

UNIVERSITE DE BOURGOGNE
École doctorale LISIT – UMR ARTeHIS

THÈSE

Pour obtenir le grade de
Docteur de l'Université de Bourgogne en Histoire de l'art médiéval
décembre 2014

par

Clémentine Denèle

L'iconographie de saint Michel archange
dans les peintures murales et les panneaux peints en Italie
(1200 – 1518)
- Volume 1 -

Sous la direction de Daniel Russo

Membres du jury :

M. **Maurice BROCK**, professeur d'histoire de l'art moderne au Centre d'Études Supérieures de la Renaissance et à l'Université François Rabelais de Tours (rapporteur)

Mme **Anna FONTÈS**, professeur de langue, littérature et civilisation italiennes du Moyen Âge à l'Université de Sorbonne Nouvelle, Paris 3 (rapporteur)

M. **Alessandro ROVETTA**, professeur de l'histoire de la critique d'art à l'Università Cattolica di Milano

M. **Daniel RUSSO**, professeur d'histoire de l'art médiéval à l'Université de Bourgogne, Dijon, Membre sénior de l'IUF (directeur)

M. **André VAUCHEZ**, professeur émérite d'histoire du Moyen Âge, Université Paris Ouest La Défense, Membre de l'Institut.

Peinture en filigranne page de couverture :

Francesco Traini, Saint Michel (détail), Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, autour de 1350.

Peinture en filigranne page d'introduction :

Carlo Crivelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476.

Peinture en filigranne page du chapitre 1. :

Maitre des anges rebelles, Chute des anges rebelles (détail), Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1330-1345.

Peinture en filigranne page du chapitre 2. :

Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1410.

Peinture en filigranne page du chapitre 3. :

Agnolo Gaddi, Apparition à Rome (détail), Rome, Pinacoteca Vaticana, peinture sur panneaux, 1380-1390.

Peinture en filigranne page de conclusion :

Parri Spinelli, Saint Michel (détail), Museo Statale di Arte Medievale et Moderna d'Arezzo, peinture murale déposée, 1404.

Remerciements

Je tiens avant tout à exprimer ma sincère reconnaissance à mon directeur de recherches, le professeur Daniel Russo, pour ses conseils avisés, sa disponibilité et sa réactivité face à mes questions, malgré la distance qui nous a séparé tout au long de mes recherches, et pour m'avoir proposé ce sujet qui m'a passionné. Je le remercie également pour son soutien et son optimisme constant autour de mon travail, qui ont bien souvent permis d'insuffler une dynamique nécessaire dans le déroulement de mes recherches.

Pour m'avoir transmis le goût des « Primitifs italiens » lors de mes années de licence et de Master, je remercie également le professeur Laurence Rivière Ciavaldini, qui m'a, en outre, accordé sa confiance pour des charges d'enseignements à l'Université de Grenoble II, me permettant ainsi de confirmer mes choix professionnels.

Je remercie vivement les membres du jury, qui ont accepté d'évaluer ce travail.

Cette recherche n'aurait pu aboutir sans des séjours réguliers en Italie, rendus possibles par les trois bourses de l'École Française de Rome qui m'ont été accordées. Je remercie ainsi M. Stéphane Gioanni, directeur des études médiévales, pour son accueil et les discussions intéressantes que nous avons eues, et M^{me} Grazia Perrino, secrétaire des études médiévales, qui a toujours simplifié mes séjours par sa gentillesse et sa disponibilité. Je remercie particulièrement l'ancien conservateur de la Bibliothèque de l'EFR, M. Yannick Nexon, qui m'a permis l'accès aux riches collections du Palais Farnèse, dès ma première année de Master, lors d'un séjour Erasmus. Je tiens également à remercier tous les conservateurs des bibliothèques romaines qui m'ont permis l'accès à leur établissement, notamment la Bibliotheca Apostolica Vaticana, la British School at Rome et l'American Accademy. Je tiens à exprimer également ma reconnaissance au personnel et aux membres du laboratoire ArteHis, et de l'École doctorale LISIT, de l'Université de Bourgogne, notamment à M^{mes} Brigitte Colas, Laëtitia Bassereau et Emmanuelle Gredin, qui m'ont volontiers aidé à distance.

Mes pensées vont également aux membres de l'Institut Indisciplinaire, pour nos réflexions, dans le cadre de nos séminaires, de nos colloques, ou de nos rencontres plus informelles, autour de l'art, de notre discipline, de nos indisciplines et de nos méthodes.

Je remercie chaleureusement mes amis doctorants, jeunes docteurs, archéologues, pour leurs conseils et leur présence, qui m'ont permis de me sentir moins seule dans cette longue et éprouvante épreuve ; et tous les autres, pour leurs encouragements et leur soutien. Je remercie ma famille, Sébastien, Justine, Matthieu, Carine, Jeanne et Laurent, soutiens moraux indéfectibles ; et mon fils, Augustin, qui m'a donné l'envie et le courage de terminer. Je remercie spécialement mes relecteurs assidus, Jeanne, Justine, Gwenaëlle, Carine, Estelle et surtout Sébastien. Enfin je remercie particulièrement mes parents, sans qui tout ce travail et la disponibilité qu'il a demandé, n'aurait pas été envisageable, matériellement et moralement, et, pour les mêmes raisons, Sébastien, qui m'a en plus apporté une oreille attentive en toutes circonstances, des plus désespérées aux plus passionnées.

Résumé

Cette thèse est une enquête sur les peintures murales et les panneaux peints représentant l'archange saint Michel en Italie, entre 1200 et 1518. Elle propose une large mise au point historiographique et un panorama du développement du culte et de l'iconographie michaélique entre Orient et Occident des origines à 1200. À travers un corpus de plus de 500 images, les représentations de l'archange sont étudiées dans les moindres détails, et leur évolution générale est située dans un cadre spatio-temporel, propre à faire ressortir les spécificités italiennes de l'iconographie de saint Michel à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne. Cette analyse révèle l'exceptionnalité de l'archange, figurée dans les peintures à travers ses qualités d'être angélique, de figure en mouvement, de proche de Dieu et de guerrier céleste, et montre une simplification de l'iconographie italienne dans sa cristallisation autour du guerrier qui s'opère dès le milieu du XIV^e siècle. Au niveau formel et iconographique, la figure de Michel est partagée entre évocation de la spiritualité de sa nature et monstration de sa force physique, parfois brutale, à forme humaine. Cette étude considère en outre la peinture en tant qu'objet fabriqué, pensé, reçu et utilisé. La ductilité de la figure de l'archange et des significations qu'elle porte, donnent une physionomie éclectique au groupe des commanditaires et au groupe des peintres qui en créent les images, même si certains ateliers semblent être les instigateurs d'une spécialité michaélique. L'universalité des actions de Michel est véhiculée dans son iconographie, et transforme parfois l'image archangélique en une suite véritable d'« événements symboliques »¹ du combat du bien contre le mal et de la justice divine. Les évolutions iconographiques participent de surcroît à la sanctification de l'archange, et sont au cœur d'expériences visuelles mêlant images peintes, représentations et visions miraculeuses de l'archange. Parce que Michel est un être sans apparence réelle, sa représentation est un reflet de sa perception par les hommes. Les images de sa lutte contre le mal et de son implication dans les divers épisodes eschatologiques, font de la figure michaélique un acteur particulièrement efficace dans l'au-delà intermédiaire, lieu de transition entre la mort et la fin des temps, organisé et géré par l'Église, dont les institutions reposent désormais sur un système pénitentiel qui affirme la nécessité des sacrements dans l'accès au salut. Malgré cette participation indéniable à la pastorale de la peur instaurée par le clergé, les représentations du plus humain des anges et du plus céleste des saints, n'en sont pas moins un moyen de penser l'homme, dans sa relation avec l'Église, avec Dieu, et surtout dans la perception de l'homme par lui-même, de son rôle et de sa responsabilité au moment même du salut.

Mots clés : saint Michel archange – iconographie – peinture – Italie – XIII^e-XV^e siècle – jugement – au-delà – salut – mal – vision.

¹ AVRIL, 1971, p. 40.

Abstract

This work is an investigation into murals and panel paintings depicting Archangel Michael in Italy, between 1200 and 1518. It presents a broad historiographical update and an overview of the development of the michaelic cult and iconography, between East and West, from its origins to 1200. With a corpus of over 500 paintings, the images of the Archangel are scrutinized in their finest details and their general evolution is put back into a spatiotemporal framework, so as to bring out the Italian specifics of St. Michael's iconography in the late Middle Ages and early Modern Times. This study reveals the uniqueness of the Archangel, depicted as an angelic person, as a figure in motion, as close to God and as an heavenly warrior. This study shows how the Italian iconography simplifies itself: in the middle of the fourteenth century, it crystallises around the image of the warrior. On both formal and iconographical levels, Michael's figure is split between evoking his spiritual nature and showing his physical strength, sometimes brutal, in human form. This study considers a painting to be a manufactured object, a thought-through object, a received object, an used object. The ductility of the Archangel's image and of its pertaining meanings give a somewhat eclectic appearance to the group of patrons and to the group of painters who created those images, even if some workshops seem to have specialized in michaelic forms.

The universality of his actions is held within Michael's iconography and sometimes transforms the archangelic image into true "symbolic events" of the fight of Good against Evil or divine justice. The iconographic developments play a role in the archangel's sanctification and are at the heart of visual experiences using painted images, representations and miraculous visions of the archangel. Michael has no real figure, therefore his representation is a reflection of how men perceive him. The images of his fight against Evil and his involvement in various eschatological events make him a particularly efficient agent in the intermediate afterlife. The immediate afterlife: this place of transition between Death and the End of Times, organised and managed by the Church, whose institutions are then based on a penitential system which asserts that sacraments are needed to gain salvation.

Despite the undeniable taking part in this pastoral of fear set up by clergymen, the representations of the most human of angels and the most heavenly of saints, are no less than a way of thinking Man itself, in his relationship with the Church, with God, and especially in the way Man perceives himself, perceives his role and his responsibility when time of salvation arises.

Tags: Archangel Michael - iconography - painting - Italy - thirteenth to fifteenth century - Judgement - Afterlife - Salvation - Evil - vision.

Table des Matières

MEMBRES DU JURY :	1
Remerciements	5
Résumé.....	6
Abstract	7
Table des Matières.....	9
INTRODUCTION	17
CHAPITRE 1: LES ORIGINES D'UNE IMAGERIE	29
I- Étudier l'archange : la figure de Michel dans l'histoire et l'histoire de l'art.....	33
I.1- Les sanctuaires michaéliques : un moteur pour la recherche franco-italienne	33
I.1.1. Jusqu'aux années 1960, une thématique « injustement négligée »	33
I.1.1.1. Un intérêt ponctuel pour la figure de l'archange	33
I.1.1.2. Un intérêt en histoire de l'art disparate mais des entrées dans les premiers dictionnaires iconographiques	34
I.1.2. Une redécouverte autour du Mont-Saint-Michel et du Mont Gargan	35
I.1.2.1. 1966, le millénaire du Mont-Saint-Michel : le début de l'intérêt pour l'archange en France	35
I.1.2.2. Une première impulsion autour des images de Michel.....	36
I.1.2.3. Le Mont Gargan et le <i>Centro di Studi micaelici e garganici</i> moteurs de la recherche autour de l'archange en Italie	37
I.1.2.4. L'iconographie de saint Michel : un intérêt encore limité	38
I.1.2.5. D'autres initiatives autour des images de saint Michel à la fin du XX ^e siècle	39
I.1.3. Des recherches franco-italiennes : un savoir historique qui suit l'axe du pèlerinage médiéval.....	40
I.1.3.1. Les années 2000 : l'âge d'or des études michaéliques	40
I.1.3.2. La Bibliotheca Michaelica	41
I.1.3.3. Une place grandissante des études iconographiques et d'histoire de l'art dans ces volumes...	42
I.1.3.4. Dynamisme des collectivités locales et des associations.....	44
I.1.3.5. Des sanctuaires plus modestes promoteurs de recherches autour de l'archange	46
I.2- Les débats historiographiques autour de l'image de Michel.....	47
I.2.1. Autour de la formation de l'iconographie michaélique	47
I.2.1.1. Michel, un ange comme les autres dans les écrits sur l'art paléochrétien	47
I.2.1.2. Les origines d'une iconographie	49
I.2.2. Le développement de l'iconographie michaélique dans l'Occident médiéval en question	55
I.2.2.1. Importance des études sur une scène isolée ou un type de représentation.....	55
I.2.2.2. Ou des études au sein de grands épisodes dont il est acteur.....	56
I.2.2.3. L'iconographie de Michel à la fin du Moyen Âge en Italie : un sujet peu étudié.....	57
I.3- Saint Michel au cœur d'études plus larges	58
I.3.1. Autour de l'angéologie et des pratiques dévotionnelles	58
I.3.1.1. Une redécouverte de l'angéologie.....	58

I.3.1.2. Études sur les sanctuaires italiens	59
I.3.1.3. Études sur les pèlerinages	60
I.3.1.4. Études sur les objets dévotionnels liés au culte de saint Michel	61
I.3.1.5. Études sur les lieux de culte et les peintures rupestres.....	63
I.3.1.6. Études sur les inscriptions murales dans les sanctuaires michaéliques	63
I.3.2. L'archange du jugement : débats autour de la spiritualité, de l'eschatologie, de l'au-delà et de la mort à la fin du Moyen Âge	64
I.3.2.1. Étude sur la sainteté et l'évolution de la spiritualité	64
I.3.2.2. La mort, manière d'appréhender les sociétés passées et présentes.....	65
I.3.2.3. L'au-delà, la fin des temps et le millénarisme	67
I.3.2.4. La culpabilisation des fidèles et l'instrumentalisation de la peur de l'au-delà par l'Église.....	68
I.3.2.5. Les débats autour de la naissance et du développement du Purgatoire.....	69
I.3.2.6. La question du rapport entre Jugement dernier et jugement de l'âme	70
I.3.2.7. Une double eschatologie révélatrice de la montée de l'individualisme ?	71

II- Origines, développement et nature du culte des anges et de saint Michel au Moyen Âge

.....	73
II.1- Saint Michel et les anges dans la Bible et les Apocryphes.....	73
II.1.1. La Bible	73
II.1.1.1. Les anges avant la Bible	73
II.1.1.2. Michel et les anges de l'Ancien Testament	75
II.1.1.3. Michel et les anges dans le Nouveau Testament.....	78
II.1.1.4. Les actions bibliques attribuées à l'archange	81
II.1.1.5. Les mauvais anges dans la Bible	82
II.1.2. Les textes Apocryphes	85
II.1.2.1. Le livre d'Hénoch	85
II.1.2.2. Légendes juives apocryphes sur la vie de Moïse	88
II.1.2.3. Le Testament d'Abraham.....	88
II.1.2.4. Histoire de Joseph le charpentier	90
II.1.2.5. L'Apocalypse apocryphe de Paul	91
II.1.2.6. Le Livre du passage de la Très Sainte Vierge Marie	93
II.1.2.7. L'Évangile de Barthélemy.....	94
II.1.2.8. Autres textes apocryphes	96
II.2- Origines de la dévotion aux anges et à saint Michel	101
II.2.1. L'angéologie et les pratiques liées à la dévotion aux anges	103
II.2.1.1. L'angéologie chez les penseurs chrétiens et dans l'Église	103
II.2.1.2. Les manifestations de la dévotion aux anges au Moyen Âge	114
II.2.2. Un double berceau oriental pour le culte de saint Michel	120
II.2.2.1. La Phrygie et l'Asie Mineure	121
II.2.2.2. Alexandrie et la Vallée du Nil.....	124
II.2.2.3. Saint Michel à Constantinople et dans l'Empire byzantin	128
II.2.2.4. Nature du culte originel de saint Michel en Orient	131
II.3- Le culte de saint Michel en Occident	137
II.3.1. Histoire et géographie du culte michaélique en Occident	138
II.3.1.1. Le culte italien de saint Michel	139
II.3.1.2. Du Mont Gargan au Mont-Saint-Michel : diffusion du culte michaélique dans le reste de l'Occident.....	150

II.3.2. Nature du culte de saint Michel dans l'Occident médiéval	159
II.3.2.1. Saint Michel, les hommes, les anges et les saints	159
II.3.2.2. Saint Michel en ses lieux	165
II.3.2.3. Un archange au caractère polysémique	176
Conclusion	183

III- Saint Michel, l'homme ailé : origines et représentations des anges et de Michel au Moyen Âge185

III.1- Représenter l'ange : origines et problèmes de mise en image de l'ange au Moyen Âge	185
III.1.1. Immatérialité et représentation	185
III.1.1.1. Les problèmes de représentation d'un être incorporel	185
III.1.1.2. Un être vu donc représentable	187
III.1.2. L'apparence des anges dans la Bible et la théologie chrétienne	187
III.1.2.1. Des créatures sous forme humaine envoyées par Dieu	188
III.1.2.2. Le sexe et l'âge des anges	189
III.1.2.3. Un homme ailé	190
III.1.3. La naissance de l'iconographie angélique	192
III.1.3.1. Les premiers témoignages dans l'art paléochrétien	192
III.1.3.2. Affirmation d'une iconographie ptérophore	197
III.1.3.3. La question des origines païennes de la figure ailée	201
III.1.3.4. Les anges et la querelle des images ?	206
III.1.4. Les anges à la fin du Moyen Âge	207
III.1.4.1. Évolutions de la représentation angélique aux derniers siècles du Moyen Âge	207
III.1.4.2. La différenciation des catégories angéliques	214
III.2- Généalogie de l'image michaélique au Moyen Âge jusqu'à 1200	215
III.2.1. L'invention de l'image de Michel « tra Roma e Costantinopoli » (Ve-VIe siècles)	217
III.2.1.1. Les premiers témoignages orientaux	217
III.2.1.2. Les premiers témoignages occidentaux	222
III.2.2. Évolution chrono-typologique de l'iconographie de Michel en Occident jusqu'au XIII ^e siècle	228
III.2.2.1. Les images lombardes (VII ^e -VIII ^e) et le développement de l'iconographie militaire de Michel	229
III.2.2.2. Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal	232
III.2.2.3. Saint Michel et la balance	247
III.2.2.4. Apparitions et miracles de saint Michel	256
III.2.2.5. Les images italiennes de saint Michel à l'aube du XIII ^e siècle	259
III.1.1. Conclusion	264

CHAPITRE 2: ENTRE L'ANGE ET L'HOMME. DESCRIPTION DE L'IMAGE DE MICHEL EN ITALIE ENTRE 1200 ET 1518.....267

I- Les portraits de saint Michel	269
I.1- Présentation du corpus	269
I.1.1. La compilation du corpus	269
I.1.1.1. La traque des images de saint Michel	269
I.1.1.2. Nature des représentations de notre corpus	270

I.1.2. Tri du corpus et typologie.....	272
I.1.2.1. Description de la base de données.....	273
I.1.2.2. Utilisation de la base de données.....	275
I.1.2.3. Présentation de la typologie du corpus.....	275
I.2- Une image d'un sur-homme ailé. Les éléments invariables de son iconographie	278
I.2.1. Le sexe et l'âge de Michel.....	279
I.2.2. Le portrait de l'archange	280
I.2.2.1. La beauté des anges.....	280
I.2.2.2. Le visage de Michel.....	281
I.2.2.3. Les Cheveux de l'archange.....	294
I.2.2.4. Autour du visage de Michel, accessoires et attributs	297
I.2.3. Le corps de saint Michel	306
I.2.3.1. Un corps puissant mais caché.....	306
I.2.3.2. Un corps en mouvement	316
I.2.3.3. Un corps ailé	343
I.3- « L'habit fait le moine ». Des vêtements comme marqueurs des types	
iconographiques de l'ange, de l'archange byzantin et du saint guerrier ailé	362
I.3.1. Michel l'ange	363
I.3.1.1. L'ange classique	363
I.3.1.2. L'ange-clerc.....	371
I.3.2. Michel l'archange byzantin.....	381
I.3.2.1. Saint Michel et le basileus	381
I.3.2.2. Le <i>lóros</i>	382
I.3.2.3. Les autres éléments de type byzantin	388
I.3.3. Michel guerrier	394
I.3.3.1. Les trois types de l'archange guerrier.....	394
I.3.3.2. Évolution des types de l'archange guerrier	424
III.1.2. Conclusion sur les vêtements : une figure à part dans des groupes plus larges	428
II- Autour de l'archange. Objets, personnages et mise en scène	431
II.1- Les attributs de Michel. Un archange aux mains pleines	431
II.1.1. Les objets de l'archange	431
II.1.1.1. Les armes et les attributs militaires.....	432
II.1.1.2. La balance	461
II.1.1.3. L'orbe	477
II.1.1.4. Les attributs secondaires	482
II.1.2. Les attributs-agissants	492
II.1.2.1. Les adversaires de l'archange. Dragons, démons et autres formes du mal	493
II.1.2.2. Les petits humains de la balance	516
II.2- Nature de la représentation de Michel. Le degré de narrativité en question.....	522
II.2.1. Saint Michel en état.....	523
II.2.1.1. Saint Michel en représentation	523
II.2.1.2. Saint Michel actif en état	526
II.2.1.3. Une place à part pour le saint Michel actif en état.....	527
II.2.1.4. Saint Michel actif devant un fond paysagé.....	530
II.2.2. Michel en scène	533

II.2.2.1. Les scènes de combats de l'archange	534
II.2.2.2. Le rôle de l'archange auprès des âmes et des hommes morts.....	542
II.2.2.3. L'archange épiphannique et les cycles de la « légende » de saint Michel.....	558
II.3- Autour de l'archange, contexte figuré.....	572
II.3.1. La figure de Michel et le thème iconographique principal.....	572
II.3.1.1. La présence écrasante de la Vierge dans nos images	573
II.3.1.2. Saint Michel et le Christ	579
II.3.1.3. Michel, figure principale	583
II.3.1.4. Les associations originales	586
II.3.2. Dans le ciel ou sur terre. La représentation des fonds derrière l'archange	588
II.3.2.1. Au XIII ^e et au XIV ^e siècle, un archange dans l'univers céleste	588
II.3.2.2. Au XV ^e siècle, Michel dans un espace plausible.....	590
II.3.3. Les personnages qui accompagnent Michel.....	595
II.3.3.1. Michel un ange parmi les anges	595
II.3.3.2. Michel un saint parmi les saints.....	607
II.3.3.3. Les images des hommes « normaux »	620
Conclusion de la partie II. Autour de l'archange. Objets, personnages et mise en scène. 623	
III- L'iconographie de saint Michel dans le temps, dans l'espace et dans l'art	625
III.1- Dans le temps, étude chrono-typologique	625
III.1.1. Au XIII ^e siècle : l'archange byzantin armé	626
III.1.2. Au XIV ^e siècle : la militarisation de la figure archangélique.....	628
III.1.3. Au XV ^e siècle : le guerrier ailé dans un combat réactualisé.....	630
III.1.4. Dans le premier tiers du XVI ^e : un soldat idéal et hors du temps	634
III.2- Dans l'espace : une étude à différentes échelles.....	636
III.2.1. L'Italie et le reste du monde médiéval	637
III.2.1.1. L'iconographie de Michel entre Orient et Occident	637
III.2.1.2. L'échelle « nationale » et l'iconographie de saint Michel dans le reste de l'Occident	640
III.2.1.3. Une iconographie de pèlerinage ?.....	647
III.2.2. À l'intérieur de l'Italie	650
III.2.2.1. L'échelle régionale	650
III.2.2.2. L'échelle locale : l'image de saint Michel dans la commune et dans le lieu de culte	654
III.2.3. L'iconographie sur les autres supports.....	656
III.2.3.1. Les manuscrits	656
III.2.3.2. La sculpture monumentale	660
III.2.3.3. Les objets de culte et de dévotion.....	664
III.3- Iconographie et forme : y-a-t-il un style michaélique?.....	667
III.3.1. L'iconographie et les formes de saint Michel	667
III.3.1.1. Des formes et un style angéliques ?	668
III.3.1.2. Des formes et un style michaéliques ?	668
III.3.2. Histoire de l'art, histoire des formes, histoire religieuse	672
III.3.2.1. L'image de saint Michel, un objet d'histoire de l'art	672
III.3.2.2. Représentation et réel. L'image de Michel en perspective	674
III.3.2.3. Des formes nouvelles au service d'une nouvelle spiritualité.....	676
III.1- Conclusion du chapitre 2. L'image de Michel en Italie entre 1200 et 1518	678

CHAPITRE 3: UNE IMAGE FABRIQUÉE.

CRÉATION, SENS ET RÉCEPTION DE L'IMAGE DE SAINT MICHEL.....679

I- Autour de la création des images de saint Michel683

I.1- Du rapport entre texte et image	684
I.1.1. Les textes sacrés et chrétiens anciens et l'iconographie de saint Michel entre 1200 et 1518.....	684
I.1.2. L'iconographie de saint Michel et les légendes et écrits chrétiens de la fin du Moyen Âge	688
I.1.3. Les mots dans l'image : la question de la notoriété de Michel	692
I.2- La commande	697
I.2.1. Typologie des commanditaires de saint Michel	698
I.2.1.1. Les prélats	698
I.2.1.2. Les autres religieux	700
I.2.1.3. Les laïcs	702
I.2.2. Saint Michel, une figure pour tous	705
I.3- Le travail des peintres entre création et production	707
I.3.1. Le poids des traditions, de la commande et de l'atelier. La créativité des peintres en question	707
I.3.2. Les séries iconographiques de saint Michel	709
I.3.2.1. Les ateliers florentins.....	709
I.3.2.2. Dans l'Italie centrale (Marches et Ombrie), un saint élégant	717
I.3.2.3. Des séries régionales	719
III.1.1.1. Conclusion.....	720

II- Des raisons de représenter l'archange. significations de l'iconographie michaélique...723

II.1- Affirmer la toute-puissance de Dieu	724
II.2- Rappeler la lutte violente et permanente du bien contre le mal	726
II.2.1. Michel contre son adversaire, une représentation symbolique de la lutte du bien contre le mal .	726
II.2.2. Le mouvement et le temps : l'image de Michel entre représentation d'un signe et représentation d'un événement réel	730
II.2.2.1. L'illustration d'un événement réel, passé, et futur	731
II.2.2.2. L'affirmation de la permanence et de la proximité de la lutte contre le mal	732
II.2.3. Une image violente : une participation émotive par la brutalité et une justification religieuse d'une certaine violence	735
II.3- Affirmer l'inéluctabilité de la justice divine	739
II.3.1. L'archange acteur de la psychostasie, une allégorie de la justice divine	740
II.3.2. Archange surveillant le partage au Jugement dernier. L'utilisation des armes contre les hommes	745
II.3.3. Michel, l'archange punitif de l'Italie	747
II.4- Le choix de l'archange pour des raisons plus particulières	749
II.4.1. Promotion du culte de saint Michel et des sanctuaires michaéliques	750
II.4.2. Une iconographie au service de la politique et de la légitimation des actions guerrières	751
II.4.2.1. Un exemple d'image michaélique comme support à la politique internationale	752
II.4.2.2. Une caution religieuse pour les actions guerrières des commanditaires laïques.....	754
II.4.3. Michel, le représentant du commanditaire ou du lieu qui reçoit son image	757
III.1.1.2. Conclusion.....	759

III- Représentations de saint michel et public : usages, perception et efficacité d'une

« image-objet »761

III.1- Des usages de l'image médiévale entre représentation et matérialité	762
III.1.1. Usages et fonctionnements autour des images de Michel	762
III.1.2. La re-présentation, la vérité et la matérialité.....	765
III.1.3. Des images qui invitent à une participation émotive	767
III.2- Efficacité de l'image michaélique	769
III.2.1. Michel ou la sanctification par l'iconographie.....	769
III.2.2. Des usages des images michaéliques différents ?	772
III.2.3. Le démon abîmé : un exemple de l'efficacité de l'« image-objet » au sein de notre corpus.....	774
III.3- De la re-présentation à la vision. L'image de saint Michel comme expérience visuelle accessible à tous.....	776
III.3.1. L'image, une forme privilégiée pour la perception de l'être angélique	777
III.3.2. Des formes peintes au service d'une expérience visionnaire surnaturelle	779
III.3.3. L'image source de l'expérience visionnaire, « à l'écart des modèles écrits »	780
Conclusion	782
IV- Image, spiritualité et imaginaire : L'iconographie de saint Michel, représentation d'une société passée ?.....	783
IV.1- L'image de l'ange comme média entre les hommes du passé et nous.....	783
IV.1.1. Une étude sur l'imaginaire. L'idée que se construit l'homme de l'ange	783
IV.1.2. Un archange de l'au-delà reflet de l'importance de l'angoisse eschatologique ?.....	785
IV.1.3. Michel n'est pas un archange de la mort	787
IV.2- Le double jugement de Michel : une image de temporalités imbriquées pour l'homme entre 1200 et 1518	788
IV.2.1. Michel, participant à la définition de l'espace de l'au-delà	788
IV.2.2. Michel, les hommes et le temps	788
IV.2.3. Saint Michel au cœur d'une double eschatologie	790
IV.3- L'iconographie de saint Michel : une mise en scène de l'homme de la fin du Moyen Âge face à l'Église, face à Dieu, face à son salut	791
IV.3.1. L'iconographie de saint Michel, un reflet du rôle que s'attribue l'Église dans le salut de l'homme	791
IV.3.2. Michel comme médiateur entre l'homme et Dieu.....	793
IV.3.3. Michel, une iconographie anthropocentriste ?.....	795
CONCLUSION : FIGURER L'ARCHANGE POUR REPRÉSENTER L'HOMME	803
BIBLIOGRAPHIE	812
Sources imprimées.....	814
Travaux d'études	815
TABLES ET INDEX	878
Table des illustrations hors-corpus	880
Table des documents et schémas	884
Index.....	886
Liste des peintures du corpus	894

INTRODUCTION

« Alors, il y eut une bataille dans le ciel : Michel et ses Anges combattirent le Dragon. Et le Dragon riposta, avec ses Anges, mais ils eurent le dessous et furent chassés du ciel. On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses Anges furent jetés avec lui. »

Il n'est certes pas original de débiter une étude sur l'archange par le chapitre 12, 7-9 de l'Apocalypse de saint Jean. Pourtant, rappelons qu'il contient des éléments décisifs pour la détermination des fonctions de l'archange, des caractères de son culte et de son iconographie. Outre l'affirmation manifeste du rôle martial de Michel et de la variété des formes du mal combattues par l'archange, ce passage biblique lie également un événement apocalyptique du futur, à une référence au passé, celle de l'épisode de la chute des anges rebelles, imbriquant son action dans deux temporalités, de la naissance à la fin définitive du mal, en affirmant le rôle emblématique de Michel dans l'Histoire du salut, liant le destin de l'homme à celui de l'archange. L'iconographie michaélique² en Italie reprend, avec force, ces caractéristiques. Étudier l'image de saint Michel, ce n'est pas seulement considérer sa forme et les sens qu'elle a pu porter, dans le prisme d'une utilisation intéressée et utilitaire de l'Église, mais c'est également plonger corps et âme dans une imagerie dynamique, à la croisée du céleste et de l'humain.

« L'histoire du culte de saint Michel est, à coup sûr, un des sujets les plus dignes d'attirer l'attention et de fixer la patience d'un érudit ; mais c'est tout un livre et un très gros livre qu'on pourrait écrire »³. Si depuis les années 1930, la lacune historiographique apparaissant en filigrane dans cet extrait d'Henri Leclercq, a été dissipée par la parution de nombreux volumes autour du culte de l'archange⁴, il semble que ce constat puisse se porter à présent sur ses représentations. Malgré l'engouement pour la figure michaélique et le colloque portant sur les « Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et les arts »⁵, il n'y a pas eu de recherches approfondies et systématiques sur ses images, notamment en Italie à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne. Cette recherche souhaite, par ailleurs, unir ce renouvellement historiographique autour de l'archange, à l'intérêt pour l'étude de la perception de la mort et de la vie dans l'au-delà et de ses représentations. Le thème principal de cette recherche - l'iconographie de saint Michel - a ainsi, principalement,

² Néologisme inspiré de l'usage italien, adjectif signifiant « relatif à saint Michel ».

³ LECLERCQ, 1933, p. 904.

⁴ Si nous ajoutons aux cinq tomes du Millénaire monastique (de 1967 à 1993), les six volumes de la Bibliotheca Michaelica (de 2007 à 2011) et celui publié par l'École Française de Rome en 2003, nous parvenons à un total de douze livres publiés sur saint Michel, ce qui est largement supérieur à la prévision du « très gros livre » prévu par Henri Leclercq !

⁵ Sous la direction de Pierre BOUET, Giorgio OTRANTO, André VAUCHEZ et Catherine VINCENT, Bari, Edipuglia, 2011.

une raison d'être historiographique, qui fait l'objet du premier volet du chapitre 1⁶. La définition plus précise du cadre de l'enquête s'articule autour de plusieurs choix liés au contexte artistique, religieux, politique, ou culturel de notre champ d'étude.

Délimiter le cadre de l'enquête

Le choix de la période retenue – 1200-1518 – qui traverse ainsi les XIII, XIV et XV^e siècles, se justifie au niveau spirituel, historique, matériel ainsi qu'au niveau iconographique et en tant que phase cohérente dans une étude d'histoire de l'art. Les derniers siècles du Moyen Âge, le *Duecento* et le *Trecento*, sont marqués, dans le monde de la peinture italienne, par ce que l'on appelle les « primitifs italiens ». Ce terme fait référence aux peintres, sculpteurs et architectes qui sont, encore aujourd'hui, considérés comme les pionniers d'une nouvelle manière qui aboutit à l'abandon de la « manière grecque », à l'invention de la perspective et donc à la pleine Renaissance⁷. Ce terme péjoratif les oppose aux créateurs du plein Moyen Âge connotés d'une vision négative fortement véhiculée par Vasari, en même temps qu'il subordonne anachroniquement leurs créations et leur inventivité à celles des peintres du *Quattrocento*, de la première Renaissance. Nous ne sommes ainsi pas en accord avec ce terme dépréciatif, même si nous reconnaissons la cohérence de la période dans l'histoire de l'art. Il nous a semblé important d'inclure dans notre étude le XV^e siècle qui menait en quelques sortes les germes de la militarisation de l'archange du *Trecento* et les transformations formelles de sa figure, à leur paroxysme. Les XIII, XIV et XV^e siècles marquent un accroissement sans précédent de l'iconographie michaélique au niveau quantitatif. Cette période correspond également à un cycle de renouveau spirituel⁸ qui prend corps avec la réforme franciscaine⁹ et s'achève avec la montée du protestantisme.

À mesure de l'avancement de notre travail, nous avons choisi d'affiner ce créneau temporel. Pour le *terminus post quem* de notre corpus, une précision semblait difficile. Aucun date historique symbolique ne marquait vraiment le début du renouveau spirituel que nous venons d'évoquer. De plus, nous ne pouvons dater précisément aucune création avant le panneau de Coppo di Marcovaldo (1250-1255). Une date relative à un épisode artistique ne pouvait donc nous servir non plus de borne plus précise. Nous avons donc choisi de garder l'année 1200 comme point de départ de notre corpus. Le « début du XVI^e siècle » comme *terminus ante quem* du corpus paraissait, par contre, une borne arbitraire car, contrairement aux créations du début de corpus, les datations des peintures de la fin de notre période sont beaucoup plus précises. La peinture de Raphaël du Louvre s'est alors imposée comme une œuvre susceptible de servir de *terminus ante quem* pour notre travail. En effet, elle constitue un tournant iconographique sans précédent dans l'étude de la figure michaélique, et reflète également

⁶ Intitulé *Étudier l'archange : la figure de Michel dans l'histoire et l'histoire de l'art*.

⁷ ANTOINE, 1988, p. 541.

⁸ CHASTEL, 1995, p. 99.

⁹ Saint François a vécu de 1182 à 1226 et est rapidement canonisé en 1128. L'Ordre des Frères Mineurs est instauré en 1210 et la spiritualité franciscaine est déjà largement diffusée au moment de la mort du fondateur.

parfaitement les évolutions artistiques de la Renaissance, tout en coïncidant au tournant historico-religieux marqué par le début du protestantisme. En effet, Raphaël termine sa peinture en 1518, alors qu'en octobre 1517, Luther placarde ses *95 thèses* sur les portes de l'église de Wittenberg. La chronologie artistique, historique et religieuse, semblent donc coïncider pour former un cadre cohérent à notre étude, entre 1200 et 1518, soit la fin du Moyen Âge et le début de l'époque moderne. Enfin, les changements iconographiques qui touchent lentement la figure de saint Michel au cours du XIII^e siècle et qui se poursuivent aux siècles suivants confirment la cohérence de ces choix chronologiques.

Le cadre géographique est celui de l'Italie dans ses frontières actuelles. Même si elle ne correspond pas à un territoire unifié politiquement à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, son unité est dictée par les frontières naturelles des deux mers et de l'arc Alpin¹⁰ qui en font un ensemble cohérent géographiquement. Entre 1200 et 1518, la mobilité des artistes entre les différentes régions italiennes, atteste d'une cohérence culturelle à l'échelle de la Péninsule autant que d'une perméabilité de ces ensembles territoriaux. Enfin ce territoire acquiert une certaine cohérence dans la diversité politique, telle une mosaïque d'entités indépendantes, aux frontières mouvantes, qui finissent par créer un tout face aux organisations politiques des territoires voisins de l'Occident. Les contacts avec ces derniers n'en restent pas moins importants et déterminants dans certains aspects culturels.

L'essor quantitatif souligné précédemment, n'est bien sûr que le reflet de l'explosion globale du nombre des commandes et des réalisations artistiques, marquée, en Italie, par un développement considérable de la technique picturale. Le mur et le panneau de bois (relayé ensuite par la toile¹¹) sont les deux supports privilégiés de cette multiplication des images, relativement proches dans leur mise en œuvre, dans leur diffusion publique, et sont, pour ces raisons, les deux supports pris en compte dans le cadre de cette étude. Nous avons, de ce fait, exclu la sculpture qui, par rapport aux techniques picturales, a une mise en œuvre et un rapport à l'espace foncièrement différent¹². La mosaïque n'a pas été intégrée dans le champ de notre étude en ce qu'elle ne correspond pas non plus à la même mise en œuvre, ni au même rapport avec son support, et est, en outre, peu présente après le milieu du *Trecento*. Nous excluons également les peintures de manuscrits et tout autre objet pouvant recevoir une iconographie de l'archange (objets de pèlerinages, crosses épiscopales, tout objet liturgique...) qui, par des formats et des modes de diffusion différents, nous semblent à l'écart des expériences engendrées par les peintures monumentales.

¹⁰ CROUZET-PAVAN, 2001, p. 12.

¹¹ Nous avons intégré dans notre catalogue une quinzaine de peinture, tempera ou huile, sur toile réalisée à partir des années 1460, puisque ce passage du bois à la toile ne détermine pas ici de changements considérables dans l'iconographie de saint Michel.

¹² L'effet visuel général va considérablement varier entre une surface peinte et une surface sculptée. La sculpture impose des différences liées à sa mise en œuvre : la dureté du matériau ou sa fragilité, son coût et le savoir-faire liés aux matériaux. L'effet même de présence de la figure humaine représentée produit par la sculpture est difficilement égalable par la peinture. La sculpture est également souvent située à des endroits différents de ceux adoptés pour la peinture, et entretient un rapport privilégié avec l'architecture qui la porte.

L'image est au centre de notre propos, et est étudiée comme source et objet d'étude. En tant que source, l'intérêt majeur de la peinture monumentale est lié à sa destination à un public varié et à sa large diffusion. La représentation figurée a l'avantage de pouvoir être lue par tous, au moins dans une certaine mesure, et cette lisibilité correspond avant tout à une faculté innée chez l'homme, qui s'inscrit dans un processus complexe de compréhension de l'image¹³. L'image possède une immédiateté dans sa perception qui lui permet d'être un média particulièrement adapté à toutes les strates du groupe pour lequel elle est créée. Elle est destinée à toucher une société, même si elle n'en est pas pour autant un reflet réel et sans déformations, et adapte ainsi nécessairement son langage pour atteindre cet objectif, garantissant son efficacité. Elle est alors pour nous révélatrice de certains aspects qui définissent le groupe d'homme qui l'a imaginée, peinte ou regardée, et est à ce titre un objet au centre d'un faisceau de relations, artistiques, culturelles, culturelles, parfois politiques. Car l'image n'est pas seulement une représentation, elle est également un objet, et se situe ainsi à mi-chemin entre le discours et l'usage¹⁴. Hélène Toubert précise bien que l'image est « un des lieux capables de révéler les formes et les mutations de la vie spirituelle »¹⁵. Mais elle distingue clairement l'analyse iconographique de l'analyse stylistique, qu'elle juge trop hasardeuse et qu'elle n'inclut pas comme « symptôme de quelque autre chose »¹⁶. Cette démarche n'est pas la notre, et la différence se situe essentiellement dans la place que l'on donne à l'image dans une étude historique. Le champ de l'image ne constitue plus aujourd'hui un territoire jalousement gardé par l'historien de l'art. Les objets artistiques sont de plus en plus souvent utilisés par l'historien au même titre que toute autre source pour étudier le réel passé, et il est rassurant de voir que ces sources ne sont pas circonscrites à un cloisonnement entre disciplines. Mais l'image n'est pas seulement pour nous une source, et nous ne souhaitons pas borner l'iconographie à une évaluation dans un sens uniquement documentaire de l'image, qui limite son utilisation à des éléments considérés comme « fidèles » et « objectifs »¹⁷ et en renie à ce titre des pans entiers. Pour nous, l'image est un objet d'étude qu'il faut comprendre dans son intégralité. Nous n'excluons pas pour autant l'utilisation d'autres sources, ou « documents culturels », comme moyen de régulation des conclusions auxquelles nous ont amené l'analyse iconographique, tel que le préconisait Erwin Panofsky¹⁸. Outre la Bible et les écrits Apocryphes¹⁹, nous avons confronté nos images aux récits des fondations des grands sanctuaires michaéliques à l'origine du développement du culte de saint Michel en Occident, et de certaines images de notre corpus²⁰. La première partie concède

¹³ MITCHELL, 2009, p. 139 et p. 152.

¹⁴ À propos de la distinction entre *image* et *picture*, voir en particulier MITCHELL, 2009. Sur la définition de « l'image-objet », voir BASCHET, 2008 (1).

¹⁵ TOUBERT Hélène, *Iconographie et spiritualité*, Revue d'Histoire de la Spiritualité, tome 50, 1974, p. 260.

¹⁶ Selon l'expression d'Erwin Panofsky, PANOFSKY, 1967, p. 21.

¹⁷ BIALOSTOCKI, 1985, pp. 163-177.

¹⁸ PANOFSKY, 1967, p. 26.

¹⁹ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1. *Saint Michel et les anges dans la Bible et les Apocryphes*.

²⁰ Voir notamment l'introduction du chapitre II. 3. *Le culte de saint Michel en Occident*.

également une place importante aux écrits patristiques et aux théologiens²¹. Des références aux textes liturgiques seront faites ponctuellement dans notre étude, et les écrits contemporains à la réalisation des peintures étudiées, seront, eux, évoqués dans le chapitre 3. Ces documents historiques interviennent comme des éléments de compréhension des images : « ainsi, l'histoire de l'art procède du réel vers l'œuvre-monument, tandis que l'histoire procède de l'œuvre-document vers le réel »²². Pourtant, nous n'excluons pas, dans notre démarche, le fait de pouvoir « tirer » de nos analyses sur l'image, des éléments de compréhension de la société qui l'a créé, puisque tous ces aspects sont, de toute façon, inextricablement liés au phénomène de création et de réception de l'image. Ce qui nous amène alors « vers un intérêt non pas seulement esthétique de l'œuvre d'art, mais plutôt dirigé vers les valeurs historiques et religieuses de la civilisation dans laquelle est produite l'œuvre d'art »²³. C'est ainsi que nous justifions la présence du quatrième volet de notre troisième chapitre, dernière partie de notre travail, qui tente de voir dans l'iconographie de saint Michel des aspects de l'imaginaire des hommes de la fin du Moyen Âge.

L'analyse iconographique, une étude d'histoire de l'art

Dans son *Essais d'iconologie*, Erwin Panofsky distingue, en 1939, trois niveaux de signification de l'œuvre d'art : le niveau pré-iconographique, avec la description « primaire et naturelle » des objets et des événements en termes de formes et de styles ; le niveau iconographique avec l'analyse des « thèmes ou des concepts spécifiques » exprimés par les objets et les événements (image, histoire, allégorie) d'après les sources littéraires et selon leur type et leur époque ; et le niveau iconologique où se situe le cadre du contexte culturel au sens le plus large, des symboles en général et des « tendances essentielles de l'esprit humain »²⁴. L'auteur allemand précise cependant, dans la préface de la version française de ce même ouvrage, qu'« aujourd'hui, en 1966, j'aurais peut-être remplacé le mot-clé du titre, iconologie, par iconographie, plus familier et moins sujet à discussion », et c'est bien en général le terme d'analyse iconographique qui est employé à présent. Dans cette évolution de la discipline qui fait de l'iconologie l'iconographie, ce type d'étude ne consiste pas seulement à identifier un sujet ou un thème, et à regrouper les représentations de ce sujet pour le décrire, mais correspond à un processus qui regroupe, décrit et analyse ces images, et qui examine pour cela les rapports entre ces thèmes, leur traitement, les formes qu'ils prennent, les compositions dans lesquelles ils s'insèrent. L'analyse stylistique fait, à ce titre, et sans lui être subordonnée, partie de l'analyse iconographique en ce qu'elle met en lumière le lien entre forme, thème et sens, central dans la compréhension d'une image. Les « modalités de l'expression visuelle »²⁵

²¹ En particulier dans le chapitre 1 .II. 2. 1. *L'angéologie et les pratiques liées à la dévotion aux anges*.

²² BASCHET, 1997, pp. 101-135.

²³ BIALOSTOCKI, 1985, p. 167.

²⁴ PANOFSKY, 1967, pp. 17-22.

²⁵ BASCHET Jérôme, « les images : des objets pour l'historien ? », dans *Le Moyen Âge aujourd'hui*, sous la direction de Jacques LE GOFF et Guy LOBRICHON, Paris, Le Léopard d'or, vol. 7, 1997, p. 116.

d'une image sont inextricables du thème qu'elle porte, et participent ainsi à l'élaboration du sens. À partir de la notion de pensée figurative élaborée par Pierre Francastel, Jérôme Baschet note que « les procédés formels cessent d'apparaître comme de simples habillages de conceptions pré-élaborées ; ils sont en eux-mêmes signifiants, et participent à la production du sens. On peut parler d' « indissolubilité de la forme et du fond » »²⁶. Si elle a servi de base à toute une réflexion autour de l'étude iconographique, la conception d'Erwin Panofsky de 1933, qui dissociait le fond et la forme, n'est plus acceptable aujourd'hui. L'auteur lui-même revient d'ailleurs sur cette conception en 1996, quand il écrit que « dans une œuvre d'art, la forme ne peut se dissocier du contenu »²⁷. Dans l'introduction de ce même ouvrage, Bernard Teyssède précise à ce titre que « qui prétend comprendre une forme sans s'inquiéter du sens ne fait que jouer au dilettante ; mais qui prétend interpréter ce que l'œuvre dit sans voir ce qu'elle montre n'est pas un historien de l'Art »²⁸.

L'étude simultanée des données proprement iconographiques, mises en lumière par une typologie, couplée à une analyse formelle et confrontée à des données d'ordre culturel, cultuel ou historique, vont amener à certaines remarques qui participent alors à la compréhension de l'image dans un premier temps, à l'évolution de l'art ensuite, mais également à la compréhension d'autres aspects plus généraux sur la société qui l'a pensée, commandée, produite et reçue. Les objectifs de cette enquête sont alors les mêmes que ceux énoncés par Pina Belli d'Elia, lorsqu'elle étudie le thème iconographique michaélique du miracle du taureau dans un article paru en 1994, où elle propose de « rilevare le connessioni esistenti tra temi iconografici e interpretazioni formali e ad inserire gli uni e le altre nei diversi contesti storici »²⁹.

Le corpus et l'analyse sérielle

En sciences humaines, un corpus est un regroupement de documents selon des critères préétablis, afin de les étudier scientifiquement. La constitution d'un corpus est au cœur de toute étude iconographique. Le rassemblement des 505 peintures italiennes (murales ou sur panneaux) figurant saint Michel entre 1200 et 1518, a été réalisé à partir des ouvrages disponibles en bibliothèques, notamment les catalogues de musées ou les monographies de lieux et de peintres, et a pris un caractère plus systématique, par l'utilisation des outils mis à disposition au sein des Universités et des musées. L'Index of Christian Art de l'Université de Princeton a proposé, dès 1917, un classement de reproductions photographiques d'objets chrétiens de la période médiévale, selon le thème iconographique de l'image qu'ils portent, leur technique de réalisation et leur lieu de conservation. Cet index, aujourd'hui disponible dans une version numérique, est à la base de la constitution de notre corpus³⁰. Il se concentre

²⁶ BASCHET, 1997, p. 111.

²⁷ PANOFSKY, 1996, p. 277.

²⁸ TEYSSÈDRE, dans l'introduction à l'ouvrage de PANOFSKY, 1996, p. 15.

²⁹ BELLI D'ELIA, 1994, p. 576.

³⁰ Que nous avons consulté à l'Université d'Utrecht, puisqu'il s'agit de l'une des versions complètes, à jour,

particulièrement sur l'iconographie italienne, ce qui constitue un grand avantage pour notre étude. Le développement des dictionnaires iconographiques, et en premier lieu, celui de Louis Réau³¹, a également insufflé un élan primordial dans le classement des images selon une logique thématique. Enfin, le développement du réseau internet a fourni un cadre exceptionnel à la diffusion des savoirs et des images. Un nombre impressionnant de reproductions de peintures médiévales ou modernes sont aujourd'hui disponibles sur les réseaux universitaires, institutionnels, locaux, voire personnels. La mise en ligne de base de données et de catalogues de musées, a donné à notre corpus une physionomie qu'elle n'aurait jamais eue sans l'existence de ces médias. Citons particulièrement le catalogue en ligne de la Fondazione Federico Zeri, hébergé sur le site de l'Université de Bologne qui regroupe un nombre très important de peintures³². L'outil numérique a également été au centre de la compilation et du classement du corpus³³, à la base de tout travail iconographique, par la création d'une base de données, qui a ensuite donné la forme actuelle à notre catalogue, disponible sur le CD joint à ce volume. Un grand nombre de détails ou de peintures entières ont, par ailleurs, été reproduites au sein du texte, afin de rendre plus explicites les analyses présentées, ainsi que d'autres reproductions hors-corpus, à titre de comparaison. Les dispositifs informatiques ont constitué des outils centraux dans la constitution et la compilation de notre corpus, passage obligé de l'analyse iconographique.

Précisons cependant que, si elles constituent des instruments remarquables de regroupement d'images, puis de classifications, les bases de données ne peuvent remplacer le contact direct avec une peinture. Ainsi, des voyages et déplacements réguliers en Italie³⁴, afin de se confronter à l'objet *in situ*, ont été salutaires pour ne pas basculer dans une acception trop virtuelle de l'image, et se rappeler qu'elle demeure un objet au cœur d'une expérience à vivre, et non pas seulement à analyser froidement à partir d'un écran. Christian Heck mettait ainsi en garde contre une utilisation exclusive de ces bases de données dans une recherche iconographique, en précisant que « l'historien de l'art ne doit pas rêver de travailler avec des ciseaux et de la colle »³⁵.

La mise en commun de données en ligne participe à l'agrandissement des corpus, se rapprochant d'une idéale exhaustivité, et permet, dans le cadre d'analyses sérielles, de réduire la subjectivité du groupe, liée aux vicissitudes du temps et aux conditions plus ou moins hasardeuses du rassemblement, pour étudier aussi bien les faits stables et communs, que les

disponibles en Europe.

³¹ RÉAU, 1955, 1956, 1957, 1958 et 1959.

³² Disponible sur : <http://www.fondazionezeri.unibo.it/> ; voir à ce propos le chapitre 2. I. 1.1.2. *Nature des représentations de notre corpus*.

³³ Grâce à l'utilisation du programme de création de base de données, File Maker. Voir à ce propos le chapitre 2. I. 1. *Présentation du corpus*.

³⁴ Notamment grâce aux trois bourses obtenues à l'École Française de Rome en 2007, 2010 et 2014.

³⁵ Lors de l'introduction aux journées du Groupe de Recherches en Iconographie Médiévale, sur le thème « Fréquence ou rareté des thèmes iconographiques : entre l'*unicum* et la série », qui a eu lieu à Paris, à l'Institut National d'Histoire de l'Art, le 22 mars 2011.

exemples les plus originaux³⁶. Michel Vovelle avait déjà justifié cette approche dans le cadre de ses études sur les attitudes devant la mort, et sur l'histoire de mentalités, précisant que l'analyse sérielle (dans son cas de testaments, de cimetières ou d'images) permettait de dégager une normalité moyenne d'une époque et de solliciter ainsi un inconscient collectif³⁷. L'analyse quantitative nous semble, dans ce cadre, intéressante, et sera abordée sous la forme de schémas dans l'étude des attributs de l'archange³⁸. Mais précisons également ses limites, puisqu'elle n'est qu'un point de départ d'une analyse sérielle, et doit être largement atténuée par une étude plus globale des faits qui peuvent entrer en compte dans la variation du nombre d'images. Par exemple, le nombre de peintures recensées pour une période donnée, ne peut être l'objet d'une conclusion trop hâtive sur la popularité du culte de Michel, par exemple, car il est tout autant déterminé par d'autres facteurs multiples et complexes, qui devront également être pris en compte. Précisons enfin, que nous ne nous attachons pas particulièrement aux distinctions d'ordre qualitatif dans ce travail entre les images réalisées par des peintres de renom ou celles qui correspondent davantage à une production à rayonnement local. Nous considérons ainsi, comme André Grabar, que « c'est l'ensemble de ces œuvres qui apporte le témoignage le plus autorisé pour juger de l'iconographie typique d'un milieu donné »³⁹. La variété des qualités au sein du corpus sont les garantes d'une analyse plus objective des phénomènes iconographiques.

Décrire, interpréter et analyser

Nous avons donné à la description une large place dans ce travail, car elle nous semble centrale dans la pratique de notre discipline. Décrire une image, ce n'est pas seulement paraphraser, mais c'est déjà construire une représentation de l'objet d'étude. L'acte descriptif n'est pas pour nous un simple préalable à l'analyse de l'image, mais fait bien partie intégrante de cette analyse. La nécessité de choix, opérés pendant la description, indique qu'elle est déjà acte interprétatif. Le terme *interpréter* est d'ailleurs attaché à une démarche de traduction d'un langage dans un autre, ce qui prouve bien que la description est déjà, dans une large mesure, une interprétation. Enfin l'analyse, inclut une idée de démembrement de l'objet dans le but d'étudier les parties pour mieux comprendre l'ensemble. C'est également notre démarche, lorsque nous décrivons, dans le deuxième chapitre, chaque élément de la figure archangélique pour comprendre le fonctionnement de son image peinte ; puis, lorsque nous étudions les différents acteurs de la création artistique pour mieux saisir le phénomène de création de l'iconographie michaélique dans son ensemble. Nelson Goodman indique d'ailleurs que « la représentation et la description efficaces réclament l'invention. Elles sont

³⁶ À propos de la question de l'analyse sérielle, voir BASCHET, 1997, p. 116 et la troisième partie de BASCHET, 2008, « Pour une iconographie sérielle », pp. 251-342.

³⁷ Michel VOVELLE, « Les attitudes devant la mort, front actuel de l'histoire des mentalités », dans *Archives des sciences sociales des religions*, n° 39, 1975, p. 22.

³⁸ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 1. *Les attributs de Michel. Un archange aux mains pleines*.

³⁹ GRABAR, 1994, p.395.

créatrices. »⁴⁰. En tant que création, le travail de recherche s'inscrit dans une approche subjective.

La question de l'objectivité se pose à tout chercheur s'interrogeant sur ses pratiques et ses méthodes. Dans le cadre de notre étude, il faut prendre en compte les subjectivités qui s'insinuent dans les différentes strates de l'analyse et avant tout dans notre objet. La création artistique n'est pas une démarche qui se veut objective, dans le sens où elle n'est pas application stricte d'un langage, connu de tous et déchiffrable grâce à des règles préalablement établies. En ce sens, elle se module notamment en fonction des désirs ou des goûts du commanditaire ou du peintre, qu'il faut réussir à isoler dans l'image. En outre, le corpus en lui-même est déjà un objet subjectif, par son manque d'exhaustivité et les modalités de sa création qui comprennent toujours un fort degré de circonstances fortuites. Mais la subjectivité est surtout liée à nos propres limites, déterminées par l'histoire de l'image, son état de conservation, la documentation qui l'accompagne, mais également par la limite de nos connaissances, et surtout par notre vision largement influencée inconsciemment par la société dans laquelle nous vivons, les questions qu'elle pose, l'historiographie qu'elle produit, et, dans une certaine mesure, l'histoire personnelle et la sensibilité du chercheur. Le risque de surinterprétation est alors grand dans une étude d'histoire de l'art des sociétés passées, et il faut, autant que possible, éviter l'« artifice des remarques qui font de l'image le reflet pur et simple de l'évolution générale »⁴¹. Les méthodes utilisées dans ce travail sont principalement mises en œuvre pour tenter de les éviter, et c'est pour cette raison que nous avons appuyé notre démonstration sur un premier chapitre qui replace solidement notre travail dans un champ d'étude vaste.

* * *

Le premier chapitre rassemble ainsi les éléments nécessaires à l'étude de l'iconographie de Michel : par l'inscription de notre recherche dans un contexte historiographique large ; par l'étude des origines, de la nature et du développement du culte de saint Michel au Moyen Âge ; et par un parcours diachronique et thématique autour des représentations de l'archange réalisées avant 1200. La taille considérable de ce qui pourrait apparaître comme un simple préalable à notre analyse, se justifie par la ductilité de la portée de la figure de l'archange, qui s'inscrit dans des intérêts historiographiques divers, depuis les thématiques proprement michaéliques, jusqu'à la question de la perception de la mort et de l'au-delà, en passant par le culte angélique. L'histoire de la formation de son culte et de son iconographie, dont l'originalité est étroitement liée à sa nature angélique, nécessitait également une focalisation sur ce point, qui met, en outre, en relief les particularités de notre corpus.

⁴⁰ GOODMAN, 1990, p. 58.

⁴¹ RUSSO, 1987, p.1.

Un deuxième et large pan de notre enquête est constitué par la description des peintures italiennes de saint Michel entre 1200 et 1518. L'image a ici été dépecée en différentes strates – le visage, la coiffure, le corps, les ailes, les vêtements, les attributs, les positions, les mises en scènes, les compositions – mises en lumière par une typologie et analysées une par une dans leurs types, leurs formes, leurs évolutions spatiales et temporelles. Malgré une apparente diversité des formules iconographiques, cette analyse montre une certaine simplification de l'iconographie italienne de l'archange entre la fin du Moyen Âge et le début de l'époque moderne par une cristallisation autour du type du guerrier. Le dernier volet de chapitre réunit ces différents segments d'analyse, et les situe dans un cadre spatio-temporel, propre à en tirer des conclusions pour l'ensemble de la figure de l'archange.

Si cette deuxième partie est centrée exclusivement sur les peintures, limitant nos réflexions au cadre de sa représentation, le troisième chapitre se penche davantage sur ce qu'il se passe autour de l'image. Le phénomène de création est appréhendé dans son rapport avec les textes, et dans la rencontre de différentes personnalités qui participent à la fabrication d'un produit unique en ce qu'il s'adapte à chacun des acteurs de la création. Malgré une simplification iconographique, les sens portés par les représentations de Michel sont multiples et déterminent les raisons de la présence de l'archange dans l'image. En tant qu'ange, être éthéré et immatériel, la figure de Michel interroge le rapport de la représentation avec sa dimension matérielle, dans une acception qui considère les images comme des objets, au centre d'usages, de perception et d'expériences religieuses où la vision est centrale dans le cas de l'archange. Enfin, le dernier volet de cette investigation examine les peintures de Michel comme représentations de la société qui les a fabriquées. L'image de l'ange est une création pure dans le sens où ses formes ne peuvent s'attacher à représenter une apparence physique qu'il ne possède pas. Dans cette optique, plus que pour toute autre figure chrétienne, la représentation de Michel est un reflet de sa perception par les hommes, de l'idée qu'ils se font des anges en général, et de Michel en particulier. La fonction de médiateur et l'implication de l'archange dans la lutte contre le mal et dans les épisodes eschatologiques, en font un acteur de premier ordre dans les images de l'au-delà intermédiaire. Michel participe donc, dans ce lieu de transition entre la mort et la fin des temps organisé et géré par l'Église - dont les institutions reposent désormais sur un système pénitentiel - à la culpabilisation du fidèle et à l'affirmation de l'indispensabilité des sacrements dans l'accès au salut, et, du même coup, à la nécessité du dispensateur de ces rites. Mais, malgré cette participation à la pastorale de la peur instaurée par le clergé, ces images n'en sont pas moins un moyen de penser l'homme. Ainsi, au terme de cette démonstration, nous aurons démontré comment, à travers l'iconographie, ses permanences et ses évolutions chrono-géographiques, les représentations du plus humain des anges et du plus céleste des saints, sont un moyen de penser l'homme, dans sa relation, alors en pleins bouleversements, avec l'institution ecclésiale, avec Dieu, et surtout dans la perception de l'homme par lui-même, de son rôle et de sa responsabilité au moment du salut.

CHAPITRE 1:
LES ORIGINES D'UNE IMAGERIE

Le premier chapitre est constitué d'une analyse des phénomènes dont la connaissance est nécessaire à la compréhension de l'apparition et de la diffusion de l'iconographie de saint Michel. La première partie fait un point indispensable sur les recherches récentes autour de l'angélologie et de l'archange qui ont rendues cette étude possible. La suivante rend compte des premières mentions de Michel dans les écrits chrétiens bibliques et apocryphes, source du caractère de l'archange qui façonnera ensuite son image ; de l'origine du culte des anges et de celui de Michel en Orient, puis son transfert et son développement en Occident ; et des caractéristiques du culte et des dévotions rendus à l'archange dans l'Occident médiéval.

I- ÉTUDIER L'ARCHANGE : LA FIGURE DE MICHEL DANS L'HISTOIRE ET L'HISTOIRE DE L'ART

I.1- Les sanctuaires michaéliques : un moteur pour la recherche franco-italienne

La figure des anges dans la spiritualité, son culte et ses représentations, constituaient dans les années 1980 pour Philippe Faure, « une thématique spirituelle, injustement négligée ou sous-estimée »⁴², qui connaît toutefois un regain d'intérêt ces quarante dernières années de la part de chercheurs en histoire religieuse ou en histoire de l'art. Dans cette dynamique, la figure de Michel jouit d'un succès particulier et sera l'objet d'un certain nombre de colloques, publications et rencontres.

I.1.1. Jusqu'aux années 1960, une thématique « injustement négligée »

I.1.1.1. Un intérêt ponctuel pour la figure de l'archange

Les quelques articles d'historiens de la fin du XIX^e et du début du XX^e que nous avons consulté sur la figure de l'archange, concernent en général le culte de saint Michel. Ils résument le plus souvent l'apparition de la dévotion aux anges et à l'archange, puis le développement de son culte aux premiers temps du Moyen Âge. Les auteurs dégagent ensuite les grandes caractéristiques du culte michaélique : culte aérien, chapelles hautes, protection des portes, rôle de médiateur⁴³. Plusieurs s'attachent à prouver que les anges en général et saint Michel en particulier, sont les successeurs de divinités païennes⁴⁴. Olga Rojdestvensky consacre en 1922 un ouvrage entier sur *Le culte de saint Michel et le Moyen Âge latin*⁴⁵ où elle aborde également la question de la filiation entre l'archange et Mercure. L'ouvrage s'intéresse particulièrement aux origines orientales du culte et à son transfert dans le monde latin en définissant précisément les caractéristiques de la figure michaélique.

Au cours du XX^e siècle, les recherches sur les anges sont souvent restées circonscrites à des notices dans les dictionnaires de spiritualité, de théologie ou de liturgie. Le *Dictionnaire de Théologie Catholique*, commencé en 1930, est particulièrement détaillé en ce qui concerne les anges, dont les notices sont principalement réalisées par Jean Michel Alfred Vacant, directeur

⁴² FAURE, 1988, p. 31.

⁴³ CROSNIER, 1862, pp.693-700 ; VALLERY-RADOT, 1929, pp. 453-478 ; LECLERCQ, t.XI, 1, 1933, pp.903-907 ; JANIN, 1934, pp. 28-50.

⁴⁴ SAINTYVES, 1907 ; POISSON, 1916, pp.6-15 ;

⁴⁵ ROJDESTVENSKY, 1922.

du dictionnaire⁴⁶. La thématique angélique est abordée à travers les écrits bibliques, patristiques, théologiques, philosophiques et conciliaires. Dans ces encyclopédies et dictionnaires, saint Michel possède également ses entrées⁴⁷, preuves de son caractère spécifique dans l'angéologie.

Les études autour des anges et de l'archange restent éparses et liées à des intérêts personnels de certains chercheurs plus qu'à un intérêt général pour l'angéologie. Mais il s'agit ici de formes et d'organisation caractéristiques de la recherche de la fin du XIX^e siècle et des cinquante premières années du XX^e siècle qui ne se rassemble pas encore, comme cela sera le cas à partir des années 1960, les chercheurs en groupes de travail autour de thématiques communes et organisant régulièrement des colloques, journées d'études et ouvrages collectifs.

I.1.1.2. Un intérêt en histoire de l'art disparate mais des entrées dans les premiers dictionnaires iconographiques

Au milieu du XIX^e siècle, l'intérêt encyclopédique pour la religion, l'art et l'archéologie a laissé plusieurs notices sur les anges et leurs images et propose un premier point sur les origines des images des anges et leur évolution⁴⁸. Léon Lecestre étudie les différentes formes d'armes portées par saint Michel⁴⁹. Dans les années 1940, Jeanne Villette s'intéresse aux anges dans l'art des XII et XIV^e siècles et ne manque pas de rappeler la genèse de l'iconographie angélique⁵⁰. Si des ouvrages ou articles évoquent les représentations de saint Michel, ce n'est en général que dans le cadre d'études plus larges portant, par exemple, sur la psychostasie avec la série d'articles d'Alfred Maury dans les années 1840⁵¹ et les deux articles de Mary Phillips Perry en 1912-1913⁵² ; les anges en général⁵³ ; le Jugement dernier⁵⁴ ou d'autres épisodes bibliques dans lesquels il apparaît. Les études centrées sur les

⁴⁶ *Dictionnaire de Théologie Catholique*, sous la direction de Jean Michel Alfred Vacant, 1930. Les notices suivantes ont été écrites par Jean Michel Alfred Vacant : « Angéologie de saint Thomas d'Aquin et des scolastiques postérieurs », t.I, 1, pp.1228-1248 ; « Angéologie parmi les averroïstes latins », t.I, 1, pp.1260-1264 ; « Angéologie dans les conciles et doctrine de l'Église sur les anges », t.I, 1, pp.1264-1271 ; « Ange », t.I, 1, pp.1189-1192 ; « Angéologie dans l'Église latine depuis le temps des Pères jusqu'à saint Thomas d'Aquin », t. I, 1, pp.1222-1227.

⁴⁷ LECLERCQ, 1933, pp.903-907.

⁴⁸ VAN DRIVAL, 1866, pp.281-294 ; pp.337-352 ; pp.425-436 ; DIDRON, 1851, p347-362 ; t.12, 1852, p.168-176 ; t.18, 1858, p.33-48.

⁴⁹ LECESTRE, 1920.

⁵⁰ VILLETTE, 1940.

⁵¹ MAURY, avril – septembre 1844, pp. 235-249 (premier article) ; 291-307 (second article) ; MAURY, octobre 1844 – mars 1845, pp. 501-524 (premier article) ; pp. 581-601 (second article, première partie) ; pp. 657-677 (second article, seconde partie) ; et avril – septembre 1845, pp. 229-242 (troisième article, première partie) ; pp. 289-300 (troisième article, seconde partie) , MAURY, octobre - mars 1846, pp. 707-717.

⁵² PERRY, 1913, p.208-218.

⁵³ VILLETTE, 1940.

⁵⁴ COCAGNAC, 1955.

représentations de saint Michel restent encore rares⁵⁵, pourtant, l'importance de la figure michaélique et la multiplicité de ses images font de lui un personnage qui possède une entrée particulière dans les grands dictionnaires iconographiques qui fleurissent au milieu du XX^e siècle⁵⁶. La place singulière de l'archange est illustrée par l'utilisation de l'image de saint Michel comme d'une sorte d'emblème par Louis Réau sur l'édition des années 1950 de son *Dictionnaire iconographique* : sur chaque volume, une silhouette de saint Michel transperçant le dragon se dessine⁵⁷.

Saint Michel reste un personnage incontournable dans les dictionnaires touchant à l'iconographie ou à l'art du Moyen Âge. Nous le retrouvons par exemple en 1997 dans l'*Enciclopedia dell'arte medievale*, dont la notice, écrite par Elena Federico, résume la place de saint Michel dans la Bible et ses fonctions, l'histoire de son culte, les différents types iconographiques de ses représentations, leurs origines et leur diffusion.

I.1.2. Une redécouverte autour du Mont-Saint-Michel et du Mont Gargan

I.1.2.1. 1966, le millénaire du Mont-Saint-Michel : le début de l'intérêt pour l'archange en France

A l'occasion du millénaire du Mont-Saint-Michel, une série de publications est entreprise autour du site normand. Michel Nortier, conservateur en chef de la bibliothèque nationale, dirige la collection du *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, qui sera publiée en cinq tomes de 1967 à 1993⁵⁸. Bien sûr, ces ouvrages sont centrés sur le Mont normand et son histoire et ne sont donc pas directement liés à notre propre étude. Pourtant, le troisième volume nous a particulièrement intéressé puisqu'il traite plus généralement du culte de l'archange et de sa diffusion, comme dans l'article de Marcel Baudot sur les « Caractéristiques du culte de saint Michel »⁵⁹ ou celui de François Avril sur l'« Interprétations symboliques du combat de saint Michel et du dragon »⁶⁰, et concerne même parfois notre aire d'étude - géographique et temporelle - avec l'article d'Armando Petrucci sur l'« Origine e diffusione del culto di San Michele nell'Italia medievale »⁶¹. Il faut noter que ces contributions traitent davantage l'origine du culte de saint Michel et son

⁵⁵ Nous pouvons tout de même citer l'article de Guillaume DE JERPHANION qui centre son propos sur « L'origine copte du type de saint Michel debout sur le dragon », 1938, pp. 367-381.

⁵⁶ RÉAU, 1957 ; KAFTAL, 1952 ; 1965 ; 1978 ; 1985.

⁵⁷ Ce dessin est inspiré du tympan de l'église Saint-Michel-d'Entraigues (Charente) du XII^e siècle.

⁵⁸ Tome 1 : *Histoire et vie monastique*, Paris, 1967 ; tome 2 : *Vie montoise et rayonnement intellectuel du Mont-Saint-Michel*, Paris, 1967 ; tome 3 : *Culte de Saint-Michel et pèlerinages au Mont*, Paris, 1971 ; tome 4 : *Bibliographie générale et sources*, Nogent-sur-Marne, 1977 ; tome 5 : *Études archéologiques*, 1993.

⁵⁹ BAUDOT, 1971, p.15-34.

⁶⁰ AVRIL, 1971, p.39-52.

⁶¹ PETRUCCI, 1971, p.339-352.

développement en Occident durant le Haut Moyen Âge. Nous ne nous étendrons pas davantage sur l'historiographie du Mont-Saint-Michel et nous renvoyons à l'introduction de Pierre Bouet au volume *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*⁶² qui fait le point sur la bibliographie du Mont de 1966 à 2006. Nous ajouterons simplement que l'étude de saint Michel et de son sanctuaire normand dans les années 1960 fut à l'origine d'une redécouverte de l'archange. Dans les années 1980, l'impulsion gagna les anges en général et l'historiographie voit fleurir à cette époque des articles et des ouvrages sur les anges et Michel, leur culte, leurs images, leur symbolique.

I.1.2.2. Une première impulsion autour des images de Michel

Dans les volumes du *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel*, quelques articles portent sur les représentations de l'archange. Pierre Bourguet insiste sur la portée générale de l'iconographie principale de Michel et tente d'en trouver les origines dans l'art pharaonique et grec⁶³. Colette Lamy-Lassalle propose deux contributions autour des images de l'archange : elle étudie dans la première les enseignes de plomb retrouvées vers le Mont-Saint-Michel⁶⁴ et elle reprend dans la seconde un thème déjà traité par plusieurs chercheurs sur les représentations de saint Michel contre le dragon. Elle défend la thèse d'une origine carolingienne et dresse une typologie des premiers témoignages français⁶⁵. Pour Jean Fournée, c'est l'iconographie qui lie et simplifie deux aspects fondamentaux du culte de saint Michel : celui de peseur d'âme et celui de triomphateur du mal. Selon cet auteur, cette restriction du rôle de l'archange est à imputer à la piété populaire dont l'image médiévale est le reflet⁶⁶. André Grabar propose une description et une analyse de la porte byzantine du Mont Gargan⁶⁷.

D'autres articles, s'ils traitent principalement du culte de l'archange, font une place importante aux images : elles sont étudiées en tant que témoignages visibles de la dévotion portée à Michel. François Avril étudie le symbolisme du combat de saint Michel contre le dragon et analyse à ce titre les images de cet épisode puisque par leurs formes, leurs développements, leur iconographie, elles nous apprennent ce que cette scène évoquait pour les contemporains de ces créations⁶⁸. Il est surtout question dans cet article des parallèles symboliques et iconographiques entre saint Michel sauroctone et le Christ crucifié à l'époque carolingienne et romane. Marcel Baudot, dans un article sur le culte de l'archange, évoque

⁶² BOUET Pierre, « Introduzione, Quarant'anni di ricerche nei santuari di Mont-Saint-Michel e del Gargano », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, a cura di Pierre BOUET, Giorgio OTRANTO et André VAUCHEZ, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 13-30.

⁶³ BOURGUET, 1971, pp. 37-38.

⁶⁴ LAMY LASSALLE, 1971 (1), pp. 271-286.

⁶⁵ LAMY LASSALLE 1971 (2), pp. 53-64.

⁶⁶ FOURNEE, 1971, pp. 65-91.

⁶⁷ GRABAR, 1971, pp. 355-368.

⁶⁸ AVRIL, 1971, p. 42.

plusieurs fois l'iconographie de saint Michel pour confirmer le succès de certains aspects de la dévotion que lui portaient les hommes du Moyen Âge⁶⁹. Enfin, Armando Petrucci considère les particularités iconographiques comme des signes visibles des stratifications à l'œuvre dans le développement d'un culte, définissant et individualisant un personnage saint en fonction des aires culturelles dans lesquelles s'insèrent ces manifestations⁷⁰.

Le *Millénaire monastique du Mont-Saint-Michel* constitue bien une première impulsion dans l'étude des images et de l'iconographie de saint Michel en Occident. Ces écrits se concentrent particulièrement sur les origines de ces témoignages artistiques et sur la signification, principalement religieuse, de ceux-ci.

I.1.2.3. Le Mont Gargan et le *Centro di Studi micaelici e garganici* moteurs de la recherche autour de l'archange en Italie

Parallèlement aux initiatives françaises autour du Mont, matérialisées par les volumes du *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*, les Italiens s'intéressent également à cette thématique. Dès les années 1960, les fouilles archéologiques au Mont Gargan mettent à jour et restaurent les premiers éléments architecturaux à l'origine du sanctuaire⁷¹ et les premières contributions de valeur scientifique sont publiées. A l'automne 1975, les membres de l'*Istituto di Letteratura Cristiana Antica* de l'Université de Bari (épigraphistes, archéologues, linguistes, historiens) apportent des approfondissements à ces premières recherches qui donnent lieu à un premier colloque international à Monte Sant'Angelo en 1978 publié sous la direction de Giorgio Otranto et Carlo Carletti : *Il Santuario di S. Michele sul Gargano dal VI al IX secolo. Contributo alla storia della Langobardia meridionale*⁷², puis un second en 1992, toujours sous la direction de messieurs Otranto et Carletti, *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, publié en 1994⁷³. Ces années 1990⁷⁴, porteuses de nouvelles initiatives dans la recherche michaélique italienne, correspondent à la période de célébration du XVe centenaire de l'apparition de Michel sur le Mont (fixé selon la tradition entre 490 et 493)⁷⁵. C'est d'ailleurs en 1995, que Giorgio Otranto fonde le « Centro di studi micaelici e garganici », département détaché à Monte Sant'Angelo de l'Université de

⁶⁹ BAUDOT, 1971, p.15-34.

⁷⁰ PETRUCCI, 1971, pp. 339-352.

⁷¹ Voir à ce propos l'historique du Centro di studi micaelici e garganici sur le site officiel : http://www.dsc.uniba.it/strutture/centro_studi_micaelici_e_garganici.htm

⁷² Bari, 1980.

⁷³ *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, sous la direction de Carlo CARLETTI et Giorgio OTRANTO, Atti del Convegno internazionale Monte Sant'Angelo, 18-21 novembre 1992, Bari, Edipuglia, 1994.

⁷⁴ Nous pouvons également citer la monographie sous la direction de Giorgio OTRANTO et Carlo CARLETTI sur le sanctuaire du Mont Gargan publiée en 1990 : *Santuario di San Michele arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Bari, Edipuglia.

⁷⁵ Voir à ce propos l'historique du Centro di studi micaelici e garganici sur le site officiel : http://www.dsc.uniba.it/strutture/centro_studi_micaelici_e_garganici.htm

Bari, qui a pour objectif « lo studio e la valorizzazione della complessa documentazione storica, archeologica, architettonica, epigrafica, letteraria, agiografica, artistica, etno-antropologica legata al Santuario di san Michele Arcangelo e al territorio garganico soprattutto di epoca altomedievale »⁷⁶. Ce centre permet, par son implantation au cœur des territoires michaéliques, de mettre en relation les chercheurs de l'université de Bari avec les populations locales, porteuses des traditions liées encore aujourd'hui à l'archange, l'administration communale de Monte-Sant'Angelo, et les bénédictins de Montevergine, guides du sanctuaire.

Dans ce but, est organisée la « Settimana di Studi tardoantichi e romanobarbarici » dont la quinzième session s'est déroulée en septembre 2012. Comme son nom l'indique, ces interventions se concentrent sur la période du IV^e au VIII^e siècle.

Des années 1960 à nos jours, la recherche italienne n'a cessé de cultiver son intérêt pour l'archange et le sanctuaire à l'origine de son culte en Europe Occidentale.

I.1.2.4. L'iconographie de saint Michel : un intérêt encore limité

Dans leur volume sur le sanctuaire de saint Michel sur le Mont Gargan des origines au X^e siècle, Giorgio Otranto et Carlo Carletti étudient les origines du culte et du sanctuaire italien⁷⁷. Nous pouvons cependant remarquer l'importance du corpus de photographies représentant les témoignages artistiques présents au Mont ou dans les alentours. En fait, la présence des peintures et reliefs des épisodes garganesques est centrale dans la première partie sur « le origini del culto et l' « Apparitio » »⁷⁸. Le *Liber de apparitione sancti Michaelis in monte Gargano* permet en effet de retracer les origines légendaires du sanctuaire, et, plus qu'une simple illustration, les peintures représentant ces épisodes, en tant que symbole du culte michaélique, montrent l'étendue de l'intérêt porté à l'archange entre Italie, France et Espagne⁷⁹. Dans le reste de l'ouvrage, l'iconographie est régulièrement invoquée pour confirmer certains aspects dans le développement du culte de l'archange. Giorgio Otranto avait déjà abordé le sujet du lien entre présence des images du miracle du taureau et insertion du culte de l'archange dans les sanctuaires proches du Mont Gargan dans un article publié en 1985⁸⁰.

L'ouvrage collectif *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*⁸¹, présente quelques articles monographiques sur un site ou une décoration précise⁸² mais ne comporte qu'un seul article à proprement parler sur l'iconographie

⁷⁶ Description du site de la ville de Monte Sant'Angelo : http://www.montesantangelo.it/la_citta.php?Rif=157

⁷⁷ Bari, 1980.

⁷⁸ CARLETTI et OTRANTO, 1990, pp. 13-31.

⁷⁹ CARLETTI et OTRANTO, 1990, p. 19.

⁸⁰ OTRANTO, 1985, pp. 397-407.

⁸¹ Sous la direction de Carlo CARLETTI et Giorgio OTRANTO, *Atti del Convegno internazionale Monte Sant'Angelo*, 18-21 novembre 1992, Bari, Edipuglia, 1994.

⁸² D'ARIENZO, 1994, pp. 191-245 ; D'ANGELA, 1994, pp. 247-260 ; BERTELLI, 1994, pp. 427-452 ;

michaélique : il s'agit de celui de Pina Belli D'Elia sur « Il toro, la montagna, il vescovo. Considerazioni su un tema iconografico »⁸³. C'est encore les images illustrant le *Liber de apparitione sancti Michaelis in monte Gargano*, qui sont le centre de son étude. Elle étudie les premiers témoignages et le développement de cette série d'images en Italie et en Espagne jusqu'à la période moderne.

Le champ d'étude privilégié reste le Haut-Moyen Âge et le culte de saint Michel plus que ses représentations picturales ou sculpturales.

I.1.2.5. D'autres initiatives autour des images de saint Michel à la fin du XX^e siècle

Malgré l'importance de l'impulsion franco-italienne dans l'historiographie michaélique, toutes les initiatives ne sont pas forcément liées aux groupes formés autour des principaux sanctuaires. Gunnar Berfelt, dans un ouvrage de 1968, étudie par exemple l'iconographie angélique sous le prisme de la représentation de leurs ailes⁸⁴. Mais les images des êtres célestes ne semblent plus avoir ensuite intéressé les spécialistes avant la fin du XX^e siècle⁸⁵, tournant dans l'historiographie sur les anges qui correspond à l'apparition d'un intérêt plus général pour la figure angélique et pour saint Michel dans les années 1980-1990, dont nous avons déjà parlé plus haut⁸⁶. Dans la dernière décennie du XX^e siècle, plusieurs articles sur les représentations des anges paraissent dans des revues diverses⁸⁷ et plusieurs chercheurs proposent des ouvrages sur la question. Barbara Bruderer Eichberg, spécialiste des images des neuf chœurs angéliques, présente la tradition littéraire et les formes iconographiques de cette hiérarchie dans différents écrits entre 1992 et 2000⁸⁸. Puis en 1995, Nancy Grubb offre un large panorama sur les figures d'anges du Moyen Âge à nos jours⁸⁹ alors qu'Yves Cattin et Philippe Faure, dans leur ouvrage paru en 1999, se concentrent essentiellement sur la période médiévale⁹⁰. L'ouvrage collectif de Marco Bussagli et Mario D'Onofrio sur les anges font une large part à l'iconographie à toutes les périodes⁹¹. Fabrizio

GIULIANI, 1994, pp. 487-506.

⁸³ BELLI D'ELIA, 1994, pp. 575-618.

⁸⁴ BEREFELT, 1968.

⁸⁵ Traitant de l'iconographie angélique, nous pouvons tout de même citer l'article de Jacques BOUSQUET, « Le thème des « archanges à l'étendard » de la Catalogne à l'Italie et à Byzance », 1974, pp. 7-27.

⁸⁶ Nous avons déjà évoqué le colloque sur l'Ange de Pont-à-Mousson de 1981, dans lequel notamment intervient Dominique COSTA, sur les « Aspects de l'iconographie de l'ange en France au Moyen Âge et à la Renaissance », 1981.

⁸⁷ DARCHEVILLE, 1994, p.26-35 ; DIEGO BARRADO, 1997, pp.133-144 ; KOWALSKI, 1997, pp.49-62 ;

⁸⁸ BRUDERER EICHBERG, 1992 ; 1998 ; 2000, pp. 40-43.

⁸⁹ GRUBB, 1995.

⁹⁰ CATTIN et FAURE, 1999.

⁹¹ BUSSAGLI Marco, 2000 (1), pp. 23-35 ; GELAO, 2000, pp. 87-92 ; GNISCI, 2000, pp. 93-104 ; GULLI GRIGIONI, 2000, pp. 105-107 ; SPERA, 2000, pp. 155-158.

Bisconti détaille les origines de l'iconographie paléochrétienne des anges dans son dictionnaire paru en 2000⁹².

Après avoir développé, indépendamment les uns des autres, un intérêt pour l'archange à travers ses sanctuaires, les chercheurs français et les chercheurs italiens réunissent leurs connaissances autour de rencontres internationales dans les premières années du XXI^e siècle.

I.1.3. Des recherches franco-italiennes : un savoir historique qui suit l'axe du pèlerinage médiéval

I.1.3.1. Les années 2000 : l'âge d'or des études michaéliques

En septembre 2000, sur l'initiative d'André Vauchez - alors directeur de l'École Française de Rome - a lieu le premier colloque international à Cerisy-la-Salle, réunissant chercheurs français et italiens, intitulé « Culte et pèlerinage à saint Michel en Occident. Les trois monts dédiés à l'Archange » et dont les actes sont parus en 2003, aux éditions de l'École Française de Rome. Les trois plus grands sanctuaires michaéliques – le Mont Gargan, le Mont-Saint-Michel et Saint-Michel-de-la-Cluse - sont alors pour la première fois comparés à travers l'étude des analogies dans les récits de fondation, dans la configuration des sites et dans les formes architecturales. Ces lectures croisées s'attachent à l'étude des territoires qui ont été choisis par l'archange, de la typologie de ces lieux de culte, des circonstances historiques qui ont marqué leur fondation mais également à l'analyse des productions littéraires ainsi engendrées, des manifestations de la dévotion à saint Michel, des pèlerinages. Les recherches autour de saint Michel prennent alors une dimension internationale sans précédent, tant au niveau de l'organisation des rencontres et des collaborations entre différentes institutions universitaires⁹³ qu'au niveau des thèmes abordés qui le sont à l'échelle européenne. Ces études franco-italiennes dans les années 2000 sont également l'occasion d'ouvrir le champ chronologique des recherches michaéliques jusqu'alors circonscrites au Haut Moyen Âge, période des origines du culte et de la fondation des sanctuaires. Les thèmes abordés dans l'ouvrage collectif *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident : les trois monts dédiés à l'archange*, concernent aussi bien le début⁹⁴ ou la fin du Moyen Âge⁹⁵ que l'époque moderne⁹⁶.

⁹² BISCONTI, 2000, pp. 106-109 pour l'entrée sur l'ange.

⁹³ Le colloque « Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident : les trois monts dédiés à l'archange », qui s'est tenu du 27 au 30 septembre 2000 au Centre culturel de Cerisy-la-Salle et au Mont-Saint-Michel, a été préparé et organisé par l'École Française de Rome, le Centro di studi Micaelici e Garganici de l'Université de Bari et l'Office universitaire d'études normandes de l'Université de Caen Basse-Normandie.

⁹⁴ BOUET, 2003, pp. 65-90.

⁹⁵ BÉRIOU, 2003, pp. 203-217.

⁹⁶ JULIA, 2003, pp. 271-320.

I.1.3.2. La Bibliotheca Michaelica

Cette collaboration entre les Universités de Bari⁹⁷ et de Caen Basse-Normandie⁹⁸ à laquelle s'ajoutent celles de l'Université de Paris X-Nanterre⁹⁹ et de l'Université Turin¹⁰⁰, donne lieu à la création d'un *Comitato scientifico di studiosi del culto micaelico* qui organise un projet triennal prenant la forme de trois rencontres dans les grands sanctuaires michaéliques. Le premier colloque a eu lieu à l'Université de Bari et au Monte-Sant'Angelo du 6 au 8 avril 2006 et s'intitule « Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale »¹⁰¹. Le deuxième, « Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval », a eu lieu à la Sacra di San Michele du 26 au 29 septembre 2007¹⁰². Enfin le troisième et dernier colloque international sur les « Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts », s'est déroulé au Centre culturel de Cerisy-la-Salle du 29 septembre au 3 octobre 2008, à l'occasion du XIII^e centenaire du Mont-Saint-Michel¹⁰³.

Afin de réunir les actes de ces rencontres et d'autres recherches entrant dans ce champ d'études (monographies, ouvrages d'intérêts historiographiques et éditions de fonds grecs et latins), Giorgio Otranto et son équipe proposent de créer une nouvelle collection « Bibliotheca Michaelica » éditée par la Casa Editrice « Edipuglia »¹⁰⁴. La *collana* a déjà publié 7 volumes dont le dernier, paru en 2011, est une monographie sur le sanctuaire des Alpes, l'abbaye Saint-Michel-de-la-Cluse¹⁰⁵.

Le premier colloque s'intéresse surtout à la typologie des sanctuaires, à l'histoire de leur implantation et à leur rôle dans la diffusion du culte michaélique. Les interventions du deuxième colloque se développent autour de la question du pèlerinage et des chemins empruntés par les fidèles, qui conduisent à mettre en évidence les caractéristiques communes dans la typologie des lieux dédiés à l'archange. Le troisième, s'intéresse aux représentations de saint Michel et de ses sanctuaires dans les arts et la littérature, qu'elles soient d'origines bibliques et traditionnelles ou qu'elles se développent au cours du Moyen Âge, mettant en avant les fonctions de l'archange privilégiées par la piété populaire.

⁹⁷ Au sein du centro di studi Micaelici e Garganici dirigé par Giorgio Otranto.

⁹⁸ Au sein de l'Office universitaire d'études normandes dirigé par Pierre Bouet.

⁹⁹ Au sein du Centre d'histoire sociale et culturelle dirigé par André Vauchez et Catherine Vincent.

¹⁰⁰ Au sein du Centro di Ricerche sulle Istituzioni e le Società medievali dirigé par Giuseppe Sergi.

¹⁰¹ *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, a cura di Pierre BOUET, Giorgio OTRANTO et André VAUCHEZ, Bari, Edipuglia, 2007.

¹⁰² *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Giampietro CASIRAGHI et Giuseppe SERGI, Bari, Edipuglia, 2009.

¹⁰³ *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, sous la direction de Pierre BOUET, Giorgio OTRANTO, André VAUCHEZ et Catherine VINCENT, Bari, Edipuglia, 2011.

¹⁰⁴ Les actes du premier colloque correspondent au premier volume de la collection. Le deuxième colloque est publié dans le cinquième volume de la Bibliotheca Michaelica et le troisième colloque, dans le sixième.

¹⁰⁵ SERGI, 2011.

Un aspect fondamental se révèle dans l'ensemble de ces ouvrages collectifs : la pluridisciplinarité. La variété des chercheurs qui ont participé à ces rencontres est probante : historiens, littéraires, archéologues, historiens de l'art, épigraphistes... Cette diversité des approches permet de saisir la complexité de la personnalité de l'archange, la singularité de ses sanctuaires et des pèlerinages qui y mènent, et d'étudier la spiritualité liée à Michel dans son côté multiforme. Par ailleurs, différentes échelles géographiques ont été adoptées et se révèlent nécessaires à la compréhension de phénomènes aussi bien locaux qu'internationaux puisque, des dévotions locales aux grands pèlerinages entre Mont-Saint-Michel et Mont Gargan, les manifestations autour de la figure de l'archange s'expriment elles-mêmes sur ces différents plans spatiaux. Mais quelque soit l'échelle choisie, ces études montrent l'ancrage très fort des dévotions à saint Michel et de ses expressions dans un territoire portant la marque de l'archange qui y a laissé son empreinte par ses apparitions. Enfin, tout comme dans les actes de la première rencontre en septembre 2000, les interventions des trois colloques internationaux autour de sanctuaires de saint Michel présentent un axe temporel élargi puisque, s'il concerne principalement tout le Moyen Âge, certains chercheurs travaillent sur des périodes beaucoup plus proches de nous¹⁰⁶.

I.1.3.3. Une place grandissante des études iconographiques et d'histoire de l'art dans ces volumes

Les grandes rencontres internationales qui ont eu lieu de 2000 à 2008 ont permis un élargissement temporel du champ d'étude qui s'étire désormais jusqu'à la fin du Moyen Âge et les époques successives. En 2000, lors du premier colloque à Cerisy-la-Salle, outre les études portant sur l'architecture et l'archéologie, seule une intervention traite directement des peintures et sculptures de l'archange : il s'agit encore une fois de la contribution de la spécialiste italienne de l'iconographie michaélique, Pina Belli D'Elia¹⁰⁷. Elle examine à nouveau la question de la relation entre les textes de l'*Apparitio* et les représentations de cette légende en Italie, en France et en Espagne¹⁰⁸, et aborde également celles des origines des images de saint Michel combattant le dragon, débat déjà ouvert dont nous résumerons les différents points de vue dans la partie suivante.

En 2007, dans le premier volume de la *Bibliotheca Michaelica*, le seul article portant sur des images concerne des enseignes de plomb. Mais ici, Denis Bruna centre son propos sur la provenance des enseignes et leur utilisation sans aborder la question des formes ou de l'iconographie de ces objets. Il faut tout de même noter la contribution de Mario Sensi sur les « Santuari e culto di S. Michele nell'Italia centrale » qui aborde les images votives de l'Italie

¹⁰⁶ D'ARIENZO, 2007, pp. 303-337 ; JUHEL, 2011, pp. 309-329.

¹⁰⁷ BELLI D'ELIA, 2003, pp. 523-530.

¹⁰⁸ Elle avait déjà écrit en 1994 une contribution sur « Il toro, la montagna, il vescovo, considerazioni su un tema iconografico », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, pp. 575-602.

centrale comme témoignage du succès du culte de saint Michel le long des routes de pèlerinage vers le Mont Gargan et où l'iconographie est une manière de mieux appréhender les fonctions que lui attribuaient les hommes du Moyen Âge¹⁰⁹. En ce qui concerne les contributions en histoire de l'art, il est tout de même probant de voir que dans ces premiers actes, tous les articles traitant de témoignages artistiques se retrouvent à la fin des ouvrages.

Les volumes deux, trois et quatre de la *collana* ne concernent pas les images de l'archange et se concentrent essentiellement sur le culte de saint Michel en Campanie¹¹⁰, sur les abbayes et les réseaux monastiques des Alpes¹¹¹ et sur les chemins de pèlerinage¹¹².

Dans le volume cinq sur les *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, l'image semble prendre une place grandissante dans les réflexions autour de l'archange. Trois chercheurs mettent l'iconographie au centre de leur propos : nous retrouvons Pina Belli D'Elia¹¹³, mais également Saverio Lomartire¹¹⁴ et Dominique Rigaux¹¹⁵. Pina Belli D'Elia s'intéresse non pas aux images de l'archange, mais aux images des pèlerins et des pèlerinages et seule Dominique Rigaux revient sur l'iconographie michaélique. Elle étudie les choix iconographiques adoptés dans plusieurs chapelles alpines et ce qu'ils impliquent dans la signification donnée à ces images. Elle revient également sur la proximité de saint Michel avec d'autres figures sanctifiées dans les programmes picturaux qui affinent la définition du culte et de la dévotion rendue à l'archange.

À la fin des années 2000, la troisième rencontre internationale porte sur les *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts* et débute par une introduction de Fabrizio Bisconti, historien de l'art paléochrétien, sur l'iconographie des anges¹¹⁶. Même si le terme de « représentation » est traité au sens propre de sa définition (celle de rendre quelque chose d'absent présent, aussi bien par les arts visuels, littéraires ou autres) deux des trois sections qui compartimentent les actes de ce colloque sont centrées sur les représentations dans les arts¹¹⁷ et la deuxième concerne plus particulièrement les arts au Moyen Âge. Christian Davy étudie l'iconographie de saint Michel dans les peintures murales françaises, manifeste des différentes fonctions de l'archange, aussi bien combattant, défenseur de l'espace divin, acteur du jugement dernier ou psychopompe¹¹⁸. C'est également à des œuvres françaises qu'est consacrée la contribution d'Esther Dehoux qui centre son propos sur

¹⁰⁹ SENSI Mario, 2007, pp. 241-280.

¹¹⁰ CAMPIONE, 2007 (1).

¹¹¹ *Attraverso le Alpi : S. Michele, Noalesa, S. Teofredo e altri reti monastiche*, sous la direction de Frederi ARNEODO et Paola GUGLIELMOTTI, Bari, Edipluglia, 2008.

¹¹² INFANTE, 2009.

¹¹³ BELLI D'ELIA, 2009, pp. 441-475.

¹¹⁴ LOMARTIRE, 2009, pp. 545-572.

¹¹⁵ RIGAUX, 2009, pp. 577-597.

¹¹⁶ BISCONTI, 2011, pp. 11-22.

¹¹⁷ La première concerne « Les représentations du Mont et de l'archange dans la littérature et dans les textes » (pp. 25-91), la deuxième « Les représentations du Mont et de l'archange dans les arts au Moyen Âge » (pp. 95-261) et la troisième « Les représentations du Mont et de l'archange dans les arts à l'époque moderne et contemporaine » (pp. 263-371).

¹¹⁸ DAVY, 2011, pp. 95-108.

la polymorphie de l'iconographie michaélique définissant une nouvelle fois les diverses fonctions de l'archange¹¹⁹. Elle explique les transformations iconographiques du guerrier et du porteur de balance à la lumière des évolutions politiques, sociales et religieuses survenues entre le X^e et le XIII^e siècle. Lindy Grant se penche elle sur les Jugements derniers français de l'époque gothique dans lesquels saint Michel s'impose en position centrale¹²⁰. Ilona Hans-Collas détermine les aspects iconographiques des peintures françaises dans l'Est de la France à la fin du Moyen Âge tout en insistant sur l'importance de l'archange dans la quête du salut, comme en témoignent les images¹²¹. François Neveux et Juliane Hervieu cosignent un article sur les images de saint Michel en contexte funéraire en Basse Normandie qui, sans abandonner la nature guerrière de sa figure, exaltent sa fonction de psychopompe et en font un ange gardien des défunts¹²². Ils relient cette recrudescence des images de l'archange aux événements politiques et militaires dans le contexte de l'occupation anglaise. Denis Bruna et Françoise Labaune-Jean reviennent sur le thème des enseignes de pèlerinage suite à la découverte récente de moules au Mont-Saint-Michel¹²³. Du point de vue iconographique, les auteurs précisent que les enseignes montoises n'ont pas de caractère exceptionnel, que le type le plus courant reste celui de saint Michel au dragon mais qu'aucun renseignement visuel n'évoque le sanctuaire. Costantino P. Charalampidis propose une contribution sur l'iconographie byzantine de l'archange entre le X^e et le XVII^e siècle en précisant le peu de succès de l'image dynamique de saint Michel combattant le dragon en Orient et l'adoption tardive de la psychostasie¹²⁴. Pina Belli d'Elia écrit à nouveau sur l'iconographie de saint Michel dans les peintures rupestres de l'Italie du sud¹²⁵.

Depuis la fin de la première décennie des années 2000, l'image de l'archange a rejoint les textes des apparitions, les écrits bibliques ou liturgiques, les témoignages épigraphiques ou archéologiques, dans l'intérêt des chercheurs universitaires en histoire de l'art ou autre science historique.

I.1.3.4. Dynamisme des collectivités locales et des associations

Nous voudrions à présent préciser que les démarches réalisées par ces institutions universitaires sont souvent accompagnées, voir précédées par celles des collectivités locales ou des associations liées aux lieux de culte et aux pèlerinages.

L'association des Amici della Sacra di San Michele a été créée pour contribuer à la restauration du sanctuaire en 1986. Elle se consacre dès 1995 à l'approfondissement de la

¹¹⁹ DEHOUX, 2011, pp. 109-133.

¹²⁰ GRANT, 2011, pp. 135-143.

¹²¹ HANS-COLLAS, 2011, pp. 145-162.

¹²² NEVEUX et HERVIEU, 2011, pp.163-183.

¹²³ BRUNA et LABAUNE-JEAN, 2011, pp. 183-197.

¹²⁴ CHARALAMPIDIS, 2011, pp. 199-211.

¹²⁵ BELLI D'ELIA, 2011, pp. 213-236.

connaissance autour de la Sacra en organisant conférences et colloques¹²⁶ et en publiant des écrits sur l'archange, le sanctuaire piémontais et son territoire¹²⁷. Une autre association autour de la Sacra se crée dès février 1993 dans le but d'aider la communauté religieuse des Pères *Rosminiani* dans la conservation de l'édifice, sa connaissance, l'entretien de la bibliothèque et l'accueil des publics. C'est en partie grâce à leurs actions que la Sacra est classée en décembre 1994 monument symbole du Piémont par la Région. Ils participent également à l'organisation des *Convegni Sacrense* qui se tiennent régulièrement au sein du sanctuaire¹²⁸. La communauté religieuse de la Sacra est elle-même à l'origine de ces rencontres, dont ils publient les actes aux *Edizioni Rosminiane*¹²⁹.

L'Association des chemins du Mont-Saint-Michel s'était donnée pour mission de retrouver et de promouvoir les anciens chemins qui menaient au sanctuaire. Créée en 1998, elle mène ses investigations sur le terrain et dans les archives sous la responsabilité de Vincent Juhel, Julianne Hervieu et Julien Deshayes. Elle organise ensuite rencontres et publications pour diffuser les résultats de ces recherches. Elle a à présent pour vocation de réunir les grands sites michaéliques en créant un réseau européen¹³⁰. Elle organise par exemple des expositions itinérantes entre France et Italie qui permettent de réunir virtuellement à travers les arts (photographies des sanctuaires, d'œuvres d'art, d'objets de pèlerinages) les trois monts ou d'autres sanctuaires dédiés à l'archange. Enfin, les Chemins du Mont-Saint-Michel organise également tous les deux ans environ des Rencontres historiques au prieuré d'Ardevon autour du thème du pèlerinage¹³¹. Son caractère fédérateur entre les différents monts européens se matérialise par le changement de nom de l'association en 2009 : les « Chemins du Mont-Saint-Michel » devient les « Chemins de saint Michel ».

La *Comunità Montana del Gargano* a également participé activement à la mise en valeur de son sanctuaire sud-italien notamment en réalisant des expositions¹³² et en participant à l'organisation des rencontres scientifiques et à la publication des résultats obtenus.

¹²⁶ La liste de ces rencontres est disponible sur le site de l'association :

<http://www.amicidellasacra.it/index.asp?sez=2&dsez=convegni&sezioneaschede=False&lang=ITA>

¹²⁷ La liste des publications est disponible sur le site de l'association :

[http://www.amicidellasacra.it/userfiles/file/pubblicazioni\(2\).pdf](http://www.amicidellasacra.it/userfiles/file/pubblicazioni(2).pdf)

¹²⁸ Le *XXII Convegno Sacrense* aura lieu en septembre 2013 sur le thème « Regole e spiritualità monastiche ».

¹²⁹ Nous pouvons citer par exemple le volume qui regroupe les interventions du *VII Convegno sacrense : Il fari di San Michelet tra angeli e pellegrini*, sous la direction d'Antonio SALVATORI, Stresa, Edizioni Rosminiane, 1999.

¹³⁰ Voir la carte du réseau réalisée sur le site de l'association :

<http://www.lescheminsdumontsaintmichel.com/spip/spip.php?article77>

¹³¹ Les actes de ces rencontres sont publiés par l'association avec le soutien du conseil régional de Basse-Normandie. Consulter à ce propos le site de l'association :

<http://www.lescheminsdumontsaintmichel.com/spip/spip.php?article141>

¹³² Avec la collaboration du *Centro di Studi micaelici e garganici*, elle a organisé du 25 septembre au 5 novembre 1999 une exposition au Museo « G. Tancredi » de Monte Sant'Angelo : « L'angelo, la Montagna, il Pellegrino » dont le catalogue homonyme a été publié chez Claudio Grenzi Editore en 1999 sous la direction scientifique de Pina Belli D'Elia.

I.1.3.5. Des sanctuaires plus modestes promoteurs de recherches autour de l'archange

Le phénomène de promotion de la recherche autour de saint Michel et de ses abbayes ne touche pas seulement les grands sanctuaires franco-italiens, mais également d'autres plus modestes, également lieux de pèlerinage, tels que l'abbaye Saint-Michel de Cuxa et l'église Saint-Michel d'Aiguilhe.

L'Association culturelle de Cuxa a été fondée en 1967 par Pierre Respaut et organise tous les ans les Journées romanes, séminaires d'études sur l'art préroman et roman (conférences et visites des monuments de la région et des régions voisines). Les actes de ces journées sont édités dans les *Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* revue scientifique sur l'art, l'architecture, la civilisation préromane et romane en Europe méridionale et méditerranéenne et particulièrement en Catalogne, Roussillon et Cerdagne, qui paraît tous les ans depuis 1969. Plus que l'étude de la personnalité de l'archange, de l'apparition de son culte et son développement, ces études sont avant tout orientées vers l'étude locale des phénomènes artistiques régionaux à la période préromane et romane. Pourtant les publications des cahiers rassemblent quelques articles susceptibles d'apporter des informations importantes sur l'angéologie. Nous pouvons citer à ce titre l'article de Philippe Faure, « L'homme accompagné. Origines et développement du thème de l'ange gardien en Occident »¹³³, ou celui de Robert Cabié, « Les anges dans la liturgie »¹³⁴. Sur l'iconographie des anges ou de saint Michel, Lourdes Diego Barrado étudie « Le rôle des anges dans l'iconographie de la Rome byzantine »¹³⁵ et Catherine Jolivet-Lévy le « Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin : le témoignage de quelques monuments de Cappadoce »¹³⁶.

A l'instar de ce qui s'était fait pour les grands sanctuaires, la municipalité d'Aiguilhe a souhaité attirer l'intérêt des scientifiques sur son rocher. L'association *Autour de Saint-Michel d'Aiguilhe* a donc été créée en septembre 2009 et souhaite, en promouvant leur sanctuaire par le biais de rencontres et de publications, participer à la construction d'un réseau des sites dédiés à saint Michel et au développement de l'itinéraire culturel européen des chemins de saint Michel¹³⁷.

Des associations et des collectivités locales attachées aux grands sanctuaires, aux passionnés œuvrant autour des sanctuaires plus modestes, tous permettent de créer un véritable lien entre leur sanctuaire, son territoire, la communauté religieuse qui l'occupe parfois encore, les

¹³³ FAURE, 1997 (1), pp. 199-211.

¹³⁴ CABIÉ, 1997, pp. 5-10.

¹³⁵ DIEGO BARRADO, 1997, pp.133-144.

¹³⁶ JOLIVET-LÉVY, 1997, pp.187-198.

¹³⁷ Voir les statuts de l'association en ligne : <http://www.aiguilhe.fr/annuaire-de-la-mairie-d-aiguilhe/comite-de-jumelage/autour-de-saint-michel-daiguilhe-a141.html#.UV2ST6Lxo1I>

institutions locales, les chercheurs universitaires, les populations et le public. Elles ont par ailleurs aujourd'hui un caractère fédérateur entre les différents sites michaéliques européens et favorisent les échanges internationaux.

C'est à partir d'une volonté de protection, de mise en valeur et de connaissance de leur sanctuaire respectif que chercheurs ou simples passionnés, français ou italiens ont donné une réelle impulsion à l'étude de saint Michel. Les sanctuaires michaéliques, de part leur sacralité imprimée par la présence de l'archange, constituent de véritables moteurs dans l'étude de saint Michel, des lieux où il a choisi d'apparaître mais également de sa personnalité, de ses fonctions, de la dévotion qu'il engendre.

I.2- Les débats historiographiques autour de l'image de Michel

Cette partie expose la teneur des grands débats qui ont eu lieu autour de la question des images de l'archange : premières représentations des anges et de l'archange, origines de l'iconographie michaélique, lien avec des figures païennes, relation avec l'iconographie byzantine, développement des images occidentales.

I.2.1. Autour de la formation de l'iconographie michaélique

I.2.1.1. Michel, un ange comme les autres dans les écrits sur l'art paléochrétien

Les historiens ou historiens de l'art intéressés par les origines de l'iconographie michaélique doivent avant tout s'intéresser à l'iconographie angélique. Les premières représentations de Michel ne possèdent pas de caractère assez marqué pour mener une étude isolée, ainsi la formation et la diffusion des images de l'archange au temps des premiers chrétiens ne peuvent se comprendre sans celles des anges en général.

La reconnaissance des premières représentations angéliques dans les figures d'assistants ou de messagers aptères peints dans les catacombes dès la fin du II^e siècle ne fait pas débat¹³⁸. Les auteurs s'accordent à reconnaître les premiers anges dans ces personnages masculins, jeunes ou matures, imberbes ou barbus, souvent vêtus du *pallium* et portant parfois un rouleau¹³⁹. L'apparition des ailes à la fin du IV^e siècle est également un fait généralement admis par l'ensemble des érudits s'étant penchés sur la question, ainsi que le fait qu'il restera un élément

¹³⁸ À propos des origines de l'iconographie des anges voir DUHR, t.I, 1937, pp. 580-625 ; Marco Bussagli précise que la première représentation d'ange conservée est celle présente dans l'Annonciation de la Catacombe Sainte Pricille de Rome. BUSSAGLI Marco, 2000 (1), pp. 23-35. L'historique de la formation de l'iconographie angélique est résumé dans le dictionnaire de Fabrizio Bisconti, 2000, pp.107-109.

¹³⁹ BISCONTI, 2000, p. 107.

figuratif constant dans l'art chrétien¹⁴⁰. Chacun y voit une formulation iconographique tardive¹⁴¹. Les débats historiographiques se situent autour des raisons qui ont fait des premières représentations d'anges des figures d'hommes comme les autres, puis des raisons qui ont conduit peintres et sculpteurs à ajouter cet organe de vol à leurs personnages célestes.

Dans la Bible, les anges volent¹⁴² mais ils apparaissent aux hommes sous la forme humaine et leur physionomie n'y est pas décrite¹⁴³ : les anges de l'Ancien et du Nouveau Testament ne portent pas d'ailes. Selon Marco Bussagli, il semblerait que, faute d'aile, ce soit la tenue portée par les anges, généralement le *pallium*, et l'action qu'ils accomplissent, qui sont déterminantes dans leur identification avant la fin du IV^e siècle¹⁴⁴. Ainsi, n'était-il pas nécessaire de leur adjoindre cet organe de vol. Pourtant cette tenue était portée par la majorité des personnages bibliques sur les murs des catacombes, comme le précise Fabrizio Bisconti qui privilégie le contexte biblique comme principal indice pour identifier une figure angélique¹⁴⁵. Certains historiens insistent sur un autre aspect qui aurait pu freiner les peintres et sculpteurs à parer leurs anges d'ailes : il s'agirait d'une peur de ces derniers de voir les messagers de Dieu confondus avec des divinités païennes souvent ailées (tels par exemple la victoire, Éros, Iris, Hermès...) ¹⁴⁶. En fait, comme le précise Lourdes Diego Barrado, il était moins grave de les confondre avec des hommes plutôt qu'avec des divinités païennes¹⁴⁷.

Pendant deux siècles, les anges resteront aptères. Pourquoi alors ajoute-t-on à la fin du IV^e siècle cet élément iconographique ? La question de l'identification des anges puis de l'absence et de l'adjonction des ailes intrigue dès les premières découvertes des catacombes et leur décor peint¹⁴⁸. Au milieu du XX^e siècle, Jeanne Villette voit dans l'adjonction d'ailes une manière de ne plus confondre l'homme et l'ange qui lui est supérieur¹⁴⁹ et d'ajouter ainsi quelque chose de surnaturel dans la figure angélique. Elle note que ce tournant iconographique s'accompagne également d'une métamorphose sur le corps lui-même de l'ange qui sera désormais autant que possible asexué et d'âge moyen¹⁵⁰. Selon Marco

¹⁴⁰ GRUBB, 1995, p. 85 ; CORRENTE, 2000, pp. 17-20 ; DIEGO BARRADO, 1997, pp.133-144.

¹⁴¹ Fabrizio BISCONTI insiste particulièrement sur cet aspect dans *Temi di iconografia paleocristiana*, 2000, p. 107.

¹⁴² Marco Bussagli cite en particulier les passages de Daniel (9,21) et de l'Apocalypse (14,6) qui indique que les séraphins et les chérubins volent, dans BUSSAGLI, 2000, p. 33.

¹⁴³ COSTA, 1981, p. 111.

¹⁴⁴ BUSSAGLI, 2000, p. 34.

¹⁴⁵ BISCONTI, 2011, p. 22.

¹⁴⁶ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 85 ; CORRENTE, 2000, pp. 17-20.

¹⁴⁷ DIEGO BARRADO, 1997, p. 134.

¹⁴⁸ Fabrizio BISCONTI évoque par exemple les débats des XVIII^e et XIX^e siècles à propos de la reconnaissance de l'archange Gabriel et donc de l'identification de la scène de la catacombe de Sainte-Priscille comme d'une Annonciation, 2011, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁹ VILLETTE, 1940, p. 51.

¹⁵⁰ VILLETTE, 1940, p. 53.

Bussagli, si les ailes avaient été omises pour éviter des confusions entre les figures païennes et celles d'une religion clandestine et menacée, les images de la période successive sont créées dans un contexte où le christianisme est devenu religion d'État¹⁵¹ et l'erreur d'identification entre personnages païens et chrétiens est moins problématique. Il parle d'« apposizione iconografica » d'ailes aux figures angéliques car la figure de l'ange en elle-même ne change pas¹⁵². Fabrizio Bisconti trouve quant à lui dans la lutte contre l'arianisme une raison qui rend les ailes nécessaires dans les images d'anges. En effet, alors que l'indétermination iconographique ne gênait pas l'orthodoxie pré-nicéenne, la montée de l'arianisme oblige les penseurs chrétiens à définir plus précisément la nature divine ainsi que celle de chaque être créé par Dieu : les anges ne peuvent plus être pris pour des hommes¹⁵³.

I.2.1.2. Les origines d'une iconographie

Mais ce qui retient le plus longuement historiens des religions et historiens de l'art, plus que de savoir comment et pourquoi les anges deviennent des personnages ailés, c'est de déterminer d'où viennent ces ailes, à qui elles appartenaient et ce que cela apprend sur les phénomènes de transmission d'idées, de croyances et d'images. Dans ce domaine, les études sur les cultes et les représentations artistiques se fondent souvent pour se répondre ou se justifier.

Sans revenir sur toutes les filiations possibles entre figures angéliques et divinités païennes, nous focalisons à nouveau notre attention sur Michel qui est au centre de plusieurs études l'assimilant, dans les croyances ou les images, à des divinités païennes : égyptiennes, grecques, romaines ou autres. Selon Olga Rojdestvensky, plusieurs études des XVII^e et XVIII^e siècles étaient dominées par la volonté de trouver des filiations entre Mercure et saint Michel¹⁵⁴. Alfred Maury, dès les années 1840, écrit plusieurs articles sur la psychostasie et les divinités psychopompes dans lesquels il attribue à Michel les mêmes fonctions que Toth, Hermès, Mithra et Mercure¹⁵⁵. Même s'il ne pense pas à une simple transposition dans les images chrétiennes de ces divinités psychopompiques en la personne de l'archange – qui correspondrait à une copie irraisonnée des premiers artistes chrétiens - il admet que certaines similitudes iconographiques sont certainement liées à une reprise de croyances, d'idées autour de la pesée des âmes et de la destinée de ces dernières dans l'au-delà¹⁵⁶. Dans les mêmes années, Jean De Witte répond dans la même revue qu'il ne lui semble pas possible de rapprocher la psychostasie homérique de la pesée des âmes égyptienne puis chrétienne car selon lui, la nature de la pesée n'est pas la même¹⁵⁷.

¹⁵¹ BUSSAGLI, 2000, p. 34.

¹⁵² BUSSAGLI, 2000, p. 33.

¹⁵³ BISCONTI, 2000, p.107 et 2011, pp. 11-22.

¹⁵⁴ ROJDESTVENSKY, 1922.

¹⁵⁵ MAURY, 1844, p.305.

¹⁵⁶ MAURY, 1845, pp. 581-601 (second article, première partie), p. 595.

¹⁵⁷ DE WITTE, octobre - mars 1845, pp. 647-656.

Un demi-siècle plus tard, au début du XX^e siècle et pour les décennies suivantes, plusieurs articles rapprochent Michel de divinités anciennes, tantôt pour en faire un continuateur des figures païennes¹⁵⁸, tantôt pour souligner des influences lointaines au culte michaélique en insistant surtout sur une filiation de fonctions entre anges et dieux antiques, en particulier dans le contexte de la psychostasie et du combat du bien contre le mal¹⁵⁹. Cette question est largement débattue dans les années 1970¹⁶⁰ avec en particulier une série d'articles dans les volumes du *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*¹⁶¹.

Outre les similitudes de fonctions, ce sont les consécrations de certains anciens lieux de culte païens à Mercure¹⁶², Wuotan¹⁶³, Attis¹⁶⁴ ou encore Calchas et Podalire¹⁶⁵, nouvellement dédiés à saint Michel, qui poussent les historiens à s'interroger sur la continuité entre les cultes païens et celui de l'archange¹⁶⁶. Il existerait selon ces auteurs un lien entre la typologie d'un site dédié à une divinité et les croyances qui s'y rattachent : c'est alors la particularité des implantations des sanctuaires michaéliques qui participe à faire de lui un descendant de divinités plus anciennes¹⁶⁷.

Les historiens des religions et les historiens de l'art sont en général tous d'accord pour admettre des rapprochements entre Michel et d'anciennes divinités. La nuance se fait dans le degré de ces rapprochements, de filiation directe à une simple rencontre de croyances ou d'iconographie. Dans tous les cas, il semblerait que ces multiples associations soient le résultat du caractère universel de la figure de l'archange, ou plutôt des actions qu'il accomplit : accompagnateur des âmes dans l'au-delà et vainqueur du dragon. Guillaume De Jerphanion parlait déjà en 1938 de « tendance universelle de l'esprit humain »¹⁶⁸ qui pousse les hommes à reproduire certains thèmes religieux fondamentaux, comme le combat du bien et du mal dans lequel s'était illustré Horus, puis saint Michel alors successeur également de ce guerrier ancien. Ces idées sont reprises dans les années 1970 par Pierre Bourguet¹⁶⁹ puis dans

¹⁵⁸ SAINTYVES, 1907 ; Louis REAU écrit dans son dictionnaire que le culte de saint Michel « a remplacé celui des divinités païennes : du dieu égyptien Anubis et particulièrement de Mercure », 1956, p. 44.

¹⁵⁹ CUMONT, 1915, pp.157-182.

¹⁶⁰ FISCHETTI, 1973.

¹⁶¹ BOURGUET, 1971, pp. 37-38 ; FOURNEE, 1971, pp. 65-91 ; LAMY LASSALLE, 1971 (2), pp. 53-64 ; BAUDOT, 1971, pp. 15-34 ; PETRUCCI, 1971, pp. 339-352.

¹⁶² POISSON, 1916, pp. 6-15.

¹⁶³ ROJDESTVENSKY, 1922.

¹⁶⁴ MANGO, 1986, pp. 39-62.

¹⁶⁵ PETRUCCI, 1971, pp. 339-352 ; CARLETTI et OTRANTO, 1990, pp. 13-14 ; BELLI D'ELIA, 2000, pp. 123-125.

¹⁶⁶ Giorgio OTRANTO résume ces filiations autour du sanctuaire du Mont Gargan, « Genesi, caratteri e diffusione del culto micaelico del Gargano », 2003, pp. 43-64.

¹⁶⁷ Georges POISSON aborde particulièrement cette question dans « Saint Michel, successeur du Dieu gaulois du soleil. », 1916, *op. cit.*, pp. 6-15.

¹⁶⁸ DE JERPHANION, 1938, p. 381. Cette idée d'une filiation possible par l'universalisme des thèmes illustrés dans l'iconographie de saint Michel (combat du bien contre le mal) est reprise par Pierre BOURGUET, 1971, pp. 37-38.

¹⁶⁹ BOURGUET, 1971, pp. 37-38.

les années 2000 par Pina Belli d'Elia dans le contexte des rencontres franco-italiennes¹⁷⁰. Depuis les années 1970, on insiste de toute façon sur le fait que la religion chrétienne n'agit pas en rupture mais dans la continuité des anciennes croyances et idées païennes¹⁷¹.

À travers la figure de saint Michel, les parallèles avec les divinités païennes se font à plusieurs niveaux : ce sont des liens de fonctions à travers le rôle de psychopompe, d'acteur de la psychostasie, de messager, de vainqueur du mal qu'endosse l'archange qui l'associe aux figures de Toth, de Mercure, d'Héraclès, de Wuotan ou de Lug ; des liens iconographiques qui l'associent aux figures d'Attis, de *Niké* ou des génies ailés ; des liens dans la typologie de ses sanctuaires qui l'associent aux divinités des sommets, de la lumière ou des sources curatives comme Mithra Calchas et Podalire. Le polymorphisme et l'universalisme de la figure, des fonctions et du culte de l'archange le placent volontiers au chœur d'études sur le dialogue entre anciennes religions et christianisme naissant qui sont considérables pour saisir le fonctionnement de l'imagerie michaélique.

Revenons alors sur les débats autour des origines de l'iconographie de Michel.

Tout comme son culte, l'iconographie de saint Michel tire en partie ses origines de l'orient byzantin.

Les origines orientales du culte de saint Michel étant attestées aujourd'hui par l'ensemble des auteurs ayant écrit sur le sujet, il n'est pas étonnant de voir plusieurs recherches porter sur les images orientales, et surtout byzantines, de l'archange. En outre, l'importance des formules byzantines dans la formation de l'imagerie chrétienne occidentale explique le fait qu'un certain nombre de spécialistes de l'iconographie médiévale interroge, au préalable d'une étude sur un type d'image, les possibles origines byzantines. Mais il existe également des articles et ouvrages qui étudient l'iconographie orientale pour elle-même, ses origines et ses développements. C'est le cas de Catherine Jolivet-Lévy¹⁷², spécialiste de l'architecture et de l'art byzantin, qui propose un article sur le culte et l'iconographie de saint Michel en Cappadoce en 1997 et un autre en 1998 sur les archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine¹⁷³. C'est en tant que figure principale des sanctuaires de l'Orient byzantin que cette chercheuse s'intéresse à la figure michaélique et ses images dont elle souligne la monumentalité¹⁷⁴. Elle porte une attention particulière aux représentations du miracle de Chônai, tout comme Smiljka Gabelić¹⁷⁵ qui travaille sur un cycle de saint Michel exceptionnel du XIV^e siècle conservé à Lesnovo (Macédoine). Costantino P. Charalampidis

¹⁷⁰ BELLI D'ELIA, 2000, pp. 123-125.

¹⁷¹ FOURNEE, 1971, pp. 65-91 ; Francesco Paolo FISCHETTI parle de période « d'incubation » pour les premiers siècles chrétiens, 1973.

¹⁷² JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 187-198.

¹⁷³ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), pp. 121-128.

¹⁷⁴ JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 187-198.

¹⁷⁵ GABELIĆ, 1989 (2), p. 95-103; 1989 (1), p. 58.

propose une contribution lors du dernier colloque franco-italien sur l'iconographie byzantine de saint Michel entre le X^e et le XVII^e siècle¹⁷⁶.

Les discussions les plus nombreuses autour du dialogue entre iconographie michaélique byzantine et iconographie occidentale, portent sur les origines d'un des thèmes principaux de l'iconographie de saint Michel : l'archange foulant aux pieds le dragon. Émile Mâle, au début du XX^e siècle, affirme que « le saint Michel debout sur le dragon, que l'art byzantin ne connaît pas, est le saint Michel du Mont Gargano. C'est là qu'il a dû naître dès les temps carolingiens, et c'est de là qu'il s'est répandu en Europe »¹⁷⁷. Pour l'auteur, l'iconographie du Michel sauroctone est une création italienne. Sans soutenir que le premier saint Michel au dragon ait été créé en territoire byzantin, Guillaume De Jerphanion considère que le modèle garganesque reproduirait un type iconographique copte¹⁷⁸ d'un personnage (aptère) transperçant de sa lance un dragon, visible encore aujourd'hui sur plusieurs morceaux de tissus égyptiens du VI^e, conservés à Londres et à Athènes¹⁷⁹. André Grabar, avait déjà signalé que l'iconographie chrétienne du Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic était un dérivé du thème impérial du vainqueur foulant aux pieds le vaincu¹⁸⁰. Pour lui, le type triomphal païen de l'empereur victorieux se transforme une première fois en thème impérial christianisé par la substitution de la lance ou du labarum par la croix. Ce motif passe ensuite dans l'iconographie chrétienne au V^e siècle avec les images du Christ marchant sur l'aspic et le basilic. En 1971, Colette Lamy-Lassalle prolonge la recherche d'André Grabar autour du thème impérial de l'empereur vainqueur foulant son adversaire aux pieds en proposant de voir dans l'iconographie de saint Michel au dragon, une continuité de ce motif¹⁸¹. Cet avis est partagé par Yves Christe¹⁸² et André Bonnery¹⁸³ quelques années plus tard, mais pour autant, aucun de ces chercheurs ne reprend les discussions autour des origines - italienne, byzantine ou copte - des premières images de saint Michel sauroctone.

Mario Rotili était pourtant revenu sur cette question à partir de la datation de reliefs du Mont Gargan¹⁸⁴ qu'il situe autour du VIII^e et du IX^e siècle et qu'il considère comme faisant partie

¹⁷⁶ CHARALAMPIDIS, 2011, pp. 199-211.

¹⁷⁷ Selon lui, il existait, d'après les textes du moine Bernard en pèlerinage au Mont Gargan au IX^e siècle (voir *l'Itinerarium Bernardi monachi franchi*), une grande icône peinte sur les murs de l'église dont le saint Michel sculpté sur la chaire serait une copie, MÂLE, 1998 (1^e édition 1922), p. 259. La chaire en question est visible dans le catalogue d'exposition *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, 1999, notice 15, pp. 76-79.

¹⁷⁸ L'Égypte est alors sous domination de l'Empire byzantin, jusqu'au VII^e siècle.

¹⁷⁹ DE JERPHANION, 1938, pp. 367-381.

¹⁸⁰ GRABAR, 1936.

¹⁸¹ LAMY LASSALLE, 1971 (2), pp. 53-64.

¹⁸² CHRISTE, 1973, p. 47.

¹⁸³ BONNERY, 1997, pp. 11-20.

¹⁸⁴ Il s'agit d'un bas-relief sur une plaque de la cathèdre représentant saint Michel foulant au pied le dragon et le transperçant de sa lance ; d'un autre bas-relief appartenant peut-être à une architrave représentant saint Michel debout sur un dragon et le transperçant de sa lance avec la main droite ; ainsi que d'un dernier bas-relief appartenant au même ensemble que le précédent et représentant Michel foulant aux pieds le dragon et le transperçant de sa lance et portant dans la main gauche une balance dans les plateaux desquels se trouvent deux petits bustes.

des premiers témoignages de saint Michel transperçant le dragon, dont l'iconographie serait apparue dans ce même sanctuaire au VII^e siècle¹⁸⁵. Plusieurs autres auteurs avancent des dates précoces pour ces images, preuves d'une origine garganesque du type¹⁸⁶, mais la critique récente adopte des datations plus tardives : ces reliefs sont estimés par Gioia Bertelli et Silvia Bettocchi comme des productions de la fin du XI^e et du début du XII^e¹⁸⁷. Les anciens arguments permettant de considérer le Mont Gargan comme le foyer de l'iconographie de saint Michel au dragon étaient basés sur des datations aujourd'hui remises en cause. Mais pour autant, cela n'empêche pas les chercheurs de ces dernières années de voir le sanctuaire michaélique comme créateur de ce type iconographique. Pina Belli D'Elia estime que la quantité de représentations de saint Michel au dragon autour du Mont Gargan fait de ce sanctuaire un berceau probable de cette image¹⁸⁸. Cependant le caractère tardif de ces témoignages, non antérieurs au XI^e siècle, la pousse à admettre l'hypothèse d'une création au-delà des Alpes, puisque le type est attesté dès l'époque carolingienne (ivoire de Leipzig), et repris par les normands alors conquérant de l'Italie méridionale¹⁸⁹. En 2000, elle opposait déjà l'iconographie statique et aulique du saint Michel byzantin à l'interprétation dynamique du combat de l'archange qui se développe dans l'Occident carolingien (en faisant un crochet par le monde celtique et germanique) : c'est ce qu'elle nomme la « derivazione apocalittica della figura di san Michele »¹⁹⁰. Pour elle, l'image de saint Michel combattant le dragon découle d'un syncrétisme iconographique de l'archange avec d'autres divinités guerrières germaniques, devenant métaphore du triomphe du christianisme sur les cultes païens. En 2011, elle affirme qu'il est maintenant légitime de considérer le thème de saint Michel au dragon comme franc et carolingien¹⁹¹, même si le développement de cette iconographie se poursuit bien du Mont Gargan vers le reste de l'Occident dans le contexte des invasions normandes des Pouilles des premières années du XI^e siècle¹⁹². Elle souligne également le caractère proprement occidental, des représentations des apparitions de la légende garganesque¹⁹³.

La continuité entre une iconographie politique impériale byzantine et les représentations de saint Michel vêtu du *lôros* est également au cœur des débats dans une série de chapitres et d'articles des années 1980-1990. Si l'origine orientale de l'archange portant une chlamyde et le *lôros* dans les images occidentales semble évidente, ce sont les raisons de cet habillement

¹⁸⁵ ROTILI, 1966. Pour une bibliographie autour de ces questions de datation, voir BERTELLI G., 1986, note 3, pp. 131-132.

¹⁸⁶ Giovanni Tancredi et Ciro Angelillis avancent tous les deux la date du IX^e-X^e siècle, TANCREDI, 1932 ; ANGELILLIS, 1955-56, pp. 266-273.

¹⁸⁷ Ces reliefs sont datés par Gioia Bertelli et Silvia Bettocchi de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle, dans *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, 1999, notices 15, 16 et 17, pp. 76-82.

¹⁸⁸ BELLI D'ELIA, 2003, p. 524.

¹⁸⁹ BELLI D'ELIA, 2003, p.525.

¹⁹⁰ BELLI D'ELIA, 2000, p. 123.

¹⁹¹ BELLI D'ELIA, 2011, p. 225.

¹⁹² BELLI D'ELIA, 2000, p. 125.

¹⁹³ BELLI D'ELIA, 2000, p. 125.

qui suscitent des questionnements. Ce qui étonne les historiens d'art, c'est de voir les archanges - en particulier Michel et Gabriel - revêtir un vêtement réservé à l'empereur. Or, comme le précise Cyril Mango « only God could be described as the equivalent of the emperor »¹⁹⁴. Selon lui, les contemporains ne percevaient pas la signification de cet habit et l'iconographie de saint Michel en *lôros* viendrait du fait que l'archange ait remplacé la divinité phrygienne Attis et donc hérité de certains aspects de son iconographie¹⁹⁵. Henry Maguire¹⁹⁶ met l'accent sur les similitudes formelles qui accompagnent les analogies iconographiques entre empereurs byzantins et archanges qui partagent non seulement le même vêtement, mais également la même attitude - raide, immobile et frontale - et le même style. À l'appui de plusieurs textes comparant empereurs et archanges, il montre que cette proximité formelle et iconographique dans les images est révélatrice d'une même proximité avec Dieu et favorise ainsi la glorification de l'empereur en en faisant, tout comme l'étaient déjà les archanges, un membre de la cour céleste¹⁹⁷. L'interprétation de Catherine Jolivet-Lévy¹⁹⁸ diffère légèrement de celle de l'auteur américain car, plus qu'une façon d'augmenter le prestige de l'empereur, le rapprochement de ce dernier avec Michel se justifie selon elle par une analogie de fonction et de statut : tous deux grands princes et protecteurs du peuple chrétien, porteurs de la gloire divine mais également subordonnés au souverain céleste¹⁹⁹. L'iconographie de l'archange vêtu du *lôros* est une façon de réaffirmer visuellement la souveraineté universelle du Christ dans un contexte de défense des images et de l'orthodoxie²⁰⁰.

L'iconographie de saint Michel au *lôros* est très diffusée dans la peinture byzantine de l'Italie méridionale, en particulier dans les Pouilles à partir du IX^e siècle selon Gioia Bertelli²⁰¹ et lors de la seconde hellénisation de l'Italie ionique et adriatique de la fin du X^e et du début du XI^e siècle selon Pina Belli D'Elia²⁰². Cette dernière précise que les formes byzantines ont existé de manière moins déterminante dans l'aire campanienne, et que par contre, le *lôros* se transforme progressivement dans les Pouilles et la Basilicate pour devenir une fine écharpe qui n'a plus grand-chose à voir avec la tradition de cour²⁰³ : la tradition iconographique byzantine est lentement absorbée dans les formules italiennes.

Si l'art byzantin a donné les premiers témoignages de représentations de saint Michel et les premières formules iconographiques, les historiens de l'art - s'ils soulignent encore l'apport

¹⁹⁴ MANGO, 1986, p. 39.

¹⁹⁵ L'archange aurait hérité de certains aspects iconographiques du dieu Attis, *invictus* et *kosmokrator*, MANGO, 1986, p. 55.

¹⁹⁶ MAGUIRE, 1989, pp. 217-231.

¹⁹⁷ MAGUIRE, 1989, p. 224.

¹⁹⁸ JOLIVET-LÉVY, 1997, pp.187-198.

¹⁹⁹ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p. 121.

²⁰⁰ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p. 123.

²⁰¹ BERTELLI G., 1986, p. 148.

²⁰² BELLI D'ELIA, 2011, p. 222.

²⁰³ BELLI D'ELIA, 2011, p. 223.

oriental - s'accordent surtout aujourd'hui à souligner les spécificités occidentales qui se mettent en place dès le Haut Moyen Âge.

I.2.2. Le développement de l'iconographie michaélique dans l'Occident médiéval en question

Au sein des articles étudiés et des différentes contributions de colloques que nous venons d'évoquer, nous aurons remarqué que les recherches autour des images de l'archange se concentrent principalement sur la question des origines, de leur lien avec l'iconographie païenne puis byzantine et sur leur développement au Haut Moyen Âge, essentiellement autour de quelques types iconographiques majeurs. En ce qui concerne la période de notre étude - le Bas Moyen Âge - et son aire géographique - l'Italie - les études se font plus rares ou moins précises. Ainsi, les auteurs traitent des images de saint Michel soit en limitant l'étude à un seul type iconographique (le saint Michel combattant le dragon, le saint Michel de la psychostasie...) soit en limitant à un seul type de support (peintures des grottes, images des enseignes de pèlerinage...) ou encore à un monument précis ou une région particulière. La figure de l'archange est aussi souvent étudiée dans le cadre d'études iconographiques (principalement eschatologiques) sur un thème dont il est l'acteur et où, s'il n'en est pas le sujet principal, il peut prendre une place décisive.

I.2.2.1. Importance des études sur une scène isolée ou un type de représentation

Hormis les dictionnaires iconographiques dont c'est la finalité, il n'existe presque aucun écrit généraliste résumant les grands traits de l'iconographie de saint Michel en Italie en plein Moyen Âge. Seule Pina Belli D'Elia apporte plusieurs éléments à travers les divers articles qu'elle a produits sur l'archange²⁰⁴. Elle centre souvent son attention sur un type iconographique particulier dont elle retrace les origines et / ou le développement : dans son article de 1994 par exemple, elle étudie les images des apparitions de saint Michel au Mont Gargan²⁰⁵.

Si elles ne traitent pas de l'iconographie dans toute l'Italie, certaines contributions apportent des éclaircissements sur une région ou un monument donné. C'est ce que fait Dominique Rigaux dans sa contribution au colloque de 2006 en étudiant les images de l'archange dans les chapelles de l'Arc Alpin²⁰⁶.

²⁰⁴ BELLI D'ELIA, 1994, pp. 575-602 ; 2000, pp. 123-125 ; 2003, pp. 523-530 ; 2009, pp. 441-475 ; 2011, pp. 213-236.

²⁰⁵ BELLI D'ELIA, 1994, pp. 575-602.

²⁰⁶ RIGAUX, 2009, pp. 577-597.

Enfin plusieurs articles concernent directement la période envisagée mais sur des aires géographiques différentes, en particulier la France. C'est le cas des écrits de Lindy Grant pour la France gothique²⁰⁷, Ilona Hans-Collas pour l'Est de la France²⁰⁸ ou François Neveux et Juliane Hervieu pour la Basse-Normandie²⁰⁹.

I.2.2.2. Ou des études au sein de grands épisodes dont il est acteur

Même s'il existe des études uniquement consacrées à son image, la bibliographie nous révèle que les auteurs ont surtout développé un intérêt pour l'iconographie michaélique au sein d'études plus larges. Cela ne veut pas dire que la figure de l'archange est secondaire, mais plutôt qu'elle prend son sens au sein de programmes plus vastes auxquels elle appartient et dans lesquels elle est signifiante : elle est un maillon dans certains programmes iconographiques.

À ce titre, l'un des thèmes iconographiques dont Michel est un acteur incontournable est l'Apocalypse. Chaque ouvrage sur cet épisode décrit la scène où, selon le texte biblique, « saint Michel et ses anges combattirent le dragon »²¹⁰. Pour autant, comme nous pouvons le constater dans les ouvrages de Frédéric Van Der Meer²¹¹ de Nancy Grubb²¹², de Laurence Rivière-Ciavaldini²¹³ ou d'Yves Christe²¹⁴, la figure de l'archange n'est pas une pièce maîtresse dans les études d'iconographie apocalyptique, la représentation évoluant assez peu au cours du Moyen Âge et n'apparaissant que comme un épisode parmi les autres. De plus, le caractère très narratif par la multiplication des épisodes successifs, en fait un thème peu adapté au support mural ou aux panneaux²¹⁵ : les représentations de l'Apocalypse se retrouvent principalement dans les manuscrits et restent rares dans l'iconographie des peintures murales et des retables italiens, ce qui n'est pas le cas du Jugement dernier.

La représentation des Jugements derniers est quasiment incontournable dans les programmes iconographiques peints des églises et chapelles de la fin du Moyen Âge en Italie. Son analyse iconographique a fait l'objet de nombreuses études²¹⁶, dont Jérôme Baschet²¹⁷ et Yves

²⁰⁷ GRANT, 2011, pp. 135-143.

²⁰⁸ HANS-COLLAS, 2011, pp. 145-162.

²⁰⁹ NEVEUX et HERVIEU, 2011, pp. 183-197.

²¹⁰ Apocalypse 12, 9.

²¹¹ VAN DER MEER, 1978.

²¹² GRUBB, 1997.

²¹³ RIVIÈRE-CIAVALDINI, 2007.

²¹⁴ CHRISTE, 1996.

²¹⁵ Voir à propos du rapport entre décors monumentaux et cycles narratifs apocalyptiques, CHRISTE Yves, 1996, *op. cit.* ..

²¹⁶ BOUILLET, 1894 ; COCAGNAC, 1955 ; KLEIN, 1992 ; MÜLLER-EBELING, RÄTSCH et ZLATOHLAVEK, 2001.

²¹⁷ BASCHET, 1983, pp. 15- 36 ; 1985, pp. 185-207 ; 1990, pp.551-563 ; 1991 (3) ; 1993 ; 1995, pp. 159-203 ;

Christe²¹⁸ sont les principaux spécialistes. Marcello Angheben consacre ses recherches récentes (publiées en 2007 et 2013) aux images des jugements et de l'au-delà²¹⁹. Il est, bien évidemment, question des images de saint Michel dans ces ouvrages. Certaines analyses s'arrêtent un moment sur l'archange ou plus généralement sur la psychostasie, sur la façon dont cette scène est représentée, la place qu'elle prend, le rapport que les acteurs (Michel et les démons) entretiennent avec les élus ou avec les damnés. Pourtant, si Michel est cité et décrit comme un personnage indispensable des compositions occidentales, les descriptions de la psychostasie deviennent rarement la clé de voute de l'analyse, qui se concentre alors plus volontiers sur la figure du Christ, sur la représentation du collège apostolique, des élus ou de l'enfer.

Même au sein des articles traitant d'une distinction du jugement dernier et du jugement personnel, Jérôme Baschet donne une place déterminante aux représentations de la balance et de la psychostasie en général, tout en évoquant seulement Michel comme le porteur de l'instrument de pesée sans que sa figure soit, elle, signifiante dans la scène en général²²⁰.

Ainsi si la figure de l'archange est centrale au sein des représentations de Jugement dernier - en tant qu'acteur incontournable et dans la place qu'il occupe dans les compositions - la place accordée à la figure même de Michel, ses attitudes, ses attributs, prouvent le développement d'un intérêt limité pour l'iconographie de l'archange.

I.2.2.3. L'iconographie de Michel à la fin du Moyen Âge en Italie : un sujet peu étudié

Nous avons pu observer que les premières recherches françaises ont centré leur intérêt sur l'étude du culte de l'archange, de son sanctuaire et des pèlerinages qui lui étaient rendu. L'objectif du département « Centro di studi micaelici e garganici », dès sa fondation en 1995, était clairement l'étude historique, archéologique, épigraphique, littéraire, hagiographique et artistique « soprattutto di epoca altomedievale »²²¹, ce que confirme l'instauration de la « Settimana di Studi tardoantichi e romanobarbarici » qui concentre son intérêt sur une période allant du IV^e au VIII^e siècle. Les rencontres franco-italiennes des années 2000 sont l'occasion d'élargir le champ d'investigation au niveau temporel, géographique et disciplinaire. Si une place grandissante est faite aux études sur les images de saint Michel, l'intérêt pour la figure de l'archange reste limité pour la période de la fin du Moyen Âge et nous impose une étude large : étudier dans les peintures l'ensemble des types iconographiques

2008 (2), pp. 103-123.

²¹⁸ CHRISTE, 1973 ; 1999 ; *De l'art comme mystagogie, iconographie du jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique*, sous la direction d'Yves CHRISTE, Actes du Colloque de la fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996.

²¹⁹ ANGHEBEN et PACE, 2007.

²²⁰ BASCHET, 1995, pp. 159-203 ; 2008 (2), pp. 103-123.

²²¹ Extrait de la description du site de la ville de Monte Sant'Angelo : http://www.montesantangelo.it/la_citta.php?Rif=157

de saint Michel, dans tous les types de bâtiment, sur tout le territoire italien, pour l'ensemble des trois derniers siècles du Moyen Âge.

I.3- Saint Michel au cœur d'études plus larges

D'autres recherches entreprises dans la seconde moitié du XX^e siècle jusqu'à nos jours - même si elles ne concernent pas directement la figure de l'archange ou les sanctuaires qui lui sont dédiés - sont au cœur de nos réflexions puisqu'elles portent sur des thèmes qui nous permettent de mieux comprendre la dévotion à Michel, les pratiques qui y sont attachées et les systèmes de représentations auxquels participe l'archange de la psychostasie. Ainsi la nature et la polyvalence de la figure michaélique nous conduit à l'angéologie, à l'étude des pèlerinages, à celles des manifestations religieuses et culturelles qui y sont attachées et à celles portant sur la spiritualité médiévale et les représentations liées à la mort ou à l'au-delà. Ces différents champs d'étude nous ont permis d'appréhender au mieux les images de saint Michel dans leur contexte.

I.3.1. Autour de l'angéologie et des pratiques dévotionnelles

I.3.1.1. Une redécouverte de l'angéologie

La dynamique autour de l'archange n'est sans doute pas étrangère au regain d'intérêt pour la figure de l'ange en général. En 1981, un colloque sur « L'ange », organisé par le centre européen d'art sacré de Pont-à-Mousson, marque le début de l'intérêt pour les figures angéliques²²². A travers les différentes contributions de cette rencontre, ce sont aussi bien les origines des anges, que leur nature, leurs fonctions et leurs iconographies à travers les différentes périodes du Moyen Âge et de la Renaissance, qui sont traitées. Les auteurs semblent déjà attribuer une place particulière à Michel.

Dans les années 1980-2000, l'historien des religions Philippe Faure fait de l'étude des anges une spécialité et y consacre plusieurs articles²²³, ouvrages²²⁴ et conférences²²⁵. Il codirige

²²² *L'ange, colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

²²³ FAURE, 1988, pp. 31-49 ; 1997 (1), pp.199-211 ; 1997 (2), pp. 213-216 ; 2003, pp. 161-178 ; 2011, pp. 79-92.

²²⁴ *Les Anges*, Paris, Éditions du Cerf, 1988 ; Yves CATTIN, 1999 ; *Les Anges dans le christianisme médiéval*, Paris, Aubier, 2003.

²²⁵ Cycle de conférences « Les anges dans l'art sacré à Rome », à La Trinité des Monts, Rome, 30 septembre-1er octobre 2003 ; « Apparitions des anges, apparition de Dieu » (« La visibilité des anges », « Les théophanies angélormorphiques », « le tétramorphe et les visions des prophètes »), cycle de conférences « Visages de Dieu dans l'art à Rome », à La Trinité des Monts, Rome, 25-27 février 2004 ; « Les anges et leur image au Moyen Age », conférence à l'abbaye de Pontigny, 15 mai 2005.

également l'ouvrage collectif récent *De Socrate à Tintin, Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours*²²⁶. Dans ses écrits, nous pouvons noter la place des images dans l'étude du culte des anges ou de saint Michel et l'importance de l'iconographie en général comme média de la connaissance religieuse.

Marco Bussagli dédie également une partie de ses recherches à ces êtres ailés. Il s'intéresse particulièrement aux formes de continuités, culturelles et iconographiques, entre les anges et leurs multiples ancêtres païens²²⁷, et codirige en 2000 un ouvrage collectif avec Mario D'Onofrio, *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, qui montre bien la vivacité de ce thème de recherche au cours de ces dernières années²²⁸.

Les monographies sur les anges sont variées dans les années 1990-2000²²⁹ mais possèdent toutes un aspect commun : la diversité des sources, écrites, archéologiques ou iconographiques, et des résultats qui concernent aussi bien les origines de la dévotion portée aux anges, que la formation de leur culte ou le développement de leurs images. Tous ces éléments sont en effet liés et difficilement dissociables pour la compréhension de l'angéologie. De plus, l'archange Michel y est couramment cité comme une figure centrale et à part dans l'étude des anges.

I.3.1.2. Études sur les sanctuaires italiens

Notons également l'existence d'une nouvelle collection d'ouvrages s'intéressant particulièrement à la dimension spatiale du phénomène religieux, dans la lignée de l'intérêt pour les *loca sanctorum* débuté dès les années 1980. Cette *collana* a été lancée par André Vauchez, au sein de l'École Française de Rome, grâce à la création d'un groupe de travail international intitulé « Censimento dei Santuari Cristiani d'Italia dall'antichità ai nostri giorni »²³⁰. Le fruit de ce travail est en cours de publication chez De Luca Editori d'Arte²³¹, et pourrait ainsi constituer par la suite un moyen de compléter notre corpus et surtout d'affiner l'analyse spatiale de l'iconographie michaélique, seulement évoquée dans ce manuscrit.

²²⁶ Sous la direction de Jean-Patrice BOUDET, Philippe FAURE et Christian RENOUX, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

²²⁷ Notamment dans BUSSAGLI, 1991.

²²⁸ BUSSAGLI et D'ONOFRIO, 2000.

²²⁹ DELUMEAU, 1989 ; CASSAGNES BROUQUET, 1993 ; DANIELOU, 1995 ; FOMBONNE et D'ASSIGNIES, 1996 ; BRUDERER EICHBERG, 1998.

²³⁰ Voir à ce propos la page internet qui explique cette démarche :

<http://www.santuariocristiani.iccd.beniculturali.it/>

²³¹ Les volumes suivants sont déjà publiés : Lazio, 2010 ; Puglia, 2012 ; Roma, 2012 ; Trentino-Alto Adige / Südtirol, 2012 ; Romagna, 2013 ; Umbria, 2013.

I.3.1.3. Études sur les pèlerinages

L'intérêt pour l'étude des sanctuaires michaéliques est lié à un intérêt pour les pèlerinages en général. Ainsi dans les différents volumes franco-italiens déjà évoqués plus haut, les articles sur le pèlerinage sont nombreux et variés et trois volumes sont précisément centrés sur ce thème : le premier est le tome III de la série du *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel sur le Culte de saint Michel et pèlerinages au Mont*²³² ; le deuxième est l'ouvrage réunissant les actes de la rencontre sur *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, sous la direction de Pierre Bouet, Giorgio Otranto et André Vauchez²³³ et le troisième est l'un des volumes de la *Bibliotheca Michaelica, Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*²³⁴. Le pèlerinage à saint Michel peut également être l'objet d'articles dans des ouvrages qui traitent plus généralement de ce thème, tel celui d'Armando Petrucci sur les « Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele archangelo sul Monte Gargano »²³⁵, ou être l'objet d'études isolées dans des revues de sciences humaines, comme dans les articles autour du texte du moine Bernardo qui, en voyage vers la Terre Sainte peu après le milieu du IX^e siècle, fait un arrêt au Mont Gargan pour visiter le sanctuaire²³⁶. Nous avons en outre déjà évoqué la création de l'Association des Chemins du Mont-Saint-Michel dont le but n'était pas de créer une entité autour du sanctuaire lui-même, mais, comme son nom l'indique, autour des chemins qui y mènent. Vincent Juhel en est un des acteurs principaux et publie plusieurs monographies sur le sujet²³⁷.

Il y a donc un va et vient constant entre études michaéliques et études des pèlerinages : les investigations autour de saint Michel engendrent des recherches sur les pèlerinages, et celles sur le pèlerinage peuvent engendrer des découvertes nouvelles autour de l'archange. Les titres des ouvrages collectifs autour de la figure de l'archange sont d'ailleurs révélateurs de cette association d'intérêt entre Michel et le pèlerinage.

Les sujets traités sont vastes et concernent aussi bien les formes de dévotion et la liturgie autour de la pratique des pèlerinages²³⁸, les interrogations autour des tracés des routes

²³² Sous la direction de Marcel BAUDOT, Bibliothèque d'histoire et d'Archéologie chrétiennes, P. Lethielleux Éditeur, Paris, 1971.

²³³ Actes du colloque organisé par l'École française de Rome, l'Office universitaire d'études normandes de l'Université de Caen Basse-Normandie et le Centro di studi Micaelici e Garganici de l'Université de Bari, Cerisy-la-Salle et Mont-Saint-Michel, 27-30 septembre 2000, publié dans la Collection de l'École française de Rome 316, 2003.

²³⁴ *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Giampietro CASIRAGHI et Giuseppe SERGI, Bari, Edipuglia, 2009.

²³⁵ PETRUCCI, 1963, pp.145-180.

²³⁶ *Itinerarium Bernardi monachi franchi*. L'extrait concernant cette visite (*Itinerarium* 2, p.569) est retranscrit par exemple par AULISA Immacolata dans le catalogue d'exposition *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, p. 49. Pour l'étude de ce texte, voir AVRIL et GABORIT, 1967 ; CABIÉ, 2000, pp.65-72.

²³⁷ JUHEL, 2002 ; 2003 ; 2005.

²³⁸ Dans l'ouvrage *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome,

de pèlerinages et les récits qui y sont liés²³⁹, les aspects politiques et sociaux qui entourent ces événements²⁴⁰, les liens avec le culte de saint Michel²⁴¹ ou les manifestations artistiques qui en résultent²⁴².

I.3.1.4. Études sur les objets dévotionnels liés au culte de saint Michel

Puisque le pèlerinage a une place importante dans le culte de saint Michel, plusieurs objets liés à ces pratiques ont été conservés ou retrouvés et constituent des éléments qui, s'ils ne font pas directement partie de notre étude, peuvent constituer des éléments intéressants pour l'analyse de l'iconographie michaélique : il s'agit principalement des enseignes de plomb et des statuettes-souvenirs. En effet, ces objets peuvent servir de vecteur dans la transmission de formes ou de modèles iconographiques d'un sanctuaire michaélique à un autre lieu. Colette Lamy-Lassalle proposait déjà en 1971 un article sur « Les enseignes de pèlerinage du Mont-Saint-Michel », dans le tome III du *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel*²⁴³. Daniel Bruna prolonge cette étude lors du colloque de Bari – Monte Sant'Angelo de 2006 avec une intervention sur les « Enseignes de plomb et autres souvenirs de saint Michel »²⁴⁴ où, en plus de fournir une bibliographie sommaire sur les enseignes de pèlerinage, explique l'évolution des modes de consommation des souvenirs de pèlerinage sur le Mont

Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, nous pouvons citer les articles de Michele D'ARIENZO, « Il pellegrinaggio al Gargano tra XI e XVI secolo », pp. 219-244 ; Julia DOMINIQUE, « Le pèlerinage au Mont-Saint-Michel du XV^e au XVIII^e siècle », pp. 271-320. Dans l'ouvrage *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Giampietro CASIRAGHI et Giuseppe SERGI, Bari, Edipuglia, 2009, nous pouvons citer les articles de Pierre BOUET, « les formes de dévotion des pèlerins qui se rendent au Mont-Saint-Michel », pp. 67-84 ; Véronique GAZEAU, « Recherches sur la liturgie du pèlerinage médiéval au Mont-Saint-Michel », pp. 85-99 et Anna-Maria TRIPPUTI, « Aspetti devozionali e votivi del pellegrinaggio micalico al Gargano », pp. 101-123.

²³⁹ Dans l'ouvrage *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Giampietro CASIRAGHI et Giuseppe SERGI, Bari, Edipuglia, 2009, nous pouvons citer les articles de Giorgio OTRANTO, « Il pellegrinaggio micalico narrato », pp. 127-148 ; Vincent JUHEL, « Les chemins de Saint-Michel au Moyen Âge en France », pp. 381-402 ; Jean-Marie MARTIN, « L'axe Mont-Saint-Michel/Mont Gargan a-t-il existé au Moyen Âge ? », pp. 403-420 et Gioia BERTELLI, « Percorsi di età medievale per la grotta di S. Michele Arcangelo sul Gargano. L'itinerario Ergitium-Monte Sant'Angelo e alcuni tracciati meridionali », pp. 421-437.

²⁴⁰ CASIRAGHI, 2003, pp. 321-340. Dans l'ouvrage *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Giampietro CASIRAGHI et Giuseppe SERGI, Bari, Edipuglia, 2009, nous pouvons citer les articles de Laura GAFFURI, « Aspetti sociali e politici del pellegrinaggio », pp. 191-206 et Mario SENSI, « Le indulgenze a S. Michele », pp. 241-268.

²⁴¹ Dans l'ouvrage *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, 2009, nous pouvons citer l'article de Gisella CANTINO WATAGHIN et Eleonora DESTEFANIS, « Culto di S. Michele e vie di pellegrinaggio nell'Italia nordoccidentale in età medievale : fonti scritte e strutture materiali », pp. 343-380.

²⁴² TOSCO, 2003, pp. 541-564. Dans l'ouvrage *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, 2009, nous pouvons citer les articles de Pina BELLI D'ELIA, pp. 441-475 et Saverio LOMARTIRE, pp. 545-572.

²⁴³ *Tome III*, 1971, pp. 271-286.

²⁴⁴ Dans *Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale*, 2007, pp. 367-384.

normand à la lumière de l'évolution des modes de pèlerinage eux-mêmes. Nous retrouvons ce chercheur lors du dernier colloque michaélique qui a eut lieu en 2008 à Cerisy-la-Salle, qui écrit, en collaboration avec l'archéologue Françoise Labaune-Jean²⁴⁵, sur les « Images de l'archange saint Michel dans les moules à enseignes de pèlerinage récemment découverts au Mont-Saint-Michel »²⁴⁶. Outre l'apport de connaissances sur la pratique de mise en œuvre des moules, les deux auteurs reviennent sur quelques caractéristiques de l'iconographie de ces souvenirs : succès de l'archange terrassant le dragon et/ou pesant les âmes, rareté de la représentation du mont et de son sanctuaire, absence de la représentation des reliques de saint Michel à l'exception de l'épée.

Le Mont Gargan semble avoir plutôt privilégié les statuettes-souvenirs, réalisées en pierre locale par les *sammecalère*²⁴⁷, aux insignes en plomb. Les statuettes conservées offrent parfois une iconographie originale²⁴⁸. Malheureusement, les exemplaires conservés sont pour la plupart réalisés à la période moderne. On sait pourtant que cette pratique existait déjà au Moyen Âge²⁴⁹.

Les ex-voto font également partie des témoignages de dévotion et, quand ils prennent la forme de peintures, peuvent être intégrés directement dans notre corpus. Ils sont à la fois indices du succès d'un lieu de pèlerinage et illustrations du rapport direct qu'entretient l'homme, commanditaire de l'objet, avec le divin à qui il est adressé. Le catalogue d'exposition *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*²⁵⁰, met à l'honneur ces productions. Anna-Maria Tripputi, qui a participé à l'élaboration de ce catalogue, a également produit d'autres articles et ouvrages sur ce thème²⁵¹. Nombreux de ces objets ont été perdus ou détruits, mais au *Quattrocento*, Anna-Maria Tripputi observe une renaissance de la tradition des ex-voto peints parfois par les plus grands artistes, ou par des peintres qui se sont spécialisés dans cette production²⁵². Là encore, c'est l'iconographie bi-typologique du combat du dragon et de l'archange à la balance qui est privilégiée. Même s'il traite principalement des productions de la période contemporaine, l'ouvrage de Giovanni-Batista Bronzini est intéressant à bien des égards pour comprendre les fonctions, les utilisations et l'iconographie des ex-voto²⁵³. Il

²⁴⁵ Françoise LABAUNE-JEAN avait déjà publié plusieurs articles sur des moules trouvés lors de fouilles archéologiques du Mont-Saint-Michel : « un atelier de fabrication d'enseignes de pèlerinage au Mont-Saint-Michel, Cour des écoles, rapport d'activité INRAP 2005 », Paris, 2006, pp. 78-79 ; LABAUNE-JEAN Françoise et MENTELE Serge, « Une production d'enseignes de pèlerins au Mont-Saint-Michel », dans <http://www.inrap.fr/archeologie-preventive/Ressources-multimedias/Dossiers-multimedias/Une-production-d-enseignes-de-pelerins-au-Mont-Saint-Michel/p-1142-Une-production-d-enseignes-de-pelerins-au-Mont-Saint-Michel.htm>

²⁴⁶ Dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel*, 2011, *op. cit.*, pp. 183-197.

²⁴⁷ TRIPPUTI, 2011, p. 269.

²⁴⁸ TRIPPUTI, 2011, p. 270.

²⁴⁹ Voir à ce propos le chapitre d'Anna-Maria TRIPPUTI, « Gli statuari dell'Arcangelo », dans *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, Sous la direction de Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, pp. 274-293.

²⁵⁰ Sous la direction de Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999.

²⁵¹ MAVELLI et TRIPPUTI, 2001 ; TRIPPUTI, 2011, pp. 265-276.

²⁵² TRIPPUTI, 1999, p. 255.

²⁵³ BRONZINI, 1993.

évoque en particulier la nécessité des normes d'un langage « populaire » dans les peintures d'ex-voto, indispensables à la transmission d'un message, ce qui était également vrai pour le Moyen Âge²⁵⁴.

I.3.1.5. Études sur les lieux de culte et les peintures rupestres

Il est souvent question de saint Michel lorsqu'il s'agit des lieux de culte et des peintures rupestres. En effet, à la suite du Mont Gargan, l'implantation d'autels dédiés à l'archange est courante dans les cavités rocheuses. Comme le prouve la bibliographie, cette utilisation religieuse des grottes se développe principalement dans le sud de l'Italie²⁵⁵. Nous ne reviendrons pas en détail sur l'ensemble des ouvrages traitant de ce sujet et renvoyons à ce propos à la bibliographie proposée par Pina Belli D'Elia dans les notes d'un article récent (2011)²⁵⁶.

Les peintures de ces cavernes naturelles font l'objet de plusieurs articles, tels celui de Marco Rossi et Alessandro Rovetta²⁵⁷, mais c'est surtout Simone Piazza qui marque la recherche sur ce thème. Après plusieurs articles²⁵⁸, il a proposé récemment une monographie sur la *Pittura rupestre medievale*²⁵⁹ publiée par l'École française de Rome où il évoque la typologie des représentations de saint Michel ainsi que la place du pèlerinage dans la diffusion de modèles iconographiques. Simone Piazza analyse, du reste, le culte de l'archange comme l'un des facteurs principaux au développement de la peinture rupestre en Italie²⁶⁰. Pina Belli d'Elia, grande spécialiste de l'iconographie michaélique, s'est, elle aussi intéressée à ce phénomène lors de la dernière rencontre franco-italienne et propose une intervention sur l'« iconografia micaelica in ambito rupestre meridionale »²⁶¹.

I.3.1.6. Études sur les inscriptions murales dans les sanctuaires michaéliques

Le culte rendu à saint Michel est également étudié à la lumière des inscriptions encore présentes aujourd'hui sur le Mont Gargan et qui constituent un patrimoine original et exceptionnel. Plusieurs chercheurs italiens se sont penchés sur cette question : Michele D'Arienzo²⁶², Antonio Enrico Felle²⁶³ et Carlo Carletti²⁶⁴. Ce dernier a consacré plusieurs

²⁵⁴ BRONZINI, 1993, p. 39.

²⁵⁵ CAFFARO, 1986 ; DELL'AQUILA et MESSINA, 1998 ; LIONETTI, MOTTA, PADULA, 1995 ; MESSINA, 2001.

²⁵⁶ BELLI D'ELIA, 2011, pp. 213-236.

²⁵⁷ ROSSI et ROVETTA, 1995, p.21-56.

²⁵⁸ PIAZZA, 2005, p.181.

²⁵⁹ PIAZZA, 2007.

²⁶⁰ PIAZZA, 2007, pp. 192-201.

²⁶¹ BELLI D'ELIA, 2011, pp. 213-236.

²⁶² D'ARIENZO, 1994, pp.191-195.

²⁶³ FELLE, 1999, pp. 30-41.

articles et monographies à ce sujet : à travers ces traces laissées par les pèlerins sur les murs du sanctuaire, Carlo Carletti dégage des éléments sur l'histoire et la fréquentation de cette aire sacrée et sur la nature du pèlerinage à saint Michel.

I.3.2. L'archange du jugement : débats autour de la spiritualité, de l'eschatologie, de l'au-delà et de la mort à la fin du Moyen Âge

Un sujet qui cherche à comprendre les créations d'une société passée, conduit inévitablement à se poser des questions sur la façon de penser des hommes qui ont produit ces images, les façons dont ils percevaient le monde, se le représentaient, sur leur imaginaire. Les ouvrages présentés dans les paragraphes suivants ont nourri en partie le troisième, et surtout le quatrième chapitre de notre travail. Nous renvoyons à l'impressionnant travail d'orientation bibliographique d'Hervé Martin, dans ses deux ouvrages sur les *Mentalités médiévales, XI^e – XV^e siècle*²⁶⁵ et aux mélanges rassemblés en son honneur, publiés en 2003²⁶⁶.

Pour notre sujet – les images de saint Michel, archange du Jugement, guidant les âmes après la mort et combattant de l'Apocalypse – la question des représentations reste centrée sur la spiritualité, la perception de la mort, de la fin des temps et de l'au-delà. Jacques Chiffolleau rappelle d'ailleurs la centralité du thème de l'au-delà dans toute étude sur le Moyen Âge, même par exemple pour une étude d'économie médiévale, car selon lui les échanges « passent presque tous par cet étrange pays : l'au-delà. »²⁶⁷.

I.3.2.1. Étude sur la sainteté et l'évolution de la spiritualité

Afin d'appréhender au mieux les images religieuses qui constituent notre corpus, nous nous sommes intéressés aux ouvrages traitant de la spiritualité au Moyen Âge et notamment ceux concernant la sainteté. Même s'il ne s'agit pas d'un saint à proprement parler, le statut particulier accordé à l'archange dans les images, que l'on nomme d'ailleurs « saint » Michel, le rapproche du statut d'un homme sanctifié. Nous avons particulièrement utilisé les recherches entreprises par ou sous la direction d'André Vauchez, spécialiste de la sainteté à l'époque médiévale²⁶⁸. Dans ses ouvrages, l'auteur accorde une place prépondérante aux comportements de masse et notamment à la *vox populi* en Italie dans la formation d'une réputation de sainteté et donc dans la définition des formes de cet état de perfection par le peuple. Il insiste sur les relations complexes et ambiguës qui existaient entre les clercs et les

²⁶⁴ CARLETTI, 1994 (2), pp.173-184 ; CARLETTI, 2003, pp. 91-103.

²⁶⁵ MARTIN, 2004 ; 2001.

²⁶⁶ *Religion et mentalités au Moyen Âge, Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, sous la direction de Sophie CASSAGNES-BROUQUET, Amaury CHAUOU, Daniel PICHOT et Lionel ROUSSELOT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

²⁶⁷ CHIFFOLEAU, 1984, p. 250.

²⁶⁸ VAUCHEZ, 1986 ; 1988 ; 1999.

laïcs, acteurs de l'évolution de la spiritualité, diminuant ainsi le fossé entre « religion vécue » et « religion prescrite », mais en insistant toujours sur la surveillance des seconds par les premiers qui restent un danger constant pour l'orthodoxie²⁶⁹. Les procès de canonisation, qu'il utilise essentiellement dans sa thèse de doctorat²⁷⁰, sont des documents parfaitement adaptés à cette démarche puisqu'ils constituent des témoignages d'une grande diversité lui permettant de percevoir les mentalités collectives liées à la sainteté, forme de perfection de l'être. Selon leur contexte de création, les peintures médiévales se situent également à la croisée de la « religion vécue » et de la « religion prescrite » et mêlent différents discours qu'il nous appartiendra de démêler.

André Vauchez s'arrête également sur la question de l'humanité de Dieu et sur ce qu'il appelle le christianisme évangélique de la fin du Moyen Âge²⁷¹, qui modifia les formes de représentation du Christ et des saints. Cette humanisation du divin aux derniers siècles du Moyen Âge et son implication dans les formes de représentation artistiques sont abordées à plusieurs reprises par Daniel Russo²⁷². Selon l'historien de l'art, dans l'iconographie médiévale et jusqu'à la fin du XII^e siècle, le système christique repose sur la vision populaire qui accentue l'aspect divin du Christ²⁷³. Puis, son humanité est réaffirmée par le biais de la notion de Rédemption à la fin du Moyen Âge, qui se traduit par une figuration plus intime, mais d'accent savant²⁷⁴. L'étude de l'archange se nourrit de ces recherches car Michel, « qui est comme Dieu », qui n'est pourtant ni dieu ni homme, est figuré aussi bien par des éléments iconographiques divins que par des éléments humains.

L'ouvrage collectif italien sur la *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, fait le point en 2005 sur les origines, le développement et les évolutions du culte des saints du Haut-Moyen Âge à nos jours²⁷⁵. Les différents auteurs insistent sur le rôle social, politique et culturel du culte des saints. Sofia Boesch Gajano note la matérialité des manifestations du culte des saints qui fait des images des reliques de substitution par leurs fonctions culturelles, apotropaïques et sont même parfois à l'origine, tout comme les restes d'ossements saints, de la construction d'un lieu saint (notamment pour la Vierge qui ne possède pas de reliques)²⁷⁶.

I.3.2.2. La mort, manière d'appréhender les sociétés passées et présentes

Les ouvrages sur l'eschatologie et la vie après la mort traitent nécessairement, un peu ou beaucoup selon les auteurs, de la question de la mort puisqu'elle est la voie d'accès à cet

²⁶⁹ VAUCHEZ, 1987 ; 1994.

²⁷⁰ VAUCHEZ, 1988.

²⁷¹ VAUCHEZ, 1994.

²⁷² RUSSO Daniel, 1984, pp. 647-717 ; 1998, pp. 247-279.

²⁷³ RUSSO, 1998, p. 254.

²⁷⁴ RUSSO, 1998, p. 266.

²⁷⁵ *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Anna Benvenuti, Sofia Boesch Gajano, Simon Ditchfield et autres, Rome, Viella, 2005.

²⁷⁶ BOESCH GAJANO, 2005, pp. 91-156.

au-delà. Les historiens de l'au-delà sont également dans une certaine mesure des historiens de la mort et inversement. Selon eux, les différents phénomènes liés à la mort dissimulent des données pour mieux comprendre les sociétés passées et présentes. Les images de saint Michel font partie de cet univers eschatologique et de l'ensemble des représentations liées à la fin de la vie et peuvent donc, dans une certaine mesure, nous donner des éléments de compréhension sur l'imaginaire des hommes de la fin du Moyen Âge et s'inscrire ainsi dans une histoire des représentations.

Philippe Ariès considère le premier les études sur la mort comme une façon de mieux comprendre les sociétés passées et présentes et réalise dès le milieu du siècle dernier plusieurs articles et ouvrages sur ce thème à travers les siècles²⁷⁷. Alberto Tenenti s'intéresse également à ce thème dès les années 1950 en centrant ses recherches sur l'art de la Renaissance, période marquée par une certaine frénésie du macabre : en 1952, il rédige *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*²⁷⁸ et en 1957 *Sens de la Mort et amour de la Vie à la Renaissance*²⁷⁹. Ces pionniers de la thanatologie seront bientôt suivis par plusieurs historiens qui feront de la mort le « front de l'histoire des mentalités »²⁸⁰ dans les années 1970. Parmi eux, Michel Vovelle est un spécialiste de la mort à l'époque moderne²⁸¹, mais il travaille également sur le temps long puisqu'il rédige *La Mort et l'Occident de 1300 à nos jours*²⁸². Pierre Chaunu, en plus d'enquêter sur *La mort à Paris*²⁸³, propose une histoire de la mort à travers les temps avec un intérêt particulier pour les transformations liées aux évolutions de l'eschatologie aux derniers siècles du Moyen Âge qui modifient considérablement la façon d'appréhender la mort. Danièle Alexandre-Bidon codirige l'ouvrage *A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*²⁸⁴ autour de l'exposition du même nom qui montre la variété des sources et la collaboration entre « historiens des textes, des os et des images »²⁸⁵ autour de ce thème. Elle réalise également une monographie sur *La mort au Moyen Âge, XIII^e-XVI^e siècle*²⁸⁶. À travers le chapitre IV de son ouvrage sur la culture populaire au Moyen Âge, s'intitulant « *La Divine Comédie* avant Dante »²⁸⁷, Aaron J. Gourevitch étudie les représentations de la mort et de l'au-delà comme autant d'indications sur la perception du monde propre à une culture. Il conseille cependant de ne pas séparer ces thèmes des autres composantes de la vision du monde de l'homme médiéval car la perception de la mort permet d'aborder aussi bien les notions de temps, d'espace, de l'âme, de la conscience de soi, de la conception de l'Histoire.

²⁷⁷ ARIÈS, 1949, pp. 463-470 ; 1975 ; 1977.

²⁷⁸ TENENTI, 1952.

²⁷⁹ TENENTI, 1957.

²⁸⁰ Terme employé dans un article de Michel VOVELLE, « Les attitudes devant la mort, front actuel de l'histoire des mentalités », 1975, pp. 17-29.

²⁸¹ VOVELLE, 1970 ; 1974.

²⁸² Paris, Gallimard, 1983.

²⁸³ CHAUNU, 1978.

²⁸⁴ Sous la direction de ALEXANDRE-BIDON et TREFFORT, 1993.

²⁸⁵ *À Réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval*, sous la direction de Danièle ALEXANDRE-BIDON et Cécile TREFFORT, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1993, p. 13.

²⁸⁶ Paris, Hachette, 1998.

²⁸⁷ GOUREVITCH, 1996, pp. 193-266.

À travers son article « Histoire de la mort et histoire culturelle », Roger Chartier résume ces interrogations et apporte une vision critique sur la façon de faire cette histoire de la mort dans les années 1980²⁸⁸.

Ces historiens insistent en général sur le triomphe de la mort chrétienne à la fin du Moyen Âge. Michel Vovelle, au travers des témoignages livrés par les testaments, distingue la « mort subie » (d'ordre souvent quantitative, du démographe, des registres paroissiaux), de la mort « vécue » (ensemble des pratiques autour de la mort), du « discours » sur la mort (celui de l'Église et de l'expression littéraire) et relève les décalages entre ces différents niveaux. Ainsi pour le XV^e siècle, il note une importante distorsion entre les discours stables des clercs et la mutation de la sensibilité des fidèles liée à l'acceptation progressive de la possibilité de l'existence du Purgatoire²⁸⁹. Les différentes strates d'un même phénomène doit nous amener à confronter les sources et nuancer nos propos, d'autant plus que, selon nous, les images de la fin du Moyen Âge se situent à la croisée des discours normés de l'institution ecclésiale et de la sensibilité des laïcs. D'ailleurs, dans ces études, l'image acquiert parfois une place privilégiée, comme en témoigne par exemple la publication de Philippe Ariès sur *les Images de l'homme devant la mort*²⁹⁰ : pour lui, « la mort est iconophile » et l'image, plus que tout autre média, « reste le mode d'expression le plus dense et le plus direct devant le mystère du passage »²⁹¹.

I.3.2.3. L'au-delà, la fin des temps et le millénarisme

En ce qui concerne l'attente de la fin des temps, le thème jouit d'un succès considérable dans les années 1980 et 1990 jusqu'au début des années 2000, période pendant laquelle sont réalisées plusieurs monographies et rencontres internationales²⁹². L'Italien Roberto Rusconi travaille dès la fin des années 1970 sur la vision de la fin des temps à travers les prophéties et les figures de prophètes²⁹³. Claude Carozzi, spécialiste de l'eschatologie ancienne et médiévale, s'intéresse particulièrement au voyage de l'âme dans

²⁸⁸ CHARTIER, 1982, pp. 113-124.

²⁸⁹ VOVELLE, 1975, p. 21.

²⁹⁰ Tours, Seuil, 1983.

²⁹¹ Extrait de l'introduction d'*Images de l'homme devant la mort*, Tours, Seuil, 1983.

²⁹² *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale, III, Todi, Accademia Tudertina, 1962 ; *The use and abuse of eschatology in the Middle Ages*, sous la direction de Werner VERBEKE, Daniel VERHELST et Andreies WELKENHUYSEN, Louvain, Leuven University Press, 1988 ; *Le Jugement, le ciel et l'enfer dans l'histoire du christianisme*, actes de la XII^e rencontre de Fontevraud, Maulévrier, Presses de l'Université d'Angers, 1988 ; *L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo*, sous la direction de Ovidio CAPITANI et Jürgen MIETHKE, Annali dell'Istituto italo-germanico, Quaderno 28, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1990 ; *Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval*, Actes du dix-huitième colloque du C.U.E.R.M.A., Aix en Provence, février 1993, Senefiance n°33, 1993 ; *L'attente des temps nouveaux, eschatologie, millénarismes et visions du futur, du Moyen Âge au XX^e siècle*, sous la direction d'André VAUCHEZ, Turnhout, Brepols, 2002.

²⁹³ RUSCONI, 1979 ; 1999.

l'au-delà²⁹⁴, à l'Apocalypse et au salut²⁹⁵. Jean Delumeau a écrit trois volumes sur le paradis²⁹⁶ de 1992 à 2000, dans lesquels il tente de définir cette notion et d'en étudier les représentations, les évocations. L'au-delà peut également être étudié sous le prisme du lieu infernal, et c'est une nouvelle fois sur le temps long que l'étude de Georges Minois se tient puisqu'elle donne un panorama des conceptions de l'enfer de l'Antiquité à nos jours²⁹⁷. Ce thème fut surtout abordé par Jérôme Baschet, spécialiste de l'iconographie médiévale, dans sa thèse de doctorat sur *Les justices de l'au-delà, les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, publiée en 1993²⁹⁸. Entre le paradis et l'enfer, Jacques Le Goff marque, quand à lui, l'historiographie eschatologique avec ses écrits sur le Purgatoire²⁹⁹.

I.3.2.4. La culpabilisation des fidèles et l'instrumentalisation de la peur de l'au-delà par l'Église

En tant que bras armé du Christ, saint Michel entretient l'ambiguïté d'un personnage à la fois protecteur et punisseur. La peur de la punition divine est un sentiment que l'on croit souvent décrypter dans les images tardo-médiévales. À travers les thèmes de la peur et de la culpabilisation, Jean Delumeau s'interroge sur la vision et le rôle de l'au-delà dans ces phénomènes à la fin du Moyen Âge et à l'époque moderne. Il publie en 1978 un ouvrage sur *La Peur en Occident*³⁰⁰, suivi en 1983 par *Le Péché, la Peur, la culpabilisation en Occident* et en 1989 par *Rassurer et protéger, le sentiment de sécurité dans l'occident d'autrefois*³⁰¹. L'auteur décrit et explique le sentiment collectif de la peur à la lumière des bouleversements politiques, sociaux et religieux de la fin du Moyen Âge et de la période moderne. Il analyse ensuite le poids de la culpabilisation des fidèles pécheurs par le clergé entre le XIII^e et le XVIII^e siècle et revient alors sur la vision optimiste d'Alberto Tenenti, en voyant dans les thématiques macabres une invitation à faire son salut plus qu'un appel à profiter de la vie. L'auteur nuance toutefois l'instrumentalisation de cette idéologie par l'Église. Il propose d'analyser dans le troisième volet les remèdes proposés par l'Église pour conjurer ces peurs : les bénédictions, le culte de la Vierge et des saints, les sacrements et particulièrement les indulgences ; et conclut en rappelant la fonction principale de toute religion qui est de rassurer.

Jérôme Baschet, spécialiste de l'iconographie médiévale, évoque également l'utilisation de la culpabilité des fidèles dans sa thèse de doctorat sur *Les justices de l'au-delà, les*

²⁹⁴ CAROZZI, 1994.

²⁹⁵ CAROZZI, 1981 ; 1994 ; 1999 ; CAROZZI et TAVIANI-CAROZZI, *La fin des temps, terreurs et prophéties au Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1999.

²⁹⁶ DELUMEAU, 1992 ; 1995 ; 2000.

²⁹⁷ MINOIS, 1991.

²⁹⁸ BASCHET, 1993 ; 1983, pp. 15- 36 ; 1985, pp. 185-207 ; 1990, pp.551-563.

²⁹⁹ LE GOFF, 1981.

³⁰⁰ DELUMEAU, 1978.

³⁰¹ DELUMEAU, 1989.

*représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles)*³⁰². A travers l'analyse comparée de l'iconographie infernale française et nord-italienne, l'auteur fait ressortir les spécificités de chacun de ces langages figuratifs, qu'il relie aux formes différentes de pouvoir. Il retrace l'apparition progressive d'une véritable description de la géographie et des événements de l'au-delà, précisions qui mènent à deux processus contradictoires que sont l'activation de la culpabilité des fidèles et l'éloignement de cet enfer dépeint, perdant alors de son mystère. Cette caractérisation des peines de l'enfer semble se nourrir des peines judiciaires : la justice terrestre inspire les représentations de la justice céleste qui en devient à son tour l'idéal et qui le légitime.

Dans *La comptabilité de l'au-delà*, Jacques Chiffolleau, travaillant essentiellement à partir des testaments dans la région d'Avignon³⁰³, ajoute aux différentes calamités qui marquent la fin du Moyen Âge, l'urbanisation comme raison principale expliquant les évolutions menant à la peur de la solitude après le trépas et ainsi à une mise en scène de la « mort de soi » : en migrant, une bonne partie de la population de la région avignonnaise avait rompu une solidarité consanguine, alors remplacée par les suffrages, et surtout les messes. Le pouvoir de l'Église s'en trouve renforcé par le biais du contrôle des rapports entre les morts et les vivants et se met alors en place une véritable « comptabilité de l'au-delà » dans laquelle nous verrons que Michel, archange psychostase, a un rôle important à jouer.

En revanche, Hugues Neveux ne pense pas que la crainte de la mort soit liée directement aux calamités de la fin du Moyen Âge, mais qu'elle découle plutôt de la croyance en l'existence d'un lieu purgatoire qui rend fort probable le fait d'avoir à endurer des souffrances après le trépas³⁰⁴.

I.3.2.5. Les débats autour de la naissance et du développement du Purgatoire

La bibliographie autour du Purgatoire est importante pour nous car, en traitant l'apparition de ce lieu intermédiaire, elle souligne un moment où l'archange se fait plus présent par son rôle de guide ou de gardien de ce nouveau terrain de communication entre les morts et les vivants, cette frontière entre deux mondes entre lesquels il peut se déplacer. Dans *La naissance du Purgatoire*³⁰⁵, Jacques Le Goff indique que l'existence de croyances en des peines purgatoires est déjà présente dans les écrits de saint Augustin et saint Grégoire le Grand, mais ils n'ont, selon lui, pas vraiment influencé l'imaginaire du Haut-Moyen-âge. Il signale l'importance de la littérature des visions de l'au-delà dans les représentations des événements de la vie après la mort, même si les notions autour du Purgatoire restent imprécises. Pour lui, le Purgatoire en tant que lieu apparaît réellement avec le terme

³⁰² BASCHET, 1993 ; voir également du même auteur à ce sujet : 1983, pp. 15- 36 ; 1985, pp. 185-207 ; 1990, pp. 551-563.

³⁰³ CHIFFOLEAU, 2011 (1^e édition : Rome, Befar, 1980).

³⁰⁴ NEVEUX, 1979, pp. 245-263.

³⁰⁵ LE GOFF, 1981.

purgatorium comme substantif au XII^e siècle et connaît un succès considérable dès la fin du siècle, même si l'Église ne le reconnaît officiellement que dans la seconde moitié du XIII^e siècle. Contrairement à Jacques Le Goff, Philippe Ariès voit dans l'idée de repos après la mort, une perspective qui a toujours existé dans les croyances chrétiennes et qui était profondément enracinée au moment de la naissance du Purgatoire³⁰⁶. Claude Carozzi parle lui du purgatoire à partir VIII^e voire même dès le VI^e siècle³⁰⁷. Philippe Ariès et Pierre Chaunu s'opposent à Jacques Le Goff et Aaron J. Gourevitch sur la question de la diffusion du Purgatoire. Ces derniers voient dans les XII et XIII^e siècles une période cruciale de définition et de diffusion de ce lieu intermédiaire alors que les premiers, s'appuyant sur un corpus de testaments et d'images, la situe plus tard et Philippe Ariès évoque son succès seulement à partir du XVII^e siècle³⁰⁸. Le médiéviste russe s'écarte lui de Jacques Le Goff en donnant, selon ce dernier, trop d'importance à l'individu dès le Haut Moyen Âge dans l'histoire des origines du Purgatoire³⁰⁹. Nous reviendrons sur les rapports entre l'évolution de l'imaginaire lié à l'au-delà et la place de saint Michel dans le culte et les images de la fin du Moyen Âge dans le quatrième chapitre de notre démonstration.

L'affirmation par les historiens de la naissance et du développement du Purgatoire à la fin de la période médiévale engendre inévitablement des questionnements autour de la double eschatologie : celle liée à un jugement personnel survenant directement après la mort et qui détermine le temps et la nature des supplices de purification, et celle d'un jugement collectif et définitif à la fin des temps.

I.3.2.6. La question du rapport entre Jugement dernier et jugement de l'âme

Comme l'ont démontré Pierre Chaunu³¹⁰ et Claude Carozzi, la réflexion autour de cette double eschatologie mène à une réflexion sur la perception du temps de l'Église. Pour ce dernier, le lien entre jugement collectif et jugement individuel est la pénitence³¹¹. Nous avons dit plus haut qu'Aaron J. Gourevitch pense également que l'étude des représentations autour de la mort et de l'au-delà est indissociable de celle du temps. La question de l'existence d'une division de l'eschatologie en deux moments, l'un individuel, l'autre collectif, est admise par tous les historiens de la mort et de la fin des temps, qui admettent tous également le fait que cela modifie considérablement la perception de la mort, le rapport entre défunts et vivants et la façon dont l'homme médiéval appréhendait sa propre existence. Le débat se situe plutôt sur

³⁰⁶ A propos de l'avis de Philippe Ariès sur la naissance du Purgatoire, voir ARIES, 1983, pp. 151-157.

³⁰⁷ Voir à ce propos l'appendice IV « travaux récents », de Jacques LE GOFF dans l'édition de 2006 de *La naissance du Purgatoire*, Paris, Folio, p.497.

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 496-498.

³⁰⁹ Voir à ce propos la préface de Jacques LE GOFF à l'article d'Aaron J. GOUREVITCH, « Au Moyen Âge : conscience individuelle et image de l'au-delà », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 1982, volume 37, n°2, pp. 255-275.

³¹⁰ CHAUNU, 1978.

³¹¹ Voir en particulier CAROZZI, 1999, p. 66.

les problèmes de chronologie et sur l'évolution de ce phénomène ainsi que son lien avec ce que certains nomment la « montée de l'individualisme ».

Jérôme Baschet a réalisé une série d'articles sur les relations entre images du Jugement Dernier et images du Jugement de l'âme au Moyen Âge³¹². Récemment, Marcello Angheben reprend ces questions à travers un ouvrage qui retrace l'histoire des rapports figuratifs en France, à la fin du Moyen Âge, entre images du « jugement immédiat », qui survient directement après la mort, et le Jugement dernier de la fin des temps³¹³.

Cette question est importante pour nous puisqu'elle détermine le rôle de saint Michel dans certaines images et les relations qu'il entretient avec les fidèles. Jérôme Baschet se distingue à ce sujet de Philippe Ariès³¹⁴ et Michel Vovelle³¹⁵ qui avaient noté un recul du Jugement dernier aux derniers siècles du Moyen Âge. Il se rapproche par contre de Jacques Le Goff³¹⁶ et d'Aaron J. Gourevitch³¹⁷ qui ne voient pas de contradictions entre les deux jugements. Jérôme Baschet ne partage pourtant pas l'idée de l'historien russe selon laquelle il existerait une « grande eschatologie » reliée à une culture savante et qui s'opposerait à une « petite eschatologie » de la culture populaire³¹⁸. Dans les peintures qu'il étudie, le spécialiste de l'iconographie médiévale décèle une coexistence du jugement collectif et individuel et non une substitution du premier par le second, et voit dans ces créations plutôt qu'une preuve de la montée de l'individualisme, un signe de la place grandissante du Purgatoire dans le système ecclésial qui fonde la légitimité même de l'institution en tant que média indispensable entre les morts et les vivants.

I.3.2.7. Une double eschatologie révélatrice de la montée de l'individualisme ?

Dans un article sur la « conscience individuelle et image de l'au-delà au Moyen Age »³¹⁹, Aaron J. Gourevitch se positionne sur la question de l'apparition de l'individualisme. Comme nous l'avons précisé plus haut, cet historien n'observe pas de rupture entre le Haut et le Bas Moyen Âge puisque la présence du jugement individuel dans l'esprit de l'homme médiéval, reflet de la formation de sa personnalité, est déjà décelable dans les récits de voyage dans l'au-delà dès les VII^e-VIII^e siècles. Le passage d'une attente impatiente et enthousiaste par tous les croyants à la peur du châtement n'est donc pas pour lui une invention de la fin de la période médiévale, mais est inhérente au Moyen Âge³²⁰,

³¹² BASCHET, 1995, pp. 159-203 ; 2000, pp. 5-30 ; 2008 (2), pp. 103-123.

³¹³ ANGHEBEN, 2013.

³¹⁴ ARIÈS, 1977, pp. 109-110.

³¹⁵ VOVELLE, 1983, pp.62-63.

³¹⁶ LE GOFF, 1981, pp. 311-316.

³¹⁷ GOUREVITCH, 1983, pp. 114-115.

³¹⁸ GOUREVITCH, 1983, pp. 114-115.

³¹⁹ GOUREVITCH, 1982, pp. 255-275.

³²⁰ GOUREVITCH, 1982, p. 273.

contrairement aux avis de Philippe Ariès³²¹ et Pierre Chaunu³²² qui notent le caractère essentiellement collectif du jugement des premiers chrétiens jusqu'au XII^e, alors que l'apparition d'un jugement personnel dévoile pour eux le lent processus de la formation de la notion d'individu. Philippe Ariès souligne le caractère dramatique et personnel acquis par la mort à la fin du Moyen Âge, qu'il nomme « la mort de soi »³²³ en lien avec un individualisme nouveau qui s'épanouira à l'époque moderne.

Dans son ouvrage sur *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, l'auteur russe invite à ne pas confondre la notion d'individualité avec celle de personnalité où la personne est un « individu humain inséré dans des conditions socio-historiques concrètes »³²⁴, indissociable de la culture et de la société dans laquelle elle vit, et il insiste sur le faible développement de la conscience du moi jusqu'à la fin du Moyen Âge, dont les manifestations directes étaient condamnées comme péché d'orgueil³²⁵.

Les débats autour de la mort, de l'au-delà et de la fin des temps résonnent dans notre recherche sous la forme de plusieurs questions : quel est le rôle de saint Michel entre le monde des vivants et des morts ? Est-il plutôt, dans les images, l'archange du jugement individuel ou celui du Jugement dernier ? L'iconographie de saint Michel participe-t-elle à une montée de l'individualisme ou prouve-t-elle que cette notion était déjà présente dans l'iconographie plus ancienne ou au contraire qu'elle est encore en germe ou qu'elle n'apparaîtra qu'aux siècles suivants ?

Comme la majorité des chercheurs s'étant penchés sur les images de l'archange, nous estimons l'étude des origines et le développement de son culte comme un préalable indispensable à la compréhension de la complexité sémantique de l'iconographie michaélique. Dans cette optique, il nous a semblé nécessaire de faire le point sur les origines bibliques, voire plus anciennes, de l'archange, puis sur l'apparition et le développement de son culte en Occident, qui feront les objets des parties suivantes.

³²¹ ARIÈS, 1977.

³²² CHAUNU, 1978.

³²³ Voir la première partie des *Essais sur l'histoire de la mort en Occident*, Paris, Le seuil, 1975.

³²⁴ GOUREVITCH, 1997, p. 23.

³²⁵ GOUREVITCH, 1997, p. 298.

II- ORIGINES, DÉVELOPPEMENT ET NATURE DU CULTE DES ANGES ET DE SAINT MICHEL AU MOYEN ÂGE

Les anges, assistants d'une divinité plus importante, messagers et protecteurs des hommes semblent être des figures héritées de religions plus anciennes : anges du zoroastrisme, divinités assyro-babyloniennes, héros ou génies antiques. Les textes chrétiens font une large place à ces êtres ailés mentionnés dans l'Ancien et le Nouveau Testament. Les textes Apocryphes et les récits des fondations des grands centres michaéliques ont complété et précisé le rôle de saint Michel.

Nous aborderons dans une première partie les sources antérieures à l'insertion du culte michaélique en Occident, et qui ont servi plus tard de base aux légendes et aux formes du culte de l'archange.

Nous n'entendons pas faire une analyse précise des sources scripturaires relatives aux anges et à saint Michel, puisque ce n'est pas ici l'objet de notre recherche. Nous insisterons uniquement sur les aspects qui peuvent avoir eu une quelconque importance dans la définition et la compréhension de l'iconographie de saint Michel.

II.1- Saint Michel et les anges dans la Bible et les Apocryphes

II.1.1. La Bible

II.1.1.1. Les anges avant la Bible

Un grand nombre de religions plus anciennes que le christianisme possèdent des assistants d'une ou plusieurs divinités principales, dignitaires, messagers et qui ont souvent des fonctions de psychopompe³²⁶. À partir des témoignages épigraphiques, Franz Cumont note que le culte des anges se développe en même temps au sein du paganisme sémitique et au sein du judaïsme. Déjà dans le mazdéisme perse, les esprits qui présidaient aux sept sphères des planètes étaient nommés anges ou archanges : les archanges se sont substitués aux *Amahrashpands* qui entourent Ormuzd, le dieu de la lumière³²⁷. Il rapproche également ces assistants et messagers de divinités principales à Hermès chez les Grecs. Ces créatures

³²⁶ Cet avis est généralement partagé par les historiens des religions ayant cherché des antécédents aux anges chrétiens, et est déjà énoncé au début du XX^e siècle par Franz CUMONT, 1915, pp. 157-182. Voir également D'ALVERNY, 1957, pp.271-300.

³²⁷ CUMONT, 1915, p. 163.

possèdent tous des fonctions de psychopompe³²⁸. Le phénomène est le même en Syrie où une légion de messagers et d'exécuteurs de ses volontés servent un Dieu supramondain³²⁹.

Marco Bussagli étudie les éléments des religions plus anciennes qui ont permis la formation du concept d'ange. Il précise que les créatures étudiées en tant qu'« ancêtres » des anges, ne sont pas des anges mais uniquement des figures de « type » angélique³³⁰. Il note également un fort contact avec la religiosité assyro-babylonienne³³¹ et des influences égyptiennes et mazdéennes³³², mais insiste particulièrement sur l'apport assyro-babylonien dans l'angéologie pour les chérubins et les séraphins³³³. Selon Sophie Cassagnes-Brouquet l'émergence de la figure archangélique dans les écrits vétérotestamentaires ne fut possible qu'à la suite de la déportation babylonienne, véritable tournant dans la pensée hébraïque, et ainsi grâce à un contact prolongé entre les hébreux et les divinités assyro-babyloniennes³³⁴. Elle note en particulier le contact du peuple hébreu avec les figures de génies assyriens, représentants des dieux auprès des hommes, représentés avec un corps d'homme et des ailes d'oiseaux. L'apport oriental fut décisif dans la création et la définition des êtres angéliques chrétiens³³⁵.

Andrea Piras reconnaît dans certaines figures divines zoroastriennes les ancêtres des anges bibliques sur la base commune d'une subordination de ces figures à un Dieu suprême, pour eux Ahura-Mazda, possédant tous les pouvoirs et sur leur fonction d'intermédiaire, de messager entre Dieu et les hommes : selon lui, c'est à partir de ces expériences que la figure de l'ange se fixe comme celle d'un médiateur et d'un messager³³⁶. Les figures archangéliques de cette ancienne religion iranienne sont également des dirigeants d'armées, particulièrement le premier d'entre eux, Fils d'Ahura-Mazda, qui doit lutter contre l'esprit mauvais révolté contre la divinité. Les éléments rapprochant archange du zoroastrisme et archange chrétien sont assez nombreux pour voir dans le premier une figure inspiratrice dans la définition du caractère et des fonctions du second.

Bernard Teysseire rapproche les génies des Sémites des anges intercesseurs, sortes de « génies personnels » porteurs de prières auprès de Dieu dont la fonction serait assumée déjà par Raphaël (Livre de Tobie 12, 12)³³⁷. Les génies et les héros antiques peuvent également être perçus comme des prédécesseurs des anges, aussi bien dans leur fonction de protecteur que d'accompagnateur de l'homme de la naissance à la mort³³⁸. L'iconographie chrétienne des anges, sur laquelle nous reviendrons plus loin, a pu s'inspirer des figures ailées païennes.

³²⁸ CUMONT, 1915, p. 165.

³²⁹ CUMONT, 1915, p. 166.

³³⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 13 et p. 16.

³³¹ Ces contacts ont été possibles pendant la « captivité babylonienne » des hébreux par les Iraniens de 587 à 538, période de grande élévation religieuse, BUSSAGLI, 1991, p. 14.

³³² BUSSAGLI, 2000, p. 33.

³³³ BUSSAGLI, 1991, p. 16.

³³⁴ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 24.

³³⁵ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 25.

³³⁶ PIRAS, 2000, pp. 13-17.

³³⁷ TEYSSÈRE, 1986, pp. 243-244.

³³⁸ CORRENTE, 2000, pp. 17-20.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver ces figures dans la religion chrétienne et en premier lieu dans le récit biblique dans lequel les anges sont omniprésents.

II.1.1.2. Michel et les anges de l'Ancien Testament

Du grec ἄγγελος, messenger, ils sont appelés *angelus* en latin, *ange* en français et *angelo* en Italien. Les différents commentaires autour de la présence des anges dans la Bible se concentrent bien souvent sur leurs fonctions. Le terme même d'ange ne renvoie pas, comme nous venons de le préciser, à la nature de ces créatures mais bien à leur fonction : « messenger ». Cette fonction est capitale dans la création et l'entretien d'une communication entre Dieu et les hommes et se manifeste sous la forme de « l'ange de Yahvé », qui n'est autre que Dieu lui-même, d'« envoyé » terrestre ou encore d'un message intérieur matérialisé par un songe (évidente et forte inspiration de Dieu)³³⁹.

Les anges apparaissent dans l'Ancien Testament dès la Genèse : les chérubins sont chargés de surveiller le chemin de l'arbre de vie avec la flamme du glaive fulgurant (Genèse 3, 24). Ils participent ensuite régulièrement aux récits des Saintes Écritures remplissant des fonctions diverses³⁴⁰. Ils sont avant tout des messagers, des intermédiaires entre Dieu et les hommes. C'est par leur entremise que Dieu révèle la loi mosaïque et cet épisode est également la première mention de l'apparence des anges « l'ange de Yahvé lui apparut, dans une flamme de feu » (Exode 3,2). Créature de communication, cette fonction de média est évoquée dans la vision de l'échelle de Jacob (Genèse 28, 12-15) : les anges montent et descendent à cette échelle qui matérialise la liaison entre les hommes et leur créateur.

Dès le Pentateuque, ils sont également un bras armé pour Dieu puisqu'ils sont chargés de chasser Adam et Ève du jardin d'Éden (Genèse 3, 24), ils peuvent être les punisseurs des hommes³⁴¹. Les anges constituent parfois le soutien de Dieu envoyé à son peuple dans les épreuves, or ces épreuves sont souvent des persécutions, des guerres et ce secours est donc généralement de nature militaire³⁴². De plus, dans ces livres, il est un guide, un conseiller ou un punisseur, comme nous pouvons le voir par exemple dans l'épisode de Balaam où l'ange apparaît d'abord à l'âne, puis à Balaam, pour délivrer le message divin (Les Nombres 22, 22-35), il a surtout un rôle de révélation naturelle de Dieu. Les anges ont parfois un rôle capital dans l'action des épisodes bibliques, comme dans le sacrifice d'Isaac où l'ange par son intervention empêche le bras d'Abraham de frapper de son couteau son fils (Genèse 22, 11-18) ou dans la lutte de Jacob avec l'ange (Genèse 32, 25-31). Il peut être un sauveur, comme

³³⁹ *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, Paris, Hachette, 1988, p. 110.

³⁴⁰ Pour un résumé des apparitions angéliques des anges dans la Bible, voir CASSAGNES-BROUQUET, 1993, pp. 9-35 et même dans le reste de l'ouvrage, elle revient sur certains passages bibliques selon la fonction angélique qu'elle étudie. Voir également FOMBONNE et D'ASSIGNIES, 1996, p. 69 et DANIELOU, 1995.

³⁴¹ Exode 12, 23. Ézéquier 9, 4-11.

³⁴² TEYSSÈDRE, 1986, p. 232.

pour Daniel dans la fosse aux lions. L'ange est donc un pasteur, chargé de surveiller et de veiller sur les hommes. L'ange est un guide et un témoin, d'abord principalement dans les actions terrestres puis, de plus en plus, il devient un intermédiaire incontournable des visions et des révélations cosmiques (comme dans Daniel par exemple).

Il est également intercesseur, puisque, comme le précise déjà Raphaël dans le Livre de Tobie, c'est lui qui porte les prières à Dieu.

Enfin, les figures angéliques ont une fonction d'accompagnateur et de laudateur de Dieu comme précisé dans la vision d'Isaïe où les séraphins se tenaient près du Seigneur (Isaïe 6,2) et criaient la gloire du Seigneur (Isaïe 6,3). Nous remarquons d'ailleurs que plusieurs catégories d'anges sont déjà présentes dans l'Ancien Testament. Les chérubins par exemple apparaissant cinq fois. Les Livres de Tobie et de Daniel sont à ce propos deux sources essentielles dans l'angéologie hébraïque. Dans le Livre de Daniel, les anges sont omniprésents, comme dans l'épisode des trois jeunes dans la fournaise où un ange vient soulager le supplice de l'holocauste (Daniel 3, 49-50) et il est accordé une place particulière aux archanges que nous étudierons ci-après.

Mais le pouvoir n'appartient pas à l'ange, l'envoyé, qu'il soit simplement porteur d'un message, d'une aide ou d'une punition divine, pourrait d'ailleurs presque passer pour une métaphore de la volonté divine³⁴³. Le livre de Daniel marque la fin des apparitions des anges de l'Ancien Testament.

Aucun ange n'est nommé dans les livres bibliques antérieurs à la captivité de Babylone³⁴⁴. Tous les noms des archanges identifiés ensuite sont théophores, leur nom porte le suffixe « el », signifiant Dieu en hébreu³⁴⁵. L'Ancien Testament ne nomme que trois anges : Raphaël, Michel et Gabriel. Raphaël, premier à apparaître dans la Bible, accompagne le jeune Tobie dans son voyage. Le Livre de Tobie est bien le signe qu'après la déportation à Babylone, comme nous l'avons déjà évoqué, les contacts religieux entre les Judéens et un polythéisme bien structuré - donnant pour chaque fonction un nom divin³⁴⁶ - ont favorisé la création de la figure des archanges : anges nommés aux fonctions précises. Le Livre de Daniel nomme les deux autres anges. Gabriel aide Daniel à interpréter sa vision (Daniel 8, 15-26) puis lui annonce une prophétie (Daniel 9, 20-27). Michel, lui, se présente à Daniel comme un grand prince parmi les anges (Daniel 12, 1). Nous reviendrons en détail sur la figure de saint Michel dans le chapitre suivant.

Avec la nomination des anges, la fonction prend de la consistance et le personnage (l'exécuteur de la fonction) devient une personne qui se détache alors d'une collectivité anonyme constituée de « myriades de myriades » (Daniel 7, 10)³⁴⁷. Pourtant, dans l'Ancien Testament, une fonction précise est attribuée à chacun de ces trois anges qui reste la fonction

³⁴³ TEYSSÈDRE, 1986, p. 145.

³⁴⁴ Soit avant 587-538. VACANT, 1930, p. 1189.

³⁴⁵ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 25.

³⁴⁶ CAQUOT, 1981, p. 23.

³⁴⁷ TEYSSÈDRE, 1986, p. 152.

principale de chacun d'entre eux dans le Nouveau Testament : Raphaël est l'ange gardien, Gabriel est le messager des grandes nouvelles et Michel est l'ange guerrier par excellence.

Les anges nommés dans l'Ancien Testament ne sont pas qualifiés d'« archanges » mais ils sont aujourd'hui considérés comme tels selon une tradition chrétienne très ancienne. Seul Michel sera ainsi nommé dans Jude, verset 9, du Nouveau Testament.

Plusieurs autres noms d'archanges apparaissent dans les textes apocryphes, notamment Uriel comme guide des astres ou comme maître des feux infernaux. Le quatuor Gabriel, Michel, Raphaël et Uriel s'impose dans la pensée juive. Il faut ajouter à cela trois archanges de rang inférieur : Ragouël, Remiel et Sariel, qui transforment le quatuor en septuor³⁴⁸. Puis les noms se multiplient et leur développement est vite freiné par l'Église.

Michel est nommé cinq fois en tout dans la Bible : trois fois dans l'Ancien Testament et deux fois dans le Nouveau. Comme nous venons de le préciser, les premières mentions bibliques de Michel³⁴⁹ sont faites dans le Livre de Daniel, daté peu après 175 av JC³⁵⁰, où l'archange apparaît trois fois. Deux passages des visions de Daniel mettent en scène Michel comme un chef de la milice céleste. Il est « l'un des Premiers Princes » qui affronte les rois de Perse et prête main-forte à « l'homme vêtu de lin »³⁵¹ qui révèle une parole à Daniel :

« Le prince du Royaume de Perse m'a résisté pendant vingt et un jours, mais Michel, l'un des Premiers Princes, est venu à mon aide. Je l'ai laissé affrontant les rois de Perse. » (Daniel 10, 13)

« Nul ne me prête main-forte pour ces choses, sinon Michel, votre prince. » (Daniel 10, 21b)

Plus loin, il assiste au temps d'angoisse de la fin en accompagnant les enfants du peuple de Daniel, le peuple d'Israël :

« En ce temps se lèvera Michel, le grand Prince qui se tient auprès des enfants de ton peuple. » (Daniel 12,1)

Le terme de « Prince » est employé pour désigner Michel dans ces trois extraits, mais il n'est pas précisé ici le statut d'archange de Michel. Comme le précise Bernard Teyssède, le terme de « chef » ou d' « archonte » est sans doute plus adapté que celui de « Prince » car il agit en tant que dirigeant de l'armée céleste et non en tant que roi³⁵². L'adjectif « grand » ajouté dans le troisième extrait introduit déjà un caractère exceptionnel de la figure de l'archange. Au fur et à mesure des trois passages, Michel semble prendre de l'importance puisqu'il passe de « l'un des Premiers Princes » dans Daniel 10, 13 à « votre prince » dans Daniel 10, 21 puis à « le grand Prince » dans Daniel 12, 1. Il s'individualise peu à peu et acquiert une importance qui explique qu'on l'identifiera souvent comme « le chef de l'armée de l'Éternel » (Josué 5, 14).

³⁴⁸ TEYSSÈDRE, 1986, p. 318.

³⁴⁹ Les spécialistes considèrent aujourd'hui les premières sections du Livre d'Hénoch comme postérieures au Livre de Daniel qui serait donc le premier livre chrétien à nommer Michel. Voir à ce propos INFANTE, 1997, pp. 211-229.

³⁵⁰ Le Livre de Daniel aurait été réalisé sous le règne d'Antiochos IV (175-163 av. J.-C.) selon la majorité des spécialistes du sujet. Voir MARTENS, 1978, pp. 141-159.

³⁵¹ Daniel (10, 5).

³⁵² TEYSSÈDRE, 1986, p. 148.

Son rôle dans l'Ancien Testament est avant tout celui d'un assistant armé sous le commandement de Dieu, défendant les élus. Il est le protecteur de tout un peuple et les combats qu'il mène en tant que chef de la milice céleste se passent sur terre. Pourtant, les chapitres 7 à 12, dans lesquels s'insèrent les apparitions de Michel, sont des écrits apocalyptiques³⁵³ où Daniel reçoit trois visions et une prophétie concernant le destin d'Israël qu'il ne parvient à déchiffrer qu'avec l'aide d'un ange. Cette dimension eschatologique intègre déjà l'archange aux épisodes de la fin des temps.

Mais dans le chapitre 7, verset 11, ce n'est pas Michel qui tue la bête :

« Je regardais, jusqu'au moment où la bête fut tuée, et son corps détruit et livré à la flamme de feu. »

Dieu n'utilise pas d'intermédiaire archangélique pour cette action, il la réalise par sa seule sentence.

II.1.1.3. Michel et les anges dans le Nouveau Testament

Les traits principaux des anges et de saint Michel sont déjà fixés lors de la rédaction du Nouveau Testament.

Ils sont toujours messagers, figures immuables des anges médiateurs de Dieu auprès de son peuple. Ils demeurent les annonciateurs des grandes nouvelles comme les naissances, telle celle de Jean-Baptiste à Zacharie (Luc 1, 5-10), puis surtout celle de Jésus à la Marie (Luc 1, 26-38) ; et portent encore conseil aux hommes, comme par exemple à Joseph à qui un ange apparaît en songe pour lui dire de ne pas répudier Marie (Matthieu, 1,20). Ministres de Dieu, ils restent des laudateurs du Seigneur (Luc, 2, 13). Dieu apporte une nouvelle fois son soutien à son peuple par l'entremise des anges, ainsi il est régulièrement question d'anges guerriers, comme dans Matthieu 26, 53 :

« crois-tu que je ne pourrais pas invoquer mon Père qui me donnerait aussitôt douze légions d'anges ? ».

Leurs interventions se font plus fréquentes et ils deviennent des personnages incontournables du Nouveau Testament. Ils sont surtout les accompagnateurs modestes et efficaces de la vie du Christ, de son enfance jusqu'à sa mort, sa Résurrection et son Ascension. D'ailleurs leur présence constante auprès de lui et leur discrétion feront d'eux les jeunes pages, fidèles

³⁵³ Selon la définition de Jean-Daniel Macchi : « Par apocalypse, on désignera un certain type d'écrits de révélation comportant un cadre narratif dans lequel une révélation est transmise par un être surnaturel à un destinataire humain, dévoilant une réalité transcendante, à la fois d'ordre temporel, dans la mesure où elle envisage un salut eschatologique, et d'ordre spatial, dans la mesure où elle parle d'un autre monde, surnaturel. Cette révélation vise à interpréter les circonstances terrestres présentes à la lumière du monde surnaturel et de l'avenir, ainsi qu'à influencer à la fois la compréhension et le comportement de l'auditoire par le moyen de l'autorité divine. » Cette définition provient du cours du professeur de Genève mis en ligne sur le site de l'université : <http://www.unige.ch/theologie/distance/courslibre/atintro2005/documents/23.%20Daniel%20-%20apocalyptique.pdf>

serviteurs du Christ dans l'imaginaire de la fin du Moyen Âge³⁵⁴. Ils seront aussi les assistants actifs des Apôtres dans les débuts de l'Église. Parallèlement, dans le Nouveau Testament, nous assistons à une affirmation de la supériorité du Christ sur les anges³⁵⁵. Paul dans son épître aux Colossiens, aux chapitres 2 et 3, exhorte les fidèles à se détourner du culte des anges en faveur de celui rendu au Christ car le Christ est le « seul vrai Chef des hommes et des anges » (Épître aux Colossiens, 2, 8). Dans l'Épître aux Hébreux, la supériorité du Christ sur les anges est affirmée dans les deux premiers chapitres, dont l'extrait le plus probant se trouve au verset 5 du deuxième chapitre :

« En effet, ce n'est pas à des anges que Dieu a soumis le monde à venir dont nous parlons ».

Dans le premier Épître de saint Pierre, cette idée de soumission est la même :

« Jésus Christ, lui qui, passé au ciel, est à la droite du Dieu, après s'être soumis les Anges, les Dominations et les Puissances » (3, 21-22).

Mais surtout, nous assistons à une remise en cause du rôle des anges en tant qu'intermédiaires privilégiés entre Dieu et les hommes, cette fonction étant à présent dévolue au Christ³⁵⁶. En effet, quelle est alors l'utilité de ces émissaires de Dieu dès lors que celui-ci s'incarne pour être directement présent sur terre ? Le rôle des anges tend alors à se modifier³⁵⁷ et ils acquièrent une importance particulière lors des épisodes eschatologiques.

Ils participent activement à tous les épisodes apocalyptiques³⁵⁸ dont la Parousie (Matthieu 25, 31 « quand le Fils de l'homme viendra dans sa gloire, escorté de tous les anges, alors il prendra place sur son trône de gloire »), en particulier aux derniers combats des bons anges contre les mauvais. Au moment de la fin des temps, se rencontre un condensé des fonctions principales des anges : assistants dévoués ou envoyés armés de Dieu entre la terre et l'au-delà. Et c'est justement leur rôle de combattants entre terre et ciel qui en fait des collaborateurs efficaces au moment de la mort : lorsque que l'âme, au moment de quitter son corps, est l'objet d'une dispute entre les anges et les démons. Déjà présente dans l'Ancien Testament, la fonction de psychopompe des êtres angéliques se généralise dans le Nouveau et Luc précise bien à propos de Lazare « que le pauvre mourut et il fut porté par les anges dans le sein d'Abraham » (Luc, 16, 22).

Ces créatures omniprésentes sont également très nombreuses et on décèle dans les textes de la Nouvelle Loi une volonté de différencier plusieurs sortes d'anges et les prémices d'une hiérarchisation. Petit messenger ailé ou redoutable guerrier, divers types d'anges se distinguaient déjà dans les récits de l'Ancien Testament, spécifiés par leur fonction, leur apparence et leur proximité à Dieu. Certains possédaient déjà des qualificatifs différents : le Chérubin³⁵⁹ ou le Séraphin³⁶⁰. Dans le Nouveau Testament, le plus courant reste l'ange, il correspond à l'envoyé classique, mais d'autres classes d'anges sont évoquées : si les

³⁵⁴ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 31.

³⁵⁵ *Ibidem*, p. 34.

³⁵⁶ FOMBONNE et D'ASSIGNIES, 1996, p. 69 ; DANIELOU, 1995, p. 20.

³⁵⁷ FOMBONNE et D'ASSIGNIES, 1996, p. 69.

³⁵⁸ Ils sont en effet présents lors de tous les épisodes de l'Apocalypse de Jean.

³⁵⁹ Les Chérubins apparaissent plusieurs fois dans l'Ancien Testament, comme dans la Genèse 3, 24 ou dans Ézékiel 1, 14-24 ; 10, 4-22.

³⁶⁰ Les Séraphins sont cités dans Isaïe 6, 2 et 6, 6.

chérubins³⁶¹ sont encore présents, les Séraphins ne sont plus cités, mais nous voyons apparaître les Trônes, les Dominations, les Principautés, les Puissances et les Vertus³⁶². L'idée d'une classification angélique est donc d'origine biblique et donnera la base aux hiérarchies élaborées au cours du Moyen Âge³⁶³. En ce qui concerne les archanges, ils sont cités deux fois dans le Nouveau Testament, en partie pour qualifier Michel.

Nous ne retrouvons pas Raphaël dans les écrits de la Nouvelle Loi. Gabriel apparaît dans son rôle de messenger des grandes nouvelles pour annoncer deux naissances : celle de Jean-Baptiste à Zacharie (Luc 1, 19), puis celle de Jésus à Marie (Luc 1, 26). Il n'est pourtant pas qualifié d'archange. Le terme archange apparaît pour la première fois dans le première Épître aux Thessaloniens (4, 16) :

« Car lui-même, le Seigneur, au signal donné par la voix de l'archange et la trompette de Dieu, descendra du ciel »³⁶⁴.

Mais il n'y est pas associé à un nom. Le seul ange nommé et qualifié d' « archange » est Michel.

Le terme archange vient du grec ἀρχάγγελος (arkhángelos) composé de ἀρχι- (arkhè), « commandement » et de ἄγγελος (ángelos) « messenger », l'archange est donc un ange destiné à prendre le commandement, une sorte de chef parmi les anges. Dans l'Épître de Jude, verset 9, écrit à la fin du I^{er} siècle, nous pouvons lire :

« Pourtant, l'archange Michel, lorsqu'il plaidait contre le diable et discutait au sujet du corps de Moïse, n'osa pas porter contre lui un jugement outrageant, mais dit : « Que le Seigneur te réprime ! » ».

Les anges, bons³⁶⁵ ou mauvais³⁶⁶, tiennent une place importante dans ce texte pourtant court. Dans cet extrait, il est ici question du rôle de Michel dans le sort de l'âme de Moïse, c'est-à-dire en tant que protecteur armé et accompagnateur de l'âme après la mort. Cette fonction de psychopompe s'accompagne également d'une individualisation de son action puisque l'archange ne protège plus tout un peuple ou une Nation mais une seule âme, aussi importante soit-elle : il prend en charge le destin d'un seul individu et non plus celui de toute une collectivité. Il faut enfin noter le caractère apocalyptique de ce texte puisqu'aux versets 14 et 15, l'auteur fait référence aux écrits d'Hénoch contenant des paraboles et des visions sur la fin des temps et le Jugement dernier³⁶⁷.

C'est surtout à travers l'épisode relaté par Jean dans l'Apocalypse que la fonction de guerrier eschatologique de Michel est la plus manifeste. Aux versets 7 à 9 du chapitre 12, saint Jean présente Michel, à la tête d'une armée d'anges, combattant et vainquant le dragon lors de l'Apocalypse :

³⁶¹ Hébreux 9, 5.

³⁶² Trônes, dominations, principautés, puissances, vertus : Colossiens 1, 16 et Éphésiens 1, 21 ; 9. Voir CASSAGNES-BROUQUET, 1993, ou GRIVOT, 1981.

³⁶³ TEYSSÉDRE, 1986, p. 346.

³⁶⁴ Certainement écrit vers 50-51.

³⁶⁵ Outre l'extrait qui met en scène Michel, l'auteur évoque les « saintes myriades » d'Hénoch (verset 14).

³⁶⁶ Outre l'extrait qui met en scène Michel, l'auteur évoque la chute des anges rebelles au verset 6.

³⁶⁷ 1 Hénoch 60:8 et 1:9.

« Alors il y eut une bataille dans le ciel : Michel et ses Anges combattirent le dragon. Et le Dragon riposta, avec ses Anges, mais ils eurent le dessous et furent chassés du ciel. On le jeta donc, l'énorme Dragon, l'antique Serpent, le Diable ou le Satan, comme on l'appelle, le séducteur du monde entier, on le jeta sur la terre et ses Anges furent jetés avec lui. »

Depuis l'Ancien Testament, Michel est un combattant au service de Dieu et il conserve cette fonction guerrière dans tous les écrits bibliques. De plus son action se situe soit à la fin de la vie d'un personnage, comme dans l'extrait de l'Épître de Jude dont nous venons de parler où Michel intervient pour aider l'âme de Moïse, soit à la fin des temps, dans un contexte apocalyptique. Ses missions décrites par Daniel, si elles se déroulaient à la fin des temps, conserveraient un caractère terrestre puisque les combats avaient lieu sur terre aux côtés des hommes. L'épisode relaté par Jude est un événement passé qui se situait également sur terre auprès d'un homme. Ce rôle de chef de guerre et de protecteur des hommes associé à un contexte apocalyptique permet à Jean de faire de Michel le chef de la milice céleste qui dirigera le dernier combat contre la bête, alors que Daniel attribuait la mort de la bête à la volonté directe de Dieu (« Je regardais, jusqu'au moment où la bête fut tuée, et son corps détruit et livré à la flamme de feu », Daniel 7, 11). Saint Jean clôt les écrits bibliques par une promotion sans pareil de l'archange : il apparaît à présent dans un contexte « extra-terrestre », son combat a désormais une portée universelle et son issue a un caractère éternel : il devient le vainqueur de Satan et le combattant du mal par excellence.

Ces trois caractéristiques de la figure de l'archange - guerrier, psychopompe et acteur de l'Apocalypse - vont constituer la base de l'iconographie michaélique et possèdent toutes une origine biblique. Les épisodes bibliques vont ensuite être repris et détaillés dans les textes apocryphes, la liturgie, la littérature, les images, sans pour autant modifier l'essence même de sa personnalité fixée dès le début dans les Saintes Écritures.

II.1.1.4. Les actions bibliques attribuées à l'archange

Puisqu'il devient le chef de la milice céleste, les commentateurs chrétiens ont voulu lui attribuer un certain nombre d'autres actions décrites dans la Bible et réalisées par un ange guerrier anonyme. En général, il s'agit des textes qui mettent en scène l'« Ange de Dieu »³⁶⁸ ou le « Chef de l'armée de Yahvé » : ainsi Michel se serait révélé à Josué avant la prise de Jéricho, une épée nue à la main³⁶⁹. Il est considéré comme le protecteur du peuple d'Israël, puis, l'Église succédant à la Synagogue, comme le protecteur de l'Église dans le Nouveau Testament et dans la tradition chrétienne³⁷⁰. Sa place importante dans la Bible amène certains commentateurs à l'identifier comme l'ange qui intervient dans divers épisodes bibliques

³⁶⁸ Exode 14, 19 ; 23, 20-23 ; 32, 34 ; 33, 2. Il est aussi considéré comme l'ange exterminateur qui frappe les hébreux de la peste ou anéantit les ennemis d'Israël dans 2 Rois 19, 35.

³⁶⁹ Josué 5, 13-15. Le premier à identifier l'archistratège des forces célestes apparu à Josué comme Michel est Origène.

³⁷⁰ DUHR, 1937, p. 584.

majeurs. Il serait ainsi celui qui arrête le bras d'Abraham avant qu'il ne frappe à mort son fils³⁷¹ ; celui qui lutte contre Jacob³⁷² ; celui qui guide Moïse et les hébreux dans le désert³⁷³ ; celui qui vient au secours du prophète Elie³⁷⁴ ; celui qui reconforte les trois jeunes dans la fournaise³⁷⁵ ; et celui qui sauve Daniel dans la fosse aux lions³⁷⁶.

Les fonctions guerrières et psychopompiques de Michel ainsi que la place particulière qu'il occupe dans les Saintes Écritures en tant que seul archange nommé, laissent libre court à ces interprétations des textes sacrés et va également contribuer à élargir l'action de Michel à travers les écrits apocryphes.

II.1.1.5. Les mauvais anges dans la Bible

Les démons sont des personnages omniprésents dans l'iconographie de saint Michel. Il nous semble ainsi important de s'attarder un moment sur ces anges déchus. Les Écrits Saints restent très flous quand à la raison de la création du mal et des démons, acteurs pourtant incontournables des récits bibliques. La seule référence à la chute des anges rebelles se trouve dans Isaïe (14, 12-15). Certains voient également dans la vision d'Ézéquier un récit de la légende de la chute de l'ange personnifié sous les traits du prince Tyr (Ézéquier 28, 12-19). Les imprécisions bibliques sur la création des démons ne peuvent demeurer : les textes apocryphes vont s'attacher à expliquer que les démons, s'ils ne peuvent avoir été directement créés par Dieu, incapable de mauvaise action, ne peuvent être apparus que dans la perspective d'une chute. Le *Livre d'Hénoch*, texte apocalyptique tardif³⁷⁷, explique cette chute dans les chapitres VI à XV : la rébellion de Lucifer est décrite et il est établi que la raison de sa transformation en démon serait due à son désir de procréer avec les femmes. Les auteurs du Moyen Âge³⁷⁸, notamment après le IV^e siècle, préfèrent interpréter le refus de rendre hommage à l'homme, comme un signe de l'orgueil de Lucifer qui le pousse ensuite à se rebeller contre Dieu et à être chassé du paradis avec ses anges³⁷⁹. Cette version sera celle généralement admise au Moyen Âge. Ces créatures rebelles deviennent ainsi des démons et, jetés sur terre, ils s'attacheront à pousser l'homme du côté du mal. Ils sont un symétrique négatif de l'ange et sont également omniprésents dans les textes bibliques, dès le début de

³⁷¹ Genèse 22, 11-12.

³⁷² Genèse 32.

³⁷³ Exode 14, 19 ; 23, 20-23 ; 32, 34 ; 33, 2.

³⁷⁴ 1 Rois 19, 5-7.

³⁷⁵ Daniel 3, 25 et 28.

³⁷⁶ Daniel 6, 22-23.

³⁷⁷ PONSICH, 1997, p.42.

³⁷⁸ Origène (185-254) attribue la chute de Lucifer à son orgueil ; saint Basile (329-374) précise que Lucifer a tenté la femme car elle était plus faible ; saint Hilaire de Poitiers (315-367) le nomme « prince des orgueilleux », voir CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 41.

³⁷⁹ BASCHET, 1997, p. 451.

l'Ancien Testament et, comme les anges, ils sont des acteurs importants dans la vie du Christ³⁸⁰.

Le terme d' « ange » désigne la fonction, de messenger, mais pas la nature et peut ainsi être attribué à des créatures bonnes ou mauvaises. Lucifer, Satan, diable, ces différents termes semblent souvent être employés comme des synonymes pour nommer le représentant du mal en général, ils correspondent pourtant à des natures bien différentes dans la Bible.

Les premières apparitions du mal dans l'Ancien Testament se font sous la forme de force non individualisée, comme le serpent (Genèse 3), animal maudit qui incarne le mal mais qui n'est pas à la base un animal mauvais par nature³⁸¹. Les interventions du mal se font généralement sous la forme de bêtes, comme dans le Deutéronome (8, 15) où il apparaît sous la forme de serpents et de scorpions, ou d'esprits parfois envoyés par Dieu même pour mettre à l'épreuve le fidèle (Isaïe 16, 14 ou 1 Rois 22, 19).

Lucifer, qui signifie « porteur de lumière », est un nom donné à une divinité gréco-romaine de la lumière et de la connaissance, puis employé dans certaines traductions de l'Ancien Testament pour désigner le *porteur de lumière* du Livre d'Isaïe qui est le roi de Babylone³⁸². C'est en plein Moyen Âge que l'on considéra Lucifer comme l'ange déchu, alors nommé Satan. Par contre, Satan est un terme que l'on retrouve plusieurs fois dans l'Ancien Testament³⁸³ comme dans le Nouveau³⁸⁴ et qui signifie *l'adversaire* en hébreux, dans le sens d'un accusateur ou un procureur dans un tribunal hébraïque. Mais ce qualificatif fini par devenir un nom propre pour le diable à la suite de vocatif utilisé par Jésus, « Vade retro, Satana ! » (Matthieu 4, 10 puis Marc, 8, 31-33). La première apparition nominative dans les Écrits Saints d'une figure personnalisant le mal - non plus « le serpent », mais un personnage autonome et individualisé - se trouve dans Job 1-7 où Satan met Job à l'épreuve.

Le terme de diable, *celui qui divise*, s'il est fréquemment nommé dans le Nouveau Testament, n'apparaît dans aucun texte de l'Ancienne Loi. Il est cité dans les Évangiles de Matthieu (4) et de Luc (4) comme le tentateur du Christ au désert. Dans l'annonce du Jugement dernier, le Christ évoque « le feu éternel qui a été préparé pour le diable et ses anges » (Matthieu 25, 41), le diable apparaît alors comme le chef des troupes déchues. Il est présent également dans les textes de Jean : c'est lui par exemple qui inspire à Judas le dessein de livrer Jésus (Jean 13, 2). Les autres évocations du Diable dans les écrits néotestamentaires apparaissent la plupart du temps comme des exhortations à ne pas tomber sous sa coupe³⁸⁵.

³⁸⁰ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 9.

³⁸¹ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 45.

³⁸² Isaïe 14, 12-15.

³⁸³ Par exemple dans Job 1,6 : « Or, les fils de Dieu vinrent un jour se présenter devant l'Éternel, et Satan vint aussi au milieu d'eux » ; 1 Chroniques 21, 1 « Satan se leva contre Israël, et il excita David à faire le dénombrement d'Israël » ; Zacharie 3, 1 « Il me fit voir Josué, le souverain sacrificateur, debout devant l'ange de l'Éternel, et Satan qui se tenait à sa droite pour l'accuser. ».

³⁸⁴ On le retrouve plusieurs fois dans Marc comme dans 1, 11 et 12 « Aussitôt, l'Esprit poussa Jésus dans le désert, Où il passa quarante jours, tenté par Satan » et plusieurs fois dans Luc, comme dans 10, 18 : « Jésus leur dit : Je voyais Satan tomber du ciel comme l'éclair ! ».

³⁸⁵ Éphésiens 4, 27 et 6, 11 ; 1 Timothée 3, 6-7 et 2 Timothée 2, 26 ; 1 Pierre 5, 8.

Le terme de démon ne figure pas non plus dans l'Ancienne Loi. Du grec ancien δαίμων (daímôn) et du latin *daemon*, démon signifie « esprit », bon ou mauvais il est souvent de nature ambivalente et est présent dans de nombreuses cultures en tant que médiateurs des dieux. Selon Marco Bussagli, ce sont des « « cugini » degli angeli »³⁸⁶. Le démon chrétien est lui totalement malveillant et figure souvent comme un mauvais ange d'importance moindre. D'ailleurs, il est rarement seul et apparaît presque toujours au pluriel dans les Évangiles³⁸⁷. Il semblerait que les démons soient des créatures inférieures, sorte de légionnaires au service du diable, « prince des démons » (Matthieu 9, 34 ou Luc 11, 15). Quand le terme démon apparaît au singulier, il s'agit toujours d'une créature ayant pris possession d'un humain, d'une personne individuelle possédée, appelée d'ailleurs « démoniaque »³⁸⁸. Le démon semble être au diable ce que les anges sont à Michel : des soldats obéissants à leur chef et remplissant des missions de moindre importance.

Belzébuth, dont l'orthographe varie selon les passages bibliques, n'est pas un démon mais un dieu païen dans le deuxième Livre des Rois³⁸⁹. Son statut évolue dans le Nouveau Testament où le terme Belzébuth semble être devenu le nom d'un nouveau démon. Il est ainsi nommé dans deux épisodes de la vie du Christ³⁹⁰.

Léviathan, monstre du chaos primitif dans la mythologie phénicienne, apparaît dans l'Ancien Testament comme un monstre marin³⁹¹. « Serpent fuyard », « serpent tortueux »³⁹², cette bête alimente l'imaginaire infernal et sa gueule grande ouverte sert de porte de l'enfer dans l'iconographie médiévale. S'il n'est pas cité dans le Nouveau Testament, son succès tient à son assimilation à la Bête de l'Apocalypse.

Ultime forme du mal dans les Écrits biblique, le dragon ou encore la Bête, est une figure emblématique de l'Apocalypse. Le dragon est déjà cité dans l'Ancien Testament comme une forme animale du mal à écraser :

« Tu marcheras sur le lion et sur l'aspic, Tu fouleras le lionceau et le dragon. » (Psaumes 91, 13) ;

Puis il apparaît régulièrement dans les écrits vétérotestamentaires³⁹³. Il est cité plus d'une douzaine de fois dans l'Apocalypse de saint Jean puisqu'acteur principal du combat qui se livre à la fin des temps³⁹⁴. C'est sous cette forme que le mal est vaincu définitivement.

L'Ancien testament n'a réservé qu'une place infime au diable, de peur de diviser le pouvoir entre Dieu et le Diable. La Nouvelle Loi lui fait une place de choix dans les récits

³⁸⁶ BUSSAGLI, 1991, pp. 40-41.

³⁸⁷ Matthieu 7, 22 ; 8, 31 ; 10, 8 ; 12,24 ; 12, 27 ; 12, 28. Marc 1, 34 ; 1, 39 ; 3, 15 ; 3, 22 ; 5,12 ; 6, 13 ; 9, 38 ; 16, 9 ; 16, 17. Luc 4, 41 ; 8, 2 ; 8, 27 ; 8, 30 ; 8, 32-33, 8, 35 ; 8, 38 ; 9, 1 ; 9, 49 ; 10,17 ; 11, 15 ; 11, 18-20 ; 13, 32 ; Apocalypse 9, 20 ; 16, 14 ; 18, 2.

³⁸⁸ Comme par exemple dans Matthieu 9, 33 ; 15, 22 ; 17, 18-21.

³⁸⁹ Sous la forme *Baal Zebub*, 2 Rois 1, 2-17.

³⁹⁰ Matthieu 10, 25 pour le premier et Matthieu 12, 24 et 12, 27 ; Marc 3, 22 et Luc 11, 15-19 pour le second.

³⁹¹ Job 3, 8 ; Psaumes 104, 26 et Isaïe 27, 1.

³⁹² Description donnée dans Isaïe 27, 1.

³⁹³ Néhémie 2, 13 ; Isaïe 14, 29 et 30:6 ; Jérémie 51, 34.

³⁹⁴ Dans les chapitres 12 à 20.

évangéliques en adoptant une très nette diversification des appellations du mal. Le texte de l'Apocalypse (12, 9) reprend et résume ces différentes désignations :

« Et il fut précipité, le grand dragon, le serpent ancien, appelé le diable et Satan, celui qui séduit toute la terre, il fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui » (Apocalypse 12, 9)

« il saisit le dragon, le serpent ancien, qui est le diable et Satan, et il le lia pour mille ans » (Apocalypse 20, 2).

Ce texte nous permet de confirmer le fait qu'il s'agit bien d'une même entité - le mal - qui prend plusieurs formes. Ces dénominations participent également à personnifier le principe même du mal : contrairement aux dieux des religions plus anciennes qui possédaient dans leur nature même des aspects bienveillants et des aspects malveillants, le christianisme est la première religion à séparer de manière aussi nette le Dieu du bien et le maître du mal en deux créatures totalement distinctes. Pourtant, le diable reste une créature engendrée par Dieu et est mauvais par choix et non par nature. S'il lui reste subordonné, le mal n'apparaît plus comme une punition envoyée par Dieu comme c'était encore le cas dans l'Ancien Testament et le Diable, Satan ou les démons semblent la plupart du temps agir de leur plein gré. Enfin cette dissociation du mal sous plusieurs formes pourrait correspondre également à une réponse à la dissociation de la figure de Yahvé³⁹⁵.

II.1.2. Les textes Apocryphes

Les textes apocryphes précisent et diversifient les rôles des anges en général et de Michel en particulier. Les êtres angéliques sont les protagonistes de nombreux épisodes apocryphes qui tendent à combler le vide entre Dieu et les hommes. Dans cette littérature, saint Michel est par excellence le chef suprême³⁹⁶.

II.1.2.1. Le livre d'Hénoch

Le livre d'Hénoch, s'il est considéré comme apocryphe, a joui d'un succès considérable et d'une influence non négligeable dès sa création, sur certains textes bibliques puis sur l'angéologie. Sa rédaction se serait étalée entre la fin du III^e siècle et le I^e siècle avant J.-C.³⁹⁷. À ce titre, il peut être considéré comme le premier texte chrétien à citer le nom de Michel, avant même les occurrences dans Daniel 10, 13 et 12,1. Comme nous l'avons déjà

³⁹⁵ BASCHET, 1997, p. 451.

³⁹⁶ ROJDESTVENSKY, 1922, p. XIII. Pour un résumé des différentes apparitions de Michel dans les apocryphes et ses différentes fonctions voir l'article de INFANTE, 1997, pp. 211-229.

³⁹⁷ INFANTE, 1997, pp. 211-212.

précisé, c'est également dans ce texte que nous retrouvons les premières explications de la chute des anges rebelles (chapitres VI à XV)³⁹⁸.

Les archanges qui accompagnent le pseudo-Hénoch tout au long de ses visions sont des guides et des interprètes et ils lui font diverses révélations lors de son voyage. Michel fait partie de ces guides :

« Alors Michel un des saints et glorieux anges qui m'accompagnait, et qui était à leur tête [...] (Hénoch 20, 4)³⁹⁹.

L'archange conserve une sorte de primauté sur les autres archanges également cités dans ce texte. Leur nombre et leur nom varient selon les chapitres, les trois archanges cités dans la Bible étant toujours présents et Michel étant généralement cité en premier.

« Alors Michaël et Gabriel, Raphaël, Suryal et Uriel, abaissèrent des cieus leurs regards sur la terre, et virent les flots de sang qui la rougissaient, et les iniquités qui s'y commettaient ; et ils se dirent les uns aux autres : C'est le bruit de leurs cris. » (*Hénoch* 9, 1)

Au chapitre 20, 1-8, les noms et descriptions des sept archanges sont détaillés. Outre Uriel, Raphaël, Raguel, Saraquiel, Gabriel et Remiel, Michel est l'« un des saints anges qui préside à la vertu des hommes, et commande aux nations ». Michel apparaît régulièrement⁴⁰⁰ et conserve dans ces textes un caractère guerrier de protection des hommes et de combattant du mal :

« Le Seigneur dit ensuite à Michel : Va et annonce le châtement qui attend Samyaza et tous ceux qui ont participé à ces crimes, qui se sont unis à des femmes, qui se sont souillés par toutes sortes d'impuretés » (*Hénoch* 10, 15)⁴⁰¹

³⁹⁸ Les extraits cités dans cette partie proviennent de la traduction d'après le texte éthiopien de François MARTIN, Paris, Letouzey et Ané, 1906, disponible en ligne sur le site :

<http://livres-mystiques.com/partieTEXTES/Apocryphes/Henoch/Table.html>.

³⁹⁹ « Alors Michel un des saints et glorieux anges qui m'accompagnait, et qui était à leur tête, me redit : « 5. Hénoch, pourquoi ces questions au sujet de l'odeur de cet arbre ? Pourquoi es-tu avide de le connaître ? ». Alors moi, Hénoch, je lui répondis que je voudrais tout savoir, mais surtout ce qui regarde cet arbre. L'ange me répondit : « cette montagne que tu vois, et dont la tête élevée égale en hauteur le trône du seigneur, sera le siège ou se reposera le Seigneur de sainteté et de gloire, le Roi éternel, quand il viendra et descendra pour visiter la terre dans sa bonté. Quant à cet arbre à la suave odeur, dont le parfum n'a rien de charnel, personne n'y portera la main jusqu'au jour du jugement. Quand les méchants auront été livrés aux tourments éternels, cet arbre sera donné aux justes et aux humbles. Ses fruits seront réservés aux élus. Car la vie sera plantée dans le saint lieu, du côté du septentrion, vers la demeure du Roi éternel. Alors ils se réjouiront et tressailliront d'allégresse, dans le Saint des saints ; une odeur délicieuse pénétrera leurs os, et ils couleront, comme tes ancêtres, une vie longue sur la terre ; et cette vie ne sera troublée ni par les malheurs, ni par les peines, ni par les misères. » » (*Hénoch* 24, 4-10).

⁴⁰⁰ Michel apparaît aussi en 39, 8 dans une vision du Livre d'Hénoch où il est décrit comme l'un des quatre anges qui se trouvent aux côtés du Seigneur et qui est « l'ange clément et patient » ; au chapitre 58, Michel intervient une nouvelle fois pour relever Hénoch et l'interroger sur son trouble 66, 14 : « Alors j'entendis saint Michel qui me disait : Le jugement que subissent les anges menace également les rois, les princes et ceux qui possèdent la terre. ».

⁴⁰¹ Livre d'Hénoch 10, 15- 27 : « Le Seigneur dit ensuite à Michel : Va et annonce le châtement qui attend Samyaza et tous ceux qui ont participé à ces crimes, qui se sont unis à des femmes, qui se sont souillés par toutes sortes d'impuretés. Et quand leurs fils seront exterminés, quand ils auront vu la ruine de ce qu'ils ont de plus cher au monde, enchaîne-les sous la terre, pour soixante-dix générations, jusqu'au jour du jugement, et de la consommation universelle ; et l'effet de ce jugement sera pour eux éternel. Alors ils seront jetés dans les

« Quant à Michel, Gabriel, Raphaël et Phanuel, ils seront confirmés en ce jour ; et ils seront chargés de jeter dans la fournaise tous les anges rebelles » (*Hénoch* 53, 6)

Il est également un guide pour Hénoch quand celui-ci reçoit ses visions :

« Alors l'ange saint Michel, autre saint ange, fut envoyé pour me relever. » (*Hénoch* 58, 1)

« Alors saint Michel me dit : pourquoi te troubles-tu de cette vision ? » (*Hénoch* 58, 3)

« Alors j'entendis saint Michel qui me disait : Le jugement que subissent les anges menace également les rois, les princes et ceux qui possèdent la terre. » (*Hénoch* 66, 14)

Michel assiste, protège et répond aux interrogations du pseudo-Hénoch. Plus loin Michel s'irrite contre le jugement sévère infligé aux anges déchus :

« Dans ce temps saint Michel répondit et dit à Raphaël : Mon esprit se soulève et s'irrite contre la sévérité du jugement secret contre les anges ; qui pourra supporter un jugement aussi terrible, qui ne sera jamais modifié, qui doit les perdre pour l'éternité ? La sentence a été prononcée contre eux par ceux qui les ont fait sortir de cette façon. Et il arriva que se tenant devant le Seigneur des esprits. Saint Michel répondit, et dit à saint Raphaël : Quel cœur n'en serait point ému, quel esprit n'en aurait pas compassion ? Puis saint Michel, dit à Raphaël : je ne les défendrai point en présence du Seigneur, car ils ont offensé le Seigneur des esprits, en se conduisant comme des dieux ; aussi la justice suprême s'exercera sur eux pendant toute l'éternité. Ni l'ange innocent, ni l'homme n'en sentiront les effets ; mais ceux-là seuls qui sont coupables, et dont la punition sera éternelle. » (*Hénoch*, 67, 2-5)

Michel ne semble pas d'accord avec la sévérité de la punition infligée aux anges déchus, même s'il ne prendra pas leur défense devant Dieu. Il a pitié de ses anciens frères.

Le Livre d'Hénoch cite et organise pour la première fois les anges :

« Voici le nom des anges qui veillent. Uriel, un des saints anges, qui préside aux cris et à la terreur. Raphaël, un des saints anges, qui préside aux esprits des hommes. Raguel, un des saints anges, qui unit le monde et les luminaires. Michael, un des saints anges qui préside à la vertu des hommes, et commande aux nations. Sarakiel un des saints anges qui préside aux enfants des hommes qui pèchent. Gabriel, un des saints anges, qui préside sur Ikisat, sur le paradis et sur les chérubins. » (*Hénoch* 20)

profondeurs d'un feu qui les tourmentera sans cesse ; et ils y resteront toute l'éternité. Avec eux leur chef brûlera dans les flammes ; et tous ils y seront enchaînés jusqu'à la consommation d'un grand nombre de générations. Extermine en même temps toutes les âmes adonnées à de coupables jeux ; extermine les rejetons des vigilants ; assez et trop longtemps ils ont tyrannisé le genre humain. Que les oppresseurs soient enlevés de la face de la terre. Que le mal soit anéanti ! Mais que la plante de la justice et de l'équité refleurisse, et devienne un gage de bénédiction. Car la justice et l'équité doit reflurir avec la joie pour des temps sans fin. Et alors tous les Saints adresseront au ciel leurs actions de grâces, et vivront jusqu'à ce qu'ils aient engendré mille enfants, tandis que les jours de leur jeunesse et leurs sabbats s'écouleront dans la joie et la paix. A cette époque toute la terre sera cultivée dans la justice : elle se remplira d'arbres et de bénédictions ; des arbres délicieux y seront plantés. La vigne y croîtra en abondance, et produira du fruit à satiété ; toutes les semences qui seront confiées à la terre, rapporteront mille mesures pour une ; et une mesure d'olive, fournira à dix pressées d'huile. Délivré la terre de toute tyrannie, de toute injustice, de tout crime, de toute impiété, de tout ce qui peut la souiller. Que le mal en soit banni à jamais. Alors, les enfants des hommes vivront dans la justice, et toutes les nations me rendront les honneurs qui me sont dus ; toutes me béniront, toutes m'adoreront. La terre sera délivrée de toute corruption, de tout crime, de tout châtement, de toute souffrance ; et elle n'aura plus à craindre de moi un déluge exterminateur. »

Dans cet extrait, les archanges sont qualifiés de « saint ange », l'adjectif de « saint » est même directement associé au nom de Michel dans le chapitre 39 :

« C'est d'abord saint Michel, l'ange clément et patient. C'est ensuite saint Raphaël, l'ange qui préside aux douleurs et aux blessures des hommes. Vient ensuite Gabriel, qui préside à tout ce qui est puissant. Enfin c'est Phanuel, qui préside à la pénitence et à l'espérance de ceux qui doivent hériter de la vie éternelle. » (*Hénoch*, 39, 8-10)

Ce qualificatif est également donné à Raphaël qui suit directement Michel dans le récit, mais n'apparaît pas pour Gabriel et Phanuel. Le terme de « saint Michel » se retrouve ensuite régulièrement dans les chapitres 50-60⁴⁰².

Ce texte insiste particulièrement sur le rôle de l'archange dans la gestion des anges déchus et son rôle de protecteur.

II.1.2.2. Légendes juives apocryphes sur la vie de Moïse

Faisant suite au 9^e verset de l'Épître de Jude, les textes apocryphes développent largement le thème de l'archange psychopompe. Dans une légende juive sur Moïse, datant du I^e siècle après J.-C., Michel et d'autres anges prennent soin du prophète lors de sa mort⁴⁰³. Satan attend l'âme de Moïse et

« Lorsque Michaël, le patron d'Israël, vit que le méchant Samaël attendait la mort de Moïse, tout en joie, il lui dit : « Méchant, moi je pleure et toi tu ris ! » »⁴⁰⁴.

Dans l'épisode suivant, « le Saint » descend pour récupérer l'âme de Moïse avec trois anges : Michaël, Gabriel et Zagzagel. Michel est chargé d'étendre un manteau pourpre sur le mourant⁴⁰⁵. Dans le Livre de l'Assomption de Moïse, il est précisé que Michel cherche à cacher le corps de Moïse pour éviter que les hébreux puissent l'adorer et s'oppose à cette occasion une nouvelle fois au démon. D'autres écrits chrétiens avancent plutôt l'hypothèse que la dispute de Michel et du démon concernait le lieu de sépulture de Moïse.

Ces épisodes confirment sa mission de défenseur armé des âmes contre les démons : il assure une route sécurisée entre la terre et le ciel.

II.1.2.3. Le Testament d'Abraham

Michel est un des personnages principaux dans les événements de la fin de la vie d'Abraham. Il est envoyé par Dieu pour prévenir Abraham de sa mort éminente pour qu'il ait

⁴⁰² « saint Michel » apparaît dans 58, 1 ; 58, 3 ; 68, 14 ; 67, 2 ; 67, 3 ; 67, 4 ; 68, 20 ; 68, 22.

⁴⁰³ *Légendes juives apocryphes sur la vie de Moïse*, introduction de Meyer ABRAHAM, Paris, Paul Geuthner, 1925.

⁴⁰⁴ Chapitre XI, *Ibidem*, p. 99.

⁴⁰⁵ Chapitre XXV, *Ibidem*, pp. 111-112.

le temps de prendre ses dispositions (I, 1-7)⁴⁰⁶. En arrivant sur terre, le patriarche prend l'archange pour un homme normal et lui offre l'hospitalité (II 1-12).

« Abraham dit à l'archistratège : « Salut, vénérable soldat, radieux comme le soleil, d'une bien plus noble prestance que tous les fils des hommes ! Tu es le bienvenu ! Aussi j'implore ta présence ; d'où vient la jeunesse de ton âge ? Apprends-moi, à moi qui te supplie : d'où es-tu venu ? de quelle armée ? par quel chemin ? Explique-moi quelle est ta beauté. » » (Testament d'Abraham, II 4-5)⁴⁰⁷

Mais Abraham lorsqu'il décrit physiquement le soldat le trouve « d'une bien plus noble prestance que tous les fils des hommes » (II, 4) et il dit plus loin que « son apparence l'emporte sur tous les fils des hommes » (IV, 3). D'ailleurs Isaac reconnaît tout de suite sa nature non humaine :

« A la vue du visage de l'ange, Isaac dit à Sara sa mère : « Vénérée mère, cet homme qui est assis avec mon père n'est pas un fils de la race de ceux qui habitent sur la terre ! » » (III 5)⁴⁰⁸

Michel n'a pas le courage de lui parler de sa mort et Dieu lui propose donc d'envoyer une vision à son fils, Isaac, afin que ce soit ce dernier qui lui parle de la mort alors que Michel se contenterait d'expliquer cette vision. Ainsi fut fait, mais Abraham refuse et demande à Dieu une dernière volonté, celle de pouvoir voir toute la création. Il est ensuite conduit aux portes du ciel où il assiste au jugement des âmes. La mort est envoyée auprès d'Abraham sous une belle apparence, mais ce dernier refuse encore une fois de la suivre et la mort utilise un stratagème pour lui arracher son âme. Michel intervient alors une dernière fois avec ses anges pour emmener l'âme d'Abraham au ciel.

Dans ce texte, nous retrouvons Michel dans son rôle d'intermédiaire entre Dieu et un homme et nous découvrons surtout la faillibilité de l'archange dans une mission non pas armée mais de grande importance : celle d'annoncer sa mort à Abraham. L'archange pleure à deux reprises et nous ne retrouvons pas la force sans limite de Michel : la supériorité de Dieu est affirmée par rapport au plus courageux de ses serviteurs. À partir du chapitre X, Michel reprend un rôle de guide : il accompagne Abraham pour contempler toute la terre habitée et l'au-delà. Enfin, à la fin du texte, il redevient le psychopompe lorsqu'il revient chercher l'âme d'Abraham après qu'elle ait quitté son enveloppe charnelle.

Ce texte, s'il présente les fonctions classiques de Michel - intermédiaire privilégié entre Dieu et les hommes d'exception, guide dans l'au-delà et psychopompe - n'en décrit pourtant pas le caractère qu'on lui attribue habituellement : courageux, infaillible et efficace. Ici, il faillit à la mission que lui a confiée Dieu et n'exécute aucune action sans se reporter à l'avis divin.

⁴⁰⁶ *La Bible, écrits intertestamentaires*, sous la direction d'André DUPONT-SOMMER et Marc PHILONENKO, Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, pp. 1655-1690.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, pp.1657-1658.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p.1659.

II.1.2.4. Histoire de Joseph le charpentier

Dans l'*Histoire de Joseph le charpentier*, ce dernier, au moment de sa mort, demande à Dieu d'envoyer Michel pour l'escorter dans l'au-delà et le protéger de mauvais esprits :

« Si les jours de vie que tu m'as donnés en ce monde sont accomplis, je te supplie, Seigneur Dieu, de m'envoyer l'archange Michel pour qu'il m'assiste et que mon âme misérable sorte de mon corps sans souffrance ni tourment. » (*Histoire de Joseph le charpentier* 13, 2)⁴⁰⁹

Cet extrait montre une fois de plus l'influence du texte biblique de l'Épître de Jude, verset 9 qui fait de l'archange un accompagnateur des âmes. Il y est d'ailleurs nommé de la même façon « archange Michel ». Ce texte daterait du VII^e siècle mais dériverait d'un original grec du IV^e siècle de provenance égyptienne⁴¹⁰.

Le christ prend ensuite la parole pour demander la même chose :

« Je te supplie pour l'œuvre de tes mains qu'est mon père Joseph ; envoie-lui un grand chœur angélique, avec Michel l'intendant de la bonté et Gabriel le messager de la lumière, et qu'ils accompagnent l'âme de mon père Joseph, pour qu'elle dépasse les sept éons des ténèbres et qu'elle n'emprunte pas les chemins resserrés où il est redoutable de marcher, et encore plus de vois les puissances qui y sont – dans ce lieu est la rivière de feu qui roule des flots semblables aux vagues de la mer. » (*Histoire de Joseph le charpentier* 22, 1)⁴¹¹

Michel est dans cet extrait un dispensateur de la bonté divine et semble être à la tête d'un « grand chœur angélique ». Il est accompagné de Gabriel et apparaît dans une mission totalement positive sans participer à un quelconque jugement, alors même que d'autres anges semblent pouvoir être en colère à cause des actions humaines :

« Ne permettez pas que l'ange qui me fut attaché depuis le jour où vous m'avez formé, jusqu'à maintenant, tourne contre moi un visage embrasé de colère sur le parcours du chemin, quand je m'en irai vers vous, mais qu'il me traite pacifiquement. » (*Histoire de Joseph le charpentier* 13)⁴¹²

Après la mort de Joseph, Jésus confie l'âme de Joseph aux anges et la surveillance du cortège à Michel et Gabriel :

« Lorsqu'il eut rendu l'esprit, je m'inclinai devant lui. Les anges prirent son âme et la mirent dans des linges de lin soyeux. J'entrai et m'assis près de lui – personne ne s'était aperçu qu'il était mort parmi ceux qui l'entouraient. Je confiais son âme à la garde de Michel et Gabriel, à cause des puissances qui sont sur le chemin, et les anges l'accompagnèrent en chantant jusqu'à ce qu'elle soit remise à mon Père de bonté. » (*Histoire de Joseph le charpentier* 23, 1-4)⁴¹³

Ici c'est une nouvelle fois le rôle de défenseur armé qu'endosse l'archange, accompagné de son acolyte Gabriel toujours mentionné en second.

⁴⁰⁹ *Écrits apocryphes chrétiens*, sous la direction de Pierre GEOLTRAIN et Jean-Daniel KAESTLI, Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005, p.40.

⁴¹⁰ BOUD'HORS Anne, « Introduction à l'Histoire de Joseph le charpentier », dans *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., pp. 27-28.

⁴¹¹ *Ibidem*, pp. 50-51.

⁴¹² *Histoire de Joseph le charpentier*, Chapitre XIII, dans *Évangiles apocryphes*, 2 volumes, Paris, Librairie Alphonse Picard et fils, 1911

⁴¹³ *Écrits apocryphes chrétiens*, op. cit., pp. 51-52.

II.1.2.5. L'Apocalypse apocryphe de Paul

Les apparitions de Michel dans l'Apocalypse de Paul sont nombreuses. Il apparaît comme le bras droit de Dieu, exécuteur de ses sentences, particulièrement en ce qui concerne le sort des âmes, leur conduite, leur sécurité ou leur destinée. Il demeure le chef de l'armée des anges et adorateur du Seigneur comme dans le chapitre 14f :

« Ils la conduisirent jusqu'à ce qu'elle arrivât sous le regard de Dieu pour l'adorer. Lorsqu'ils s'arrêtèrent aussitôt Michel et toute l'armée des anges se prosternèrent et se mirent à adorer son marchepied ». [...] « Comme cette âme ne m'a pas affligée, je ne l'affligerai pas ; comme elle a été miséricordieuse, j'aurai pitié d'elle. Qu'elle soit confiée à Michel, l'ange de l'Alliance, et qu'il la conduise au paradis » » (*Apocalypse de Paul* 14f).

Dieu récompense l'âme de Paul qui ne l'a pas affligé en la confiant à la protection de Michel pour le conduire au paradis. L'archange est qualifié d' « ange de l'alliance », peut être en référence à sa fonction de psychopompe et donc de conducteur des âmes entre la terre et les différents lieux de l'au-delà⁴¹⁴. Il est l'accompagnateur des âmes des personnes d'exception, comme c'était le cas pour Moïse et comme ça l'est ici pour Paul et également pour les prophètes :

« Il répondit : « C'est la voie des prophètes : tout homme qui, au nom de Dieu, s'est contristé et a renoncé à faire sa propre volonté est mené, puis, sur ordre de Dieu, est confié à Michel ; celui-ci le conduit en cette cité, en ce lieu où les prophètes le saluent comme un ami et un proche, parce qu'il a accompli la volonté de Dieu. » » (*Apocalypse de Paul* 25)

Mais son rôle d'archange psychopompe s'étend également aux âmes plus humbles des chastes et des pures :

« L'ange me dit : « Tous ceux qui ont gardé leur chasteté et leur pureté vont, après avoir quitté leur corps, adorer le Seigneur Dieu, puis sont remis à Michel et conduits auprès de ces enfants qui les saluent [...] » » (*Apocalypse de Paul* 26)

Les fonctions psychopompiques de Michel ne s'arrêtent pas à raccompagner les justes devant le Seigneur. Il a dans ce texte également la charge de purifier les âmes repenties en les plongeant dans le lac Achérousien :

« Alors il me souleva et m'emporta hors de ce lieu. Et voici : je vis un fleuve dont les eaux étaient blanches plus que le lait. Je demandai à l'ange : « Qu'est-ce ? » Il me dit : « C'est le lac Achérousien où se trouve la cité du Christ. Il n'est pas permis à tout le monde d'entrer dans cette cité, car ici passe le chemin qui mène à Dieu. Imaginons qu'un fornicateur, un impie, se repente, se convertisse et fasse digne pénitence. Dès qu'il aura quitté son corps, il sera mené devant Dieu pour l'adorer, puis, sur l'ordre de Dieu, il sera confié à l'ange Michel pour que celui-ci le plonge dans le lac Achérousien et le conduise ensuite dans la cité du Christ, auprès de ceux qui ne commirent point de péchés. » » (*Apocalypse de Paul* 22d)

S'il n'accompagne plus les esprits d'exception, il participe plus activement à une forme de justice divine : il est l'exécuteur de la sentence divine de nettoyage des âmes. S'il devient un *exécuteur des hautes œuvres*, il est précisé que les âmes ainsi plongées sont des âmes qui accéderont à la Cité du Christ et aucun élément n'indique un quelconque désagrément

⁴¹⁴ *Écrits apocryphes chrétiens, I*, sous la direction de François BOVON et Pierre GEOLTRAIN, Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997, p. 794, note 14f.

physique ou moral de ce bain sur l'esprit repentî. Michel participe à une action purgatoire mais n'est pas pour autant le bourreau de Dieu et son action s'apparente plus à un baptême qu'à une peine de purification.

Dans un épisode assez long de cet Apocalypse, Michel prend la parole pour nous révéler d'autres aspects de sa personnalité et de ses fonctions. Au moment du passage d'un juste emporté par Michel vers le paradis, des âmes de damnés supplient l'archange d'intercéder pour elles auprès de Dieu, qui cèdera à la demande de son ange et de Paul.

« Alors, je vis d'ouvrir le ciel : l'archange Michel en descendit et, avec lui, toute l'armée des anges. Ils parvinrent jusqu'à ceux qui étaient dans les tourments. A cette vue, ceux-ci pleurèrent à nouveau et crièrent : « Aie pitié de nous, Michel, aie pitié de nous et du genre humain, car c'est par tes prières que subsiste la terre. [...] ». Michel répondit : « Écoutez la parole de Michel : je suis celui qui à toute heure demeure en présence de Dieu. Il est vivant, le Seigneur, celui en présence de qui je demeure. Ni la nuit, ni le jour, je ne cesse de prier pour le genre humain. Oui je prie pour ceux qui sont sur la terre, mais eux, sans relâche, commettent l'iniquité, la fornication, ils ne produisent rien de bon à mes yeux tandis qu'ils sont sur terre ; et vous, vous avez gaspillé le temps où vous deviez vous repentir. Moi, cependant, j'ai toujours prié ainsi, et maintenant encore je prie Dieu pour qu'il envoie la pluie et la rosée sur terre, je prie pour que la terre produise ses fruits. Et je dis que si quelqu'un fait un peu de bien, je combattrai pour lui, je le protégerai pour qu'il échappe au verdict des tourments. Où sont donc vos prières ? Où sont vos pénitences ? Vous avez honteusement perdu votre temps ! Maintenant donc pleurez ; je pleurerai avec vous, et ainsi feront les anges qui m'accompagnent, et Paul, le bien-aimé : voyons si le Dieu miséricordieux aura pitié de vous et vous accordera un peu de fraîcheur. » À ces paroles, tous s'exclamèrent, pleurèrent amèrement et dirent d'une seule voix : « Aie pitié de nous, Fils de Dieu ! » Moi aussi, Paul, je soupirai et dis : « Seigneur Dieu, aie pitié de ce que tu créas : pitié pour les fils des hommes, pour ceux que tu fis à ton image ! » » (*Apocalypse de Paul* 43b, c et d)

La voix de Dieu s'élève :

« Mais maintenant, à cause de Michel, archange de mon alliance, et des anges qui sont avec lui, à cause de Paul, mon bien-aimé, que je ne veux pas contrister, à cause de vos frères qui sont dans le monde et qui présentent des offrandes, à cause de vos fils, que je trouve fidèles à mes commandements, et surtout, à cause de ma propre bonté, je vous accorde, à vous qui êtes dans les tourments, un repos d'une nuit et d'un jour pour être rafraîchis : et ce sera, pour l'éternité, le jour où je ressuscitai d'entre les morts. » » (*Apocalypse de Paul* 44d)

Outre l'efficacité de la prière de Michel, et donc son importance aux yeux de Dieu, il faut noter son rôle ici de magistrat dans le tribunal divin. Il se transforme en avocat puisqu'il intercède auprès de Dieu pour le soulagement des douleurs des âmes damnées et sera ainsi en quelque sorte à l'origine de l'instauration de la journée de repos des damnés. Mais il se fait également procureur de Dieu puisqu'il devient en son absence l'accusateur des hommes qui ne se sont pas repentis. Ce n'est pas seulement l'intermédiaire entre les hommes et Dieu ou le porteur des âmes au paradis, Michel apparaît dans l'Apocalypse de Paul comme un véritable magistrat au service de la justice divine. Il est un personnage de premier ordre et, dans le chapitre 48c, Moïse, évoquant les justes hiérarchiquement, place Michel directement après Dieu, avant le reste des anges et les prophètes :

« Et je te le dis, Paul, à cette heure où le peuple suspendit Jésus que tu prêches, Dieu, le Père de tous, qui me donna la Loi, Michel, tous les anges et les archanges, Abraham, Isaac, Jacob et tous les justes pleurèrent le Fils de Dieu suspendu à la croix » (*Apocalypse de Paul* 48c)

Michel conserve les aspects primordiaux cités dans la Bible mais l'Apocalypse de Paul propose véritablement de préciser la place de l'archange par rapport à Dieu et de définir précisément ses fonctions en tant que psychopompe et magistrat de la justice divine.

II.1.2.6. Le Livre du passage de la Très Sainte Vierge Marie

L'*Assomption de Marie ou transitus grec « R »* met en scène le moment où le Christ redescend sur terre pour faire transporter le corps de sa mère, quatre jours après son décès, pour le déposer au paradis. Il est accompagné pour mener à bien cette mission de Michel et Gabriel, auxquels se joindront les apôtres.

« Et voici que tout à coup le Seigneur Jésus arrive sur les nuées avec une multitude innombrable de saints anges. Avec Michel et Gabriel, il entra dans la chambre où était Marie tandis que les anges chantaient des hymnes et se tenaient à l'extérieur de la chambre. En entrant, le Sauveur trouva les apôtres autour de Marie et les salua. » (*Assomption de Marie ou transitus grec « R »*, 33)⁴¹⁵

« Le Seigneur l'embrassa, prit son âme sainte et la déposé dans les mains de Michel en l'enveloppant de peaux dont il est impossible de dire l'éclat. Et nous les apôtres, nous vîmes l'âme de Marie remise entre les mains de Michel, parfaite en toute forme humaine [...] » (*Assomption de Marie ou transitus grec « R »*, 35)⁴¹⁶.

Michel est une fois de plus le conducteur par excellence des âmes d'exception. Au chapitre 47, le Christ commande à Michel d'emporter le corps de Marie jusqu'au paradis.

Michel doit ensuite apporter l'âme de Marie afin qu'ait lieu la réunion des deux éléments de son être : son enveloppe charnelle et son âme.

« Quand ils arrivèrent au Paradis, ils déposèrent le corps de Marie sous l'arbre de vie. Michel apporta son âme sainte et ils la déposèrent dans son corps » (*Assomption de Marie ou transitus grec « R »*, 48)⁴¹⁷

Dans la *Dormition de Marie* du Pseudo-Jean, Michel n'est pas nommé. Cependant, l'« ange du Seigneur » qui « par une force invisible, avec une épée de feu » trancha les deux mains de l'Hébreu Jéphonias⁴¹⁸, sera parfois identifié comme l'archange Michel, notamment dans certaines peintures dont nous reparlerons plus tard.

⁴¹⁵ *Écrits apocryphes chrétiens*, II, op. cit., p. 232.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 233.

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 239.

⁴¹⁸ *Écrits apocryphes chrétiens*, I, op. cit., 1997, p. 183, chapitre 46 : « Et voici, alors qu'ils le portaient [corps de la Vierge], qu'un Hébreu du nom de Jéphonias, vigoureux de corps, s'élança et saisit de la bière portée par les apôtres. Et voici qu'un ange du Seigneur, par une force invisible, avec une épée de feu, lui trancha les deux mains, les laissant pendre en l'air auprès de la bière. »

II.1.2.7. L'Évangile de Barthélemy

Nous évoquerons ici les deux textes écrits par le pseudo-Barthélemy : l'un sur les *Questions de Barthélemy, questionnement du bienheureux apôtre Barthélemy, et d'autre apôtre, au Seigneur Jésus-Christ*, et l'autre s'intitulant *Livre de la résurrection de Jésus-Christ par l'Apôtre Barthélemy, traduction du manuscrit A*⁴¹⁹. La réunion de ces deux textes, écrits à des époques différentes par des auteurs différents est parfois appelée *Évangile de Barthélemy*⁴²⁰.

Dans le premier texte, Barthélemy s'adresse au Christ, à la Vierge et au diable pour les questionner. Il demande au Christ ce qu'il a fait une fois descendu de la croix :

« Lorsque j'ai disparu de la croix, c'est alors que je suis descendu dans l'Hadès pour en faire sortir Adam et tous les patriarches, Abraham, Isaac et Jacob, suivant la requête de l'archange Michel. » (*Questions de Barthélemy* 1, 9)⁴²¹

Michel intervient ici comme un intercesseur des âmes prisonnières de l'Hadès. C'est toujours le messager entre Dieu et les hommes dans un contexte d'au-delà (référence aux paroles consolatrices de Michel qu'il adresse à Seth dans la Vie Adam (lat) 41-42.)

Dans un extrait suivant, sous les ordres de Jésus, Michel doit faire apparaître aux yeux des apôtres l'adversaire :

« Alors, il les fit descendre du mont des Oliviers et, après avoir adressé une semonce aux anges préposés au Tartare, il fit signe à Michel de faire retentir la trompette dans la hauteur de sa puissance. Et, aussitôt, ce dernier fit retentir la trompette : la terre trembla, et Béliar sortit, retenu par six cent soixante anges et entravé de chaînes de feu. » (*Questions de Barthélemy* 4, 12)⁴²².

Michel est à nouveau le chef des troupes angéliques auxquelles il commande de sa trompette de sortir Béliar pour le montrer aux apôtres.

Dans la suite du texte, Barthélemy s'adresse directement au démon sorti de terre. Ce dernier lui indique qu'il fut le premier des anges créé par Dieu :

« Moi, donc je fus le premier ange à être façonné. Car lorsque Dieu faisait les cieux, il prit une poignée de feu et me façonna en premier, puis en deuxième Michel, le général en chef des puissances d'en haut. » (*Questions de Barthélemy* 4, 28)⁴²³.

La bête affirme le rang supérieur de Michel sur les autres anges qui ont été créés après lui, mais indique également qu'il était façonné avant lui. Il propose ainsi une sorte de hiérarchie en fonction de l'ordre de création des anges⁴²⁴.

« Alors que moi j'étais dans le monde en train d'en faire le tour, Dieu dit à Michel : « Apporte-moi une masse de terre provenant des quatre extrémités de la terre et de l'eau provenant des quatre fleuves du paradis. » Et, Lorsque Michel les eut apportées, il façonna Adam dans les

⁴¹⁹ Ibidem, l'intégralité des textes conservés se trouve pp. 255-356.

⁴²⁰ Voir à ce propos les introductions de chacun de ces textes aux pages 257-265 et 299-305 écrites par Jean-Daniel KAESTLI, *ibidem*.

⁴²¹ *Ibidem*, p. 268.

⁴²² *Ibidem*, pp. 281-282.

⁴²³ *Ibidem*, p. 285.

⁴²⁴ Il indique que Gabriel arrive en troisième, Ouriel en quatrième, Raphaël en cinquième et Nathanaël en sixième ; *Questions de Barthélemy* 4, 29.

régions de l'Orient : il donna une forme à la masse de terre informe, déploya les nerfs et les veines, et les agença avec harmonie. Et il se prosterna devant lui : lui-même en premier à cause de lui, parce qu'il était à son image ; et il se prosterna. Lorsque je revins des extrémités du monde, Michel me dit : « Prosterne-toi devant l'image de Dieu, qu'il a façonnée selon sa ressemblance ! » Mais je répondis : « Moi qui suis feu issu du feu, le premier ange à avoir été façonné, je devrais me prosterner devant l'argile et la matière ! » Michel me dit : « Prosterne-toi, afin que Dieu ne s'irrite pas contre toi ! » Je répondis : « Non, Dieu ne s'irritera pas et je serais comme lui. » Alors Dieu s'irrita contre moi et me précipita en bas, en ordonnant que soient ouvertes les écluses du ciel. » (*Questions de Barthélemy* 4, 53-55)⁴²⁵.

Ici le Diable révèle à Barthélemy comment il a été expulsé du ciel après avoir refusé de se prosterner devant l'homme que Dieu venait de créer. Michel apparaît comme l'exécuteur des ordres de Dieu et comme l'ange fidèle au Seigneur en opposition au Diable qui décide de s'en détourner en lui désobéissant par orgueil. Par contre il n'est pas le guerrier qui expulse du ciel les anges déchus puisqu'il semble que ce soit Dieu qui les « précipita en bas » sans en donner l'ordre à l'un de ses subalternes ou à une armée angélique.

Le second texte porte sur la Résurrection du Christ. Michel est présent dans plusieurs épisodes se déroulant à la suite de cette Résurrection comme dans la réconciliation de Dieu avec Adam, le séjour dans l'au-delà de Siôphanès, le fils de Thomas et sa vision des Trônes des douze apôtres. L'archange est encore un psychopompe de personnages importants : il s'agit maintenant d'Adam et Ève.

« Et aussitôt Michel courut au Paradis, amena Adam et Ève et les fit se tenir debout en présence du Père. » (*Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'Apôtre Barthélemy* 14, 1)⁴²⁶.

Michel agit une nouvelle fois sous les ordres de Dieu pour porter des âmes devant lui. Le sacrifice du Christ a permis le rachat du péché originel et Dieu se réconcilie avec les primogéniteurs, accompagné de ses anges :

« Alors Michel [prononça] cet hymne à propos d'Adam, en cette heure-là [...] [en disant : « Grande est la joie d'Adam, car il va être ramené à son origine ! Amen ! Michel avec sa paix. » »] (*Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'Apôtre Barthélemy* 14, 1)⁴²⁷.

Michel est le premier ange à célébrer cette réconciliation sur la demande de Dieu, avant Gabriel, suivi d'une dizaine d'autres anges nommés puis de tous les anges anonymes qui clament des hymnes. Adam répond à cet honneur :

« Car voici le jour et l'heure de la joie, celui que mon père Michel l'archange et toute l'armée angélique ont demandé en suppliant en faveur de toute ma descendance. » (*Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'Apôtre Barthélemy* 16, 3)⁴²⁸.

Encore une fois Michel apparaît directement après Dieu dans les honneurs d'Adam rendus aux puissances célestes, suivi de toute l'armée angélique.

Siôphanès, fils de saint Thomas raconte à son père son séjour dans l'au-delà

⁴²⁵ *Écrits apocryphes chrétiens, I*, op. cit., p. 290.

⁴²⁶ *Ibidem*, pp. 333-334.

⁴²⁷ *Ibidem*, p. 335.

⁴²⁸ *Ibidem*, p. 337.

« À l'heure où ils vinrent derrière moi pour séparer mon âme de mon corps, un ange grand et puissant vint aussi, avec un tissu de lin fin, ainsi que des multitudes d'anges, qui avaient tous les reins ceints de ceintures d'or, avec des parfums, et qui appelaient cet ange-là : « Michel, l'ange de la miséricorde. » [...] Et Michel signa ma bouche au nom du Père, du Fils et de l'Esprit saint. Et aussitôt mon âme bondit hors de mon corps et se plaça sur la main de Michel. Il l'enveloppa dans le tissu de lin fin et ils montèrent avec elle au ciel en chantant des hymnes [pour elle]. [Nous] atteignîmes le fleuve de feu. Michel me déposa de sur sa main. [...] [La] lumière de Michel m'illumina jusqu'à ce que [nous eûmes traversé]. Après que nous l'eûmes traversé, nous montâmes [dans les cieux]. Il m'emmena sur le lac de l'Achéron, et il m'y plongea à trois reprises. » (*Livre de la Résurrection de Jésus-Christ par l'Apôtre Barthélemy* 21, 3-6)⁴²⁹.

Cet extrait semble réunir tous les éléments présents la plupart du temps dans les Apocryphes qui mettent en scène l'archange : il est le chef des anges, « grand et puissant » ; il apparaît également en tant qu'intercesseur puisqu'il est nommé « l'ange de la miséricorde » ; il demeure l'archange psychopompe qui récupère l'âme du défunt ; enfin il participe, comme dans l'Apocalypse de Paul, à la purification de l'âme repentie.

Michel joue enfin un dernier rôle de psychopompe et de guide dans l'au-delà dans ce livre en emportant Siôphanès « en un lieu qui est appelé « la tente du Père » » (21, 7). Le fils de Thomas demande à l'archange qui sont les propriétaires des trônes qui s'y trouvent, et Michel répond que ce sont les « douze trônes des douze saints disciples » (21, 9). Michel emmène ensuite l'âme au paradis, mais Thomas adresse une prière à Dieu et l'archange replace l'âme de Siôphanès dans son corps⁴³⁰.

II.1.2.8. Autres textes apocryphes

Michel est présent ponctuellement dans plusieurs autres textes apocryphes. Il demeure, comme le prouvent ces différents extraits, le premier ange⁴³¹, le chef de la milice angélique, l'exécuteur des volontés divines :

« Et Michel vint, et l'ange qui était avec moi s'avança vers lui, et se prosterna devant lui et dit : « Je te salue, mon archistratège et celui de toute notre légion » » (*III Baruch*, XI, 6)

« Dieu envoya l'archange Michel » (*Vie grecque d'Adam et Ève*, XIII, 2)

« Pendant la nuit, un ange vint. C'était l'archange Michel. Il me dit : « Prophète Esdras, fais silence maintenant, pendant soixante-dix semaines » (*Apocalypse d'Esdras*, I, 3)

« Que quiconque aura célébré la fête et la mémoire du bienheureux prophète Esdras partage son sort avec notre Seigneur Jésus Christ, avec la bienheureuse Marie, mère de Dieu, et avec le bienheureux Michel, son archange. Amen. » (*Vision d'Esdras*, 117)

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 348.

⁴³⁰ *Ibidem*, pp. 348-350.

⁴³¹ Comme le précise Bernard Teyssède, « l'ange de la Paix » des Testaments des douze patriarches est souvent identifié comme Michel ; dans TEYSSÈDRE, 1986, p. 238.

« Lorsque l'Apôtre arriva sur la porte de la ville, il trouva notre Seigneur, qui était assis avec Michel et Gabriel. » (*Légende de Simon et Théonoé*, Z, 43)

« Ensuite le bon Sauveur appela les sept archanges, depuis Michel le grand archange, le général en chef de l'armée des cieux, jusqu'à Sédékiel ». (*Éloge de Jean-Baptiste*, 139, 11-14)

« Et une foule, ainsi que Michel et Gabriel, vous accompagne pour aller avec vous vers l'Égypte, jusqu'à ce que chacun soit établi en son lieu et que le corps de l'apôtre soit déposé en Égypte ». (*Légende de Simon et Théonoé*, R, 93)

Il est un archange particulier, l'archistratège de confiance du Seigneur devant lequel se prosternent les autres anges. Ainsi, même s'il n'est pas directement cité dans ces extraits, il est généralement identifié à travers les termes tels que :

« l'ange qui intercède pour le peuple d'Israël » (*Testament de Lévi* V, 6)

« l'ange qui intercède pour vous, car c'est un médiateur entre Dieu et les hommes et, pour le salut d'Israël, il résistera à l'empire de l'Ennemi » (*Testament de Dan*, VI, 2)

« le commandant de la maison du Seigneur et le commandant en chef de toute l'armée du Très-Haut. » » (*Joseph et Aséneth*, XIV, 7)

L'archange est également un liturge puisque dans la *Vie grecque d'Adam et Ève* il glorifie Dieu en ces termes :

« Saint, saint, saint est le Seigneur ! À la gloire de Dieu le Père. Amen. » *Vie grecque d'Adam et Ève*, XLIII, 3-5)

C'est la primauté de Michel sur les autres anges qui en fait un médiateur et un intercesseur efficace écouté par Dieu :

« « C'est précisément l'archistratège Michel qui descend pour recevoir les prières des hommes » » (*III Baruch*, XI, 4)

« Et Je dis : « Seigneur, quel est l'objet que saisit l'archange Michel ? ». Et il me dit : « C'est le réceptacle où vont les mérites des justes et toutes les bonnes œuvres qu'ils accomplissent ; il sert à les transporter devant le Dieu céleste » ». (*III Baruch*, XI, 9)

« Et il me dit : « A présent, Michel porte les mérites des hommes à Dieu. » » (*III Baruch*, XIV, 2)

« Car je te donnerai, Hénoch, un intercesseur, mon archistratège Michel » (*II Hénoch*, XXXIII, 7)

« Dieu dit à l'archange Michel : « Dis à Adam : « Le mystère que tu sais, ne le révèle pas à ton fils Caïn, car c'est un fils de la colère » » ». (*Vie grecque d'Adam et Ève*, III, 2)

« Et Sedrach dit à l'archange Michel : « Écoute-moi, puissant protecteur, viens à mon secours et sois mon ambassadeur, afin que Dieu ait pitié du monde » ». (*Apocalypse de Sedrach*, 14, 1)

Le rôle principal qu'il occupe dans les récits apocryphes, est celui d'accompagnateur des hommes dans l'au-delà : qu'il s'agisse des âmes défuntées à conduire aux cieux ou des personnes vivantes qui visitent l'enfer et le paradis. Dans le premier cas, Michel intervient dans sa fonction de psychopompe :

« J'enverrai dans peu de temps on archistratège Michel, et il prendra l'enfant et le placera dans le paradis de l'Éden ». (*II Hénoch*, LXX, 25)

« Alors Michel enleva Adam et le laissa là où Dieu lui avait dit, tandis que tous les anges chantaient un hymne angélique en s'émerveillant du pardon d'Adam ». (*Vie grecque d'Adam et Ève*, XXXVII, 6)

« Puis il dit à Michel, Gabriel et à Ouriel : « Étendez un linceul et couvrez-en le corps d'Adam. » » (*Vie grecque d'Adam et Ève*, XL, 2)

« Aussitôt, le Sauveur ordonna à une nuée lumineuse de descendre, et elle l'emporta avec Michel, Gabriel et avec le corps de Simon et les deux disciples de ce dernier ». (*Légende de Simon et Théonoé*, R, 96)

« Le Seigneur dit à Michel : « Va et rappelle l'âme d'Esdras mon bien-aimé. » » (*Vision d'Esdras*, 93)

Il emporte les purs auprès de Dieu. Il apparaît même parfois comme l'assistant ou l'un des accompagnateurs du Christ après sa mort :

« Les archanges Michel et Gabriel, Raphaël et Ouriel m'ont suivi jusqu'au cinquième firmament des cieux, puisque j'avais l'apparence de l'un d'eux. » (*Épître des apôtres*, 13)

« Que l'ange du Saint-Esprit et Michel, le chef des anges saints, au troisième jour ouvriraient son tombeau » (*Ascension d'Isaïe*, 3, 16)

Dans le second cas, Michel est un guide des personnes vivantes visitant l'au-delà. Il transporte les hommes dans les différents lieux paradisiaques et infernaux et leur explique ce qu'ils voient :

« Et Michel, le grand archange du Seigneur, me releva et me conduisit devant la face du Seigneur » (*II Hénoch*, XXII, 3)

« « Je veux, Maître, voir aussi les parties inférieure du Tartare. » Dieu dit : « Descends et vois. » Et il me donna Michel, Gabriel et trente-quatre autres anges. » (*Apocalypse d'Esdras*, 4,5-7)

« À ce moment-là, survinrent Michel et Gabriel, et ils me dirent : « Esdras, viens au ciel pour nous célébrions la Pâque. » » (*Vision d'Esdras*, 56)

« Lorsque j'eus vu tous les châtiments de l'enfer qui étaient distribués à la ronde, survinrent les anges Michel, Gabriel, Raphaël et Ouriel ; ils me placèrent sur un nuage de flammes et m'emportèrent jusqu'au premier ciel » (*Vision d'Esdras*, 60)

Cette fonction de protecteur et d'accompagnateur d'homme seul, non plus de peuple, en fait en quelque sorte une figure d'ange gardien avant l'heure⁴³². Dans ces récits de visions dans l'au-delà ; il apparaît parfois tel le gardien des portes ou tel un participant au jugement :

« « Nous ne pouvons entrer jusqu'à ce que vienne Michel, le gardien des clefs du royaume des cieux » » (*III Baruch*, XI, 2);

« « À l'instant même nous entendîmes l'archange Michel sonner la trompette et appeler les anges en disant : « Ainsi parle le Seigneur : « Venez avec moi dans le paradis pour entendre par quelle sentence je vais juger Adam. » » Lorsque nous entendîmes l'archange sonner de la trompette, nous nous dîmes : « Voici que Dieu vient dans le paradis pour nous juger » ». (*Vie grecque d'Adam et Ève*, XXII, 1-2)

Nous avons déjà évoqué le rôle de magistrat de la justice divine de Michel dans les textes de l'Apocalypse de Paul. Dans les *Actes de Philippe*, plus qu'un simple accompagnateur dans l'au-delà, Michel se livre à des accusations et semble même être à l'origine des supplices infligés à certains damnés :

« L'archange Michel, qui tenait la clé du feu, surgit devant moi et me dit : « Tu ne peux rien obtenir ni des eunuques ni des vierges, car c'est un autre qui juge. De même que le pécheur ne connaît pas de pitié, le calomniateur n'en connaît pas davantage et, même s'il distribue ses biens aux autres, cela ne lui sert de rien. Et, de même qu'il a publié largement ses calomnies, de même sa condamnation est-elle publiée aux yeux de tous. Car il n'y a pas de pitié pour celui qui a calomnié la pureté, ni pour lui, ni pour l'hypocrite, ni pour les envieux, ni pour les menteurs, ni pour ceux qui prennent plaisir à entendre des mensonges méchants, car il est écrit : « Que tu dises un mensonge ou que tu ne le réfutes pas tu t'exposeras aux mêmes peines. » De même, il n'y a pas de pitié pour celui qui cache un péché. » (*Actes de Philippe*, 8)

« À ces mots, je me hâtai de sortir et, ce faisant, je vis devant la porte un homme et une femme, et le grand chien appelé Cerbère, qui a trois gueules, attaché à la porte par des chaînes de feu ; il dévorait l'homme et la femme et tenait leur foie entre ses pattes. Et eux, comme demi-morts, criaient : « Pitié de nous, au secours ! » Et personne ne venait à leur aide. Je m'élançais pour tirer le chien en arrière. Michel me dit : « Laisse, car eux aussi ont blasphémé contre des prêtres, des anciennes, des eunuques, des diacres, des diaconesses, des vierges, les accusant à tort d'impudicité et d'adultère ; leur forfait accompli, ils m'ont rencontré, moi, Michel, ainsi que Raphaël et Ouriel, et nous les avons donnés en pâture à ce chien jusqu'au grand jour du jugement ». Je répondis : « Prince Michel, continue de les torturer ! » Lorsqu'il m'eut dit : « Il n'y a de pitié ni pour ces gens, ni pour ceux qui voudront les imiter. Et non seulement ici mais même dans leur existence terrestre, je leur ferai connaître la multitude de leurs peines, s'ils refusent de se repentir. Je susciterai contre eux des démons, des chagrins, des afflictions ;

⁴³² INFANTE, 1997, p. 223.

j'enverrai contre eux des hommes tyranniques, qui leur affligeront mille maux. » » (*Actes de Philippe*, 12)

Contrairement à son action consolatrice dans l'Apocalypse de Paul, il n'intervient pas ici en tant qu'avocat des affligés pour réduire leurs peines, mais plutôt comme bourreau pour appliquer les supplices.

À la fin du Livre de Baruch, Michel exécute une action originale : il commande aux anges de récompenser les hommes méritants et de punir ceux qui ont péché et n'ont ainsi pas rempli les coupes de fleurs :

« Et à cette heure même, Michel s'éloigna et les portes furent fermées. Et il y eut un bruit semblable au tonnerre. Et j'interrogeai l'ange : « Quel est ce bruit ? » Et il me dit : « à présent, Michel porte les mérites des hommes à Dieu. » Et à cette heure même, Michel descendit et la porte fut ouverte ; et il apporta de l'huile. Et il remplit d'huile les corbeilles des anges qui les avaient apportées pleines en disant : « emportez, récompensez, au centuple nos amis et ceux qui ont laborieusement accompli les bonnes œuvres. Car ceux qui ont semé dans la vertu, récoltent aussi dans la vertu. » Et il dit aussi à ceux qui avaient apporté les corbeilles à moitié vides : « Venez vous aussi, recevez le salaire correspondant à ce que vous avez apporté, et remettez-le aux fils des hommes. » Il dit ensuite à ceux qui avaient apporté des corbeilles pleines comme à ceux qui les avaient apportées à moitié vides : « Allez et bénissez nos amis, et dites-leur : « Ainsi parle le Seigneur : vous êtes fidèles en peu de choses, il vous sera beaucoup confié. Entrez dans la joie de notre Seigneur. » et s'étant retourné, il dit aussi à ceux qui n'avaient rien apporté : « Ainsi parle le Seigneur : ne soyez pas sombres et ne pleurez pas et n'abandonnez pas les fils des hommes. Mais puisqu'ils m'ont irrité par leurs œuvres, allez, rendez-les jaloux et irritez-les et aigrissez-les contre une nation que n'en est pas une, une nation sans intelligence. De plus, outre cela, envoyez-leur des chenilles et des sauterelles, de la nielle et des criquets, de la grêle avec des éclairs et avec colère. Et châtiez-les par le glaive et par la mort, et leurs enfants par les démons. Car ils n'ont pas écouté ma voix et n'ont pas observé ni mis en pratique mes commandements, mais ils ont méprisé mes commandements et mes assemblées, et ils ont été violents à l'égard des prêtres qui leur annonçaient mes paroles. » (*III Baruch*, XIV-XVI)

Ce n'est pas lui le juge, mais bien Dieu à qui il apporte les mérites des hommes et qui lui donne les ordres à suivre ensuite transmis aux anges « classiques ». S'il ne s'agit pas encore d'une pesée des âmes, l'estimation de la quantité de fleurs dans chaque corbeille, symbole des bonnes actions, s'apparente à une comptabilité des mérites des justes et des bonnes œuvres dans laquelle saint Michel a un rôle majeur de contrôle, de rapporteur et d'exécuteur de la sentence divine.

Dans la première Apocalypse apocryphe de Jean, au chapitre 5⁴³³, Michel et Gabriel sont envoyés par Dieu pour sonner « de la trompe avec ces cornes ». L'archange est également envoyé par Dieu pour apporter à Adam et Ève les graines, leur apprendre à les semer et les

⁴³³ *Écrits apocryphes chrétiens*, 2005, pp. 1001-1002.

récolter. Il est, une fois de plus, le porte-parole de Dieu et une assistance pour les hommes sur terre⁴³⁴.

Si les textes apocryphes permettent de préciser les fonctions déjà attribuées à Michel dans la Bible, il n'y apparaît que très rarement comme combattant du diable et est principalement le porteur des messages entre Dieu et les hommes et entre les hommes et Dieu, et l'accompagnateur de confiance envoyé par le Seigneur pour prendre soin des âmes défunes d'exception ou expliquer à certains hommes les visions qu'ils reçoivent de l'au-delà. Il demeure le chef de l'armée céleste et le premier ange auprès de Dieu. Par contre, s'il assiste parfois au jugement des âmes ou le commente aux visiteurs de l'au-delà, Michel ne semble pas tenir dans ces récits de place particulière dans le déroulement de l'action judiciaire ou dans la pesée des âmes sur la balance⁴³⁵, si ce n'est dans le texte de *Baruch* dont nous venons de parler.

Renzo Infante rapprochent les multiples fonctions assumées par l'archange dans les apocryphes de celles qui seront ensuite réalisées par le Christ lui-même et envisage ainsi des influences de la figure michaélique sur la réflexion christologique des premières communautés chrétiennes⁴³⁶. Quoi qu'il en soit, les textes apocryphes témoignent d'un grand intérêt pour la figure archangélique, et pour les anges en général et seront ainsi en partie à l'origine du développement du culte angélique en Orient⁴³⁷.

II.2- Origines de la dévotion aux anges et à saint Michel

Même s'il jouit d'une place particulière dans l'angélogie, il n'est pas possible de comprendre la dévotion à Michel sans s'arrêter sur celle rendue aux anges, même si parfois ce sera la figure de l'archange qui pourra être un élément moteur dans l'évolution du culte rendu aux anges.

Nous allons résumer dans ce chapitre tout ce qui a trait aux croyances autour des anges, les premiers témoignages de la dévotion qui leur est rendue, la transformation de ces premières manifestations en culte réglementé par l'Église, et l'évolution de la pensée autour des anges au cours du Moyen Âge. Il nous semble ainsi nécessaire de s'arrêter sur les définitions des mots que nous allons employer majoritairement ci-après : dévotion, culte, liturgie et angélogie.

⁴³⁴ *Apocriphi del Nuovo Testamento*, vol.II, a cura di Luigi Moraldi, Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1971, pp. 1951-1954.

⁴³⁵ Pourtant évoquée par l'archange lui-même dans le Testament d'Abraham où Michel parle de « l'ange en forme de soleil qui tient la balance dans sa main, c'est l'archange Dokiél le juste peseur : il pèse les péchés et les actes justes avec la justice de Dieu » (XIII, 10)

⁴³⁶ INFANTE, 1997, p. 228.

⁴³⁷ ROUCHE, 1989, p.535.

La dévotion renvoie aux attitudes intérieures du croyant, à une vénération portée à une divinité, et aux pratiques qui en résultent. Dans le dictionnaire du Moyen Âge, Marielle Lamy différencie la dévotion - qui concerne les attitudes - aux dévotions - qui concernent les actes découlant des attitudes, « les manifestations sensibles d'une disposition spirituelle »⁴³⁸. En plein Moyen Âge, « les dévotions » sont surtout la marque d'une démarche religieuse à forte tonalité affective, qui seront souvent critiquées par les clercs, déplorant le glissement courant des dévotions aux superstitions, rendu possible par l'impossibilité d'établir un contrôle de pratiques se déroulant la plupart du temps dans la sphère privée.

Bernadette Martin-Hisard, à propos de la confusion entre culte et dévotion à Michel, rappelle que le premier terme désigne un culte liturgique fondé sur le plan théologique, approuvé sur le plan normatif, pratiqué dans des lieux ecclésiastiquement définis, alors que la dévotion renvoie à une réalité moins bien délimitée, « paraliturgique » pour ne pas dire populaire⁴³⁹. C'est dans ce sens que nous comprenons la distinction entre ces deux termes, qui correspondent bien à des formes diverse de la dévotion. Nous utiliserons le terme de culte dans le sens d'un hommage religieux manifesté par un ensemble de pratiques, privées et publiques, réglé par une religion. Le culte des anges sera donc compris au sens de la vénération qui leur est faite, de l'imploration de leur protection dans la prière⁴⁴⁰ et de l'ensemble des pratiques qui en découlent.

La liturgie, désigné au Moyen Âge par le terme d'*officia divina* (offices célébrés pour Dieu), constitue l'ensemble des manifestations publiques (cérémonies, rites, prières, chants...) réglé et ordonné, dédié au culte d'une divinité. Dans la religion chrétienne, il s'agit du culte officiel institué par l'Église. La liturgie fait donc partie du culte, ces deux ensembles de pratiques pouvant être eux-mêmes inspirés par la dévotion, mais pas obligatoirement, dont certains aspects peuvent à leur tour évoluer par rapport aux formes que prennent le culte et ses pratiques.

Enfin, l'angéologie est l'étude des anges, de leur création, de leur histoire, de leur rôle. Il s'agit des doctrines médiévales sur les anges s'inscrivant dans une longue tradition religieuse et philosophique⁴⁴¹. Chacune des trois religions abrahamiques - le judaïsme, le christianisme et l'islam - possède sa propre angéologie. Le zoroastrisme a également développé ses propres conceptions sur les anges. L'angéologie est centrale dans l'élaboration du culte officiel instauré et contrôlé par l'Église.

⁴³⁸ LAMY Marielle, « Dévotion », notice du *Dictionnaire du Moyen Âge*, sous la direction de Claude GAUVARD, Alain DE LIBERA et Michel ZINK, Paris, Quadrige PUF, 2002, pp. 408-409.

⁴³⁹ MARTIN-HISARD, 1994, pp. 351-374.

⁴⁴⁰ CABIÉ, 1997, p. 5.

⁴⁴¹ SUAEZ-NANI, 2002, pp. 56-59.

II.2.1. L'angélologie et les pratiques liées à la dévotion aux anges

La dévotion aux anges est précoce en Orient et se transmet rapidement en Occident. Leur présence dans la liturgie est également ancienne. En effet, même si les fidèles ne s'adressent pas directement à eux pendant la messe, ils sont déjà omniprésents pendant le service divin, en tant que serviteurs de la gloire de Dieu⁴⁴². Par contre, leur culte - dans le sens de pratiques clairement réglementées par l'Église - apparaît progressivement et plus tardivement et eut du mal à se systématiser entre le VII^e et le XIII^e siècle. Nous aborderons ainsi la question de l'apparition du culte des anges en plusieurs étapes : un premier paragraphe s'interrogera sur les origines de la dévotion aux anges et sur la continuité entre les croyances païennes et la nouvelle religion chrétienne ; nous nous arrêterons ensuite sur la pensée autour des anges définie tout au long du Moyen Âge par les Pères et les théologiens de l'Église ; puis nous résumerons la nature des manifestations engendrées par ces dévotions durant la période médiévale.

II.2.1.1. L'angélologie chez les penseurs chrétiens et dans l'Église

Nous avons vu que les anges sont omniprésents dans les récits vétéro- et néotestamentaires. Malgré cette importance, ils restent des serviteurs de Dieu et la lettre de Paul aux Colossiens, reflet des conceptions juives de son temps, affirme la suprématie du Christ sur les anges :

« C'est en lui qu'ont été créées toutes choses, dans les cieux et sur la terre, les visibles et les invisibles, Trônes, Seigneuries, Principautés, Puissances ; tout a été créé par lui et pour lui »
(*Colossiens*, 1, 16)

Saint Paul reprend des dénominations de catégories angéliques pour faire comprendre que même les choses invisibles sont soumises au Fils de Dieu. Dans le deuxième chapitre de son épître, Paul formule directement sa critique sur le culte des anges :

« Que personne n'aille vous en frustrer, en se complaisant dans d'humbles pratiques, dans un culte des anges : celui-là donne toute son attention aux choses qu'il a vues, bouffi qu'il est d'un vain orgueil par sa pensée charnelle et il ne s'attache pas à la Tête, dans le Corps tout entier reçoit nourriture et cohésion, par les jointures et ligaments, pour réaliser sa croissance en Dieu »
(*Colossiens*, 2, 18-19)

Dans le premier Épître à Timothée, la fonction principale des anges est remise en cause par le fait que le Christ est défini comme l'unique « médiateur entre Dieu et les hommes » (1 Timothée, 2, 5). Renzo Infante pense que la figure du Christ a en partie permis de réaffirmer la supériorité de Dieu sur les anges et de participer ainsi à la dénonciation des déviations liées au culte des anges et dont la lettre de Colosse est un autre révélateur⁴⁴³. Mais

⁴⁴² CABIÉ, 1997, p. 5.

⁴⁴³ INFANTE, 1997, pp. 211-229.

les anges gardent un service d'adoration auprès de Dieu. Si elles dénoncent des pratiques qui ne semblent pas encore acceptées par les penseurs chrétiens, la critique paulinienne et les affirmations de l'Épître de Timothée, attestent bien l'existence d'un hommage rendu aux anges dès le I^e siècle après J.C., en Asie Mineure. La dévotion aux anges a ses origines en Orient : en Phrygie puis en Égypte.

Le culte des anges fut aux origines perçu comme dangereux. Le Concile de Laodicée qui a eu lieu entre 343 et 381⁴⁴⁴ toujours en Phrygie, interdit au canon 35 d'invoquer les anges et de les nommer⁴⁴⁵ et témoigne de ce fait que cette dévotion est toujours présente dans cette région au IV^e siècle, et qu'elle est toujours considérée comme suspecte. L'Église ne condamne pourtant pas les honneurs rendus aux anges comme ministres de Dieu.

Les premiers Pères de l'Église affirment pourtant que les anges sont dignes des honneurs, saint Justin le premier. Au II^e siècle, le philosophe chrétien insiste sur l'importance des anges.

« Nous croyons au Dieu très vrai, père de la justice, de la sagesse et des autres vertus, en qui ne se mélange rien de mal. Avec lui nous vénérons, nous adorons, nous honorons en esprit et en vérité le fils venu d'auprès de lui, qui nous a donné ces enseignements, et l'armée des autres bons anges qui l'escortent et qui lui ressemblent, et l'esprit prophétique. »
(I, *Apologie*, 6, 1, 2)⁴⁴⁶.

Cet extrait énonce clairement la supériorité de Dieu mais pourtant il semble également indiquer que ceux qui sont vénérés, adorés et honorés, sont le fils de Dieu et « les autres bons anges ». Il souhaite en fait créer un effet de masse des créatures vénérées par les convertis en réponse aux critiques émises par les païens, voyant dans les chrétiens des athées. La place considérable des démons et leurs activités malveillantes dans la pensée de Justin font des anges des personnages indispensables au contrebalancement du mal vers le bien.

Origène précise que si un culte peut être rendu aux anges, il est totalement impossible pour les démons⁴⁴⁷. En fait, cette dévotion angélique admise dans les textes patristiques des premiers temps chrétiens est plutôt entendue comme un honneur, une marque de respect ou des remerciements rendus aux ministres de Dieu. La méfiance envers ces manifestations, outre la nécessité d'affirmer la toute-puissance d'un Dieu unique, s'explique en grande partie par la peur de l'idolâtrie.

En ce qui concerne la spiritualité en général et la dévotion aux anges en particulier, le Moyen Âge ne marque pas une rupture nette avec l'Antiquité et les phénomènes d'assimilations et de transmissions sont nombreux⁴⁴⁸. Selon Victor Saxer, les racines du culte angélique et donc du culte de saint Michel, sont bibliques, judaïques et peut-être judéo-chrétiennes, et enfin païennes et gnostiques. Il voit dans le développement du culte angélique

⁴⁴⁴ BAREILLE, 1930, p. 1220.

⁴⁴⁵ PICCIRILLO, 2000, p. 48 ; Philippe Faure précise que ces premiers témoignages condamnés consistaient à porter les noms angéliques sur des amulettes supposées garantir l'immortalité, dans FAURE, 1997, p. 199.

⁴⁴⁶ Cité dans DUHR, 1937, p. 599.

⁴⁴⁷ DUHR, 1937, p. 599.

⁴⁴⁸ FAURE, 1988, p. 31.

une certaine accommodation du monothéisme au polythéisme ambiant : auprès du Dieu unique, nous retrouvons des créatures spirituelles qui auraient un rôle d'intermédiaire entre ce Dieu et les hommes⁴⁴⁹. Là où chaque requête avait sûrement sa divinité dans les cultes païens, les fidèles se retrouvaient face à face avec un Dieu unique et préféraient certainement continuer à invoquer des êtres secondaires, plutôt que de déranger le Dieu suprême et terrible. Nous avons déjà précisé que le développement de l'angélologie s'est vu accéléré lors de la captivité babylonienne, lorsque les Judéens se sont retrouvés en contact direct avec des croyances polythéistes structurées donnant pour chaque fonction un nom divin⁴⁵⁰. La définition même des êtres angéliques dans les textes bibliques semble accommoder la nouvelle religion monothéiste au polythéisme ambiant.

Mais Peter Brown note que la transmission de la protection du *Daïmon*, *Genius* ou ange-gardien de l'antiquité tardive, à la dévotion aux anges ne s'est pas faite aussi simplement et a dû composer avec une concurrence du culte des saints, préféré par les autorités religieuses à celui des anges⁴⁵¹. Enfin, comme le précise Alfred Vacant, il ne faut pas trop simplifier la situation et faire des anges des divinités rabaisées au rang de demi-dieux par les conceptions monothéistes⁴⁵².

Les premiers textes qui évoquent la question de l'angélologie furent ceux d'Origène au III^e siècle puis de Grégoire de Naziance, de Basile de Césarée et de Grégoire de Nysse au IV^e siècle⁴⁵³. La question fut traitée en Occident par saint Augustin, incontesté dans le domaine jusqu'au XIII^e siècle, puis par Grégoire le grand, Isidore de Séville et Jean Scot Érigène et la scolastique⁴⁵⁴.

L'histoire du culte des anges est ponctuée de sentiments suspects face aux tendances schismatiques et idolâtriques engendrées par certaines pratiques. Pourtant, s'ils ne cautionnent pas forcément toutes les manifestations de cette dévotion, et moins encore un culte, Pères, théologiens et philosophes chrétiens ont développé tout au long du Moyen Âge une curiosité des conditions existentielles des anges dans l'au-delà, de leur nature, face au statut uniquement fonctionnel décrit dans les Écritures. L'angélologie est indissociable de l'environnement culturel variable dans lequel l'Église s'est construite et évolue ainsi au cours des siècles, les variations touchant aussi bien le degré d'intérêt pour la figure angélique, que la nature des questions posées et surtout des réponses apportées. Ces études sur les anges seront en partie à l'origine de la distinction opérée par l'Église entre pratiques légitimes et pratiques illicites dans l'élaboration d'un culte des anges officiel, encadré et surveillé par l'institution ecclésiale.

⁴⁴⁹ SAXER, 1985, p. 369.

⁴⁵⁰ CAQUOT, 1981, p. 23.

⁴⁵¹ BROWN, 1984.

⁴⁵² VACANT, 1930, p. 1190.

⁴⁵³ FAURE, 1988, p. 32.

⁴⁵⁴ FAURE, 1988, pp. 32-33.

Les penseurs chrétiens ne remettront jamais en cause ni l'existence des anges, ni leur efficacité. Saint Justin n'est pas le seul à insister sur l'importance des anges. Athénagore, philosophe athénien converti au christianisme, adresse à l'empereur Marc-Aurèle et à son fils Commode une Supplique au sujet des chrétiens :

« Il y a aussi une foule d'anges, de ministres que le Créateur et démiurge du monde, Dieu, par l'intermédiaire du Verbe qui vient de lui, a répartis et ordonnés, pour qu'ils s'occupent des éléments, des cieux, du monde et de ce qui est en lui, et de leur harmonie. » (*Supplique* 10)

À la fin du II^e siècle, Clément d'Alexandrie avait prévu de rédiger un *επί ἀγγέλων* qui ne nous est pas parvenu⁴⁵⁵. À la fin du V^e siècle ou au début du VI^e, Pseudo-Denys rédige sa hiérarchie angélique dont la diffusion en Occident ne se fera qu'au IX^e siècle. Avant le VI^e siècle, si elle n'est pas centrale dans les écrits chrétiens, la question des anges est régulièrement abordée.

Origène fut vraisemblablement le premier à se poser la question de la nature des êtres angéliques, intermédiaires entre un Dieu incréé et d'une spiritualité absolue et des hommes constitué d'une âme associée à un corps matériel. Pour lui, les anges possèdent bien un corps, mais un corps éthéré, un esprit uni à un corps très subtil⁴⁵⁶. Il admet une création des anges antérieure à celle du monde, ce qui est généralement accepté par tous Pères grecs et latins⁴⁵⁷. Sur la question du libre arbitre, Origène pense que les anges sont faillibles. Pour lui, l'ange gardien porte une partie de la responsabilité du salut de l'homme qu'il accompagne et devra répondre de la réussite de sa mission au moment du jugement de l'âme⁴⁵⁸. Le théologien souligne l'importance de l'ange dès l'introduction de l'âme dans le corps de l'homme jusqu'au moment de leur séparation⁴⁵⁹. Ainsi, s'il précise que les anges restent de simples intermédiaires entre Dieu et les hommes, il considère qu'il est possible de les louer et de les proclamer bienheureux par gratitude pour les faveurs rendues aux hommes⁴⁶⁰. L'importance de la pensée d'Origène puis des Pères cappadociens (Grégoire de Naziance, Basile de Césarée et Grégoire de Nysse) est considérable en Orient alors qu'en Occident, c'est la pensée de saint Augustin qui domine la question des anges jusqu'à l'apparition de la scolastique au XIII^e siècle.

Sur la question de la nature des anges, saint Augustin hésite entre l'existence d'un corps subtile et une pure spiritualité et tranche finalement pour un corps lumineux ou aérien, une forme spirituelle transformable selon l'action accomplie. Il rapproche la nature de ces corps à ceux des futurs corps ressuscités des hommes⁴⁶¹ mais refuse de croire à la version du Pseudo-Hénoch voyant dans le commerce charnel des anges la raison de leur chute. Il fixe leur

⁴⁵⁵ BAREILLE, 1930, p. 1192.

⁴⁵⁶ BAREILLE, 1930, p. 1194.

⁴⁵⁷ BAREILLE, 1930, p. 1193.

⁴⁵⁸ BAREILLE, 1930, p. 1203.

⁴⁵⁹ BAREILLE, 1930, p. 1216.

⁴⁶⁰ BAREILLE, 1930, p. 1220.

⁴⁶¹ BAREILLE, 1930, p. 1197.

création au deuxième jour de la Genèse, simultanément à celle des astres, et réaffirme que les anges sont des êtres créés⁴⁶². Contrairement à l'avis d'Origène, Augustin, comme la plupart des autres auteurs, semble accorder aux anges comme à Dieu, le privilège de l'impeccabilité même s'il est accordé uniquement par la grâce de Dieu, ils ne peuvent ainsi plus déchoir⁴⁶³. Augustin s'intéresse particulièrement à la connaissance des anges⁴⁶⁴ et leur mode d'intervention auprès des fidèles. Il pense qu'ils ne peuvent produire en nous des représentations spirituelles mais peuvent tout de même susciter des images, alors que pour les auteurs du Moyen Âge tardif, les anges suscitent en nous des idées par l'intermédiaire des fantômes. En ce qui concerne les pratiques dévotionnelles, saint Augustin repousse l'idée d'élever des temples aux anges car selon la traduction du mot latin *servitus*, signifiant *culte*, cette pratique comprend surtout l'oblation du sacrifice, qui est exclus pour les anges. Mais Augustin ne rejette pas pour autant toutes les formes de culte et préconise surtout un culte d'honneur et d'amour⁴⁶⁵.

En Orient, l'influence des écrits du Pseudo-Denys se font déjà sentir et ses opinions sur les anges sont habituellement admises⁴⁶⁶. En Occident, entre le VII^e et le XII^e siècle, les études angéliques restent très rares si ce n'est deux pages d'Isidore de Séville⁴⁶⁷ et quelques écrits de Grégoire le grand, qui admet en général les idées de saint Augustin⁴⁶⁸ mais qui se prononce pour une spiritualité absolue des êtres angéliques⁴⁶⁹. Au XII^e siècle, l'intérêt pour la figure angélique croît⁴⁷⁰ et toutes les Sommes publiées comportent au moins un traité sur les anges. La question de l'état des anges avant la chute des rebelles est centrale. L'opinion adoptée est que, après avoir tous été créés bons, les mauvais anges s'endurcissent dans le mal alors que les bons anges sont confirmés dans le bien, même s'ils conservent leur libre arbitre. La question de la spiritualité des anges est également toujours débattue au XII^e siècle : entre incorporalité, spiritualité presque absolue, nature éthérée, spiritualité des âmes... les auteurs proposent chacun leur point de vue⁴⁷¹. Il est de toute façon ordinairement admis que comparé à l'homme, l'ange est spirituel, et comparé à Dieu, il est corporel. Suite à la diffusion des textes du Pseudo-Denys, les auteurs occidentaux acceptent tous l'inégalité entre les anges et leur classement en neuf chœurs, même si l'ordre est parfois changé.

Ainsi, si depuis les origines du christianisme jusqu'au XII^e siècle, les Pères suivaient les recommandations de l'apôtre des gentils prescrivant une certaine méfiance à l'égard des pratiques superstitieuses autour des anges, ils n'en réprimaient pas pour autant toutes les

⁴⁶² BAREILLE, 1930, p. 1194.

⁴⁶³ BAREILLE, 1930, p. 1203.

⁴⁶⁴ FAURE, 1988, p. 32.

⁴⁶⁵ BAREILLE, 1930, p. 1221.

⁴⁶⁶ VACANT, 1930p. 1222.

⁴⁶⁷ *Etymologiarum*, p. 11222.

⁴⁶⁸ FAURE, 1988, p. 33.

⁴⁶⁹ BAREILLE, 1930, p. 1197.

⁴⁷⁰ Citons par exemple Honorius d'Autun, Rupert abbé de Deutz, saint Anselme, saint Bernard.

⁴⁷¹ VACANT, 1930, p. 1225.

formes, mais simplement les exagérations. Ils précisent que c'est Dieu seul qu'il faut adorer, mais cela n'empêche pas aux fidèles de rendre tous les honneurs dus aux anges. Pour les auteurs chrétiens, la distinction entre le culte rendu à Dieu et celui rendu aux anges, que l'on peut différencier de manière anachronique comme le culte de latrie et le culte de dulia, est central pour éviter toutes déviations.

Dès la Genèse et dans différents passages de la Bible, différentes classes, ou chœurs, d'anges apparaissent. Avant le VI^e siècle, les auteurs chrétiens admettent généralement l'existence de plusieurs types d'anges, même s'ils ne sont pas d'accord sur leur nombre, la nature de leurs différences et leur organisation⁴⁷². La *Hiérarchie céleste* est un texte qui propose un classement et une description des neuf chœurs angéliques en trois hiérarchies superposées. Après avoir été abusivement attribuée à Denys l'Aréopagite au I^{er} siècle après Jésus-Christ, il est reconnu généralement comme un texte du VI^e siècle⁴⁷³, écrit en grec. En 827, il est envoyé par l'empereur byzantin Michel le Bègue à l'empereur d'Occident Louis le Pieux. Il sera traduit pour la première fois en latin par Hilduin, abbé de Saint-Denis en 835, pour être ensuite étudié et commenté par Jean Scot Érigène en 860⁴⁷⁴. Ce dernier eut la volonté d'associer cette pensée à celle de saint Augustin et influencera l'angéologie jusqu'au XII^e siècle⁴⁷⁵. Avant le IX^e siècle en Occident, les écrits de Grégoire le grand étaient les seuls invoqués pour les questions autour des chœurs angéliques⁴⁷⁶. Avec la chute de l'empire carolingien, le texte du Pseudo-Aréopagite est quelque peu oublié entre le X^e et le XII^e, siècle d'une nouvelle renaissance avec une traduction et des commentaires d'Hugues de Saint-Victor en 1135 qui marquent le début de l'apogée de la réception de la *Hiérarchie céleste* qui se poursuit jusqu'en plein XIII^e siècle⁴⁷⁷.

Cette période des XII et XIII^e siècles correspond au moment de l'éclosion de l'idée d'une société, et d'un univers en général, ordonnés rigoureusement et où chacun a un rôle précis⁴⁷⁸. Franz Cumont précise que « l'homme organise toujours le ciel à l'image de la terre »⁴⁷⁹. Le ciel est alors considéré comme une cour féodale où le Christ et la Vierge seraient roi et reine⁴⁸⁰. Cette conception anthropomorphe de la divinité a ses origines, selon Louis Réau,

⁴⁷² Saint Augustin par exemple admettait ne pas connaître les différences entre ces différents types d'anges. BAREILLE, 1930, p. 1206.

⁴⁷³ FOMBONNE et D'ASSIGNIES, 1996, p. 97.

⁴⁷⁴ FAURE, 1997 (2), p. 213.

⁴⁷⁵ FAURE, 1988, p. 34 et 1997 (2), p. 213.

⁴⁷⁶ Saint Grégoire, notamment dans les *Moralia in Iob*, fonde sa classification à partir d'Ézéchiel 28, 13n évoquant neuf pierres précieuses, BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 9. Voir aussi FAURE, 1988, p. 35 ; 1997 (2), p. 214.

⁴⁷⁷ FAURE, 1997 (2), p. 214.

⁴⁷⁸ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 7.

⁴⁷⁹ REAU, 1956, p. 30.

⁴⁸⁰ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 133.

dans le mazdéisme persan où la cour céleste reproduisait la cour des perses⁴⁸¹. S'adaptant à l'époque dans laquelle elle évolue, l'angéologie du plein Moyen Âge fait des anges de fidèles serviteurs de Dieu, conformément à la mentalité vassalique⁴⁸². Dans le texte du Pseudo-Denys, le monde angélique est divisé en neuf ordres disposés selon leurs propriétés et leurs degrés de connaissance et de participation intellectuelle aux secrets divins, eux-mêmes divisés en trois triades superposées : les séraphins avec les chérubins et les trônes ; les dominations avec les vertus et les puissances ; et enfin les principautés avec les archanges et les anges. Les deux premières triades sont proches de Dieu, et l'homme ne peut communiquer qu'avec la troisième, celle des Anges, Archanges et Principautés, qui participent à l'histoire et à la Rédemption humaine⁴⁸³.

La Renaissance, en développant une perception différente du monde provoque le déclin de l'influence de Denys et l'humanisme remet en question son authenticité⁴⁸⁴.

Les écrits autour de la hiérarchie des anges prouvent une nouvelle fois l'attachement des pensées sur les anges au contexte théologique et philosophique de l'époque dans lesquelles elles sont créées.

Au début du XIII^e siècle, avant saint Thomas, les écrits d'Aristote et des philosophes arabes influencent la pensée autour des anges. Les questionnements sur les anges sont toujours les mêmes mais les réponses se font plus précises. Sur la nature des anges, Alexandre de Halés, saint Bonaventure et Albert le grand partagent l'idée que les anges sont des esprits non destinés à être unis à des corps, et qu'ils n'en ont pas besoin⁴⁸⁵. Tous admettent également que tous les anges furent créés bons et que la rébellion des anges a été rendue possible par le libre arbitre dont ils sont dotés.

L'angéologie de la seconde partie du XIII^e siècle sera marquée par les idées opposées de deux personnalités : celles de Saint Thomas d'Aquin, le dominicain et celles de Duns Scot le franciscain. Le « docteur angélique », a permis de systématiser la doctrine sur les anges. Suivant toujours les enseignements d'Aristote, les deux auteurs considèrent que tous les êtres corporels sont composés d'un double principe : la matière et la forme. Pour saint Thomas, les anges possèdent une absolue immatériabilité et sont incorruptibles et immortels par nature. Ils peuvent prendre un corps étranger pour remplir leurs missions sur lequel ils agissent mais dans lequel ils ne vivent pas⁴⁸⁶. Duns Scot est d'accord avec cela mais considère qu'il n'y a pas une grande différence entre la nature angélique et celle de l'âme humaine. Pour lui, la matière qui les forme n'est pas corporelle donc ils sont spirituels⁴⁸⁷.

⁴⁸¹ REAU, 1956, p.30.

⁴⁸² CASSAGNES BROUQUET, 1993, p.31.

⁴⁸³ À propos du détail de la classification du Pseudo-Denys, voir CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 137; FOMBONNE et D'ASSIGNIES, 1996, p. 101 ; BRUDERER EICHBERG, 1998.

⁴⁸⁴ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 11.

⁴⁸⁵ VACANT, 1930, p. 1227.

⁴⁸⁶ VACANT, 1930, p. 1231.

⁴⁸⁷ VACANT, 1930, p. 1232.

L'avis des deux théologiens divergent également sur la connaissance des anges, qui selon Duns Scot n'est pas si différente de celle des hommes alors que Thomas pense le contraire.

Les deux auteurs sont d'accord sur le fait que les anges soient des créatures de Dieu, créées bonnes, en même temps que le monde corporel. Ils ont ensuite dû subir l'épreuve. À propos de la volonté des anges, saint Thomas pense qu'ils ont une inclination vers le bien universel par leur intelligence et que les démons ont donc péché, non par amour du mal, mais à cause de la recherche de leur propre bien au détriment de l'ordre voulu par Dieu. La nature de la volonté angélique fait qu'il est à jamais fixé dans le bien ou le mal selon un seul acte en direction de l'une ou l'autre de ces directions. Duns Scot n'est pas du tout d'accord avec cela car selon lui, les anges rebelles auraient eu le temps de se repentir, mais ne l'ont pas fait et désormais la grâce de Dieu ne se penche plus sur les anges déchus et leur repentance n'est plus possible⁴⁸⁸.

Comme leurs contemporains, Saint Thomas et Duns Scot suivent plus ou moins le Pseudo-Denys dans l'organisation de la hiérarchie angélique⁴⁸⁹. Enfin, si les anges sont capables d'agir localement sur la matière, il n'est pas en leur pouvoir de produire des miracles. Les deux auteurs s'entendent sur ce point mais leur avis divergent à nouveau sur l'implication des êtres angéliques dans le processus de persuasion des hommes : pour Thomas, les anges peuvent mettre en mouvement nos fluides et nos humeurs corporelles afin d'introduire des images dans notre imagination⁴⁹⁰, ce qui est absolument impossible à concevoir pour Duns Scot.

Dans la seconde partie du XVI^e siècle Francisco Suárez propose un système intermédiaire entre thomisme et scotisme. Pour les siècles suivants, les écrits sur les anges se rattacheront à l'un des trois systèmes : celui de Thomas, celui de Duns Scot ou celui de Suárez.

Les grands théologiens ne sont bien sûr pas les seuls à avoir pensé les anges, à en avoir fait évoluer la perception et le rapport entre les hommes et ces créatures célestes. Le milieu monacal, dont sont d'ailleurs issus une partie de ces penseurs, entretient un rapport privilégié avec les messagers de Dieu. La présence des anges est au centre de la pensée monacale, marquée par la lutte contre les forces du mal. À la période des Pères du désert, dans les expériences érémitiques, les anges apparaissent comme des auxiliaires de ce combat spirituel pour les moines et sont souvent annonciateur des transformations intérieures⁴⁹¹. Le monachisme irlandais incite déjà les moines à imiter les anges⁴⁹² et saint Benoît précise dans sa règle que l'ange est pour le moine un modèle et un idéal⁴⁹³. Saint Grégoire le Grand s'est également attaché à montrer que toutes les fonctions des anges dans la hiérarchie céleste étaient pour l'homme des exemples à suivre⁴⁹⁴.

⁴⁸⁸ VACANT, 1930, p. 1236.

⁴⁸⁹ VACANT, 1930, pp. 1241-1245.

⁴⁹⁰ VACANT, 1930, p. 1246.

⁴⁹¹ FAURE, 1997 (1), p. 200.

⁴⁹² FAURE, 1988, p. 36.

⁴⁹³ CASSAGNES-BROUQUET, 1997, p. 21.

⁴⁹⁴ BAREILLE, 1930, p. 1211.

Si les dévotions aux anges étaient à surveiller du côté des simples fidèles, le milieu monastique semble encourager un rapport particulier, voire même familial avec les ministres du Seigneur. Saint Bernard de Clairvaux instaure une proximité encore plus grande avec les anges et conseille même d'avoir une véritable intimité avec eux⁴⁹⁵. Cette familiarité entre moines et anges se développe particulièrement dans le milieu bénédictin qui a déjà créé par le passé des autels aux anges et certains hauts lieux de culte michaélique : des autels à Aniane et Gellone par saint Benoît d'Aniane ; Saint-Michel-de-la-Cluse ; un autel pour les trois archanges à Saint-Riquier⁴⁹⁶. Saint Bernard s'inscrit donc dans une tradition de la pensée bénédictine déjà ancienne (depuis la période carolingienne) de soutien et de promotion de la dévotion aux anges. Le XII^e siècle en général constitue une période de succès dans le développement des dévotions aux anges, popularité visible également dans l'iconographie chrétienne qui multiplie les apparitions de figures angéliques sur tous les supports.

L'héritage de Bernard et son intimité avec les anges perdurent jusqu'à la fin du Moyen Âge avec le dominicain Jean Tauler et Ludolphe le Chartreux au XIV^e puis, au XV^e siècle, le franciscain Francesco Eiximenis, grand promoteur du culte des anges, Jean Gerson et surtout Denys le Chartreux, qui montre dans ses textes les anges comme des collaborateurs des hommes⁴⁹⁷. Les mystiques développent également une dévotion intime aux anges gardiens alors que saint Ignace, et les jésuites en général, rendront populaire ce culte aux protecteurs personnels.

Le parallèle entre ordre céleste et ordre terrestre, dont nous avons déjà parlé à propos de la hiérarchie angélique, est à nouveau prégnant ici puisqu'en s'identifiant aux anges, les moines s'en font les représentants sur terre. Il est une manifestation religieuse qui privilégie particulièrement le lien entre hommes et anges : il s'agit de la liturgie. Puisque les anges sont des diacres au service de Dieu, ils accomplissent au ciel la liturgie en son honneur, parallèlement à celle accomplie sur terre par les hommes, et plus particulièrement le clergé. Ils remplissent une fois de plus leur fonction d'intermédiaires : en participant à la liturgie d'ici-bas, les fidèles sont introduits dans la liturgie céleste et y participent avec les anges⁴⁹⁸. L'ange marque ainsi l'unité des deux liturgies⁴⁹⁹. Les anges sont les diacres de la liturgie du ciel, ce qui est visible dans l'iconographie byzantine puis occidentale : ils sont parfois revêtus de l'étole diaconale⁵⁰⁰.

En plein Moyen Âge, on ne semble plus craindre les déviances liées à la figure angélique. Toutefois, lors des conciles de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, il paraît encore nécessaire de préciser la nature des êtres célestes ou de critiquer et interdire certaines façons de les représenter.

⁴⁹⁵ DUHR, « Anges », 1937, p. 601.

⁴⁹⁶ DUHR, « Anges », 1937, p. 602.

⁴⁹⁷ DUHR, « Anges », 1937, p. 604.

⁴⁹⁸ CABIÉ, 1997, p. 7.

⁴⁹⁹ BUX, 2000, p. 47.

⁵⁰⁰ CABIÉ, 1997, p. 7.

Les textes officiels de l'Église portant sur les anges restent peu nombreux. Aux premiers siècles de l'Église, plusieurs conciles ont lieu, notamment au IV^e siècle, pour définir des dogmes et avoir ainsi des moyens de contrôler l'orthodoxie. Tout au long du Moyen Âge, certains de ces conciles précisent, en fonction de l'évolution des pensées, du culte et en fonction des avis des théologiens, différents points sur la nature et la création des anges. S'ils ne concernent pas directement les pratiques, ces textes sont intéressants pour comprendre la perception de l'être angélique, les évolutions de son culte ou de ses représentations. En 325, le concile de Nicée, renouvelé par le concile œcuménique de Constantinople en 381, indique que Dieu est le créateur de toutes choses, visibles et invisibles⁵⁰¹, ce qui permet d'affirmer l'infériorité des anges par rapport au créateur et insidieusement d'en limiter voir d'en supprimer le culte. Lors du cinquième concile œcuménique tenu en 553, quinze anathèmes sont lancés contre Origène : à propos de l'incarnation, du sort des âmes de leur création à leur réintégration, et de leur nature par rapport à celle des anges qu'il juge semblable⁵⁰². L'angéologie est au cœur des condamnations du théologien. Lors du concile de Constantinople qui se déroula entre 680 et 681, saint Sophrone précise que les anges, tout comme les âmes, ne possèdent pas l'immortalité par nature mais par la grâce de Dieu qui leur assure l'incorruption⁵⁰³. Le concile de Latran en 1179 définit les anges comme des êtres spirituels⁵⁰⁴ et celui de 1215⁵⁰⁵ réaffirme que les anges ont été créés par Dieu, unique créateur de toute chose, avant les hommes. Ce texte propose la création des anges comme un dogme de foi catholique. Sur leur nature, il est admis que les êtres angéliques sont des esprits sans corps, mais leur spiritualité absolue n'est, elle, pas affirmée comme un dogme de la foi catholique. L'affirmation de leur libre arbitre est une nouvelle exhortation à se méfier du danger qui consiste à invoquer des anges autres que les trois archanges cités dans la Bible, au risque d'invoquer des démons. Ces derniers conciles montrent que même aux XII^e et XIII^e siècles, il est encore utile de préciser ces éléments relatifs à la nature des anges. Les conciles des siècles suivants ne s'occupèrent guère des anges. Le concile de Trente en 1545 énonce clairement la distinction entre le culte de latrie, réservé à Dieu, au culte de *dulie*, pour les saints et les anges, et celui de l'*hyperdulie* adressé à la Vierge. L'affirmation de l'existence de cultes de plusieurs natures permet au XVI^e siècle de mettre fin aux craintes d'une confusion entre honneurs rendus aux êtres célestes et adoration réservée au Dieu unique. Il faut tout de même évoquer le concile de Fermo en 1726 interdisant certaines images d'ange et celui de Reims en 1853 concernant les anges gardiens⁵⁰⁶.

Ainsi, suite aux enseignements des conciles, il est admis que les anges sont des êtres créés par Dieu avant les hommes, qu'ils sont de nature spirituelle, qu'ils ne possèdent pas de corps, même si leur incorporalité absolue n'est pas affirmée. Bien que ces aspects n'aient pas fait l'objet de définition précise dans les conciles, il est également admis par l'ensemble des Pères

⁵⁰¹ VACANT, 1930, p.1264

⁵⁰² VACANT, 1930, p.1265.

⁵⁰³ VACANT, 1930, p. 1266.

⁵⁰⁴ PONSICH, 1997, p. 41.

⁵⁰⁵ Douzième concile œcuménique, quatrième de Latran, CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 21.

⁵⁰⁶ VACANT, 1930, p. 1270.

et donc par la tradition, que les anges gardiens sont présents auprès des hommes. D'ailleurs, leur dévotion est acceptée dans le culte public par l'établissement de la fête du 2 octobre. L'inégalité entre les anges, et la hiérarchie qui les ordonne, sont également des faits couramment admis par l'Église même si rarement évoqués dans les conciles⁵⁰⁷.

Le concile de Laodicée (343-381), que nous avons déjà évoqué dans le chapitre sur les origines de la dévotion aux anges, est finalement un des rares textes à condamner directement des pratiques liées au culte angélique, puisqu'il interdit d'invoquer les anges et de les nommer⁵⁰⁸. Un siècle plus tard, le décret gélasien interdit l'usage de tout phylactère portant des noms d'anges⁵⁰⁹. Les noms des anges sont encore en cause dans le synode romain de 745, qui condamne les personnes invoquant d'autres noms d'anges que ceux cités dans la Bible⁵¹⁰, confirmé dans le concile d'Aix-la-Chapelle de 789, qui interdit l'invention de noms d'anges⁵¹¹. Le second concile de Nicée (787) porte quant à lui sur un écrit du VII^e de Jean, évêque de Thessalonique, qui précise que les anges ont un corps igné, subtil, et ne sont pas absolument incorporels comme seul l'est le créateur. Ils peuvent être rendus visibles et à ce titre, leur représentation n'est donc pas un péché puisque c'est Dieu lui-même qui nous propose cette image. Le très saint patriarche Taraise répond : « Entendez ce que dit ce Père... Le Père montre qu'il faut représenter les anges parce qu'ils sont circonscrits, et comme ils sont apparus à plusieurs hommes »⁵¹². Ce texte encourage également les honneurs rendus aux anges à partir du moment où ils ne sont pas adorés comme des dieux, mais comme des créatures de Dieu. Il est évident que le VIII^e siècle constitue une période d'épuration des pratiques cultuelles liées aux anges⁵¹³.

D'autres textes officiels condamnent ou conseillent des manifestations de la dévotion aux anges : ceux qui concernent les images, soit directement des êtres célestes, soit de Dieu et des saints dont les recommandations s'appliquent également aux anges. Le concile de Fermo en 1726 veut interdire aux peintres de représenter les anges au service des reliques ou des images des saints car c'est un honneur réservé à Dieu et à la Vierge. Il s'oppose également à une représentation d'une beauté lascive pour la figure des êtres angéliques.

À travers ses conciles et la définition de sa foi, l'Église a avant tout tenté de lutter contre les déviances des premières dévotions aux anges. Elle a ensuite poursuivi « un rigoureux effort d'épuration, de règlementation, de définition »⁵¹⁴ de l'angéologie, avec des conciles qui, s'ils

⁵⁰⁷ VACANT, 1930, p. 1271.

⁵⁰⁸ PICCIRILLO, 2000, p. 48 ; Philippe Faure précise que ces premiers témoignages condamnés consistaient à porter les noms angéliques sur des amulettes supposées garantir l'immortalité, dans FAURE, 1997 (1), p. 199.

⁵⁰⁹ FAURE, 1988, p. 36.

⁵¹⁰ Suite aux prières adressées par Adalbert aux anges, de qui il disait obtenir des reliques lui permettant d'obtenir tout ce qu'il désirait, le pape Zacharie affirme au Concile de Latran en 745 qu'il est interdit d'invoquer d'autres noms d'anges que ceux cités dans la Bible et limite la vénération aux 3 archanges. FAURE, 1988, p. 37.

⁵¹¹ VACANT, 1930, p. 1267.

⁵¹² Rapporté dans Mansi, t. XIII, col. 164, 165, dans VACANT, 1930, p. 1267.

⁵¹³ FAURE, 1988, p. 38.

⁵¹⁴ FAURE, 1988, p. 36.

ne dénoncent pas souvent les pratiques relatives à la dévotion angélique, tentent de préciser les contours d'une dévotion légitime et prouvent que l'intérêt pour les anges fut vivace pendant tout le Moyen Âge.

II.2.1.2. Les manifestations de la dévotion aux anges au Moyen Âge

Nous allons à présent nous intéresser ici à l'ensemble des pratiques qui découlent de la dévotion aux anges. Il sera parfois nécessaire de revenir sur certains aspects évoqués précédemment car les pratiques, les écrits chrétiens, les décisions des autorités religieuses sont inextricablement liés. Nous allons tenter de retracer dans cette partie une histoire de la dévotion aux anges, en lien avec ce que nous venons d'observer sur l'angéologie et la définition de la foi officielle.

À la base de la dévotion aux anges, il y a bien évidemment la foi en l'efficacité de l'intervention angélique basée en partie sur les textes bibliques et confirmée dans les Apocryphes. Pourtant saint Paul et les premiers auteurs chrétiens sont prudents. Considérant les informations recueillies dans les écrits des Pères des premiers siècles de l'Église à propos des manifestations de la dévotion aux anges, nous pouvons résumer de la sorte : saint Paul met en garde contre ce culte ; saint Justin évoque un culte rendu aux anges sans le critiquer ; Origène admet un culte de louanges et de gratitude légitimé par les services qu'ils rendent aux hommes ; Eusèbe de Césarée, lui, préconise un culte convenable pour les anges tout en rappelant que Dieu seul est adoré ; saint Augustin refuse l'idée d'élever des temples aux anges ; saint Ambroise précise qu'il faut prier les anges⁵¹⁵. Malgré ces informations quelque peu contradictoires, ces penseurs chrétiens, et surtout les théologiens qui continueront à écrire sur les anges, vont peu à peu proposer une assise qui légitime un culte. Pourtant, s'ils ne les critiquent plus ouvertement en plein Moyen Âge, les théologiens et les conciles ne semblent pas forcément à l'aise pour conseiller et circonscrire la question des hommages rendus aux anges. Saint Augustin se limitait à conseiller des formules en leur honneur : « *Honoramus eos caritate, non servitute* »⁵¹⁶. Les réserves à l'égard de cette dévotion se sont prolongées en Orient jusqu'à Jean Damascène, même s'il est conseillé aux fidèles d'honorer les anges⁵¹⁷. En Occident, si l'intérêt pour l'angéologie a connu un certain succès dans les textes des scolastiques, ces derniers se sont peu intéressés à la dévotion proprement dite.

En fait, ces évolutions et ces régressions, en ce qui concerne l'acceptation d'un culte aux anges, sont révélatrices d'un rapport complexe entre pratiques vécues et dogme de la foi. La dévotion angélique et ses manifestations sont très anciennes et fermement enracinées au point qu'après plusieurs tentatives pour les supprimer, et au vu de la reconnaissance qu'éprouvent les hommes envers les anges, les autorités ecclésiastiques ont jugé plus opportun de proposer

⁵¹⁵ VACANT, 1930, pp. 1219-1222.

⁵¹⁶ *De vera Religione*, 55, PL. 34, 170, cité dans DUHR, 1937, p. 600.

⁵¹⁷ DUHR, 1937, p. 600.

une base intellectuelle à ces pratiques vécues afin de les justifier, les encadrer, les canaliser et surtout de les surveiller⁵¹⁸.

La dévotion aux anges aurait débuté selon Philippe Faure, au III^e siècle, avec une croyance néo-platonicienne de l'existence d'un protecteur invisible. Elle fut cependant vite supplantée par la protection des morts, mais le culte des saints ne remplace pas totalement celui des anges qui persiste entre le IV^e et le V^e siècle, alors que l'Église en définit les limites. Ces pratiques sont encore largement empreintes de paganisme⁵¹⁹ comme en témoignent le concile de Laodicée de la seconde moitié du IV^e siècle et le décret gélasien promulgué un siècle plus tard qui pointe du doigt l'importance des excès en Gaule⁵²⁰. Le monachisme bénédictin encourage l'essor d'un culte aux êtres célestes entre le VII^e et le VIII^e siècle. Philippe Faure situe aux alentours du IX^e siècle la pleine maturité de la dévotion aux anges, comme en témoignent les monuments et les arts⁵²¹. Il lie également ce succès à une dimension eschatologique du christianisme très marquée pendant le Haut Moyen Âge, dimension favorisant l'utilité des actions angéliques et leur qualité d'intermédiaire entre les hommes et la Cité céleste⁵²². Pour ce spécialiste des anges, c'est entre le V^e et le IX^e siècle que « l'ange a séduit l'Occident latin »⁵²³, et l'angéologie et la dévotion aux anges est une œuvre du Haut Moyen Âge, dans laquelle il distingue plusieurs grandes phases. Les V et VI^e siècles sont marqués par la fin du travail doctrinal. De la fin du VI^e jusqu'au VIII^e siècle, l'angéologie est diffusée par les évêques et les moines qui tentent encore de combattre les pratiques douteuses persistantes. À partir du VIII^e siècle, s'opère un nouveau durcissement ponctué de mises en ordre de la dévotion qui donneront naissance à un apaisement⁵²⁴. Au IX^e siècle, les anges sont présents dans presque tous les sacramentaires⁵²⁵. Une fois établi, le culte des anges va s'amplifier jusqu'au XVI^e siècle où il connaît un développement sans précédent, en particulier par le biais du culte des anges gardiens⁵²⁶. La reconnaissance de la dévotion à l'ange gardien par l'autorité religieuse est tardive, mais elle n'est en réalité que l'aboutissement d'un mouvement de dévotion qui n'a cessé de progresser pendant la période médiévale⁵²⁷.

Selon Michel Rouche, l'intérêt pour la figure de l'ange ne s'est pas développé aux mêmes moments partout en Occident. Alors qu'il s'insère rapidement en Italie, terres imprégnées par les conceptions de l'Orient grec et égyptien, il peine à s'implanter dans une Gaule mérovingienne très éloignée de ces conceptions et ne perce qu'avec l'intervention des

⁵¹⁸ FAURE, 1988, p. 34.

⁵¹⁹ La piété populaire attribuée notamment aux anges des pouvoirs médicaux au détriment de la puissance divine, FAURE, 1988, p. 36.

⁵²⁰ FAURE, 1988, p. 36.

⁵²¹ FAURE, 1988, p. 31.

⁵²² FAURE, 1988, p. 41.

⁵²³ FAURE, 1988, p. 43.

⁵²⁴ FAURE, 1988, pp. 42-43.

⁵²⁵ Histoire des saints et de la sainteté chrétienne, p. 112.

⁵²⁶ *Ibidem*, p. 112.

⁵²⁷ FAURE, 1997(1), p.199.

missionnaires irlandais sensibles à l'héritage païen et oriental et qui développent une vision monastique d'une angéologie victorieuse des démons⁵²⁸. L'angéologie irlandaise connaît son apogée au début de la période carolingienne⁵²⁹. Michel Rouche précise l'importance du culte de saint Michel, et en particulier de ses origines au Mont-Gargan, dans l'insertion du culte des anges en général en Occident⁵³⁰.

La difficulté de l'étude des manifestations religieuses est liée à leur caractère éphémère : comment étudier des gestes, des paroles, des pensées ? Deux types de sources peuvent toutefois garantir la conservation de la mémoire de ces pratiques : les sources scripturaires et les éléments matériels. Le premier type peut se diviser en plusieurs catégories : les textes des penseurs chrétiens et les conciles, que nous venons d'étudier et qui donnent des informations sur ce qui était accepté à un moment donné, considéré comme licite ou au contraire rejeté comme pratique non orthodoxe voire même hérétique ; puis les textes liturgiques et les supports de dévotions comme les missels, les sacramentaires ou les bréviaires par exemple, qui apportent des informations sur les pratiques collectives. Les preuves matérielles attestées dans certains textes ou conservées sont également intéressantes pour juger de la présence d'une dévotion. Sanctuaires ou autels dédiés aux anges, petits objets de dévotion, inscriptions, représentations picturales, sculpturales ou autre, autant d'éléments qui peuvent témoigner du succès et du développement d'un culte angélique dans une région et à une période donnée.

Parmi les plus anciens témoignages matériels de la dévotion aux anges, créés dès les premiers siècles du christianisme, nous trouvons les amulettes. Une masse d'amulettes et de papyrus magiques attestent du rôle crucial joué par les archanges dans les superstitions populaires partagées par juifs, païens et chrétiens, comme dans le sanctuaire de Chônai⁵³¹. Sur des amulettes gnostiques, est inscrit : « Michel, Gabriel, Raphael, garde celui qui porte [cette amulette] »⁵³². Les porteurs de ces objets magiques s'en remettent à un ou plusieurs archanges à qui ils adressent une invocation souvent de nature médicale⁵³³. Des fragments d'invocations gravés sur le marbre ont également été retrouvés et portent les inscriptions suivantes : « Archange Michel, ait pitié de ta ville » « Saint et terrible archange Michel, secours ton esclave Charilaos »⁵³⁴.

La demande de protection angélique est ajoutée assez tôt dans les prières. Robert Cabié note en particulier l'exemple de saint Ambroise qui écrivait dans son traité sur le veuvage : « Il faut implorer les anges pour nous, car ils nous ont été donnés comme protecteurs »⁵³⁵. Les

⁵²⁸ ROUCHE, 1989, pp. 537-545.

⁵²⁹ ROUCHE, 1989, pp. 550-554.

⁵³⁰ ROUCHE, 1989, p. 537.

⁵³¹ MANGO, 1986, p. 54.

⁵³² LECLERCQ, « Amulettes », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. I, 2, 1907, p. 1847.

⁵³³ SORLIN DORIGNY, 1891, p. 292.

⁵³⁴ LECLERCQ, 1907, p. 2086.

⁵³⁵ *De viduitate*, 9, 15 ; PL 16, 251, cité dans CABIÉ, 1997, p. 8.

anges sont particulièrement présents dans les prières récitées au moment de la mort : ils sont invoqués comme protecteurs et psychopompes⁵³⁶ et participent par leurs actions à la dramatisation de la mort⁵³⁷. Dans les croyances liées à la bonne mort, la présence des anges est déterminante et c'est naturellement qu'ils sont présents dans l'office des morts⁵³⁸. Victor Saxer précise que les fidèles sont accueillis au paradis par les anges comme le Christ l'a été dans la mesure où « la vie des membres est récapitulative de celle du chef, et celle du chef anticipation et modèle exemplaire et sacramentel de celle des membres »⁵³⁹.

L'insertion des archanges dans les litanies, preuve du développement de leur culte non seulement chez les laïcs mais également au sein du clergé, se fait également de manière précoce et ils apparaissent déjà dans le sacramentaire de Vérone au VI^e siècle⁵⁴⁰ puis en tête - saint Michel le premier- des litanies de Louis le Germanique⁵⁴¹. Ils occupent une place de première importance dans les sacramentaires du Haut Moyen Âge. Pourtant ces litanies angéliques resteront suspectes aux yeux des autorités qui réglementent encore au XVII^e siècle l'utilisation de certaines litanies : Benoit XIV met à l'index toutes celles ne concernant pas le Christ et la Vierge⁵⁴², mesure qui ne sera adoucie qu'en 1882 par la Sacrée Congrégation des Rites qui autorise de nouvelles litanies⁵⁴³. Les trois archanges sont aujourd'hui invoqués après la Sainte Trinité, la Vierge et saint Joseph et avant tous les archanges et tous les saints⁵⁴⁴.

Les messes aux anges se développent dans les missels du IX^e siècle, comme dans ceux de Saint-Denis de la première moitié du IX^e siècle, ou de Saint-Thierry, Senlis, et Amiens de la seconde partie du siècle, et amorcent une dévotion spécifique pour les anges⁵⁴⁵.

Le culte, au sens d'une prière publique, est apparu progressivement au cours du Moyen Âge⁵⁴⁶ ce qui s'explique assez facilement par la méfiance des autorités religieuses aux premiers siècles du christianisme⁵⁴⁷. La présence des anges dans la liturgie est en revanche ancienne. Les chrétiens admettront assez tôt que les anges participent à la liturgie céleste, au sens de l'*officia divina*, office célébré pour Dieu, où ils sont chargés d'unir leurs voix à celles des fidèles afin de présenter les hommages des hommes au Seigneur. Au IX^e siècle, les anges sont présents dans presque tous les sacramentaires⁵⁴⁸. Dans la liturgie romaine, les anges sont

⁵³⁶ JOUNEL, 1981, p. 195 et SAXER, 1985, p. 363.

⁵³⁷ DUHR, 1937, p. 594.

⁵³⁸ Office des morts (Rituel, tit. V, cap. 7 : « In paradisium deducant te angeli... » et tit. V, cap. 8 : « occurrere angeli Domini, suscipientes animam ejus... » et tit. VI, c. 3 : « In paradisium deducant te angeli », *ibidem*, pp. 595-596.

⁵³⁹ SAXER, 1985, p. 364.

⁵⁴⁰ CABIÉ, 1997, p. 8.

⁵⁴¹ FAURE, 1988, p. 40.

⁵⁴² Par exemple en 1601, Clément VIII interdit par décret de publier d'autres litanies, dans DUHR, 1937, p. 616.

⁵⁴³ DUHR, 1937, p. 616.

⁵⁴⁴ DUHR, 1937, p. 616.

⁵⁴⁵ FAURE, 1988, p. 41.

⁵⁴⁶ CABIÉ, 1997, p. 5.

⁵⁴⁷ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 20.

⁵⁴⁸ *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, p. 112.

les témoins du Confiteor et indique ainsi l'unité de la liturgie céleste et de la liturgie terrestre qui rappelle que les anges sont amenés à coopérer au salut de l'homme⁵⁴⁹.

À travers les conciles de l'Église, nous avons vu que l'attribution et l'invocation des noms des anges étaient centrales dans la dévotion aux êtres célestes. La croyance au pouvoir de ces noms, comme étant capables d'écarter les maux et d'assurer les biens, était très répandue aux premiers siècles du christianisme. C'est finalement à travers leur nom que les autorités ecclésiastiques réglementent les pratiques autour des anges. C'est également leur personnalisation par ces dénominations qui a sans doute privilégié le rapport intime que les moines préconisent avec eux. L'interdiction de l'utilisation de certains noms par les autorités permet de limiter les inventions et les débordements mais l'autorisation d'invoquer Michel, Gabriel et Raphaël permet, par cette primauté, de canaliser le culte des anges sur un nombre de personnalités gérables par l'Église. Les manifestations religieuses en l'honneur des trois archanges se multiplient ainsi et nous retrouvons par exemple en Gaule des litanies qui invoquent nominalement Michel et Gabriel déjà au VI^e siècle⁵⁵⁰.

Dès l'Antiquité, des sanctuaires dédiés aux anges, et en particulier à Michel (voir chapitre suivant), attestent bien de la vivacité d'une dévotion. Au IV^e siècle, Didyme l'aveugle s'adresse aux anges et explique que « des églises et des oratoires sont érigés sous votre vocable [...] en l'honneur de Dieu ». Il continue en disant que « des pèlerins [...] n'hésitent pas à traverser la mer, à faire une route longue et pénible dans l'espoir d'être accueillis d'une façon plus bienveillante par Dieu grâce à leur intercession et de recevoir de lui de plus nombreux bienfaits »⁵⁵¹. Il atteste ainsi de l'existence de sanctuaires dédiés aux anges dès le IV^e siècle et même de pèlerinages, utiles par l'efficacité de l'intercession des êtres angéliques auprès de Dieu. Il affirme pourtant lui aussi la supériorité du créateur : c'est en son honneur que sont réalisés ces sanctuaires et c'est par la grâce de Dieu que les bienfaits sont accordés, même s'ils sont favorisés par l'intercession des anges.

Le développement de la dévotion aux anges et leur efficacité sont également illustrés par la multiplication de leurs représentations dans les arts. Les figures angéliques, présentes déjà dans les peintures de catacombes du premier art chrétien, se développent dans les décors monumentaux jusqu'à devenir un motif incontournable de l'art roman.

Robert Cabié note que le culte des anges ou d'un saint, c'est à dire leur vénération et l'imploration de leur protection dans la prière publique, se manifeste habituellement par l'adoption par la communauté d'un jour consacré au personnage dans le calendrier pour le célébrer⁵⁵². Dans ce sens, il précise que la peur des déviances païennes ne semble pas être la seule raison pour justifier une acceptation tardive d'un culte angélique. Il voit dans ce retard

⁵⁴⁹ BUX, 2000, p. 47.

⁵⁵⁰ FAURE, 1988, p. 38.

⁵⁵¹ *De Trinit.*, II, 8, cité dans DUHR, 1937, p. 611.

⁵⁵² CABIÉ, 1997, p. 5.

le reflet d'une mise en place difficile de la commémoration liturgique en l'honneur des anges dans le calendrier chrétien⁵⁵³. En effet, la date de fête de célébration d'un personnage est une des manifestations principales de l'adoption de son culte par une communauté, et celle-ci fut moins évidente à trouver pour les anges que pour les saints, dont on utilisait la date de mort, ou plutôt la date de naissance à la vie au ciel. Philippe Faure résume cette difficulté par une impossibilité de commémoration « puisqu'il n'existe ni nom, ni jour de naissance, ni lieu de sépulture »⁵⁵⁴, ce qui est logique puisque l'ange n'a pas d'existence dans le cadre spatio-temporel des hommes. On résolu cependant ce problème en adoptant pour les anges la date d'apparition aux hommes ou la date anniversaire de la dédicace de leur église, mais les formules de dédicaces restent généralement vagues.

En Italie, le 29 septembre est adopté pour commémorer Michel dès le V^e siècle : il s'agit de la date de dédicace de la première église romaine à l'archange. Cette date est ensuite considérée comme la fête de tous les anges. En Italie du sud, la fête de saint Michel est célébrée le 8 mai, jour d'apparition de l'archange sur le Mont Gargan⁵⁵⁵. D'autres fêtes secondaires peuvent être célébrées en l'honneur de Michel dans les lieux de pèlerinage qui lui sont dédiés⁵⁵⁶. C'est en général par la fête anniversaire des dédicaces de leurs sanctuaires que les anges entrent dans le calendrier⁵⁵⁷.

Depuis le XV^e siècle, dans le cycle festif hebdomadaire, le lundi est la journée consacrée aux anges. En effet, les anges étaient en général célébrés le jour suivant celui de la Trinité. Or le fait de consacrer le dimanche comme jour de la Trinité devient une pratique courante au XV^e siècle. Les anges sont alors célébrés le lundi, même si des messes votives en leur honneur sont récitées à peu près tous les jours de la semaine⁵⁵⁸.

Progressivement, les anges sont invoqués de la même manière que des saints, non plus comme de simples porteurs de messages, mais comme de véritables intercesseurs⁵⁵⁹. Ce fait est également visible dans les textes de prières et dans la tradition grégorienne du Sacramentaire, où, si dans un premier temps les anges étaient invoqués pour présenter les prières des hommes à Dieu, ils le sont ensuite pour que leurs propres prières se joignent à celles des hommes et qu'ils interviennent directement en leur faveur auprès du Seigneur⁵⁶⁰. Certains types iconographiques de l'ange peuvent également prouver l'assimilation des anges aux saints dans la dévotion. C'est le cas de certaines représentations dans des peintures murales des églises de Catalogne ou de Lombardie autour de l'an mil, où les anges portent des inscriptions sur des phylactères. Sur ces peintures, on peut lire les termes de *petitio* et de

⁵⁵³ CABIÉ, 1997, p. 8.

⁵⁵⁴ FAURE, 2003, p. 161.

⁵⁵⁵ BUX, 2000, pp. 44-47.

⁵⁵⁶ JOUNEL, 1981, p. 194.

⁵⁵⁷ CABIÉ, 1997, p. 8.

⁵⁵⁸ DUHR, 1937, pp. 618-619.

⁵⁵⁹ À propos de l'association du culte des anges à celui des martyrs, voir ZANETTI, 1994, pp. 323-350.

⁵⁶⁰ CABIÉ, 1997, p. 9.

postulatio, termes juridiques qui s'appliquent au début et à la fin de la requête judiciaire qui prouve bien l'intercession des êtres angéliques auprès de Dieu⁵⁶¹. Enfin, le qualificatif de « saint » parfois attribué à Michel se retrouve de plus en plus souvent accolé à son nom pour ne faire plus qu'un terme générique au point que *l'archange Michel* est partout cité comme *saint Michel*, dans les invocations et dans les noms de sanctuaires (le Mont-Saint-Michel), alors que ce n'est pas le cas pour Gabriel et Raphaël.

L'histoire de l'angélologie et de la dévotion aux anges est marquée pendant tout le Moyen Âge par une contradiction entre peur d'une déviance polythéiste ou idolâtrique, et respect et reconnaissance pour les êtres angéliques qui incitent les fidèles à manifester les honneurs dus aux anges. Leurs services et leur efficacité exigent une dévotion. Dévotion qui a grandi pleinement jusqu'à son plein épanouissement au XVII^e siècle avec le culte des anges gardiens.

Le culte des saints n'a pas connu autant d'obstacles et de réticences, probablement en raison de la nature de ces protecteurs, compréhensible et envisageable sans difficulté majeure par les hommes du Moyen Âge : des hommes morts qui ont directement rejoint le Seigneur grâce à leur perfection. Pour les anges, les difficultés de définition de leur nature, les avis divergents dans l'étude des êtres célestes, mais surtout leur plus grande proximité avec Dieu, ont fait craindre des confusions entre la divinité et ses serviteurs. Mais les pratiques, certifiant une dévotion active aux anges, se sont développées dès l'Antiquité tardive et durant tout le Moyen Âge, au sein desquels la figure de l'archange Michel a joué un rôle moteur.

II.2.2. Un double berceau oriental pour le culte de saint Michel

Il nous semblait logique d'étudier le culte des anges avant d'aborder celui de Michel (le groupe-type avant l'élément particulier). Pourtant, la réalité n'est pas aussi simple puisqu'il apparaît souvent que c'est une dévotion à la figure de Michel qui permet une insertion plus large de la figure angélique sur certains territoires à certaines périodes. Ainsi les premiers lieux de culte consacrés à des êtres célestes sont dédiés à l'archange.

Les trois archanges nommés dans la Bible - Gabriel, Michel et Raphaël – jouissent d'un statut particulier. Nous avons déjà observé que le concile de Latran en 745, s'il interdisait l'invocation des noms angéliques apocryphes, limitait la vénération aux trois archanges nommés dans les Saintes Écritures⁵⁶². En 789, le concile d'Aix-la-Chapelle vouait à l'excommunication ceux qui invoqueraient d'autres archanges que les trois cités dans la Bible⁵⁶³. Si en Orient le binôme Michel/Gabriel apparaît souvent dans les invocations ou les programmes décoratifs, saint Michel bénéficie très vite d'une préférence en Occident auprès des fidèles et aucun autre culte angélique ne connaîtra pareil développement. Ainsi Raphaël et

⁵⁶¹ FAURE, 1997 (1), p. 207.

⁵⁶² FAURE, 1988, p. 37.

⁵⁶³ FAURE, 1988, p. 38.

Gabriel seront très vite éclipsés par l'archange guerrier et ne le rejoindront qu'au XIII^e siècle dans l'ensemble des sacramentaires⁵⁶⁴. Cette préférence est accordée à Michel autant par les fidèles que par les autorités ecclésiastiques. La spécificité et la caractérisation de Michel, liées à l'attribution de fonctions et d'exploits clairement définis dans les textes saints et dans l'histoire du christianisme, participent à la popularité de l'archange en même tant qu'à la limitation de certaines craintes liées au culte angélique : il est plus aisé de contrôler un culte lorsque l'on peut circonscrire la figure qui en est l'objet dans des fonctions claires et universelles. Au IV^e siècle, en Orient, les premiers sanctuaires dédiés à l'archange voient le jour, et avec eux une épigraphie, une iconographie et une liturgie⁵⁶⁵. Le culte de saint Michel se répand simultanément à partir de deux aires de diffusion : une première centrée sur la Phrygie qui s'étend ensuite dans toute l'Asie Mineure occidentale jusqu'à Constantinople et les îles égéennes ; une seconde autour de la Vallée du Nil. Victor Saxer distingue deux épisodes dans la chronologie du culte de saint Michel : les origines concentrées principalement en Phrygie et en Égypte ; puis une phase d'épanouissement aux IV^e et V^e siècles⁵⁶⁶ sur des aires géographiques plus étendues à partir de ces deux berceaux, avec, dans les deux cas, une grande importance de l'eau dans les dévotions rendues à Michel, l'archange guérisseur⁵⁶⁷.

II.2.2.1. La Phrygie et l'Asie Mineure

S'il est clairement attesté aux IV^e-V^e siècles dans d'autres régions d'Asie Mineure, à Constantinople, en Syrie et en Égypte, nous retrouvons des mentions du culte de saint Michel bien avant le IV^e siècle en Phrygie⁵⁶⁸. Le nombre de textes contre les pratiques dévotionnelles liées aux anges qui se développent dans la partie Occidentale de l'Asie Mineure témoigne de la présence d'une dévotion angélique dès le I^e siècle de notre ère et qui perdure les siècles suivant malgré les mises en garde de l'apôtre et des théologiens : l'épître aux Colossiens de saint Paul au I^e siècle, le concile de Laodicée en Phrygie au IV^e siècle⁵⁶⁹, et les critiques de Théodoret de Cyr des cultes présents en Pisidie et en Lycaonie au V^e siècle⁵⁷⁰. Siméon Métaphraste écrit que la première apparition de l'archange aurait eu lieu en Phrygie à la fin du I^e siècle⁵⁷¹ et fait mention de l'érection d'un temple à Cheretopa à l'occasion des miracles opérés dans ces circonstances⁵⁷². Selon Henri Leclercq, différents auteurs ecclésiastiques

⁵⁶⁴ Histoire des saints et de la sainteté chrétienne, p. 118.

⁵⁶⁵ SAXER, 1985, pp. 357-426.

⁵⁶⁶ SAXER, 1985, p. 421.

⁵⁶⁷ ⁵⁶⁷ SAXER, 1985, p. 424.

⁵⁶⁸ JOLIVET-LÉVY, 1997, p.187.

⁵⁶⁹ MANGO, 1986, p. 53.

⁵⁷⁰ Dans son commentaire de l'Épître aux Colossiens, Théodoret de Cyr évoque « ce mal » qui perdure en Phrygie et en Pisidie, dans SAXER, 1985, p. 383. Voir également OTRANTO, 2007, p. 385.

⁵⁷¹ LECLERCQ, 1933, p. 903.

⁵⁷² CROSNIER, 1862, p. 693 ou MARA, 1967, p. 415.

estimaient que le culte de saint Michel existait dès le I^e siècle. Toujours selon cet auteur, le premier sanctuaire en l'honneur de Michel pourrait avoir été érigé en Phrygie, près d'Hiérapolis, en remplacement d'un temple dédié au dieu des sources thermales⁵⁷³. Si ce fait n'est pas certain, il est sûr que de nombreux sanctuaires michaéliques sont déjà construits au V^e siècle en Phrygie et en Pisidie, comme l'attestent les textes de Théodoret de Cyr⁵⁷⁴. Des objets témoignent également de ce culte, comme des lamelles de plomb datées du III^e siècle, contenant des inscriptions invoquant Michel, Gabriel, Raphaël et Uriel, destinées à éloigner une tumeur maligne, trouvées près d'Arkésiné (sur l'île d'Amorgos) avec des exemplaires païens⁵⁷⁵. Ces objets prouvent une nouvelle fois la précocité du culte aux archanges en Asie Mineure et la continuité dans les formes de croyances entre le paganisme et les premières manifestations chrétiennes marquées par une constance dans les usages même en ce qui concerne le culte des anges.

Certainement encouragées par la présence juive et judéo-chrétienne en Asie Mineure, les origines du culte de Michel restent pourtant obscures en Phrygie⁵⁷⁶. Le succès de ce culte oriental est pourtant marqué par la création d'un sanctuaire et de sa légende à Chônai ou Colosses.

L'apôtre Philippe, aidé par saint Jean, aurait fait jaillir une source miraculeuse à l'endroit où il voulait que Michel soit honoré afin de faire reculer le culte de Diane⁵⁷⁷. Grâce à cette eau miraculeuse, une jeune fille muette aurait été guérie, après une apparition de l'archange à son père qui avait invoqué la Trinité et l'intercession de l'archistratège Michel⁵⁷⁸. Ce païen de Laodicée bâtit en remerciement un petit oratoire à saint Michel près de la source. Plus tard, des païens, inquiets du nombre de convertis au christianisme, décidèrent de détruire ce sanctuaire en détournant le cours de deux fleuves afin de le submerger. Mais le gardien du sanctuaire, un pieu ermite nommé Archippe, pria saint Michel qui lui apparut semblable à une colonne de feu, frappant le sol de son bâton pour fendre le rocher et faire disparaître les fleuves dans deux abîmes et transformant les païens coupables en statues⁵⁷⁹.

Même si Siméon Métaphraste semble dater ces événements du I^e ou II^e siècle⁵⁸⁰, le récit de ces miracles n'est rédigé selon François Nau qu'au VI^e ou VII^e siècles. Victor Saxer attribue les balbutiements de la légende à un V^e siècle avancé et pense que le sanctuaire était largement antérieur à la constitution du récit⁵⁸¹. François Nau précise également que la localisation de ces événements n'est pas certaine et hésite entre Colosses et Chônai, situées à 4km l'une de l'autre à l'endroit de l'actuelle ville de Honaz en Turquie⁵⁸².

⁵⁷³ LECLERCQ, 1933, p. 905.

⁵⁷⁴ Théodoret de Cyr, *Commentaire de l'Épître aux Colossiens*, (2, 18 ; PG. 82, 613), dans CABIÉ, 1997, p. 8.

⁵⁷⁵ HOMOLLE, 1901, pp. 412-456. Également cité dans MARA, 1967, p. 417.

⁵⁷⁶ SAXER, 1985, p. 421.

⁵⁷⁷ NAU, 1908, p. 542.

⁵⁷⁸ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 192.

⁵⁷⁹ NAU, 1908, p. 542 et JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 192.

⁵⁸⁰ PONSICH, 1997, p. 43.

⁵⁸¹ SAXER, 1985, p.388.

⁵⁸² NAU, 1908, p. 544.

La première partie du récit est basée sur des récits apocryphes alors que la seconde pourrait être une simple transformation en miracle d'un phénomène naturel⁵⁸³. Il existe plusieurs versions de ce récit : grecques, latines, orientales, qui attestent bien du succès de la légende et de sa diffusion pendant le Moyen Âge. Ce miracle est inséré dans le synaxaire de Constantinople, le Ménologe de Basile II, et est commémoré le six septembre⁵⁸⁴.

S'il est difficile de déterminer où fut construit le tout premier sanctuaire à Michel et même si des témoignages plus anciens de dévotion michaélique existaient déjà en Phrygie, le succès du sanctuaire de Colosses-Chônai fait de cette région une des provinces d'Asie Mineure les plus riches en sanctuaires, inscriptions et demandes de protections à l'archange⁵⁸⁵. Olga Dobiach-Rojdestvenkaia explique que la nature du terrain de l'Asie Mineure Occidentale, propice aux inondations, au volcanisme, aux tremblements de terre, était dans l'imaginaire un terrain propice aux luttes entre forces démoniaques et êtres angéliques. Saint Michel peut alors apparaître sous la forme de colonne de feu, ouvrant des abîmes pour engloutir les eaux, nouveau protecteur des hommes, si vulnérables devant ces cataclysmes naturels⁵⁸⁶.

En Phrygie, les sanctuaires se développent sous l'influence de Chônai jusqu'au temps de l'iconoclasme⁵⁸⁷. Les témoignages du culte de saint Michel - sanctuaires, épigraphie, iconographie - forment un ensemble compact et continu en Phrygie à partir de la fin du IV^e et du début du V^e siècle⁵⁸⁸. Plusieurs inscriptions dans des édifices religieux témoignent de leur dédicace à Michel : à Akroènos (actuelle Afium Kara Hissar), à Baris (actuelle Isbarta) ou encore à Kutahya⁵⁸⁹. Le culte de saint Michel se répand également dans les autres régions de l'Asie Mineure, jusqu'à Constantinople, en Grèce, dans les îles égéennes, et dans le reste de l'Orient. Des inscriptions datées du V^e au VII^e siècle attestent de la présence de ce culte sur les côtes occidentales, ainsi que d'autres témoignages épigraphiques et iconographiques à Milet, Éphèse, ou encore Parsada⁵⁹⁰. Les îles égéennes possèdent des inscriptions funéraires mentionnant Michel⁵⁹¹. La Bithynie tient également une place particulière dans le développement du culte de l'archange avec le sanctuaire de Pythie (certainement dans l'actuelle ville de Yalova), une fois de plus lié aux sources chaudes et curatives, dont le succès, en partie dû aux dépenses impériales de Justinien dans son embellissement, trouva un écho favorable dans toute la région⁵⁹².

⁵⁸³ Le fleuve Lycus s'engouffrait parfois sous terre près de Colosses. La source miraculeuse peut également trouver une justification géologique puisque la région est riche en sources chaudes thermales aux vertus curatives. *Ibidem*, p. 543 et SAXER, 1985, p. 385.

⁵⁸⁴ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 192.

⁵⁸⁵ SAXER, 1985, p. 391 et BAUDOT, 1971, p. 19.

⁵⁸⁶ ROJDESTVENSKY, 1922, p. XVI.

⁵⁸⁷ SAXER, 1985, p. 423.

⁵⁸⁸ SAXER, 1985, p. 423.

⁵⁸⁹ SAXER, 1985, p. 393.

⁵⁹⁰ SAXER, 1985, pp. 395-398.

⁵⁹¹ SAXER, 1985, p. 398.

⁵⁹² SAXER, 1985, pp. 399-401 et JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 188.

Dans le reste de l'Orient, le culte de saint Michel ne connaît pas le même succès qu'en Égypte, en Asie Mineure ou à Constantinople. À la fin du V^e siècle, on retrouve tout de même des sanctuaires dédiés à l'archange en Syrie : le *Michaelion* de Huarte⁵⁹³ et à Sayh-Miskin, deux inscriptions invoquent saint Michel sur une de ses églises⁵⁹⁴. À la fin III^e et au début du IV^e siècle, Eustathe, évêque d'Antioche, rapporte plusieurs témoignages sur les pratiques dévotionnelles liées à la dévotion de saint Michel. Il cite par exemple le récit d'une peinture de Michel sur une tablette d'olivier qui aurait permis de sauver une veuve des griffes du démon et qui serait ensuite devenue un objet doté de vertus thérapeutiques miraculeuses⁵⁹⁵. Entre Syrie et Anatolie, à Antioche, des pèlerinages sont réalisés pour saint Michel en échange de guérison. Il y intervient également comme gardien des portes ou des sanctuaires⁵⁹⁶. Quelques églises étaient dédiées à l'archange en Grèce, dont deux églises byzantines à Athènes. Michel est également l'objet d'un culte en Russie et en Serbie⁵⁹⁷. L'accélération dans l'essor du culte de saint Michel au V^e siècle est à imputer directement au rayonnement du sanctuaire de Colosses-Chônai mais également à un second foyer autour du Nil qui se développe simultanément⁵⁹⁸.

II.2.2.2. Alexandrie et la Vallée du Nil

Les sanctuaires et les témoignages relatifs au culte de l'archange se multiplient le long du Nil aux IV^e et V^e siècles. L'Égypte constitue le second centre du culte primitif des anges et accorde une place particulière aux archanges et principalement à Michel⁵⁹⁹. Si la présence juive avait favorisé l'insertion du culte de Michel en Asie Mineure, il faut noter l'implication gnostique pour les terres égyptiennes⁶⁰⁰.

Sous l'épiscopat d'Alexandre (313-326), un sanctuaire païen dédié à Saturne est christianisé en l'honneur de saint Michel⁶⁰¹. Didyme l'aveugle, qui a vécu au IV^e siècle, insiste sur les différences entre culte à la Trinité et culte aux archanges Michel et Gabriel et évoque à cette occasion une église dédiée à l'archange à Alexandrie⁶⁰² et de nombreux et riches oratoires dans les villes et les campagnes⁶⁰³. Le culte de l'archange est donc déjà présent à Alexandrie et aux alentours dès le IV^e siècle.

⁵⁹³ PICCIRILLO, 2000, p. 49.

⁵⁹⁴ MARA, 1967, p. 418.

⁵⁹⁵ DEL FRANCIA, 2000, p. 61.

⁵⁹⁶ SAXER, 1985, p. 415.

⁵⁹⁷ MARA, 1967, p. 420.

⁵⁹⁸ ROJDESTVENSKY, 1922, p. XVI.

⁵⁹⁹ DEL FRANCIA, 2000, pp. 51-53.

⁶⁰⁰ SAXER, 1985, p.370.

⁶⁰¹ SAXER, 1985, p.423 et OTRANTO, 2007, p. 386.

⁶⁰² SAXER, 1985, p. 372.

⁶⁰³ MARA, 1967, p. 419.

Il se développe ensuite à partir du centre alexandrin en remontant le Nil à contre-courant⁶⁰⁴. Le calendrier égyptien d'Oxyrhynque mentionne en 535 une église dans cette ville dédiée à l'archange⁶⁰⁵. Il y a en revanche peu de témoignages de son culte en Thébaïde⁶⁰⁶. À Faras, au Soudan, l'iconographie atteste du rôle prépondérant de Michel sur ce site entre le VIII^e et le IX^e siècle. Il est l'un des personnages les plus représentés après le Christ et la Vierge et apparaît même dans les Nativités. C'est à cette période que se développe l'idée de l'archange comme protecteur des sanctuaires ou des villes et on voit alors se multiplier les chapelles ou les images de Michel dans les tours et près des portes⁶⁰⁷. Le culte michaélique en Éthiopie est également bien développé dès le début du Moyen Âge et possède des caractéristiques similaires à celui de l'Égypte.

Michel n'est pas le seul être céleste à jouir de la dévotion des Égyptiens et les anges en général occupent une place importante dans les homélies, les louanges et les formules d'exorcismes⁶⁰⁸. Pourtant la prééminence de l'archange est évidente à travers le nombre et la nature des témoignages conservés⁶⁰⁹. À la fin du XIX^e, lors d'un recensement des quatre-cent-vingt sanctuaires chrétiens d'Égypte, une quarantaine était encore dédiée à saint Michel (le plus souvent sous le titre d'El Malak Mik(h)aïl)⁶¹⁰.

À la fin de l'Antiquité tardive et au début du Moyen Âge, les sanctuaires michaéliques de la Vallée du Nil apparaissent régulièrement en contexte funéraire⁶¹¹. Au début du V^e siècle, aux alentours d'Alexandrie, une inscription funéraire qui provient de la zone cémétériale de Khadra témoigne du culte de Michel comme psychopompe⁶¹². Un grand nombre d'objets ont également été produits pour bénéficier de la protection de l'archange : des stèles, des lampes, divers objets apotropaïques destinés aux défunts ou aux vivants⁶¹³. Des prières sur papyrus, témoins de la piété quotidienne, ont également été conservées dans une grande diversité⁶¹⁴. Citons par exemple les prières de bénédiction de l'eau et de l'huile : on récupérait l'huile de la lampe qui brûlait près d'une icône de saint Michel qui devenait une potion pour guérir les malades. Ces derniers devaient ensuite passer la nuit dans l'Église, où ils voyaient en songe l'archange et le matin ils étaient guéris⁶¹⁵. Dans le calendrier copte, Michel était

⁶⁰⁴ SAXER, 1985, p. 380.

⁶⁰⁵ BAUDOT, 1971p. 19.

⁶⁰⁶ SAXER, 1985, p. 373.

⁶⁰⁷ SAXER, 1985, p. 378.

⁶⁰⁸ DEL FRANCIA, 2000, p. 53.

⁶⁰⁹ DEL FRANCIA, 2000, p. 59.

⁶¹⁰ SAXER, 1985, p. 373.

⁶¹¹ SAXER, 1985, p. 373.

⁶¹² Notons d'ailleurs que la formule employée « l'archange chargé de conduire la défunte à la lumière » se retrouvera dans l'offertoire romain de la messe des morts, SAXER, 1985, p. 373.

⁶¹³ SAXER, 1985, p. 422.

⁶¹⁴ SAXER, 1985, p. 380.

⁶¹⁵ DEL FRANCIA, 2000, p. 61.

célébré le 18 juin⁶¹⁶ et le 20 novembre⁶¹⁷. Les éthiopiens, lui consacrent le douzième jour de chaque mois⁶¹⁸.

S'il était encore nécessaire de le prouver, les témoignages iconographiques démontrent clairement le succès du culte de saint Michel en Égypte et sa primauté sur les autres anges et archanges, visible dans la fréquence de ses représentations et la caractérisation de sa figure⁶¹⁹. Victor Saxer insiste sur le fait que les représentations de Michel comme accompagnateur de la Vierge et du Christ sont plutôt rares en Égypte au regard de l'art byzantin⁶²⁰. Pourtant Loretta Del Francia rappelle les décorations de la chapelle de Théodose à Antinoé ou celles du couvent de Saqqara et de Baouît où l'archange accompagné de Gabriel constitue bien la garde rapprochée des personnages divins⁶²¹. Dans quelques reliefs funéraires, il peut en outre être identifié comme l'archange psychopompe⁶²² et au vu du texte d'homélie d'Eustathe d'Antioche, il est même possible de reconnaître Michel dans l'accompagnateur de l'âme de la Vierge figurée dans certaines Dormitions⁶²³. Il porte parfois dans les mains une balance, comme dans un triptyque du Musée copte du Caire⁶²⁴.

À travers ce rapide panorama, nous aurons remarqué la densité des témoignages, leurs diversités, marquant le succès du culte de saint Michel dans la Vallée du Nil que l'on peut expliquer de diverses manières. Dans un premier temps, l'insertion du culte michaélique peut se justifier par l'intérêt porté à l'archange par le patriarche de la capitale au IV^e siècle, ville exerçant un quasi-monopole religieux sur toute la région par le contrôle des évêques et des moines⁶²⁵. Mais cet intérêt venu « d'en haut » n'aurait certainement pas suffi pour justifier un tel développement des dévotions le long des rives du Nil. Le succès du culte michaélique tient au fait qu'il combine les préférences de la capitale aux croyances populaires⁶²⁶. Et nous avons effectivement observé que, des riches sanctuaires aux petits objets du quotidien, la vivacité du culte de Michel se décelait dans toutes les classes sociales. Ces passions vouées à l'archange se cristallisent autour d'une des fonctions principales assumées par Michel en Égypte : celle de protecteur du fleuve nourricier.

Michel doit garantir une crue optimale du Nil, indispensable pour de bonnes récoltes. Selon la légende, partagée également avec les musulmans, Michel jette dans le Nil une goutte d'eau le

⁶¹⁶ Le 12 paoni, qui était une fête chômée.

⁶¹⁷ 18 hactor, BAUDOT, 1971, p. 19.

⁶¹⁸ LECESTRE p. 36 et DEL FRANCIA, 2000, p. 59. Michel occupe une place importante dans le sanctoral éthiopien où il se trouve en dignité juste en dessous de la Vierge, SAXER, 1985, p. 380.

⁶¹⁹ DEL FRANCIA, 2000, p. 59.

⁶²⁰ SAXER, 1985, p. 382.

⁶²¹ DEL FRANCIA, 2000, p. 61.

⁶²² Comme dans une stèle conservée à Copenhague ou dans un relief du Landesmuseum de Mayence, un ange recevant une âme dans les mains pourrait être identifié selon Loretta Del Francia comme saint Michel. DEL FRANCIA, 2000, p. 61.

⁶²³ Ainsi on peut également identifier Michel et Gabriel au côté du Christ qui emporte l'âme de la Vierge lors de sa Dormition représentée dans le monastère de Wadi el Natrun. DEL FRANCIA, 2000, p. 61.

⁶²⁴ n. 3458, Michel tient dans la main droite une âme au-dessus d'une balance. DEL FRANCIA, 2000, p. 62.

⁶²⁵ SAXER, 1985, p.381.

⁶²⁶ SAXER, 1985, p. 423.

jour de sa fête (choisie le jour du début de la crue) et une telle puissance provoque une crue qui inonde toute la vallée⁶²⁷. Il y a encore peu de temps, le jour de la fête de Michel (17 juin de notre calendrier) était ainsi nommé « Leylet el-Nuktah », « la nuit de la goutte »⁶²⁸. La tradition biblique et patristique attribue aux anges la protection des éléments et des phénomènes naturels : les événements difficilement explicables rationnellement dans l'Antiquité tardive étaient considérés comme des actions divines exécutées par ses ministres angéliques. En tant que chef de la milice céleste, Michel semble le plus digne de ce phénomène vital et étrange pour tous les Égyptiens qu'est la crue du Nil. Bien sûr, Dieu reste le maître du fleuve, mais Michel est l'intermédiaire qualifié auquel la population a recours⁶²⁹.

Cette qualité de protecteur principal des Égyptiens par la maîtrise des crues et des décrues du Nil, combinée à la tradition biblique, font de saint Michel le défenseur par excellence. Il faut dès lors noter l'importance des lieux de culte michaéliques dans la protection du territoire : les chapelles et églises dédiées à l'archange prennent place dans des lieux stratégiques comme dans la forteresse de Babylone du vieux Caire (Qaṣr ash-Shām), au dernier étage de la tour des monastères fortifiés, aux cataractes du Nil à Assouan⁶³⁰.

C'est une nouvelle fois son rôle de protecteur, mais cette fois dans l'au-delà, qui favorise le remplacement des anciens dieux d'outre-tombe par saint Michel⁶³¹. Inscriptions en contexte funéraire, peseur d'âmes dans certaines peintures, psychopompe, autant de témoignages qui ajoutent à cette figure complexe et polysémique un rôle majeur dans la vie et la mort des populations de la Vallée du Nil.

Les filiations entre certaines divinités païennes et les anges, et plus particulièrement Michel, ont déjà été notées dans la première partie de ce chapitre⁶³². Sans revenir sur les filiations plus anciennes qui ont participé à former la figure angélique, nous allons nous arrêter un instant sur les liens intimes qui ont pu exister entre le culte de l'archange et le culte de divinités égyptiennes ou gréco-romaines, ceux qui ont pu concourir à définir les contours d'une dévotion à Michel et de ses pratiques.

Selon Loretta Del Francia, le recours à des créatures mineures dans la communication avec les Dieux était naturel en Égypte ancienne. La population recherchait surtout une protection personnalisée face aux multiples dangers auxquelles elle était exposée⁶³³. En tant que

⁶²⁷ Ces crues étaient nécessaires car elles amenaient le limon noir rendant fertile les terres des rives. À propos du rôle de Michel dans ces crues, voir DEL FRANCIA, 2000, p. 60.

⁶²⁸ DEL FRANCIA, 2000, p. 60. Voir également à propos du lien entre le culte de saint Michel et la crue du Nil, MARA, 1967, p. 419.

⁶²⁹ SAXER, 1985, p.381.

⁶³⁰ DEL FRANCIA, 2000, p.60.

⁶³¹ SAXER, 1985, p.381.

⁶³² Chapitre 1, I.2.1.2. *Un remplaçant des divinités païennes ?*, qui évoque les débats historiographiques autour de la filiation entre Michel et certaines divinités.

⁶³³ Raids des peuples nomades, invasions de peuples étrangers, taxation, famines et maladies, piqures d'insectes et morsures de serpent, DEL FRANCIA, 2000, p. 52.

protecteur des peuples et vainqueur du Diable, Michel constituait bien le défenseur chrétien par excellence, et il a ainsi été aisé de substituer par sa figure celle de certaines divinités protectrices égyptiennes⁶³⁴. Nous avons déjà expliqué que c'est à travers cette fonction de protecteur que le rôle de patron du Nil lui est assigné. Il ne constitue pourtant pas, comme Hâpy, une personnification du Nil. Michel contrôle les crues et les décrues selon la volonté du créateur duquel il est l'exécuteur des volontés.

Dans la mythologie égyptienne, le Nil est également considéré comme le seuil entre la vie et la mort. L'ouest étant considéré comme le côté de la mort, les tombeaux sont placés sur la rive occidentale du Nil, situation nécessaire pour accéder à l'au-delà⁶³⁵. La protection du Nil est donc également associée à la protection des voies de l'au-delà et les fonctions de Michel comme accompagnateur des âmes, décrites déjà dans les textes apocryphes, rejoignent celles de gardien du fleuve.

Les écrits chrétiens attestent de l'existence d'un combat entre anges et démons pour les âmes au moment de la mort. L'Égypte ancienne croyait déjà à une ascension post mortem des âmes des justes à travers l'atmosphère peuplée d'esprits bienveillants ou hostiles⁶³⁶. Lors de ces événements, Toth était un peseur et un transporteur d'âmes aux pieds du trône d'Atmou⁶³⁷. Olga Rojdestvensky évoque également des liens intimes entre Michel, Anubis et Osiris⁶³⁸.

Les différents éléments qui peuvent laisser penser que Michel est bien un successeur de divinités païennes, est avant tout la transformation de la dédicace d'un sanctuaire païen en une dédicace chrétienne et la conservation de certaines fonctions de l'ancienne divinité transmises à l'archange. Par exemple, sous l'épiscopat d'Alexandre (313-326), un sanctuaire païen dédié à Saturne est christianisé en l'honneur de saint Michel⁶³⁹. Des objets de culte païens peuvent également être christianisés et associer d'anciens dieux aux nouveaux saints. C'est le cas des gnostiques d'Égypte qui associent dans leurs amulettes, des invocations à Michel et des attributs païens⁶⁴⁰. Dans un lent processus d'adaptation, certains papyrus invoquent ensemble des divinités païennes et des archanges jusqu'à ce que, sur les gemmes par exemple, les premiers soient définitivement remplacés par les seconds⁶⁴¹.

II.2.2.3. Saint Michel à Constantinople et dans l'Empire byzantin

Le berceau égyptien du culte michaélique s'est développé à partir d'Alexandrie vers le reste du territoire. En Asie Mineure, ce culte ne connaît pas à l'origine de centralisation dans la capitale : il prend naissance en Phrygie, pays pauvre et rural. Ce n'est que dans un second

⁶³⁴ DEL FRANCIA, 2000, p. 60.

⁶³⁵ DEL FRANCIA, 2000, p. 60.

⁶³⁶ FOURNEE, 1971, p. 67.

⁶³⁷ FOURNEE, 1971, p. 72.

⁶³⁸ ROJDESTVENSKY, 1922, p. XVI.

⁶³⁹ SAXER, 1985, p.423.

⁶⁴⁰ MARA, 1967, p. 416.

⁶⁴¹ SAXER, 1985, p. 368.

temps qu'il atteint Constantinople, suite au succès que Michel a rencontré autour du sanctuaire de Chônai-Colosses, et connaît alors une seconde phase de rayonnement à partir de la capitale. De Constantin à la chute de Constantinople en 1453, la ville possédait trente-cinq sanctuaires en l'honneur de saint Michel, dont seize avaient été construits avant la crise iconoclaste (VIII^e-IX^e)⁶⁴².

Plusieurs légendes rapportent que le lien particulier instauré entre Constantin et Michel serait marqué par différentes apparitions de l'archange à l'empereur. Il est dit par exemple que la robe et la couronne impériales auraient été apportées à l'empereur par un ange, identifié comme Michel⁶⁴³. Pantoléon affirme que l'empire de Constantinople fut donné en héritage à Constantin par l'archange qui lui permit également de dominer les peuples étrangers⁶⁴⁴. Sozomène et Nicéphore parlent d'une apparition de saint Michel à Constantin le Grand dès le commencement de son règne⁶⁴⁵. La légende est relatée au VI^e siècle par Malalas selon les *Miracles de l'archange Michel* de Pantoléon : Michel serait apparu à l'empereur sur le Bosphore, à Sôsthénion, en déclarant : « je suis Michel, qui t'a aidé invisiblement contre les tyrans impies, contre les infidèles et les nations barbares ». Constantin aurait alors fait construire une église et fait célébrer le 8 novembre la synaxe des Incorporels, grande fête des archanges en Orient⁶⁴⁶.

Selon la tradition, ce sanctuaire serait ainsi le célèbre *Michaelion* attesté dès le IV^e siècle, ancien temple dédié à une divinité païenne près de Constantinople, dans le village de Sôsthénion (actuel quartier d'İstinye à Istanbul). Pourtant cette légende a certainement été inventée pour contrer le succès d'un autre sanctuaire dédié à Michel : celui d'Anaple⁶⁴⁷. Gisella Cantino Wataghin et Eleonora Destefanis précisent que le silence d'Eusèbe, pourtant toujours attentif à célébrer l'évergétisme religieux de l'empereur, à propos de cette fondation, paraît être une preuve suffisante pour infirmer que le *Michaelion* fut bien une entreprise Constantinienne⁶⁴⁸. Il est toutefois avéré que le sanctuaire existait bien vers 500, puisqu'il est mentionné lors des épisodes de la révolte de Vitalien contre l'empereur Anastase⁶⁴⁹.

Que Constantin soit le premier à dédier un sanctuaire à Michel suite à une apparition, ou qu'il s'agisse d'une légende, un lien indéniable existait entre les empereurs byzantins et l'archange et c'est en partie ce qui justifie le succès de son culte dans l'Orient chrétien. Outre le fait qu'il apportait son soutien militaire à l'empereur, qu'il était le gardien de Constantinople, de l'Empire, et même du pouvoir impérial, ce qui liait le plus fortement Michel aux souverains byzantins était la similitude de leurs rôles sur terre : gouverner selon

⁶⁴² SAXER, 1985, p. 403 et p. 425.

⁶⁴³ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

⁶⁴⁴ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

⁶⁴⁵ CROSNIER, 1862, p. 694 et PONSICH, 1997, p. 43.

⁶⁴⁶ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193. Voir également à propos de cette légende ROJDESTVENSKY, 1922, p. XVII ou SAXER, 1985, p. 408.

⁶⁴⁷ JANIN, 1953, p. 359.

⁶⁴⁸ CANTINO WATAGHIN et DESTEFANIS, 2009, p. 347.

⁶⁴⁹ SAXER, 1985, p. 407.

l'ordre de Dieu⁶⁵⁰. Cette correspondance de fonction était particulièrement visible dans l'iconographie, par l'association de portraits d'empereurs et de figures michaéliques⁶⁵¹ ou par la représentation de l'archange portant le loros, comme nous l'avons déjà évoqué dans le premier chapitre⁶⁵².

Ce succès de la figure michaélique auprès des empereurs assure un développement important de son culte dans la capitale. Selon Victor Saxer, le plus ancien sanctuaire de la région de Constantinople serait celui d'Anaple, puis une vague de dédicaces michaéliques a rejoint le centre de la ville sous Léon I^{er} de Thrace jusqu'à Justinien. Procope raconte que Justinien au VI^e siècle éleva jusqu'à six églises sous le vocable de cet archange⁶⁵³. Une seconde vague a touché le côté asiatique de la banlieue sous Justinien I^{er} (518-527)⁶⁵⁴. Constantinople et ses environs immédiats possèdent déjà au VI^e siècle une dizaine d'églises dédiées à l'archange⁶⁵⁵ et ce nombre augmente jusqu'au IX^e siècle⁶⁵⁶ en particulier sous Basile le Macédonien⁶⁵⁷ : avant la crise iconoclaste, au moins quinze sanctuaires michaéliques sont érigés⁶⁵⁸. Les empereurs de la dynastie macédonienne ont développé d'une manière assez poussée la référence biblique en considérant leur royaume comme le nouveau peuple élu. Michel était alors logiquement leur protecteur attitré⁶⁵⁹. Mais la crise iconoclaste et les incursions arabes et slaves ralentiront considérablement cette ascension⁶⁶⁰.

La diffusion de la culture byzantine fut importante dans le développement du culte de saint Michel et des anges en général. L'iconographie religieuse est l'un des éléments culturels qui attestent au mieux de cette influence : Catherine Jolivet-Lévy note par exemple qu'en Égypte, la multiplication du nombre des anges dans les peintures et la diversification de leurs attitudes, montre l'emprise culturelle byzantine sur le reste de l'Orient⁶⁶¹. Au V^e siècle, c'est certainement de Constantinople qu'est partie la dévotion de Michel vers l'Occident⁶⁶². Pourtant, l'émergence et le développement de ce culte à partir du Mont-Gargan n'eut pas la moindre influence sur les pratiques orientales.

⁶⁵⁰ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

⁶⁵¹ Par exemple dans l'église de Çavuşin en Cappadoce, le portrait de l'empereur était entouré de deux grands archanges en costume impérial et de scènes de saint Michel, JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

⁶⁵² Voir dans le chapitre 1, I.2.1.3.3. la partie concernant les débats historiographiques autour de « l'archange aux vêtements impériaux byzantins ».

⁶⁵³ CROSNIER, 1862, p. 694 et PONSICH, 1997, p. 43.

⁶⁵⁴ SAXER, 1985, p. 403.

⁶⁵⁵ LECESTRE, 1920, p. 11 et PETRUCCI, 1971, p. 340.

⁶⁵⁶ MARA, 1967, p. 417.

⁶⁵⁷ Qui tente certainement d'expier le meurtre de Michel III, JANIN, 1934, p. 28 et JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

⁶⁵⁸ SAXER, 1985, p. 402.

⁶⁵⁹ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

⁶⁶⁰ SAXER, 1985, p. 402.

⁶⁶¹ DEL FRANCIA, 2000, p.54.

⁶⁶² DUHR, 1937, p. 611.

Henri Leclercq démontre que la substitution par Michel de divinités païennes est une norme dans le développement de son culte en Orient. Il rapporte que Michel remplace certainement déjà un dieu des sources thermales près d'Hiérapolis en Phrygie, et un dieu de la médecine, probablement Asclépios, dès le IV^e siècle près de Constantinople⁶⁶³. Il évoque également une figurine de Mercure en bronze retrouvée à Carthage dans les citernes romaines de Dar-Saniat, qui comporte des inscriptions gnostiques dont le terme « MIXAHA » est encore lisible. La transformation de Mercure en Michel est aisée car ils partagent la fonction de psychagogue⁶⁶⁴. Victor Saxer insiste quant à lui sur un sanctuaire anciennement dédié à Héraclès où le vainqueur du dragon remplaçait le vainqueur de l'hydre de Lerne dans une continuité du symbole idéologique et du thème iconographique⁶⁶⁵. La même association Héraclès/Michel se retrouve dans le sanctuaire de Pythie qui se trouvait à proximité de sources curatives autrefois dédiées au dieu grec et à trois nymphes⁶⁶⁶. Marco Bussagli rapporte que selon Lantier, un texte racontait qu'aux détours de Byzance, au VI^e siècle, un culte de saint Michel remplaçait celui d'un ancien démon païen qui s'appelait Sosistene, un vent qui régulait l'entrée et la sortie des bateaux dans la Mer Noire⁶⁶⁷. Cyril Mango pense que les fonctions et les représentations d'Attis ont pu influencer celles de Michel en Asie Mineure. Des lieux de culte dédiés à Cybèle et Attis, ce jeune dieu d'origines phrygiennes, asexué, messager de Rhéa et gardien des âmes, étaient associés à des sources d'eau, plusieurs éléments qui rappellent le culte de l'archange sur ces terres orientales⁶⁶⁸. Sans multiplier les exemples, il semble évident que ce qui permet d'adapter en Orient le culte de l'archange à différents lieux et différentes attentes est son aspect multiforme : Michel est tout à la fois guérisseur, patron des sources curatives et des fleuves, psychopompe et gardien des portes, des villes et des sanctuaires.

II.2.2.4. Nature du culte originel de saint Michel en Orient

Nous avons déjà précisé que les anges sont dans la tradition chrétienne préposés aux éléments et aux événements naturels. C'est à ce titre, et par sa primauté sur les nuées d'êtres angéliques, que Michel fut considéré comme le protecteur du Nil et de l'eau en général. Cyril Mango évoque même une association du culte de Michel à un vivier et à un culte plus ancien lié aux poissons⁶⁶⁹. En Asie Mineure et dans l'Empire byzantin en général, le culte de saint Michel est associé à des sources, souvent chaudes et curatives, considérées comme miraculeuses. Ce fut le cas dans la légende de Chônai-Colosses et dans d'autres sanctuaires

⁶⁶³ LECLERCQ, 1933, p. 905.

⁶⁶⁴ LECLERCQ, 1933, p. 907.

⁶⁶⁵ SAXER, 1985, pp. 420-421.

⁶⁶⁶ SAXER, 1985, p. 400.

⁶⁶⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 126.

⁶⁶⁸ MANGO, 1986, p. 55 et p. 61.

⁶⁶⁹ MANGO, 1986, p. 54.

dès le IV^e et le V^e siècle⁶⁷⁰. Les vertus des eaux sont vite considérées comme des miracles réalisés par l'entremise de l'archange, alors surtout vénéré comme thaumaturge et médecin⁶⁷¹ : c'est bien lui qui guérit la jeune muette de la légende de Chônai et non le pouvoir de l'eau⁶⁷². La diffusion de ce miracle, inséré dans le synaxaire de Constantinople, le ménologe de Basile II et la métaphore de Siméon⁶⁷³, atteste du développement d'un culte iatrique pour la figure de Michel. Au V^e siècle, dans le *Michaelion*, on pratiquait le rite de l'*incubatio* pour la guérison des fébriles⁶⁷⁴ : les malades devaient s'endormir dans le sanctuaire et l'archange leur indiquait en rêve le remède pour guérir⁶⁷⁵. Henri Leclercq suppose que Michel avait d'ailleurs remplacé dans ce sanctuaire un dieu médecin, peut être Asclépios⁶⁷⁶.

Objets, amulettes ou papyrus comportant des invocations à saint Michel, témoignent aussi du rôle de thaumaturge de l'archange⁶⁷⁷. Certains cycles de peintures byzantins exaltent la fonction iatrique de Michel par la mise en scène de plusieurs miracles de guérison d'origines biblique ou non. Le monastère de l'*Archangélos* près de Cemil en Cappadoce conserve l'un d'eux : il regroupe plusieurs épisodes parmi lesquels la Guérison du Paralytique à la piscine de Béthesda (Jean 5, 2-15), dans lequel l' « ange du Seigneur » est identifié comme Michel, et le miracle de Chônai contant la guérison de la jeune fille muette. L'archange apparaît ici entre autre, dans sa fonction de guérisseur⁶⁷⁸.

Dans un premier temps, sa fonction de guérisseur n'est pas dissociée du pouvoir d'une source ou d'un cours d'eau. Mais ensuite, l'archange médecin pourra exercer sa capacité à guérir partout, et nous retrouverons ainsi des images de saint Michel entouré d'autres saints thaumaturges dans des sanctuaires ne se trouvant pas à proximité d'un point d'eau miraculeux, comme c'est le cas dans l'église monastique de Karabaş kilise où Michel est associé aux saints Damien, Cosme, Pantéléimon et Kyrikos dans les peintures du XI^e siècle⁶⁷⁹.

En plus de son rôle de protecteur de fleuves, de sources curatives, ou de guérisseur, l'archange développe déjà dès les prémices de ce culte oriental, ses fonctions bibliques d'ange psychopompe⁶⁸⁰. Nous avons vu que le rôle de protecteur du Nil assignait à Michel celui de conducteur des âmes. Cette fonction est déjà présente dans les textes bibliques et apocryphes

⁶⁷⁰ Catherine Jolivet-Lévy recense plusieurs sanctuaires anatoliens de saint Michel liés à des sources sacrées et curatives, tel celui de Pythie en Bithynie, celui de Germia en Galatie, ceux de Nakolée et Chônai en Phrygie, celui de Alahan Manastir en Isaurie, celui de Cémil en Cappadoce, voir JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 188. Voir également FAURE, 1997 (1), p. 201.

⁶⁷¹ OTRANTO, 2003, p. 46.

⁶⁷² JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 192.

⁶⁷³ Commémoré le six septembre, *ibidem*, p. 192.

⁶⁷⁴ OTRANTO, 2003, p. 47.

⁶⁷⁵ LECLERCQ, 1933, p. 905.

⁶⁷⁶ LECLERCQ, 1933, p. 907 et MARA, 1967, p. 417.

⁶⁷⁷ MANGO, 1986, p. 54.

⁶⁷⁸ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 190.

⁶⁷⁹ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 196.

⁶⁸⁰ Jude (9)

tels que l'*Apocalypse de Moïse* et l'*Histoire de Joseph le charpentier* : il accompagne et protège les âmes saintes jusqu'au ciel. En Égypte, il intervient couramment dans les contextes funéraires, tout comme dans l'Empire byzantin. C'est le cas de la petite chapelle de Karabulut kilisesi (proche de l'actuelle Göreme) où Michel est représenté près de l'entrée de l'abside dans son rôle classique de protecteur du sanctuaire, mais également proche des portraits des donateurs. Il est alors un intercesseur dans une chapelle funéraire : Michel doit recommander à Dieu les âmes de ces fidèles défunts ce qui démontre son rôle de gardien des âmes et de psychopompe⁶⁸¹. En tant que conducteur des âmes, Olga Rojdestvensky évoque les liens intimes en Orient entre culte de Michel et culte d'Anubis, Osiris, Apollon et plus souvent Hermès psychopompe⁶⁸².

Le culte de l'archange médecin et patron des sources a longtemps supplanté celui du guerrier⁶⁸³. Pourtant, dans la Bible et la tradition chrétienne, Michel est désigné comme le gardien universel⁶⁸⁴. Cet aspect de sa personnalité, qui englobe déjà en lui les fonctions de thaumaturge assumée par l'archange, est lié principalement à son caractère guerrier développé dans l'Ancien Testament et dans l'Apocalypse. En Égypte et dans le monde byzantin, la protection de Michel s'étend à tous les niveaux de la société. L'Antiquité tardive abonde d'objets aux inscriptions invoquant l'archange et destinés à protéger les hommes individuellement, morts ou vivants⁶⁸⁵. Les peintures de l'archange à proximité des absides, souvent associées à Gabriel, en font les gardiens du sanctuaire. Les chapelles qui lui sont dédiées près des portes des monastères ou des villes ont également une fonction de protection⁶⁸⁶. En tant que protecteur du Nil, il est celui dont toute la population dépend. Enfin, il devient dans l'empire byzantin, le chef spirituel de ses armées, même si cette fonction apparaît assez tardivement, lors des assauts arabes au VII^e siècle⁶⁸⁷, il est considéré à Constantinople comme l'archistratège des armées célestes⁶⁸⁸. Dans le cycle pictural de l'église de Çavuşin, l'association de Michel au portrait de l'empereur-soldat Nicéphore Phocas, accompagné de généraux byzantins, avec d'autres saints guerriers, insiste bien évidemment sur le rôle de guerrier de l'archange et sur la similitude de fonction entre Michel et l'empereur⁶⁸⁹.

Cette fonction de gardien et de guerrier en font un accompagnateur dissuasif pour la protection du trône divin. Michel apparaît dans l'iconographie en liturgie, assistant de la

⁶⁸¹ JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 197-198.

⁶⁸² ROJDESTVENSKY, 1922, p. XVI.

⁶⁸³ OTRANTO, 1994, p. 90.

⁶⁸⁴ FAURE, 1997 (1), p. 201.

⁶⁸⁵ On retrouve entre autre, des talismans aux morts pour le voyage dans l'au-delà (certains retrouvés dans les tombes) et d'autres pour les vivants, destinés à être portés : cousus sur les vêtements, sautoir autour du cou, chaînettes et bracelets pour les lamelles métalliques, SAXER, 1985, p. 367.

⁶⁸⁶ SAXER, 1985, p. 421.

⁶⁸⁷ SAXER, 1985, p. 426.

⁶⁸⁸ FAURE, 1997 (1), p. 201.

⁶⁸⁹ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

divinité, souvent accompagné de Gabriel⁶⁹⁰. Les deux archanges pouvaient être figurés comme des gardes du corps du Christ ou de la Vierge sur un trône, ou de symboles tels que la croix ou le chrisme. Ces représentations ont malheureusement subi en grand nombre les destructions de la part des iconoclastes, mais les germes de ce thème iconographique étaient déjà enracinés en Occident comme par exemple à Ravenne⁶⁹¹. Ce thème était également présent, mais plus rarement, dans l'art copte⁶⁹².

Nous avons compris que les fonctions de l'archange Michel dans l'Orient de l'Antiquité tardive et du début du Moyen Âge sont diverses et variées : patron du Nil et des sources curatives, protecteur des villes, des peuples, des églises, des hommes, médecin, conducteur des âmes, chef de la milice céleste. Mais si nous avons évoqué ces diverses fonctions séparément, il est dans la réalité bien souvent difficile de les dissocier car elles sont en fait étroitement liées les unes entre les autres. En tant que rare archange nommé dans les textes sacrés et par la force déployée contre le dragon lors des épisodes de l'Apocalypse, Michel apparaît comme un être céleste unique et puissant et par conséquent comme un intercesseur efficace en toutes circonstances (maladies, mort, cruels, protection militaire...) ⁶⁹³. Les textes apocryphes confirment cette efficacité puisqu'il apparaît régulièrement comme exécuteur direct des ordres divins ou porte parole de Dieu auprès des saints qu'il accompagne personnellement lors de voyages dans l'au-delà.

Il est déjà difficile de dissocier son rôle de protecteur des sources curatives et de thaumaturge puisqu'en associant ses sanctuaires à des eaux miraculeuses, les chrétiens transféraient le pouvoir de l'eau à l'archange. Par ailleurs, dans la même légende du sanctuaire de Chônai-Colosses, il est, selon les épisodes, guérisseur ou archistratège protégeant les chrétiens contre les mauvais tours des païens. D'ailleurs symboliquement, le lien entre ces deux fonctions peut s'expliquer par le fait que la maladie était vue comme œuvre du Diable et qu'en guérissant des malades, Michel ne faisait rien d'autre que de combattre le démon sous une forme différente⁶⁹⁴. Il est un protecteur des chrétiens, que la bataille se livre à l'intérieur ou à l'extérieur de leurs corps.

Une prière retrouvée sur un papyrus égyptien du VI^e siècle présente elle aussi la polysémie de la figure michaélique :

« Michel, vous êtes constitué chef de la milice céleste et vous vous tenez auprès du trône embrasé de Dieu : ne cessez pas de porter les prières de votre peuple au Christ son Sauveur. Michel, chef de la milice céleste et intercesseur auprès de Dieu, ne cessez pas ... pour que vous sauviez nos âmes » ⁶⁹⁵

Il est présenté comme l'archistratège, un être céleste particulièrement proche de Dieu, mais également des hommes en tant qu'intercesseur et protecteur des âmes.

⁶⁹⁰ SAXER, 1985, p.426.

⁶⁹¹ SAXER, 1985, p. 426.

⁶⁹² SAXER, 1985, p. 381.

⁶⁹³ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 188.

⁶⁹⁴ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 192.

⁶⁹⁵ Rapportée dans SAXER, 1985, p. 380.

Cette imbrication des différentes fonctions de Michel se retrouve dans l'iconographie où il apparaît parfois en guerrier mais associé à des saints guérisseurs, parfois vêtu des apparats de la cour impériale mais associé à des saints guerriers, ou parfois encore ce sont des épisodes le mettant en scène qui alternent l'image de l'archange guérissant et celle de l'archange dirigeant les armées⁶⁹⁶. Ces deux aspects apparaissent également en contexte funéraire, ajoutant alors le rôle de psychopompe au soldat guérisseur. Il faut souligner l'importance des peintures monumentales dans la dévotion portée à Michel et leur nécessité pour expliciter clairement ces différentes fonctions et leurs imbrications.

La multiplicité de fonctions est également liée à une pluralité des contextes dans lesquels s'insère le culte de l'archange : dans les capitales, aux portes des villes, dans les campagnes, dans les monastères, dans les chapelles privées ou aux marches d'un territoire.

De toute évidence, la figure composite de Michel ne se limite pas à ses deux spécialités principales de guérisseur et de guerrier. L'archange est en définitive un protecteur des hommes et un combattant du mal sous toutes ses formes. Le caractère universel de sa mission entre Dieu et les hommes assure la vitalité de son culte en Orient par une flexibilité remarquable de ce membre éminent de la cour céleste à tous les contextes.

Nous avons évoqué pour chaque région aux origines du culte michaélique, des filiations entre d'anciennes divinités égyptiennes, gréco-romaines ou autres, et l'archange. Précisons que dans toutes les religions, qu'elles soient poly- ou monothéistes, les hommes traitent la plupart du temps avec des intermédiaires entre le ciel et la terre, des créatures divino-humaines plus accessibles que les dieux. Dans l'antique Proche-Orient, les dieux inférieurs ont des fonctions tout à fait semblables à celles des anges de l'Église : protéger les hommes, surveiller les éléments et la nature pour leur prospérité, garder les palais, les temples, les maisons⁶⁹⁷. Henri Leclercq et Victor Saxer sont d'accord pour dire qu'en Asie Mineure, l'archange remplace presque partout une divinité païenne en héritant de quelques uns de ses attributs⁶⁹⁸. Pour Mario Sensi, le remplacement d'anciennes divinités païennes par Michel est, en Orient ou plus tard en Occident, une nouvelle forme de victoire de l'archange sur Satan, matérialisé par l'idolâtrie⁶⁹⁹.

Mais ne peut-on pas plutôt y voir une réutilisation pratique de certains lieux possédant une sacralité intrinsèque, de sources chaudes, d'éléments architecturaux, voire même de schémas iconographiques ou de légendes : pourquoi ne pas réutiliser ces éléments qui ont déjà prouvé leur efficacité, même si c'était dans le cadre d'une autre religion ? En outre, les nouveaux chrétiens ne devaient certainement pas être pleinement conscients de cette filiation à une divinité païenne. Nous ne pensons pas que l'on puisse parler de simple christianisation de figures païennes lorsque Michel remplace dans certains sanctuaires ou dans certaines

⁶⁹⁶ Dans l'église du monastère de l'*Archangélos* près de Cemil, les épisodes mettant en scène Michel guérisseur alternent avec ceux d'un archange guerrier, JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 190.

⁶⁹⁷ BAUD, 2003, p. 24.

⁶⁹⁸ LECLERCQ, 1933, p. 905 ; SAXER, 1985, p. 425.

⁶⁹⁹ SENSI, 2000, p. 127.

peintures, un dieu ou un génie quelconque. Les anges et les saints ont des rôles très précis auprès des hommes et ils répondent, à travers leur caractère, leurs capacités, leur histoire, à différents besoins, certes déjà comblés dans l'Antiquité païenne par d'autres dieux, mais ne constituant pas pour autant des *alter egos* christianisés de leurs ancêtres païens. Ainsi, la figure de Michel s'accommode et évolue en fonction de la nature du culte qu'on lui rend, mais ce n'est pas aux anciens dieux païens que s'adapte l'archange, mais plutôt aux désirs et aux besoins des populations qui lui rendent hommage, eux-mêmes déterminés par leur histoire, la géographie du territoire qu'ils occupent, leur culture (pas seulement religieuse). Saint Michel, et les autres saints qui ont succédé dans les lieux de culte et les images à des divinités païennes ne sont pas pour autant des descendants de ces dieux mais sont, tout comme eux, façonnés à l'image des populations qui leurs vouent un culte : Michel et Anubis, Mercure, ou Hermès ne sont donc pas pour nous des pères et des fils mais des frères dont les géniteurs sont les hommes.

Les traits principaux du culte de saint Michel sont déjà fixés dès le IV^e-V^e siècle en Orient autour de deux grands centres que sont l'Égypte et l'Asie Mineure, attestés par l'existence de sanctuaires, d'une iconographie et d'une liturgie. Les témoignages de cette dévotion se multiplient jusqu'au IX^e siècle : c'est à cette période que le premier recueil complet des miracles bibliques et historiques attribués à Michel est réalisé (vers 843-867)⁷⁰⁰ preuve d'une longue maturation du culte de l'archange⁷⁰¹. Le culte égyptien ne connaît pas de réel développement au-delà de la Vallée du Nil, limité par son lien avec les conditions géographiques spécifiques de cette région. Quelques éléments, notamment iconographiques, se sont tout de même transmis dans le reste de l'Orient et en Occident grâce au développement du monachisme et à la circulation des objets d'arts mineurs⁷⁰². L'impulsion donnée par Constantinople au culte de l'archange fut par contre décisive dans son émergence en Occident. C'est certainement à partir de cette ville que le culte michaélique s'est développé en Italie, et plus particulièrement au Mont Gargan⁷⁰³, où il conserve plusieurs caractéristiques du culte oriental⁷⁰⁴. L'Occident n'avait pas adopté tout de suite le culte de ces êtres lointains qu'étaient les anges, et lui a un moment préféré celui des martyrs.

⁷⁰⁰ Il s'agit du texte de Pantoléon, diacre et archiviste de Sainte-Sophie, un récit en forme d'homélie prononcé entre 843 et 867 à Constantinople consacré aux « très grands miracles de l'archistratege Michel », FAURE, 1997 (1), p. 201.

⁷⁰¹ MARTIN-HISARD, 1994, p. 370.

⁷⁰² SAXER, 1985, p. 424.

⁷⁰³ FAURE, 1988, p. 38.

⁷⁰⁴ MANGO, 1986, p. 62.

II.3- Le culte de saint Michel en Occident

Le culte occidental de saint Michel se fonde bien évidemment sur les Saintes Écritures, les textes apocryphes reconnus par l'Église, la littérature patristique et théologique et les textes qui constituent le dogme de l'Église. Les dévotions à l'archange engendrent également un corpus de textes spécifiques constitués des récits de fondation des sanctuaires michaéliques, de recueils de miracles qu'il a pu accomplir, des récits de pèlerinage, ou d'autres récits, comme la vie de saints par exemple, dans lesquels Michel peut avoir joué un rôle particulier. Parmi cette liste non exhaustive, les récits de fondation des lieux de culte à saint Michel constituent le groupe le plus important dans la connaissance de l'archange et de son culte au Moyen Âge. Ces chroniques peuvent être perçues comme des sortes de *Vitae* de l'archange, car elles sont bel et bien le récit de son passage sur terre comme la *Vita* d'un saint raconte celui d'un homme. Le premier témoignage à inaugurer la liste des légendes de saint Michel, est le *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* (dit *Apparitio*) relatant les différentes apparitions de saint Michel à l'origine de la fondation du sanctuaire des Pouilles. Le texte, après avoir donné une description topographique de Siponto et de ses environs, présente l'église dédiée au saint dans une grotte et les différents épisodes « du taureau », « de la bataille » et « de la consécration de la grotte ». Selon Giorgio Otranto ce texte aurait été rédigé en contexte lombard, près de Bénévent, dans les dernières décennies du VIII^e siècle, période de grand succès du sanctuaire⁷⁰⁵. La *Vita Sancti Laurentii*, vie de l'évêque de Siponto Laurent, probablement composée entre la fin du IX^e et le X^e siècle, rapporte également les épisodes du Mont Gargan⁷⁰⁶. La *Revelatio Ecclesiae Sancti Michaelis in monte Tumba* (dite *Revelatio*) a été rédigée par un chanoine du Mont normand au début du IX^e siècle et s'inspire de quelques aspects de l'*Apparitio* dans le déroulement des épisodes. Tout comme au Mont Gargan, l'archange se manifeste une première fois sous la forme d'un taureau, puis deux autres fois à des évêques. Ce récit atteste d'une volonté de filiation entre le Mont-Saint-Michel et le mont italien, et d'une circulation du texte de l'*Apparitio* dès le début du IX^e siècle⁷⁰⁷. Pour autant, Pierre Bouet précise que les reprises textuelles sont rares et que ce sont seulement les thèmes du récit qui sont communs⁷⁰⁸. D'autres récits de fondation des sanctuaires michaéliques sont créés plus tard, comme la *Chronica monasterii Sancti Michaelis Clusini* de l'abbaye Saint-Michel-de-la-Cluse⁷⁰⁹ ou la *Revelatio seu apparitio S. Michaelis Archangeli in monte Tancia* de l'église du Monte Tancia dans le Latium⁷¹⁰. Un autre texte médiéval est important dans la connaissance du culte de l'archange : l'*Itinerarium Bernardi monachi franci*, écrit au IX^e siècle par le moine Bernardus et ses deux

⁷⁰⁵ OTRANTO, 1981, p. 425 et p. 442 ; « Il « Liber de apparitione », il santuario di san Michele sul Gargano e i longobardi del Ducato di Benevento », dans *Santuari e politica nel mondo antico*, a cura di Marta SORDI, Brescia, Pubblicazioni della Università Cattolica Milano, 1983, p. 235; 2003, *op. cit.*, p. 43.

⁷⁰⁶ OTRANTO, 1981, p. 424.

⁷⁰⁷ OTRANTO, 2007, p. 390.

⁷⁰⁸ BOUET, 2004, p. 116.

⁷⁰⁹ AULISA, 1996, pp. 29-55.

⁷¹⁰ AULISA, 1994, pp. 315-331.

compagnons en route pour un pèlerinage en Terres Saintes. Il apporte des renseignements sur les routes de pèlerinage, les itinéraires employés et sur le sanctuaire garganique que le moine visite à l'aller de son voyage. Il se rend également au Mont-Saint-Michel au retour de son périple, ce qui atteste d'une dévotion particulière pour l'archange⁷¹¹.

Enfin, il faut noter la présence d'une « vie » assez conséquente de saint Michel dans la *Légende dorée* de Jacques de Voragine, qui atteste du développement du culte de l'archange à cette période et de l'humanisation - ou plutôt de la sanctification - de sa figure⁷¹².

II.3.1. Histoire et géographie du culte michaélique en Occident

Il existait manifestement en Italie des édifices dédiés à Michel dès le V^e siècle. Une basilique évoquée dans le Martyrologe hiéronymien du V^e siècle sur la Via Salaria⁷¹³ atteste qu'au moment de l'insertion du culte de saint Michel sur le Mont Gargan, ce culte est déjà actif à Rome⁷¹⁴. Un petit sanctuaire fut également érigé près de la basilique Vaticane, alors que dans l'Italie centrale, nous retrouvons à cette même période à Pérouse, Spolète ou Ravenne des églises portant le nom de l'archange⁷¹⁵. Maria Grazia Mara rapporte également la présence à Rome d'une lamelle d'or avec les quatre noms des archanges dans la tombe de Marie, épouse de l'empereur Honorius, morte en 407, et une inscription « X M Γ » à Syracuse, qui attesteraient déjà d'une dévotion à l'archange en Italie dès le début du V^e siècle⁷¹⁶. Elle évoque également une date précoce pour la grotte sur le Mont Tancia toujours dans le Latium⁷¹⁷. Selon Armando Petrucci, c'est encore à Rome qu'aurait été représenté l'archange pour la première fois en Occident, dans le cycle biblique de Santa Maria Maggiore, sous le pontificat de Sixte III (432-440)⁷¹⁸. Enfin, Léon Lecestre précise l'existence d'oraisons particulières à saint Michel dans le missel du pape saint Léon le grand (440-461)⁷¹⁹. Autant de témoignages qui prouvent que le culte de Michel a pénétré très tôt en Italie⁷²⁰. Pourtant, son succès en Occident ne se fait pas à partir de ces établissements latins, mais à partir d'un sanctuaire sous domination byzantine, véritable propulseur du culte michaélique et voué à un succès international : le Mont Gargan.

⁷¹¹ AVRIL et GABORIT, 1967, pp. 269-298.

⁷¹² DE VORAGINE, 1967, pp. 233-244.

⁷¹³ Le sanctuaire se trouvait sur les hauteurs, à l'emplacement qui a ensuite accueilli le village de Castel Giubileo ; MARTIN, 2009, p. 408.

⁷¹⁴ OTRANTO, 2007, p. 387 et SENSI, 2007, pp. 241-280.

⁷¹⁵ MARA, 1960, p. 287

⁷¹⁶ Cette inscription se trouve sur une lamelle de plomb, citée également par PETRUCCI, 1971, p. 340.

⁷¹⁷ MARA, 1967, p. 420. Giorgio OTRANTO pense que le culte michaélique s'y est développé plutôt autour du VIII^e siècle, sous l'influence du Mont Gargan, OTRANTO, 2012 (2), p. 34.

⁷¹⁸ PETRUCCI, 1971, p. 341.

⁷¹⁹ LECESTRE, 1920, p. 14.

⁷²⁰ BAUDOT, 1971, p. 19.

II.3.1.1. Le culte italien de saint Michel

Les origines du sanctuaire michaélique du Mont Gargan sont rapportées dans le texte du *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* à travers trois épisodes. Le premier épisode rapporte qu'après avoir remarqué sa disparition, Gargan, propriétaire de troupeaux, organise les recherches de son taureau et le retrouve près d'une grotte. En colère contre l'animal, il lui lance une flèche empoisonnée mais qui revient sur lui et le touche. Les habitants, impressionnés par l'épisode, entreprirent un jeun de trois jours pour connaître la volonté de Dieu face à ce miracle. Michel apparait alors à l'évêque de Siponto pour lui dire que la caverne était sous sa protection, et qu'elle devait être consacrée en l'honneur de tous les anges⁷²¹ et démontrer ainsi qu'il était lui-même *ipsius loci inspector arque custos* (*Apparitio 2*)⁷²². L'épisode de Gargan symbolise la victoire du christianisme sur le paganisme, et Giorgio Otranto souligne les parallèles intéressants entre cette légende et l'épisode biblique de Balaam et de son âne : le taureau avait reconnu - comme l'âne - avant son maître, l'ange de Dieu. Gargan et Balaam meurent également tous les deux de mort violente⁷²³. Cette légende devient le symbole du culte michaélique et est représenté dès le X^e siècle sur les murs du sanctuaire, alors qu'on le retrouve à partir du XIV^e en France, en Espagne et en Allemagne⁷²⁴. Le deuxième épisode de l'*Apparitio* concerne une bataille entre les Napolitains, définis comme païens, et les habitants des deux villes de Siponto et Bénévent. Ces derniers entreprennent un jeun de trois jours sur les conseils de leur évêque pour obtenir la protection de l'archange. La nuit précédant la bataille, saint Michel apparait à l'évêque en lui promettant la victoire, obtenue le lendemain, le 8 mai, alors que les Napolitains décident de se convertir. C'est en souvenir de cet événement que saint Michel posa son pied sur une pierre à l'entrée nord du sanctuaire (*Apparitio 3*)⁷²⁵. Cette bataille évoque certainement celle de 662-663 qui opposa les Byzantins, symbolisés par les Napolitains, aux Lombards, représentés par le peuple de Siponto et de Bénévent, dirigés par Grimoald I^e, duc de Bénévent (647-671)⁷²⁶. L'épisode participe ainsi à la lombardisation du culte michaélique dont nous reparlerons dans les parties suivantes⁷²⁷.

Le troisième épisode est un récit autour de la consécration du sanctuaire. Alors que les habitants de Siponto ne savaient s'ils devaient consacrer la grotte de l'apparition de l'archange, le pape leur conseille un nouveau jeun de trois jours au terme duquel Michel apparait à l'évêque de Siponto et lui dit que c'est à lui que revient la tâche de la dédicace de son sanctuaire et non aux hommes, qui devaient se contenter de le fréquenter et d'y pratiquer

⁷²¹ PONSICH, 1997, p. 43.

⁷²² OTRANTO, 1983, pp. 210-245 ; 2003, p. 48.

⁷²³ OTRANTO, 1983, p. 221.

⁷²⁴ OTRANTO, 2003, p. 49.

⁷²⁵ OTRANTO, 1981, p. 425.

⁷²⁶ OTRANTO, 1983, p. 225.

⁷²⁷ OTRANTO, 1983, p. 230.

le culte divin. Les évêques des Pouilles entreprennent alors une procession vers la grotte (*Apparitio* 4)⁷²⁸.

L'*Apparitio* s'inspirerait d'un texte plus ancien, le *Libellus in eadem ecclesia positus* datant du V^e ou du VI^e siècle, auquel appartiendrait l'épisode du taureau et celui de la consécration de la grotte⁷²⁹, alors que les épisodes suivants ont été ajoutés en contexte lombard. Le texte pose des problèmes d'interprétation dus à l'absence d'éléments de datation, comme ceux des noms des évêques. Si l'historiographie situe ces événements autour de 490⁷³⁰, Giorgio Otranto pense que la première apparition de l'archange sur le Mont Gargan pourrait être avancée au milieu du V^e siècle ou aux décennies précédentes, à la suite de la christianisation de l'aire de Siponto⁷³¹.

Le sanctuaire se construit autour de la grotte, et devient rapidement un lieu de pèlerinage important dans tout l'Occident. Au V^e siècle, il n'y a pas encore d'éléments architecturaux et l'église est définie uniquement par l'espace de la cavité. La grotte initiale constitue un noyau pour le sanctuaire, autour duquel se construit également une agglomération urbaine, celle du Monte Sant'Angelo qui est déjà fortifiée dès la première moitié du IX^e siècle⁷³². C'est lors de l'occupation lombarde entre le VII^e et le IX^e siècle que seront ajoutés les premiers éléments architectoniques correspondant à une première phase de monumentalisation et de rationalisation de l'espace terminée au X^e siècle⁷³³. La phase lombarde accueille également les premiers témoignages épigraphiques⁷³⁴, dont la plupart a été réalisée, selon Carlo Carletti, au temps des duchés bénéventins de Romuald I^e (647-671), Romuald II (706-731) et jusqu'à 869. Ces inscriptions aux origines variées - franques, anglo-saxonnes, italiennes⁷³⁵ - attestent d'un succès considérable du pèlerinage à saint Michel et sont un témoignage important également en ce qui concerne les motivations des pèlerins et leurs différences sociales, d'alphabétisation et géographiques⁷³⁶. À partir du milieu du VII^e, le

⁷²⁸ OTRANTO, 1981, p. 426.

⁷²⁹ OTRANTO, 2003, p. 44.

⁷³⁰ La datation de l'insertion du culte michaélique sur le Mont Gargan est généralement fixée à la fin du V^e siècle car un extrait de la biographie du pape Gélase I^{er} (492-496), le *Liber Pontificalis*, évoque l'*inventio* de ce sanctuaire à l'époque de ce pape : « Huius [Gelasii] temporibus inventa est aeclesia sancti Angeli in monte Gargano », *Liber Pontificalis*, 51, cité dans OTRANTO, 1983, p. 237.

⁷³¹ OTRANTO, 1983, p. 239 OTRANTO, 2003, p. 44.

⁷³² BETTOCCHI, 1996, p. 133.

⁷³³ Ces constructions ont été découvertes lors des travaux de 1949-1960 entrepris sur les éléments angevins. Malheureusement il n'y a pas eu de relevés archéologiques précis lors de cette campagne ; voir CARLETTI, 1990, p. 80.

⁷³⁴ À propos des inscriptions murales au sanctuaire du Mont Gargan, voir les articles de CARLETTI, 1994 (1), pp. 63-84 ; voir aussi CARLETTI, 1994, pp. 173-184 ; 2003, pp. 91-103.

⁷³⁵ CARLETTI, 2003, pp. 91-103.

⁷³⁶ Elles sont parfois inscrites par la main de l'auteur, parfois elles sont une signature personnelle mais inscrites par des sortes de scribes locaux qui indiquent le nom à la place du pèlerin ; parfois une simple croix ou un autre signe permet de marquer la présence du visiteur. Les clercs signent eux en général de leur main et leurs inscriptions témoignent d'une assimilation d'une culture graphique de type littéraire. CARLETTI, 1990, pp. 78-117.

Mont Gargan devient le plus célèbre lieu de culte michaélique de l'Occident latin⁷³⁷ avec une période particulièrement faste entre la seconde partie du VII^e siècle et la seconde moitié du IX^e⁷³⁸.

Au V^e siècle, l'affirmation d'un culte officiel de Michel en Orient est suffisamment développée et caractérisée pour être exportée. L'importance de la pénétration du culte michaélique sur les terres italiennes sous influences byzantines prouve bien une origine orientale de cette dévotion en Occident⁷³⁹. Les Pouilles étaient en effet une région naturellement tournée vers l'Orient par sa situation géographique qui permettait des contacts de toutes sortes entre navigateurs, commerçants, missionnaires, pèlerins par les ports de Siponto, Bari, Egnazia, Taranto, Brindisi, Otranto et constituait un point de contact et de passage entre Orient et Occident par la circulation d'hommes, et également de marchandises et d'idées⁷⁴⁰. Giovanni Battista Bronzini parle du sanctuaire comme d'un pont vers l'Orient⁷⁴¹. Au point de vue religieux, des contacts sont attestés depuis le début du IV^e siècle⁷⁴², avec des rapports qui s'intensifient au V^e siècle, période de l'insertion du culte michaélique dans les Pouilles⁷⁴³. Ces contacts sont visibles au Mont Gargan par la reprise de certains éléments orientaux du culte michaélique. Tout comme en Asie Mineure et en Égypte, l'eau tient une place importante dans la constitution de la légende italienne. Dans le texte de l'*Apparitio*, il est dit que l'eau des parois de la grotte, douce et cristalline était récoltée par les fidèles et les pèlerins pour la boire ou s'en asperger dans le but d'obtenir une guérison. La continuité avec le culte iatrique oriental lié au pouvoir d'une source curative est ici prégnante⁷⁴⁴. Au Mont Gargan, la pratique de l'*incubatio* est attestée comme dans plusieurs sanctuaires anatoliens. La place des éléments naturels dans lesquels la puissance de l'archange se manifeste, est similaire d'un côté et de l'autre de la Méditerranée⁷⁴⁵. Comme en Orient, le culte de saint Michel au Mont Gargan s'est inséré dans un lieu déjà occupé par des divinités païennes. Le Mont Gargan portait dans la période préchrétienne un sanctuaire dédié au devin Calchas et au médecin Podalire⁷⁴⁶, culte médical et mantique qui caractérise ensuite celui de

⁷³⁷ OTRANTO, 1990, p. 37.

⁷³⁸ Comme l'atteste l'importance des graffitis de cette période et leurs origines variées. OTRANTO Giorgio dans D'AGOSTINO Marisa, OTRANTO Giorgio, RAGUSO Fedele, *Il culto di San Michele arcangelo dal Gargano ai confini Apulo-Lucani*, Modugno, 1990.

⁷³⁹ MARA Maria, 1967, p. 420 ; BAUDOT, 1971, p. 20.

⁷⁴⁰ OTRANTO, 1990, p. 34.

⁷⁴¹ BRONZINI, 2005, p. 387.

⁷⁴² Participation de l'évêque de Brindisi au premier concile œcuménique de Nicée en 325 ; voir OTRANTO, 1990, p. 34.

⁷⁴³ L'évêque des Pouilles Marianus se rend à Constantinople en 405 comme ambassadeur du Pape Innocent Ier ; Probo, évêque de Canosa est envoyé dans la seconde partie du V^e siècle par le pape Simplicie pour qu'il explique à l'empereur Léon Ier la position de Rome sur le canon 28 du Concile de Chalcédoine (451), OTRANTO, 1983, p. 243.

⁷⁴⁴ OTRANTO, 2003, p. 49.

⁷⁴⁵ OTRANTO, 1983, p. 242.

⁷⁴⁶ PETRUCCI, 1971, p. 342 ; LASSANDRO, 1983, p. 206 ; OTRANTO, 1983, p. 220 et 2003, p. 62.

Michel au Gargan⁷⁴⁷. L'épisode du taureau semble également chargé d'une symbolique religieuse préchrétienne : Mario Sensi rapporte que le peuple des Samnites (peuple italique proche des Sabins des VIII^e - III^e avant J.-C.) aurait été guidé par un taureau envoyé par Mars pour fonder une nouvelle colonie et éviter la famine⁷⁴⁸. Il faut noter enfin un développement important du culte de Diomède sur la Terra Dauna, tueur de dragon et fondateur de plusieurs villes des Pouilles, dont Michel a pu être le remplaçant⁷⁴⁹. Mais si d'anciennes croyances ont pu privilégier l'insertion d'un culte michaélique sur le Mont Gargan, il faut surtout voir dans la nature et la configuration de la zone un lieu propice à accueillir des cultes. Philippe Faure précise que la filiation entre une divinité païenne et saint Michel n'est la plupart du temps pas consciente, mais passait plutôt par la reconnaissance du caractère sacré de certains lieux⁷⁵⁰.

Selon Giorgio Otranto, l'importance en Occident de l'insertion du culte michaélique dans les grottes et sur les montagnes, n'est pas à imputer à une quelconque influence de l'Orient byzantin dans ces contrées, mais bien à une tradition garganique largement exportée en Italie, en Gaule, sur les territoires anglo-saxons et partout en Occident. Il précise en particulier que les implantations aériennes n'ont pas connues en Orient un succès comparable à celles connues en Occident suite à l'établissement au Mont Gargan⁷⁵¹. Le Mont Gargan constitue donc un relais incontournable pour le passage du culte michaélique entre l'Orient et l'Occident et marque également le début d'une histoire propre à l'Occident en ce qui concerne les dévotions rendues à l'archange.

Du reste, le lien entre le sanctuaire et l'empire oriental ne se rompt pas au début du Moyen Âge et les Byzantins tentent de récupérer le sanctuaire par les armes⁷⁵² et par la plume. La *Vita Sancti Larentii* rédigée entre le IX^e et le X^e siècle, précise que l'évêque présumé de Siponto, qui était à la base de l'insertion du culte michaélique sur le Mont, était d'origine constantinopolitaine. Une traduction grecque de l'*Apparitio* est de plus écrite à la fin du X^e ou au début du XI^e siècle, en modifiant bien évidemment le récit de la bataille : les Napolitains et les Bénévents païens se battent contre les habitants de Siponto, sujets de l'empereur d'Orient⁷⁵³.

La diffusion du culte de saint Michel se fait de manière assez diffuse en Italie. Dans les dernières années du V^e siècle, plusieurs églises sont dédiées à l'archange dans le Centre et le sud de l'Italie.

Le nombre de dédicaces à l'archange reste très faible dans les Pouilles avant l'an mil, en raison de l'importance du sanctuaire garganique, qui conserve un rôle de sanctuaire-guide

⁷⁴⁷ OTRANTO, 2003, p. 45.

⁷⁴⁸ SENSI, 2000, p. 128.

⁷⁴⁹ LASSANDRO, 1983, p. 200.

⁷⁵⁰ FAURE, 1988, p. 43.

⁷⁵¹ OTRANTO, 2007, p. 414.

⁷⁵² Avec par exemple la bataille qui eut lieu en 662-663.

⁷⁵³ OTRANTO, 1983, p. 244.

dans la diffusion du culte michaélique pendant tout le Moyen Âge⁷⁵⁴. Armando Petrucci note par contre que le culte de l'archange est présent de façon certaine à Naples en 591 par la construction d'un oratoire « sancti Archangeli »⁷⁵⁵. En Calabre, c'est par l'influence de Bénévent que se développe le culte michaélique⁷⁵⁶.

Nous avons déjà noté la présence d'un culte précoce à Rome et dans le Latium. Pourtant les dévotions à l'archange n'apparaissent pas comme un culte exceptionnel dans l'Église latine des premiers siècles et se voit largement supplanté par celui des martyrs dont les « foules souffrantes ont évincé les essaims ailés des anges »⁷⁵⁷. La plupart du temps, les églises sont consacrées aux grands saints ou à des personnalités locales⁷⁵⁸. En ce qui concerne leurs origines, il est plus difficile d'établir des liens entre ces premiers sanctuaires latins et le culte oriental de saint Michel. Pourtant, Gisella Cantino-Wataghin, à partir des éléments archéologiques, reconnaît des origines orientales dans la typologie du sanctuaire bâti sur la via Salaria à la fin du IV^e ou au début du V^e siècle : construites sur la base du pied byzantin, les proportions du bâtiment rappellent celles des églises byzantines⁷⁵⁹. Le culte oriental serait ainsi également à l'origine des constructions latines.

Plusieurs églises étaient dédiées à Michel à Rome au début du Moyen Âge. Parmi les plus célèbres, se trouve la dédicace au Château-Saint-Ange : la légende rapporte que Grégoire le Grand avait entrepris en 590 une procession pour obtenir de Dieu la fin d'une épidémie de peste. Michel apparut sur le sommet du mausolée d'Hadrien lorsque la procession franchissait le pont du Tibre⁷⁶⁰. Boniface V intègre ensuite dans le mausolée un édifice en forme de crypte pour rappeler le Mont Gargan⁷⁶¹. Joseph Duhr atteste qu'au IX^e siècle, il existait au moins sept églises à Rome dédiées à l'archange⁷⁶².

Dans le reste du Latium, le Monte Tancia, dans la province de Rieti, possède une grotte dédiée à l'archange, selon Maria Grazia Mara, le plus ancien sanctuaire michaélique de la région⁷⁶³. C'est bien au modèle garganique que se rattache cette dédicace. Cette région fait partie de l'ancienne région des Sabines, où le culte de saint Michel fut reçu favorablement et précocement, soit par influence romaine, soit plus tard par influence lombarde⁷⁶⁴.

⁷⁵⁴ BETTOCCHI, 1996, pp. 133-162.

⁷⁵⁵ Des images d'archanges en vêtements de la cour impériale sont visibles à cette période à Ravenne et un oratoire est fondé à Naples en 591, PETRUCCI, 1971, p. 343.

⁷⁵⁶ ROMA, 2003, p. 507.

⁷⁵⁷ ROJDESTVENSKY, 1922, p. XIX.

⁷⁵⁸ ROJDESTVENSKY, 1922, p. XX.

⁷⁵⁹ CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 359.

⁷⁶⁰ MARA, 1967, p. 422 ; BAUDOT, 1971, p. 20.

⁷⁶¹ DUHR, 1937, p. 612.

⁷⁶² DUHR, 1937, p. 612.

⁷⁶³ PONCELET, 1906, pp. 541-544 ; MARA, 1960, p. 290 ; RADOŹYCKA-PAOLETTI, 1988, pp. 99-111 ; AULISA, 1994, pp. 29-56.

⁷⁶⁴ MARA, 1960, p. 289.

Quelques traces de monuments dédiés à Michel attestent également de la présence de son culte dans le reste de l'Italie centrale, notamment en Ombrie au V^e siècle⁷⁶⁵ : en 429 une église est construite à Spolète, puis Sant'Angelo à Pérouse au V^e ou au VII^e siècle⁷⁶⁶. Dans la région Molise, à Larino, un édifice est également attesté dans les années 493-494 sur une propriété privée⁷⁶⁷. Mario Sensi note un lien encore important entre ce culte de l'Italie centrale et des eaux thérapeutiques⁷⁶⁸. Mais le grand développement du culte de Michel dans l'Italie centrale fut surtout concomitant à la reprise de la vie érémitique à partir du XI^e siècle⁷⁶⁹.

Les rapports entre Constantinople et Ravenne au Haut Moyen Âge constituèrent sans aucun doute un contexte privilégié pour l'insertion du culte michaélique en Italie du nord dès l'époque théodosienne puis justinienne. À Ravenne, le culte de l'archange est présent de façon certaine selon Armando Petrucci à partir de 545 : sur l'ex-voto de Bacauda et Giuliano, une inscription dédicatoire datée du 7 mai 545 est conservée pour la consécration de l'église Saint-Michel in Africisco de Ravenne⁷⁷⁰. Joseph Duhr rapportait quand à lui une inscription dédicatrice d'une église consacrée à l'archange par l'évêque Maximianus dès 525⁷⁷¹. Mais dans ces mêmes années, avec Gabriel, il est déjà représenté en vêtements de la cour impériale byzantine dans les mosaïques de Sant'Apollinare in Classe et dans celles de Sant'Apollinare Nuovo où le trône céleste était encadré des quatre archanges Michel, Gabriel, Raphaël et Uriel⁷⁷². Le culte de Michel rayonne ensuite dans le nord à partir de Ravenne⁷⁷³ en recevant également l'influence du Mont Gargan au VI^e siècle, notamment dans la Lombardie sous l'influence de Ravenne⁷⁷⁴.

Le culte de saint Michel a déjà pénétré dès les premières années du VI^e siècle certains foyers au-delà des Alpes⁷⁷⁵. Une basilique est érigée à Lyon en 506 par accueillir la sépulture de la reine burgonde Carétène, épouse de Gondebaud (480-516). La retranscription de l'épigraphe funéraire a été rapportée dans un manuscrit du IX^e siècle, qui mentionne l'avoir recopié dans l'église saint Michel :

⁷⁶⁵ DUHR, 1937, p. 612.

⁷⁶⁶ FAURE, 1988, p. 38 ; CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 352.

⁷⁶⁷ Cet édifice est mentionné dans une lettre de Gélase comme appartenant à une propriété privée ; CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 352.

⁷⁶⁸ SENSI, 2007, pp. 241-280.

⁷⁶⁹ SENSI, 2007, pp. 241-280.

⁷⁷⁰ « Consecuti beneficia archangeli Michaelis Bacauda et Iulianus a fundamentis fecerunt et dedicaverunt sub die non. Mai quater p.c. Basili iunioris viri clarissimi consulis, ind. VIII », cité dans CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 353. Voir également à propos de cette dédicace PETRUCCI, 1971, p. 343.

⁷⁷¹ DUHR, 1937, p. 612.

⁷⁷² PETRUCCI, 1971, p. 343 ; CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 353.

⁷⁷³ PETRUCCI, 1971, p. 343.

⁷⁷⁴ FAURE, 1988, p. 39.

⁷⁷⁵ Sur les premiers sanctuaires dédiés à Michel en Gaule, voir BAUDOT Marcel, 1971 (2), pp. 99-112 et LAMY LASSALLE, 1971 (3), pp. 113-126.

« epitafium Cartenes religiose regine quae condita est Lugduni, in basilica sancti Michaelis Archangeli »⁷⁷⁶:

En Gaule, les rapports avec l'Orient étaient courants dans relations sociales, politiques et religieuses⁷⁷⁷. Il faut noter qu'en Gaule, comme déjà en Italie, les premiers témoignages du culte à l'archange étaient le fait de personnes de haut rang, des commandes ecclésiastiques ou aristocratiques et parfois même royales, qui participent à une diffusion capillaire de la dévotion aux anges. Une seconde phase de rayonnement est ensuite assurée dans les différents foyers qui avaient déjà éclos, notamment grâce à la diffusion des écrits de Grégoire le Grand où les anges, et plus spécialement Michel qu'il avait vu en apparition, avaient une place importante.

Le développement du culte de Michel sur les terres latines, dans le sud de l'Italie et dans quelques foyers gaulois, est bien attesté avant même l'arrivée des Lombards en Italie. Michel semble y avoir été adopté en même temps que le christianisme. Le caractère de protecteur guerrier, si cher aux Lombards et aux dynasties suivantes, est déjà lui-même développé, même s'il sera ensuite déplacé de la défense des sanctuaires, « difesa ceremoniale del luogo sacra come milizia celeste », à celle des royaumes et des empires, dans un rôle qui était assigné à Michel par Augustin, qui le déclarait défenseur des peuples⁷⁷⁸.

Le culte de saint Michel se développe avant tout dans les lieux fortement hellénisés, puis du sud vers le nord et la Lombardie par l'influence de Ravenne et surtout du nouveau peuple conquérant : les Lombards. Au VI^e siècle, les Lombards fondent le duché de Bénévent. Jusqu'à la fin du IX^e siècle, le sud de l'Italie reste sous l'influence lombarde. Comme rappelé dans l'*Apparitio*, les Lombards attribuent la victoire contre les Byzantins le 8 mai 663 à l'archange et en font leur patron national⁷⁷⁹. L'adjonction de cet épisode dans l'*Apparitio* témoigne de la « lombardisation » du culte michaélique qui s'inscrit dans une thématique anti-byzantine⁷⁸⁰ : les Lombards de Bénévent ne pouvaient laisser supposer une origine orientale au culte de celui qui était devenu le protecteur de leur peuple⁷⁸¹. Au moment de la reconquête byzantine de Siponto à la fin du IX^e siècle, leurs ennemis utilisent les mêmes armes qu'eux en commandant des écrits hagiographiques qui leur permettent de se réapproprier la tradition de l'ange sur le Gargan⁷⁸².

Plusieurs auteurs voient dans les similitudes entre Wodan et la figure archangélique, une raison du succès rapide du culte michaélique auprès du peuple lombard. En effet, cette divinité nordique vénérée par les différents peuples germaniques, était le dieu suprême de la guerre, protecteur des héros et psychopompe⁷⁸³.

⁷⁷⁶ Cité dans CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 354. Voir aussi DUHR, 1937, p. 612.

⁷⁷⁷ CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 359.

⁷⁷⁸ CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 360.

⁷⁷⁹ MARA, 1967, p. 425 ; OTRANTO, 2003, p. 57 et 1983, pp. 210-245.

⁷⁸⁰ OTRANTO, 1990, p. 48.

⁷⁸¹ OTRANTO, 2003, p. 59.

⁷⁸² OTRANTO, 2003, p. 59.

⁷⁸³ OTRANTO, 1990, p. 38 ; SENSI, 2000, p. 127.

Les ducs ont manifesté leur attachement à la figure angélique en s'occupant particulièrement du sanctuaire garganique : Cunipert a entrepris des travaux dans le sanctuaire garganesque⁷⁸⁴ ; certains se sont rendus en pèlerinage au Mont, tel Romuald II comme l'atteste un graffiti retrouvé sur un mur du sanctuaire⁷⁸⁵. Ce sont les ducs lombards qui ont débuté la première phase de monumentalisation du sanctuaire, qui manifestait leur désir d'apporter une caution sacrée à leur présence dans le sud de l'Italie⁷⁸⁶. Afin de mieux le contrôler, Romuald I^e place le mont sous la juridiction de Bénévent⁷⁸⁷. L'adhésion au culte de saint Michel par les Lombards est également particulièrement visible dans la multiplication des dédicaces d'églises⁷⁸⁸ et dans l'adoption de sa figure sur les monnaies⁷⁸⁹. Grimoald dédicace par exemple en 662 l'église palatine de Pavie en l'honneur de Michel⁷⁹⁰ ; il fait construire plusieurs églises à Milan⁷⁹¹.

Alors qu'en Orient, Michel est toujours vénéré comme le patron des sources curatives⁷⁹², du VII^e au VIII^e siècle, la prise en main lombarde du culte michaélique a modifié considérablement les caractéristiques dévotionnelles et thaumaturgiques du culte oriental vers un culte nationaliste et guerrier qui correspond, selon Armando Petrucci à des attentes d'une civilisation religieusement primitive et encore grandement liée au paganisme⁷⁹³. Sous la domination lombarde, Michel récupère en quelque sorte sa fonction biblique de protecteur d'un peuple⁷⁹⁴. Même s'ils étaient ponctuellement présents au nord de l'Italie, les sanctuaires vont se multiplier dans les régions septentrionales lombardisées (Toscane et Lombardie)⁷⁹⁵. Le culte michaélique devient un véritable *instrumentum regni* participant à la cohésion du peuple lombard⁷⁹⁶, d'une part par la réunion des ariens et des catholiques puis d'autre part par la réunion des Lombards du sud et du nord sous l'égide d'une seule figure protectrice via la diffusion de ce culte chez les Lombards du nord⁷⁹⁷.

⁷⁸⁴ OTRANTO, 1990, p. 44.

⁷⁸⁵ OTRANTO, 1990, p. 44.

⁷⁸⁶ CARLETTI, 1990, p. 79.

⁷⁸⁷ SENSI, 2000, p. 127.

⁷⁸⁸ Pavie, capitale du royaume lombard, compte jusqu'à sept églises sous sa protection, LECLERCQ, 1933, p. 905.

⁷⁸⁹ Déjà à l'époque de Cunipert (686-700) nous y retrouvons des images de l'archange de profil avec l'inscription SCS MIHAHIL, voir BERTELLI G., 1986, p. 136. Voir aussi OTRANTO, 2003, p. 57.

⁷⁹⁰ Sur le lien entre Grimoald I^e et le culte de saint Michel voir OTRANTO, 1983, pp. 210-245.

⁷⁹¹ SENSI, 2000, p. 127.

⁷⁹² FAURE, 1997 (1), p. 201.

⁷⁹³ PETRUCCI, 1971, p. 345. À propos de la modification des caractéristiques du culte de l'archange voir également OTRANTO, 1990, p. 47.

⁷⁹⁴ OTRANTO, 1990, p. 48.

⁷⁹⁵ PETRUCCI, 1971, p. 345.

⁷⁹⁶ SENSI, 2000, p. 127.

⁷⁹⁷ OTRANTO, 1990, p. 39.

La tradition historiographique a volontiers rattaché de nombreuses créations de sanctuaires michaéliques du haut Moyen Âge à l'influence lombarde. Pourtant, déjà en 1922, Olga Dobiach- Rojdestvenskaya affirmait que « les origines lombardes de ces sanctuaires ne sont qu'un mythe de la science moderne »⁷⁹⁸. Dans les années 1970, Giovanni Tabacco soulignait que la prudence

« dev'essere grande nel fare uso di dati archeologici e di dediazioni. Può essere anzi opportuno [...] provvisoriamente astenersi da un gioco pericoloso finché non si effettui una ricognizione sistematica della diffusione regionale dei culti. L'Italia fu troppo aperta in ogni tempo alle correnti culturali dell'Oriente, e all'arianesimo dall'età gotica a quella longobarda, perché sia agevole assegnare piuttosto a un secolo che a un altro, piuttosto a volontà politiche o missionare che a spontanea irradiazione di una leggenda o di un nome la diffusione di un culto »⁷⁹⁹.

Cette remise en cause de l'origine lombarde d'un certain nombre de sanctuaires michaéliques est admise également par Gisella Cantino Wataghin⁸⁰⁰ et par Monica Saracco qui trouve peu de dédicaces explicitement lombardes⁸⁰¹. Cette dernière confirme l'implication des Lombards dans la diffusion du culte de l'archange en Italie septentrionale, mais signale les limites chronologiques et géographiques de cette influence, en insistant sur les autres modes de diffusion, notamment, à partir du X^e siècle, ceux suivant les voies de pèlerinages et plus tard le rôle propulseur de la Sacra⁸⁰². Monica Saracco rejette l'implication du monachisme lombard dans la promotion du culte michaélique au nord de l'Italie et confirme le caractère élitiste de ce culte à la période lombarde. Giampietro Casiraghi rappelle toutefois que s'ils ne sont pas directement à l'origine de la construction des sanctuaires michaéliques, la place qu'ils ont attribué à l'archange dans leur spiritualité a forcément participé à accroître la notoriété du Mont Gargan et celle du maître des lieux par la même occasion⁸⁰³.

La domination lombarde sur l'Italie prend fin suite aux conquêtes carolingiennes, marquées par une récupération des territoires et de la figure de l'archange comme protecteur national.

Avec la chute du règne lombard et la conquête franque, l'archange devient un des protecteurs du nouvel empire et son culte passe d'un phénomène principalement italien à un phénomène européen. La figure de Michel s'adapte particulièrement à l'idéal impérial carolingien dans son caractère éternel mais lié aux intérêts terrestres⁸⁰⁴. Le culte italien ne ralentit pas pour autant et a lieu une nouvelle phase de dédicaces entre le IX^e et le X^e siècles en Italie centrale, en Toscane, dans le Piémont, en Émilie, et dans le Latium⁸⁰⁵. Le développement du culte michaélique se poursuit comme en témoignent les calendriers, les litanies, les hymnes, les traités théologiques et les poésies religieuses⁸⁰⁶. Les lieux de culte

⁷⁹⁸ ROJDESTVENSKY, 1922, p. 12.

⁷⁹⁹ TABACCO, 1970, pp. 504-523, citation p. 521.

⁸⁰⁰ CANTINO WATAGHIN, 2009, pp. 343-380.

⁸⁰¹ SARACCO, 2007, pp. 219-239 ; 2011, pp. 237-253.

⁸⁰² SARACCO, 2007, pp. 219-239.

⁸⁰³ CASIRAGHI, 2007, p. 426.

⁸⁰⁴ ROJDESTVENSKY, 1922, p. 35.

⁸⁰⁵ PETRUCCI, 1971, p. 347.

⁸⁰⁶ ROJDESTVENSKY, 1922, p. 29.

augmentent en général au X^e siècle et prennent ensuite racine plus profondément sur le sol latin.

L'Italie méridionale est déchirée par les luttes entre Byzantins, Lombards, Sarrasins puis par l'arrivée des Normands, mais ne cesse pourtant de porter une grande dévotion à Michel et le Mont Gargan continue d'être un important lieu de pèlerinage⁸⁰⁷. La fin du IX^e siècle est marquée par une nouvelle phase du culte dans les Pouilles et la Calabre, régions refuges des moines grecs de Sicile suite aux invasions arabes⁸⁰⁸. Au IX^e siècle, le sud de l'Italie voit également se multiplier les lieux de culte rupestres, comme dans le Salento⁸⁰⁹ ou à Olevano sul Tusciano (province de Salerne) où des galeries de presque un kilomètre entourent la grotte, église michaélique depuis au moins le milieu du IX^e siècle⁸¹⁰. Ce sont les caractéristiques géologiques des territoires à la frontière de la Basilicate, qui permet l'installation d'un grand nombre de lieux de culte à la typologie rupestre, grâce à la présence de grottes creusées par les infiltrations d'eaux dans les parois : San Michel dei grotti, Sant'Angelo delle Grotte, Sant'Angelo in Criptis⁸¹¹.

Si les Byzantins tentent de reconquérir le Mont Gargan et les Pouilles entre le X^e et le XI^e siècle, l'écart entre le Michel grec et la spiritualité occidentale tend à se creuser comme en témoignent les images de l'archange en vêtement de la cour byzantine dans plusieurs œuvres du sud italien qui ne semblent plus à présent répondre aux nouvelles fonctions de Michel⁸¹². Les images septentrionales commencent, elles, à proposer une version de l'archange combattant le dragon dans la sculpture monumentale et s'éloignent de la tradition byzantine⁸¹³.

En Italie du Sud, entre le XI^e et le XII^e siècle, Jean-Marie Martin note que le culte de Michel se banalise et s'organise pendant la période normande : les seigneurs normands favorisent notamment le pèlerinage par l'ouverture d'hospices et d'hôtelleries et la réfection du Mont Gargan, même si l'auteur précise qu'il n'y a pas eu de dévotion particulière pour saint Michel de la part de l'aristocratie normande, malgré un lien déjà ancien avec l'archange sur leurs terres d'origine. Cette normalisation engendre d'une part une perte des traits archaïques du culte angélique⁸¹⁴ et d'autre part une diversification des établissements avec notamment l'insertion de lieux de culte à saint Michel dans les villes, qui devient alors aussi un *custos civitatis*⁸¹⁵. Des origines à la période de domination normande, François Avril et

⁸⁰⁷ PETRUCCI, 1971, p. 348.

⁸⁰⁸ CAMPIONE, 2007 (2), pp. 281-302.

⁸⁰⁹ OTRANTO, 2007, p. 392.

⁸¹⁰ OTRANTO, 2007, p. 390.

⁸¹¹ BETTOCCHI, 1996, p. 151.

⁸¹² Comme à dans les œuvres des Pouilles et de Lucania réalisées par des artistes grecs : Saint-Vincent-de-Volturne, Saint-Grégoire-de-Messina, chapelle palatine de Palerme, Monreale, Cefalù ; PETRUCCI, 1971, p. 349.

⁸¹³ PETRUCCI, 1971, p. 350.

⁸¹⁴ MARTIN, 2003, pp. 363-364.

⁸¹⁵ CAMPIONE, 2007 (2), pp. 281-302.

Jean-René Gaborit évaluent à plus de deux-cents lieux de culte à l'archange dans le sud de l'Italie, comprenant des sanctuaires, des églises, des chapelles, monastères ou oratoires⁸¹⁶. Autour de Sorrente et en Sicile, il faut noter une continuité dans l'influence de la matrice orientalo-byzantine, relayée notamment par les moines byzantins au XI^e siècle dans ces régions.

L'Italie centrale voit l'éclosion au X^e ou XI^e siècle, de la légende du Monte Tancia in Sabina, où Michel aurait eu à lutter contre un dragon pour la possession de la grotte. Une église michaélique était certainement déjà présente dès le VIII^e siècle, venant remplacer un culte païen sûrement celui de Vacuna, une déesse locale⁸¹⁷.

Dans le Frioul, si une première impulsion avait été donnée dans le développement du culte de l'archange par les Lombards, comme à San Michele di Cervignano, on observe une multiplication des représentations de l'archange dans cette région, comme à Cividale, puis plus tard, au XII^e siècle dans la basilique d'Aquileia⁸¹⁸.

C'est également autour de l'an mil que la « Sacra di San Michele », entre Turin et Suze, voit le jour. Le monastère bénédictin de Saint-Michel-de-la-Cluse se dresse au sommet du Mont Pirchiriano (962m), qui a certainement accueilli, dès l'époque lombarde, un petit sanctuaire dédié à saint Michel⁸¹⁹. L'initiative de la fondation monastique, dans les années 980-990⁸²⁰, est le fait de l'Auvergnat Ugo de Montboissier, soutenu par Arduin, marquis d'Ivrée, et Amizzon, évêque de Turin. Vite acquis, le prestige spirituel, culturel, politique et économique de l'abbaye est directement lié à sa situation géographique, favorisée par le goulet que constituent les Alpes, sur un axe majeur reliant France et Italie, et surtout, reliant l'Europe occidentale aux grands lieux de pèlerinage⁸²¹. Cet éclat lui permet, outre un développement architectural et artistique notable, la multiplication remarquable de ses dépendances de l'Adriatique aux Pyrénées, et l'établissement de rapports étroits avec de grands centres religieux français tels que Cluny ou le Mont-Saint-Michel. D'ailleurs, l'influence de l'idéal clunisien a favorisé, dès sa création, un désir d'autonomie. En 1114, une bulle de Pascal II déclare l'indépendance de l'abbaye par rapport à l'épiscopat turinois et réserve au pape la consécration des abbés élus par la communauté. L'affirmation de ce statut d'*abbatia nullius* accroît le prestige du monastère, tout en le plaçant, pour tout le Moyen-âge, au cœur des problèmes politiques. La fidélité sans faille à la papauté a envenimé les relations déjà tendues entre l'abbaye gibeline et l'évêché guelfe. Dans la seconde partie du XIV^e siècle, le prestige de l'abbaye décroît. La débauche, la corruption des moines, et le refus de l'abbé Pierre de Forgeret de verser une contribution demandée par le Saint-Siège à l'évêché de Turin, sont à

⁸¹⁶ AVRIL et GABORIT, 1967, pp. 288-289.

⁸¹⁷ OTRANTO, 2007, p. 392.

⁸¹⁸ DESINAN, 1993, p. VIII.

⁸¹⁹ À propos de cette abbaye, voir les ouvrages suivants : CASIRAGHI, 1989, pp. 25-42 ; 1988 ; ROMANO G., 1990 ; CANCIAN P. et CASIRAGHI G., 1993 ; GUADALUPI et DELL'AQUILA, 1994 ; ARIOLI L., 1998 ; CASIRAGHI, 2003, pp. 321-340.

⁸²⁰ Selon Giampietro CASIRAGHI, une chronique réalisée sous le pontificat de Nicolas II (1059-1061) suggère une fondation entre 983 et 987 ; 2003, p. 324.

⁸²¹ CASIRAGHI, 2003, p. 326.

l'origine de la décision du pape d'assigner l'abbaye à la direction de la Savoie en 1381. Les activités d'assistance, d'accueil et d'étude, qui faisaient la gloire de Saint-Michel, sont progressivement délaissées. Le monastère survit ensuite difficilement jusqu'au XVII^e siècle.

Dans toute l'Italie, aux X^e et XI^e siècles, il faut noter l'importance des évêques et des monastères dans la diffusion du culte michaélique, mais également l'apparition de nouveaux pouvoirs communaux et seigneuriaux, revendiquant également le droit d'avoir Michel comme protecteur. Les sanctuaires sont souvent au centre de querelles de pouvoir, épiscopal, abbatial, seigneurial et parfois même impérial⁸²².

II.3.1.2. Du Mont Gargan au Mont-Saint-Michel : diffusion du culte michaélique dans le reste de l'Occident

Marcel Baudot rapporte qu'à la fin du VI^e siècle, tout l'Occident pratique déjà la dévotion à Michel, même si le Mont Gargan et l'Italie, restent des foyers privilégiés dans le culte michaélique. Le développement occidental est spectaculaire entre le VI^e et la VII^e puisque ce sont plus de 800 églises qui lui sont consacrées⁸²³. Des foyers orientaux, le culte a traversé la Méditerranée jusqu'en Italie et s'est ensuite répandu en Irlande, en Gaule autour du VII^e siècle, et par là dans tout l'Occident⁸²⁴.

Si quelques témoignages précoces sont attestés, telle la basilique de Lyon déjà évoquée précédemment⁸²⁵, l'insertion du culte de saint Michel dans le monde franc se fait de manière plus profonde à partir de la fin du VII^e siècle ou la première partie du VIII^e siècle. Cette introduction ne semble pas être le fait uniquement des missionnaires celtes, mais plutôt, selon Vincent Juhel et Catherine Vincent, celui de quelques grandes familles austrasiennes qui entretenaient des relations avec les Lombards. L'élément le plus évident d'un développement du culte michaélique en Gaule est bien évidemment la construction du Mont-Saint-Michel près d'Avranches.

Le récit de la légende autour de la fondation du Mont Tombe est réuni dans la *Revelatio ecclesiae sancti Michaelis*, dont une trentaine de manuscrits est attestée entre le X^e et le XII^e siècle⁸²⁶. Une première partie de ce texte reprend les traditions orales autour des origines de la construction, et une seconde propose une histoire du Mont et la description théologique du

⁸²² CASIRAGHI, 2007, p. 424.

⁸²³ BAUDOT, 1971, p. 20.

⁸²⁴ OTRANTO, 2007, pp. 385-415.

⁸²⁵ « epitafium Cartenes religiose regine quae condita est Lugduni, in basilica sancti Michaelis Archangeli », cité dans CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 354.

⁸²⁶ Dont par exemple le manuscrit 211 de la bibliothèque municipale d'Avranches (fol. 180v-188v) datant de la fin du X^e siècle, BOUET, 2003, pp. 65-90.

rôle de l'archange⁸²⁷. Le début de la première partie évoque le désir de Michel de protéger le peuple d'Occident après avoir été le protecteur du peuple juif. Suite à la description de la géographie de la plaine sablonneuse autour du Mont Tombe, le texte raconte les trois songes à l'origine de la construction du sanctuaire⁸²⁸. Vers l'an 700, saint Michel serait apparu à l'évêque d'Avranches, Aubert, pour qu'on lui bâtisse une église sur l'îlot rocheux dit « la Tombe ». Ne lui ayant toujours pas obéi, l'archange apparaît une deuxième et une troisième fois à l'évêque et lui touche le front du doigt, ce qui laissa un trou que l'on reconnut ensuite sur le crâne du défunt Aubert, devenu saint⁸²⁹. Le crâne troué fut conservé comme relique, preuve de la véracité des épisodes à l'origine de la construction du Mont. La fin du texte raconte le voyage des reliques de l'archange - un morceau de son manteau et un bout de marbre qu'il avait touché - du Mont Gargan au Mont-Saint-Michel, et les miracles ayant eut lieu le jour de la fin de la construction. Enfin, le récit se termine par la fondation de la communauté constituée de douze chanoines, la dédicace le 16 octobre 709 et la découverte d'une source d'eau vive⁸³⁰. Selon Pierre Bouet, le texte fut certainement rédigé au début du IX^e siècle par un chanoine du Mont-Saint-Michel⁸³¹.

Certains aspects de la légende normande s'inspirent des récits de fondation du Mont Gargan, dont des copies ont été retrouvées avec plusieurs exemplaires de la *Revelatio*⁸³². Par exemple la présence du taureau dans les deux versions atteste de l'influence de l'un sur l'autre, mais également le rôle prépondérant des évêques comme médiateurs entre les hommes et la volonté de Michel et les multiples apparitions de l'archange.

La volonté des créateurs du Mont-Saint-Michel de s'inscrire dans la lignée du sanctuaire garganesque se lit ainsi dans la légende, mais également dans l'implantation et la typologie du sanctuaire et dans son architecture. L'établissement dans un lieu élevé et sauvage, à proximité d'une source ou d'un point d'eau, atteste d'une typologie sud-italienne d'origine orientale. L'architecture du mont normand reprend également plusieurs éléments garganesques⁸³³ : la première église normande fut créée en forme de rotonde, à la manière d'une grotte.

La volonté de lier les deux sanctuaires est de plus visible dans le transfert d'une partie des reliques présentes à San Michele sul Gargano vers le Mont Tombe, appelées *pignora*⁸³⁴.

Pourtant le lien entre les deux ne perdure pas tout au long du Moyen Âge. Bien sûr, la domination carolingienne les réunit sous une même domination politique. Mais à partir du IX^e siècle, l'histoire du Mont italien et celle du Mont français commencent à diverger, et au début du X^e siècle, le Mont Gargan subit un relatif isolement en se retrouvant à la marge du thème

⁸²⁷ BOUET, 2004, pp. 105-119.

⁸²⁸ BOUET, 2003, p. 66.

⁸²⁹ PONSICH, 1997, p. 43.

⁸³⁰ BOUET, 2003, p. 66.

⁸³¹ Certainement au moment de la réforme canoniale entreprise par Louis le Pieux dès 816, BOUET, 2004, p. 105.

⁸³² BOUET, 2003, p. 75.

⁸³³ Des fouilles archéologiques de 1990-1992 au Mont Gargan ont mis à jour des concordances entre la configuration des structures monumentales pré-lombardes et les descriptions des fonds scripturaires qui viennent prouver une matrice garganesque pour le Mont-Saint-Michel ; TROTTA et RENZULLI, 2003, pp. 427-448.

⁸³⁴ OTRANTO, 2007, p. 394.

byzantin de Longobardie⁸³⁵. Les divergences sont également institutionnelles. Au début du XI^e siècle, les clercs réguliers du Monte Sant'Angelo sont remplacés par des chanoines lorsque que le sanctuaire devient cathédrale secondaire du diocèse de Siponto. Aubert, lui, avait institué douze clercs réguliers au moment de la création du Mont-Saint-Michel mais on retrouvait des chanoines à côté des moines à la fin du IX^e siècle, chanoines qui seront définitivement remplacés par des Bénédictins. Un décalage institutionnel s'opère donc entre les deux monts : l'un cathédrale secondaire desservie par un chapitre, l'autre abbaye bénédictine⁸³⁶. Il existe encore quelques relations sporadiques entre le Mont Gargan et le Mont-Saint-Michel au XI^e mais l'éloignement s'agrandit lorsque que les travaux de l'abbatiale normande de 1023 effacent les derniers éléments d'un sanctuaire rupestre⁸³⁷. Selon Jean-Marie Martin, il n'y a pas eu d'axe véritable entre les deux monts car cela supposerait des liens durables et réciproques avec des itinéraires communs. Au moment de la conquête des normands, les deux sanctuaires sont devenus tellement différents que les conquérants ne font pas vraiment le lien entre un Michel garganesque, archange de la Bible assez peu individualisé et leur Michel terrible et vengeur brandissant son épée⁸³⁸. Si un axe a existé, c'est au moment de la construction du Mont Trombe, et il s'est vite dissout en donnant des traits différents à l'archange⁸³⁹.

L'historiographie a longtemps indiqué une forte influence dans la création du Mont-Saint-Michel et de l'insertion du culte de Michel en général au nord de l'Occident, des moines irlandais, missionnaires sortis des églises hellénisantes de la Grande-Bretagne celtique et anglo-saxonne. Henri Leclercq en 1933, qui attribuait la fondation du Mont aux irlandais, voyait ainsi se développer le culte michaélique le long des itinéraires des moines celtes évangélisateurs jusqu'aux Alpes Bavaroises⁸⁴⁰. Philippe Faure distinguait dans les années 80 deux grands foyers du culte en Occident : L'Italie du sud très hellénisée et le monde celtique⁸⁴¹, idée également partagée par Michel Rouche voyant dans ces îles un milieu propice au développement de conceptions strictement monastiques d'une angéologie victorieuse des démons⁸⁴².

Le culte de saint Michel semble introduit vers la moitié du VI^e siècle par saint Finan et jouit d'un succès visible dans la multiplication des dédicaces d'églises et de chapelles, les textes liturgiques et l'hagiotoponymie⁸⁴³. Il semble déjà bien implanté au VIII^e siècle⁸⁴⁴. Les vies de

⁸³⁵ MARTIN, 2009, p. 413.

⁸³⁶ MARTIN, 2009, p. 414.

⁸³⁷ MARTIN, 2009, p. 418.

⁸³⁸ MARTIN, 2009, p. 419.

⁸³⁹ MARTIN, 2009, p.420.

⁸⁴⁰ LECLERCQ, 1933, p. 906.

⁸⁴¹ FAURE, 1988, p. 39.

⁸⁴² ROUCHE, 1989, p. 537.

⁸⁴³ OTRANTO, 2007, p. 399.

⁸⁴⁴ La première indication écrite attestant d'un culte michaélique sur les terres irlandaises est datée des années 730 par Jean-Michel PICARD, il s'agit d'un hymne en l'honneur de l'archange écrit par l'abbé de Moville ; « La diffusion du culte de saint Michel en Irlande médiévale », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa*

saints celtiques ou anglo-saxons abondent d'apparitions angéliques pourtant rares dans les légendes mérovingiennes et lombardes⁸⁴⁵. Saint Michel en particulier possède un rôle central dans la littérature visionnaire abondante du milieu monastique irlandais : il y apparaît en tant qu'accompagnateur des voyages dans l'au-delà ou en train de lutter contre le démon⁸⁴⁶.

Il est en effet possible que les irlandais aient contribué à la diffusion de ce culte en Gaule et en Angleterre⁸⁴⁷, mais il faut toutefois en limiter l'importance, comme le propose Jean-Marie Picard, et notamment envisager un rôle des normands dans la diffusion du culte en Irlande⁸⁴⁸.

Dès la fin du VI^e siècle, le culte de l'archange a atteint toute l'Europe occidentale⁸⁴⁹. Olga Rojdestvensky a recensé peu d'inscriptions et d'images relatives à l'archange en Gaule pour la période des V-VII^e siècles et peu d'interventions d'anges dans l'hagiographie précédant le IX^e siècle⁸⁵⁰. Le culte de l'archange se développe surtout à partir de l'époque carolingienne, parallèlement au culte du Sauveur, dans les chapelles hautes et les massifs occidentaux des sanctuaires (Westwerk). Parmi les sanctuaires français construits à cette période et remarquables par la reprise de la typologie garganesque, il faut noter le Mont Aiguilhe fondé en 962 par Godescalc⁸⁵¹.

En Gaule, à la fin du X^e et le début du XI^e siècle, c'est la dimension funéraire et psychopompe de l'archange qui rencontre un franc succès, alors que des formes spécifiques de la figure de guerrier se développent au moment de la Paix de Dieu⁸⁵². La figure de saint Michel conserve un caractère de protecteur national sur le territoire français pendant tout le Moyen Âge, comme en témoigne le rôle du Mont-Saint-Michel au moment de la guerre de Cent Ans et la création de l'Ordre de Saint Michel par Louis XI en 1469.

La Grande-Bretagne comptait déjà quatre dédicaces à l'archange avant le IX^e, et un grand nombre apparaît lors des siècles suivants. La typologie de ces lieux de culte conserve le souvenir des origines orientales de la dévotion michaélique : en particulier dans la proximité de sources ou d'eau et dans leur lien avec le rite du baptême et avec la guérison en général puisque l'*incubatio* était encore pratiquée dans certains d'entre eux⁸⁵³. Nous ne reviendrons pas sur le culte irlandais, déjà solidement implanté à la fin du VIII^e⁸⁵⁴.

medievale, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 133-146.

⁸⁴⁵ ROJDESTVENSKY, 1922, p. 20.

⁸⁴⁶ ROUCHE, 1989, p. 548 ; FAURE, 1997 (1), p. 200.

⁸⁴⁷ MARTIN, 2009, p. 411.

⁸⁴⁸ PICARD, 2007, pp. 133-146.

⁸⁴⁹ BAUDOT, 1971, p. 20.

⁸⁵⁰ Sauf en régions poitevine, lyonnaise et arlésienne, ROJDESTVENSKY, 1922, p. 6.

⁸⁵¹ BARRAL I ALTET, 2012, pp. 225-263 ; DE FRAMOND, 2012, pp. 15-35 ; DEHOUX, 2012, pp. 159-171.

⁸⁵² JUHEL et VINCENT, 2007, pp. 183-207.

⁸⁵³ JONES, 2007, pp. 147-182.

⁸⁵⁴ GAZEAU, 2007, p. 432.

Le culte de l'archange se développe de manière précoce dans l'Europe du nord en général, et en Scandinavie en particulier, mais conserve une popularité modeste, notamment due à la concurrence de saint Olaf, lui aussi défenseur du bien contre le mal⁸⁵⁵.

Les territoires des Pays-Bas et de la Belgique se prêtent assez mal à l'accueil d'un culte sur les reliefs ou dans les grottes caractéristique des sanctuaires michaéliques. Quelques témoignages sont pourtant présents en Frise entre le IX^e et le XI^e siècles. En Belgique, les lieux de culte archangélique conservent tout de même une typologie garganesque en s'implantant dans des lieux sauvages : les bois et les forêts sacrés comme à Roksem dans les Flandres occidentales où un lieu de culte est déjà actif en 745. Les sanctuaires belges se trouvent aussi à proximité des cours d'eau ou légèrement surélevés par rapport au territoire alentours⁸⁵⁶. Dans les Flandres, on attribue à Michel la libération d'Anvers d'une épidémie en 1529⁸⁵⁷.

L'Allemagne est l'un des pays où le culte de l'archange de tradition garganique s'est le plus précocement développé par l'entremise des Lombards dès le milieu du VII^e siècle. Plusieurs auteurs notent la substitution de certaines divinités germaniques par Michel : principalement Wotan ou Wodan⁸⁵⁸, pour son caractère guerrier et psychopompe⁸⁵⁹, mais également Mercure⁸⁶⁰, Thiu⁸⁶¹, ou le Neptune rhénan⁸⁶². Mais plus qu'un désir de substituer Michel à Wotan, il faut voir dans les implantations sur des lieux de culte élevé, le souhait de copier le Mont Gargan ou le Mont-Saint-Michel, références incontournables en Occident⁸⁶³. Michel fut aussi en Allemagne, un protecteur national, mais assez tardivement, après le Concile de Trente⁸⁶⁴, et il ne faut pas par exemple surestimer la dévotion particulière des empereurs ottoniens à l'archange⁸⁶⁵.

À l'Est, le culte de saint Michel se développe parallèlement à l'évangélisation de ces territoires et est déjà bien présent en Bohême au X^e siècle et en Pologne, mais ne devient jamais très important en Europe centrale⁸⁶⁶.

⁸⁵⁵ COVIAUX, 2007, pp. 63-80.

⁸⁵⁶ OTRANTO, 2007, p. 411.

⁸⁵⁷ MARA, 1967, p. 429.

⁸⁵⁸ MARA, 1967, p. 429 ; HEINZ, 2007, p. 51 ; OTRANTO, 2003, p. 57.

⁸⁵⁹ OTRANTO, 2007, p. 400.

⁸⁶⁰ HEINZ, 2007, p. 51.

⁸⁶¹ MARA, 1967, p. 429.

⁸⁶² LECLERCQ, 1933, p. 905.

⁸⁶³ HEINZ, 2007, p. 51.

⁸⁶⁴ HEINZ, 2007, pp. 39-55.

⁸⁶⁵ Andreas Heinz doute de la véracité de la visite d'Otton Ier au Mont Gargan ; Otton III a bien fait un pèlerinage, mais il s'agissait d'une pénitence et la visite d'Henri II est probablement elle aussi une invention, HEINZ, 2007, pp. 39-55

⁸⁶⁶ PÁTKOVÁ, 2007, pp. 57-61.

Il existait déjà un monastère en Espagne en 675 possédant un fragment du marbre garganique. Vincent Juhel précise que l'Espagne conserve pendant tout le Moyen Âge une forte conscience des origines italiennes du culte à saint Michel, comme en témoigne l'iconographie dont nous reparlerons plus tard⁸⁶⁷. Déjà présent dans plusieurs grottes, chapelles hautes, portes des villes, ce culte se généralise au VII^e siècle dans toute la péninsule⁸⁶⁸, suite à un enracinement progressif favorisé par les liens avec le monde romain et franc⁸⁶⁹. Dans les provinces septentrionales et occidentales d'Espagne et du Portugal, des fêtes de saint Michel sont déjà présentes au X^e siècle. Puis les dédicaces se multiplient, surtout à proximité des frontières, pour assurer une christianisation profonde, comme dans le royaume d'Asturies-Léon sous l'égide du roi Alphonse III (848-910)⁸⁷⁰. C'est lors de cette période que se forment les prémices de l'abbaye de Cuxa.

À l'origine du sanctuaire de Saint-Michel-de-Cuxa, il faut rappeler la fondation de l'abbaye de Saint-André-d'Eixalada créée en 840, près des sources sulfureuses chaudes de l'Eixalada, mais emportée par la crue d'une rivière toute proche en 878. La communauté déménage non loin du site initial, dès 879, dans un site proche d'une église dédiée à saint Germain et adopte alors une double titulature par l'adjonction de Michel, selon le souhait de la famille comtale Cerdagne-Conflent dont elle avait reçu des dons. En 953, l'église est encore clairement dédiée à saint Germain mais l'abbaye contient la double titulature. Le double patronage est conservé un moment puis une nouvelle église du site est consacrée en 974 à Michel⁸⁷¹. Saint-Michel-de-Cuxa connaît un apogée entre le troisième tiers du X^e et le milieu du XI^e siècle et devient un lieu de pèlerinage. Il faut noter le rôle de l'abbaye d'une part dans le développement local du culte de saint Michel⁸⁷², et d'autre part dans l'affirmation culturelle de la Catalogne, en particulier dans le domaine de l'historiographie au service de la construction d'une histoire « nationale »⁸⁷³. Au milieu du X^e siècle, Saint-Michel-de-Cuxa entretient des rapports étroits avec l'Italie, Rome et le Mont Gargan. Les raisons sont conjoncturelles, suite au triomphe du patronage de l'archange et de la crue soudaine des pèlerinages à Rome et au Gargan, mais elles constituent aussi une nécessité politique pour les moines catalans qui recherchent la protection romaine afin d'assurer la pérennité des patrimoines monastiques et garantir aux comtes catalans une forme d'ordre public qui puisse se substituer à la tutelle royale⁸⁷⁴. C'est dans ce but que sont créés de faux documents dans la deuxième moitié du X^e siècle, dont un diplôme de Charlemagne qui aurait été réalisé lors d'un voyage à Rome pour son couronnement impérial en 800⁸⁷⁵.

⁸⁶⁷ JUHEL, 2012, pp. 147-156.

⁸⁶⁸ ESPAÑOL, 1997, p. 177.

⁸⁶⁹ OTRANTO, 2007, p. 410.

⁸⁷⁰ DE GOUVEIA, 2007, pp. 81-112.

⁸⁷¹ Le site de Cuxa comportait au X^e quatre églises : deux à Michel et deux à Germain ; ZIMMERMANN, 2009, pp. 273-285.

⁸⁷² ZIMMERMANN, 2009, p. 317.

⁸⁷³ ZIMMERMANN, 2009, p. 270.

⁸⁷⁴ ZIMMERMANN, 2009, p. 289.

⁸⁷⁵ ZIMMERMANN, 2009, p. 289.

Le culte de saint Michel dans la Péninsule Ibérique se développe en vagues successives : une première en Catalogne aux X-XI^e siècles, puis une deuxième à la période gothique, jusqu'en Aragon⁸⁷⁶. Au Portugal, le roi Alphonse Henriquez en 1167 a probablement créé l'ordre royal de l'Aile, appelé « ordre royal de Saint-Michel de l'Aile », en l'honneur de l'archange⁸⁷⁷.

Si les périodes, les stratégies⁸⁷⁸ et les rythmes d'implantations divergent d'un royaume à l'autre de l'Occident médiéval, il faut noter un développement lent par vagues successives, et l'importance d'un moment carolingien pour l'ensemble de ces territoires⁸⁷⁹. En 813, suite au Concile de Mayence, Charlemagne décide d'étendre le culte de saint Michel à tout l'Empire. C'est également le moment où le 29 septembre s'impose comme la grande fête de saint Michel et de tous les anges dans l'occident latin⁸⁸⁰. Cette époque marque l'entrée dans une nouvelle phase d'expansion du culte de l'archange et des anges et se poursuit au X^e siècle par de grandes entreprises en France, en Espagne et en Italie, telle la restauration du Mont-Saint-Michel en 966 et la création de trois grands lieux de culte michaéliques : Saint-Michel-de-Cuxa (nouveau sanctuaire en 956-974), Saint-Michel-d'Aiguilhe (962) et Saint-Michel-de-la-Cluse (980-990)⁸⁸¹.

Selon Philippe Faure, l'apparition de la vénération populaire des anges est liée à celle de saint Michel, et divisée pour le Haut Moyen Âge en trois grandes phases⁸⁸². La première, comprise entre le V^e et le VI^e siècle, marque l'insertion du culte de Michel en Occident et l'achèvement du travail doctrinal avec principalement les travaux de saint Augustin et de saint Grégoire le Grand. De la fin du VI^e au VIII^e siècle, les évêques et les moines diffusent cet enseignement angéologique par le biais du culte michaélique tout en combattant encore les pratiques à tendances païennes. Enfin, à partir de la fin du VIII^e siècle, a lieu un certain durcissement et une mise en ordre de ces dévotions avec la fixation du nombre des archanges et la promotion officielle du culte de saint Michel.

Après avoir été le propulseur du culte de Michel dans tout l'Occident, haut lieu de pèlerinage et inspirateur d'un grand nombre d'églises, le Mont Gargan perd de son influence sur le réseau des sanctuaires michaéliques au milieu et à la fin du Moyen Âge suite aux événements politiques sud-italiens. Mais le culte de l'archange est à présent solidement implanté au-delà des Alpes et évolue indépendamment du Mont italien dans les différents foyers européens tout au long du Moyen Âge.

⁸⁷⁶ ESPAÑOL, 1997, p. 179.

⁸⁷⁷ MARA, 1967, p. 429.

⁸⁷⁸ Les stratégies d'implantations du culte de Michel sont différentes selon les époques et les lieux : évangélisation dans les régions nouvellement christianisées de l'Est ; stratégies familiales et politique dynastique complexes avec un grand rôle des familles de l'aristocratie et des dynasties, notamment dans la construction identitaire ; GAZEAU, 2007, p. 433.

⁸⁷⁹ GAZEAU, 2007, p. 432.

⁸⁸⁰ FAURE, 1988, p. 42.

⁸⁸¹ ROUCHE, 1989, p.557.

⁸⁸² FAURE, 1988, p. 43.

Nous avons noté déjà une forme de banalisation du culte de Michel au XI^e siècle en Italie décrite par Jean-Marie Martin⁸⁸³. Nous voyons surtout, dans la Péninsule comme dans le reste de l'Occident, une normalisation du culte de l'archange : si tous les débats théologiques à propos de la nature et des fonctions des anges ne sont pas clos⁸⁸⁴, l'intégration officielle de Michel dans le calendrier et dans la liturgie en fait petit à petit « un saint comme les autres ». La réforme grégorienne avait déjà participé à la promotion de la vénération des anges en général et plusieurs réflexions théologiques sur les anges continuent ce mouvement, en particulier dans le milieu cistercien. Un rapprochement entre le culte des saints et le culte des anges était désormais possible par leur rôle commun d'intercesseur⁸⁸⁵, et Michel occupe dans ce contexte une place prépondérante au milieu des autres anges et archanges.

Au moment de la reconquête du sud de l'Espagne, aux XII-XIII^e siècles, de nouvelles consécration d'églises à saint Michel ont lieu, même s'il ne prend pas une place de premier ordre dans le sanctoral espagnol⁸⁸⁶. Pourtant, déjà à partir du XII^e siècle, il acquiert un statut de saint universel et n'est plus associé à un royaume en particulier, il est un combattant⁸⁸⁷, mais également un guérisseur et un peseur d'âmes et son culte se développe particulièrement en contexte funéraire⁸⁸⁸.

Michel est également très présent dans le contexte religio-culturel de la cour aragonaise de Naples et plusieurs fondations ecclésiastiques sont dédiées à l'archange pendant leur règne⁸⁸⁹.

En France, le culte de Michel a connu une consolidation et un succès particulier à la fin du Moyen Âge. La guerre de Cent Ans a fait évoluer considérablement le culte et l'iconographie de l'archange entre la deuxième moitié du XIV^e siècle et la première du XV^e : Michel devient essentiellement un guerrier et le saint patron de nombreux seigneurs⁸⁹⁰. Au niveau iconographique, la typologie de sa figure se simplifie dans le sens d'une militarisation, certainement liée en partie à une contamination de l'iconographie anglaise de saint Georges, patron des ennemis. Michel est au cœur de la propagande patriotique des souverains français : Charles VII fait peindre Michel sur ses étendards⁸⁹¹ ; l'archange apparaît à Jeanne d'Arc, et enfin le Mont-Saint-Michel est au centre d'un combat entre Anglais et Français⁸⁹². En 1469,

⁸⁸³ MARTIN, 1994, p. 383.

⁸⁸⁴ voir chapitre 1, II. 2. 1.1. *L'angéologie chez les penseurs chrétiens et dans l'Église.*

⁸⁸⁵ FAURE, 2003, p. 162.

⁸⁸⁶ HENRIET, 2007, pp. 113-131.

⁸⁸⁷ Assurant quelques victoires, notamment contre les Maures, comme celle d'Alphonse d'Aragon durant le siège de Saragosse ou celle du roi Sanche.

⁸⁸⁸ Les anges jouent un rôle majeur au moment de la mort en Espagne, ESPAÑOL, 1997, p. 180.

⁸⁸⁹ VITALE, 1999, p.106.

⁸⁹⁰ HERVIEU, 2003, p. 537.

⁸⁹¹ Comme l'attestent les comptes qui évoquent cette commande avec la devise « saint Michel est mon seul défenseur », CARDINI, 2000, p. 121.

⁸⁹² LUCE 1882, p. 641.

Louis XI fonde l'ordre chevaleresque de saint Michel récompensant les guerriers qui ont participé à la victoire sur les Anglais⁸⁹³.

Armando Petrucci affirme qu'au moment du développement des communes italiennes, le culte de l'archange s'est déjà cristallisé sous une forme qui ne subira plus de mutations notables au cours des siècles suivants⁸⁹⁴. Pourtant, entre le XIII^e et le XV^e siècles la figure de l'archange s'adapte aux nouvelles formes de religiosité en se spiritualisant par exemple pour devenir conseiller des mystiques ou au contraire en fondant son culte sur celui d'un saint : les mouvements confraternels qui naissent en Occident au XIII^e siècle, et qui connaissent une véritable explosion aux XIV et XV^e siècles, sont parfois placés sous la protection de Michel⁸⁹⁵. Comme autrefois, il est le protecteur de groupements d'hommes, des communautés urbaines et des simples fidèles⁸⁹⁶, mais dans ce contexte, il ne l'est plus en tant qu'être céleste mais en tant que saint patron.

Giampietro Casiraghi distingue plusieurs phases dans le développement du culte occidental à saint Michel. Une première, comprise entre le IV^e et le XI^e siècle, marquée par la naissance du culte dans une dynamique d'évangélisation, l'importance des monastères dans l'affirmation d'un culte souvent issu d'une volonté épiscopale, puis sa récupération voire son instrumentalisation par les pouvoirs politiques, entraînant un développement remarquable du culte dans tout l'Occident⁸⁹⁷. Une autre phase aux XI^e - XIII^e propose une radicalisation de la dévotion à l'archange dans le cœur des fidèles et surtout une prise en main par Rome des cultes en général et de Michel en particulier. L'affirmation des communes et des seigneurs marque une nouvelle récupération du culte de l'archange, qui leur permet de renforcer leur identité citadine en donnant à leur commune un nom évoquant Michel, et en revendiquant parfois leur opposition au pouvoir papal. La fin du Moyen Âge, l'apparition des Ordres mendiants et d'une nouvelle religiosité des laïques, une nouvelle crise de la papauté et la naissance de l'humanisme entraînent une nouvelle façon d'appréhender la figure michaélique dont le culte est relancé sur des bases bibliquement et culturellement plus solides⁸⁹⁸.

Dans la conclusion du colloque de 2006 à Saint-Michel-de-la-Cluse, André Vauchez met en lumière une mutation du culte de saint Michel à la fin du Moyen Âge⁸⁹⁹. Selon lui, dès le XIII^e siècle, le culte de l'archange devient archaïque. Au moment où l'Église définit les temps et les lieux de l'au-delà, elle efface un certain nombre de peurs liées à l'incertitude du déroulement de la vie après la mort et engendre une forme de désintérêt pour le Jugement dernier en accentuant l'importance d'un jugement individuel. Cela amoindrit le rôle de

⁸⁹³ CARDINI, 2000, p. 121.

⁸⁹⁴ PETRUCCI, 1971, p. 351.

⁸⁹⁵ VINCENT, 2003 (1), p. 179 ; DEVAUX, 1982, pp. 151-159.

⁸⁹⁶ VAUCHEZ, 2007, pp. 339-348.

⁸⁹⁷ CASIRAGHI, 2007, p. 426.

⁸⁹⁸ CASIRAGHI, 2007, p. 427.

⁸⁹⁹ VAUCHEZ, 2009, p. 604.

Michel, acteur important de la fin des temps. L'invention du Jubilé en 1300 en affirmant la prépondérance de Rome, diminue encore la fréquentation du Mont Gargan et des autres lieux de pèlerinage michaéliques. Par ailleurs, les évolutions de la spiritualité issues de l'apparition des ordres mendiants, contribuent à privilégier l'incarnation et l'humanité du Christ au dépend de la transcendance divine dont Michel était l'un des représentants. Dans cette mouvance, plusieurs sanctuaires michaéliques sont remplacés par des sanctuaires mariaux. Mais loin d'y voir une décadence, André Vauchez propose d'y lire une transformation de la spiritualité liée à l'archange où le pèlerinage n'est plus un élément clé de ce culte.

II.3.2. Nature du culte de saint Michel dans l'Occident médiéval

Après avoir étudié l'histoire et la géographie du culte de saint Michel dans l'Occident médiéval, il nous appartient d'en expliciter la nature en insistant sur les aspects importants à la fin du Moyen Âge en Italie, qui est le cadre de notre sujet.

II.3.2.1. Saint Michel, les hommes, les anges et les saints

Pour mieux saisir la nature des honneurs exprimés à Michel par les hommes, une étude rapide de la place de Michel dans la liturgie au Moyen Âge est nécessaire. La nature de la figure michaélique et les formes des dévotions qui lui sont rendues, apparaissent également d'une manière plus claire en le comparant à celles des autres anges et à celles de saints.

À la multiplicité des facettes de l'archange, correspond une multiplicité de fêtes en son honneur. Et si dans l'histoire de son culte, il existe des sanctuaires majeurs, et d'autres moins importants, à rayonnement local, il en est de même pour les dates le célébrant. Déjà en Orient, les dates commémorant l'archange sont nombreuses et varient en fonction des foyers. Les Byzantins avaient adopté la date du 8 novembre, date de la dédicace d'une basilique de Constantinople, aux thermes d'Arcadius⁹⁰⁰. C'est ce jour qui est indiqué comme synaxis de l'archange Michel et qui apparaît dans le Ménologe de Basile II comme *synaxis* des archanges. Dans les différents sanctuaires de la capitale byzantine, la *synaxis* de Michel, célébrée le mercredi de la première semaine de Carême (11 juin) et le 19 juin, 26 juillet, 8 novembre et 10 décembre⁹⁰¹. L'Église d'Alexandrie le fêtait le 12 juin, moment où le Nil commence à monter. Dans le calendrier copte de Calcasensi, Michel apparaît 6 fois (7 avril, 6 juin, 5 août, 9 septembre, 8 novembre, 8 décembre)⁹⁰², dans le lectionnaire syriaque, le 6

⁹⁰⁰ CABIÉ, 1997, p. 8.

⁹⁰¹ MARA, 1967, p. 417.

⁹⁰² MARA, 1967, p. 417.

septembre⁹⁰³. En Éthiopie il est l'un des rares saints fêtés : le 9 septembre et célébré le 12^e jour de chaque mois⁹⁰⁴. Malgré un transfert direct du culte oriental de Michel en Italie, aucune de ces dates ne sera retenue en Occident.

Comme précisé précédemment⁹⁰⁵, l'Italie adopte dès le V^e siècle le 29 septembre pour commémorer Michel. Il est fait mention de cette fête dans le Sacramentaire léonien, comme « Natale basilicae angeli in Salaria »⁹⁰⁶, elle correspond à la dédicace de la plus ancienne basilique de la ville dédiée à Michel⁹⁰⁷. En 813, le concile de Mayence établit le 29 septembre comme fête officielle de l'archange et Charlemagne ordonne de la célébrer dans tous ses états⁹⁰⁸. Dans le sud, c'est le 8 mai, jour de l'apparition de l'archange au Mont Gargan qui est célébrée, mais pas avant la seconde moitié du VIII^e siècle. Plusieurs sanctuaires reprennent cette date comme commémoration⁹⁰⁹.

L'histoire de ces deux fêtes se croise assez rapidement. Le souvenir de la dédicace du Mont Gargan est d'abord ajouté au 29 septembre dans certains Martyrologes hiéronymiens⁹¹⁰, mais la tradition du 8 mai demeure. Vers les années 830, comme à Mayence dans un martyrologe écrit par Raban Maure, à côté de la date traditionnelle du 29 septembre, le 8 mai *dedicatio* ou *inventio* de l'église du Mont Gargan apparaît encore, mais sans l'évocation de la via Salaria, pourtant à l'origine de cette fête : les deux traditions, romaine et garganesque, sont alors fondues⁹¹¹. Véronique Gazeau cite en note le travail d'une doctorante, Lucile Tran-Duc, sur le culte des saints en Normandie, qui a trouvé dans un calendrier de l'abbaye de Saint-Wandrille du XIII^e, une fête de Michel au Mont Gargan le 29 septembre⁹¹². Dans le reste de l'Occident, le Synode de Tours en 558 et celui de Mayence en 843 attestent d'une fête en l'honneur de Michel dans les régions franques et germaniques. La date du 29 septembre est communément admise. En Angleterre, le roi Æthelred II institue en 995 un jeun et une fête à l'archange⁹¹³. D'autres fêtes secondaires peuvent être célébrées en l'honneur de Michel dans les autres sanctuaires qui lui sont dédiés⁹¹⁴. On fête par exemple localement Michel au Mont normand le 16 octobre, date de son apparition à saint Aubert⁹¹⁵.

Depuis le XV^e siècle, dans le cycle festif hebdomadaire, le lundi est la journée consacrée aux anges. En effet, les anges étaient en général célébrés le jour suivant celui de la Trinité. Or le fait de consacrer le dimanche comme jour de la Trinité devient une pratique courante au XV^e

⁹⁰³ MARA, 1967, p. 417.

⁹⁰⁴ MARA, 1967, p. 417.

⁹⁰⁵ Voir chapitre 1, II. 2.1.2.4. Les anges dans le calendrier : assimilation du culte des anges à celui des saints.

⁹⁰⁶ Qui remontrait d'après De Rossi au V^e siècle ; DUHR, 1937, p. 612.

⁹⁰⁷ CABIÉ, 1997, p. 8.

⁹⁰⁸ DUHR, 1937, p. 613.

⁹⁰⁹ BUX, 2000, pp. 44-47.

⁹¹⁰ OTRANTO, 1981, p. 440.

⁹¹¹ OTRANTO, 1981, p. 440 ; OTRANTO, 2007, p. 400.

⁹¹² GAZEAU, 2007, p. 434, note 9.

⁹¹³ MARA, 1967, p. 429 ; CASIRAGHI, 2007, p. 422.

⁹¹⁴ JOUNEL, 1981, p. 194.

⁹¹⁵ DUHR, 1937, p. 613.

siècle. Les anges sont alors célébrés le lundi, même si des messes votives en leur honneur sont récitées à peu près tous les jours de la semaine⁹¹⁶.

Le 29 septembre reste pendant longtemps la fête de tous les anges et ce n'est qu'en 1518 que l'évêque de Rodez, François d'Estaing propose une fête des anges gardiens adoptée par le pape en 1608⁹¹⁷. Gabriel et Raphaël ne seront célébrés indépendamment des fêtes de Michel qu'en 1921, lorsque Benoît XV établit pour chacun d'entre eux une célébration, respectivement le 24 mars et le 24 octobre. Mais dans les réformes consécutives au Concile de Vatican II, il était indiqué qu'on célébrait tous les archanges le jour de la saint Michel⁹¹⁸. Aujourd'hui encore, Michel apparaît deux fois dans le calendrier : le 8 mai et le 29 septembre⁹¹⁹.

Outre sa présence dans le calendrier, un autre témoin du succès du culte de l'archange en Occident est son insertion dans les messes et les prières⁹²⁰. Les premiers textes latins de prières adressées aux anges n'apparaissent qu'au IX^e siècle et au VIII^e pour certaines prières à saint Michel⁹²¹. Pierre Rézeau note un développement de cette dévotion aux XIV^e et XV^e siècles, en réaction au développement trop important du culte des saints et en réponse à un besoin plus grand de spiritualité⁹²².

Tout au long du Moyen Âge, nous pouvons noter une assimilation liturgique entre les anges et les saints. Ce rapprochement est possible par leur rôle commun d'intercesseur. Robert Cabié note que dans la prière liturgique d'intercession, Michel apparaît tôt : il est déjà présent dans le Sacramentaire de Vérone du VI^e siècle⁹²³. Pendant la période carolingienne, on note l'introduction par Alcuin d'une messe *ad postulanda angelica suffragia* dans ses messes votives⁹²⁴. André Bonnery précise que l'introduction de l'œuvre du Pseudo-Denys par Hilduin et Scot Érigène est une étape importante dans le développement du rôle d'intercesseur de Michel⁹²⁵. Il acquiert ensuite une certaine importance dans le Sacramentaire grégorien⁹²⁶. Ce rôle d'intercesseur de Michel au même titre que celui d'un saint, se renforce par son association à la Vierge dans les Litanies des saints à l'époque romane⁹²⁷, récitées en début de messe, elles comportent en tête Marie et Michel. Enfin, au XIV^e siècle, Michel est mentionné dans le *Confiteor* non plus comme appartenant à la masse des anges, mais comme « saint »

⁹¹⁶ DUHR, 1937, pp. 618-619.

⁹¹⁷ FAURE, 2003, p. 163.

⁹¹⁸ CABIÉ, 1997, p. 10.

⁹¹⁹ OTRANTO, 2003, p. 60.

⁹²⁰ Il est, par exemple, toujours cité après la Vierge et avant Gabriel, puis les saints, dans les prières en français de la fin du Moyen Âge, voir REZEAU, 1982.

⁹²¹ REZEAU, 1982, p. 33.

⁹²² REZEAU, 1982, p. 33.

⁹²³ CABIÉ, 1997, note 17, p. 8.

⁹²⁴ FAURE, 2003, p. 162.

⁹²⁵ BONNERY, 1997, p. 19.

⁹²⁶ CABIÉ, 1997, note 17, p. 8.

⁹²⁷ FAURE, 2003, p. 162.

Michel archange, juste après la Vierge et avant saint Jean-Baptiste et les apôtres ⁹²⁸ : « Je supplie la Vierge Marie, saint Michel et tous les saints... »⁹²⁹.

Les messes des défunts du XII^e mettent en scène Michel dans le thème de la pesée et du terrassement du dragon. Dans les prières italiennes du XI^e siècle, l'archange est parfois évoqué en tant que gardien des âmes et psychopompe⁹³⁰. Il apparaît également dans les Épîtres et le texte de l'Offertoire⁹³¹. Michel est par contre peu présent dans les prédications, mais est mentionné dans les sermons du 29 septembre⁹³² : il y apparaît comme un modèle de combattant du mal dont chacun doit suivre l'exemple⁹³³. Michel est en outre cité dans les Laudes, dans la prose écrite par Adam de Saint-Victor et certains hymnes sont composés en son honneur⁹³⁴.

Autre indice du développement du culte de l'archange, la toponymie italienne semble attester de sa popularité. De nombreuses localités sont sous sa protection et, particulièrement dans le sud-italien, les références à l'ange dans les noms des villages sont très courantes. Armando Petrucci indique que cent-vingt communes portent le nom de l'archange en Italie⁹³⁵.

Enfin, la place accordée à Michel dans la Légende dorée de Jacques de Voragine témoigne de sa place dans le sanctoral latin au XIII^e siècle. Pour Sofia Boesch-Gajano⁹³⁶, il s'agit quasiment d'une *summa* des actions de Michel dans l'histoire. Il apparaît ainsi dans plusieurs chapitres alors qu'un chapitre lui est, comme pour un autre saint, entièrement dédié (le 141^e). Ce texte reprend les fonctions bibliques principales de Michel ainsi que les récits de l'*Apparitio* garganesque, de la *Revelatio* du Mont-Saint-Michel puis des épisodes romains. L'histoire de la procession de Grégoire le Grand à Rome et l'occasion de revenir sur la description des chœurs angéliques. Le dominicain insert également le récit oriental de l'apparition à Constantinople et de la construction du *Michaelion*. Il termine par la liste des victoires qui sont attribuées à l'archange : celle de Siponto, celle sur le dragon, et la bataille quotidienne quand il aide les hommes à se libérer de la tentation. La quatrième et dernière victoire est à venir : ce sera celle de Michel sur l'Antéchrist. Jacques de Voragine élargit ensuite son discours à la fête de tous les anges et conclut sur une autre citation de Grégoire le Grand à propos de la hiérarchie angélique.

Ce texte insiste sur l'aspect multiforme de la figure de l'archange et des dévotions qui lui sont rendues. Il réunit surtout toutes les traditions liées à l'archange et à son culte : la tradition hébraïque, orientale, occidentale et locale (par le rappel des apparitions dans les grands sanctuaires).

⁹²⁸ FAURE, 2003, p. 162 ; LECESTRE, 1920, p. 37.

⁹²⁹ BONNERY, 1997, p. 19.

⁹³⁰ FAURE, 1997 (1), p. 205.

⁹³¹ CABIÉ, 1997, p. 27.

⁹³² BÉRIOU, 2003, p. 203.

⁹³³ BÉRIOU, 2003, pp. 203-217.

⁹³⁴ LECESTRE, 1920, p. 42.

⁹³⁵ PETRUCCI, 1971, p. 339.

⁹³⁶ BOESCH GAJANO, 2009, p. 40.

Pour évaluer le rôle de saint Michel dans la société ou la religiosité, il nous semble intéressant d'étudier les relations que sa figure entretient avec celle des autres anges ou archanges, et avec celle des saints avec qui il semble apparaître parfois en concurrence.

La primauté de la figure michéalique sur les autres anges et le rôle moteur de son culte dans les dévotions aux anges n'est plus à prouver. Nous avons vu qu'il était le seul ange dont la fête est célébrée dans le sacramentaire romain avant le IX^e siècle⁹³⁷. Sa supériorité sur les autres archanges est également marquée dès le VIII^e siècle : Gabriel et Raphaël seront durablement éclipsés⁹³⁸ alors que la période carolingienne affirme la mission générale et universelle de Michel⁹³⁹. À la fin du Moyen Âge l'importance de Michel est affirmée par le fait qu'on le reconnaisse dans les visions de Jeanne d'Arc, qui ne voit pourtant apparaître que des ailes et n'entend qu'une voix qui s'adresse à elle de manière affectueuse et continue⁹⁴⁰. Certains auteurs ont pu voir dans la primauté accordée à l'archange par les autorités ecclésiastiques, une façon de canaliser les croyances autour des anges qu'ils n'avaient pu ou n'avaient pas voulu faire disparaître complètement⁹⁴¹. À partir d'une figure clairement nommée dans la Bible et relativement bien individualisée, le clergé a pu mettre en place un culte encadré et surveillé.

En outre, la prééminence de Michel est décelable dans son association à la Vierge dans certaines dédicaces de lieux de culte, des litanies ou l'iconographie⁹⁴². Dans les prières italiennes du XI^e siècle, l'archange est parfois évoqué en tant que gardien des âmes et psychopompe et un glissement se produit ensuite vers l'idée d'un gardien personnel, sous la houlette de la Vierge devenue intercesseur auprès de son fils. Se met en place un système hiérarchique de médiations où Michel se situe directement après Marie⁹⁴³. Cette association entre le culte de l'archange et celui de la Vierge était déjà effective au Mont Gargan puisqu'un autel était dédié à cette dernière à l'intérieur de l'église, près de la source que Michel aurait fait jaillir, alors qu'il n'y avait pas d'autel propre pour l'archange, preuve de la persistance des réticences autour des dévotions aux anges⁹⁴⁴. Cette affiliation est reprise au Mont-Saint-Michel avec la création de Notre-Dame-sous-Terre⁹⁴⁵ ou dans d'autres sanctuaires comme à Sainte-Bénigne de Dijon⁹⁴⁶ ou au Puy-en-Velay⁹⁴⁷. Outre leur rôle commun

⁹³⁷ BAUDOT, 1971, p. 23.

⁹³⁸ FAURE, 1988, p. 41.

⁹³⁹ FAURE, 2003, p. 162.

⁹⁴⁰ CONTAMINE, 2003, pp. 365-385.

⁹⁴¹ FAURE, 1988, p. 38.

⁹⁴² FAURE, 1997 (1), p. 204.

⁹⁴³ FAURE, 1997 (1), p. 205.

⁹⁴⁴ BONNERY, 1997, p. 12.

⁹⁴⁵ BONNERY, 1997, p. 13.

⁹⁴⁶ La construction de cette église est entreprise par Guillaume de Volpiano, qui a pu observer cette association au Mont-Saint-Michel lorsqu'il était abbé de Fécamp, BONNERY, 1997, p. 14.

⁹⁴⁷ Dans l'église du Puy, la cathédrale Notre-Dame-de-l'Annonciation possède une chapelle à saint Michel dans

d'intercesseur efficace et proche du Christ, leur association peut se comprendre d'une part par le fait que la Vierge est généralement considérée comme la Femme de l'Apocalypse que l'archange protégera à la fin des temps ; d'autre part par une prédilection commune pour les grottes, qui rappellent pour la Vierge la Nativité⁹⁴⁸. Enfin, selon Grégoire de Tours, c'est Michel qui aurait présenté l'âme de la Vierge après sa mort à Dieu⁹⁴⁹. Ainsi des fondements de cette association sont, selon André Bonnery, dogmatiques et liturgiques.

La spiritualité autour des anges évolue à la fin du Moyen Âge et voit une réhabilitation des deux autres archanges nommés dans la Bible, Gabriel et Raphaël, ainsi qu'une individualisation des relations entre les hommes et les êtres célestes en général, multipliant les interventions angéliques. Michel conserve une prééminence, mais n'est plus le seul à assurer la protection du peuple chrétien. Le lien ne s'était de toute façon pas rompu entre le chef de la milice céleste et ses troupes : le combat de l'archange ne se produit pas essentiellement à la fin des temps, mais par sa permanence, nécessite l'action d'une horde angélique. L'iconographie médiévale ne dément pas non plus l'importance des anges pendant toute la période médiévale, aussi bas soient-ils dans la hiérarchie. La nature de la relation avec les anges évolue et aboutit à l'explosion du culte des anges gardiens à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne et à une piété à tonalité affectueuse⁹⁵⁰.

Plus que la supériorité de Michel sur les autres anges, un autre aspect de son culte atteste de sa popularité au Moyen Âge : il s'agit du fait qu'il soit souvent considéré comme saint Michel plus que comme l'archange Michel.

Bien sûr, la puissance de l'archange ne se manifeste pas de la même façon que celle des hommes sanctifiés. Les miracles qui lui sont attribués sont par exemple de nature différente. Les apparitions de Michel sont le plus souvent liées à une révélation ou à des châtiments plus qu'à l'accomplissement de bienfaits⁹⁵¹. Les sanctuaires michaéliques occidentaux ne seront jamais de grands foyers thaumaturgiques, même si cet aspect n'est pas complètement absent, notamment par le biais de l'eau. Les fidèles se rendant dans les sanctuaires michaéliques étaient plutôt dans une quête de salut global et d'une protection contre le mal en général que d'une guérison précise d'un mal⁹⁵². Il faut noter d'ailleurs une différence même dans la nature de sa sainteté par rapport à celle des hommes sanctifiés. Ainsi la relation entre l'homme et l'archange reste sérieuse et teintée de respect et de crainte, elle

la tribune du transept et la chapelle Saint-Michel-d'Aiguilhe semble protéger la ville toute entière, BAYLÉ, 2003, p. 463.

⁹⁴⁸ BONNERY, 1997, p. 18.

⁹⁴⁹ Grégoire de Tours, *De gloria martyrum*, 1, 4, : « Et ecce Dominus Jesus advenit cum angelis suis et suscipiens, animam ejus tradidit Michael archangelo et recessit », *ibidem*, p. 19.

⁹⁵⁰ FAURE, 2003, p. 178.

⁹⁵¹ Il était interdit de venir la nuit dans les sanctuaires michaéliques sous peine d'être frappé d'infirmité ou de mourir, CABIÉ, 1997, p. 33. André Vauchez souligne à ce propos le lien avec l'épisode biblique de Jacob et de l'ange ; 2009, p. 601.

⁹⁵² VAUCHEZ, 2009, p. 602.

n'est jamais familière, comme elle a pu l'être à la fin du Moyen Âge avec certains saints⁹⁵³. Une autre différence fondamentale le distingue des saints : son absence de vie, d'histoire et ainsi l'absence de reliques et le détachement d'une région dans laquelle il aurait évolué au cours d'une existence terrestre. Si la carence d'ossements capables d'accomplir des miracles constitue dans certains cas un frein au développement du culte michaélique, le manque d'ancrage géographique accroît l'universalité de sa figure et son adaptabilité à toutes les régions d'Occident ou d'Orient⁹⁵⁴.

Pourtant, malgré ces différences, Michel est présent dans les mêmes prières, litanies, textes hagiographiques (Jacques de Voragine) que les autres saints. Plus qu'une concurrence, Sofia Boesch Gajano note une certaine complémentarité entre culte de l'archange et celui des martyrs au début du Moyen Âge : l'un assurant une protection efficace et inébranlable, les autres offrant un visage plus concret et familier⁹⁵⁵. Encore une fois, c'est la notion d'intercession qui est centrale dans le rapprochement entre le culte des saints et celui de l'archange. Les gestes accomplis pour lui rendre hommage, les raisons pour lesquelles on l'invoque, les supports sur lesquels on le peint, sont les mêmes que ceux des saints. Enfin le qualificatif même de « saint » accolé au nom de Michel est précocement et généralement adopté par l'ensemble de la chrétienté et permet d'atténuer le décalage entre la figure angélique et les figures sanctifiées. La « sanctification » de l'archange est particulièrement lisible dans l'iconographie de Michel. Nous reviendrons sur cet aspect dans les chapitres suivants.

II.3.2.2. Saint Michel en ses lieux

Les sanctuaires michaéliques possèdent une place primordiale dans la définition et le développement du culte de l'archange en Occident. Pourtant, contrairement aux autres grands sanctuaires de la chrétienté, la popularité de ces sites n'est pas liée à la conservation de reliques d'un grand personnage de l'histoire religieuse⁹⁵⁶.

Issues d'une tradition biblique de contact, les reliques sont des éléments matériels centraux dans la piété du Moyen Âge et bien souvent un moyen indispensable de consécration d'un lieu de culte, garant de son bon fonctionnement⁹⁵⁷. Les récits de la vie d'un saint participent à l'efficacité de son action *post mortem* par le biais de ces dites reliques. Le culte

⁹⁵³ CABIÉ, 1997, p. 33.

⁹⁵⁴ PETRUCCI, 1971, p. 339.

⁹⁵⁵ BOESCH GAJANO, 2009, p. 19.

⁹⁵⁶ À propos des sanctuaires et de la dimension spatiale des phénomènes religieux, voir la *collana* « Santuari d'Italia » éditée sous la direction de Roberto Rusconi avec la participation scientifique de Giancarlo Andenna, Sofia Boesch Gajano, Ada Campione, Giorgio Cracco, Giorgio Otranto, André Vauchez et Giovanni Vitolo.

⁹⁵⁷ Sur les reliques et l'importance de l'aspect matériel de la piété chrétienne à travers les âges, voir *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Anna Benvenuti, Sofia Boesch Gajano, Simon Ditchfield et autres, Rome, Viella, 2005. À propos de l'importance des reliques, voir GAFFURI, 2009, p. 192.

des anges semble ainsi poser un problème dans la création de sanctuaires par cette double absence de restes corporels pouvant légitimer son implantation et son succès, et de récits d'une existence terrestre. Pour autant, les sanctuaires michaéliques semblent tenir une place essentielle dans la création et le développement de son culte et une sacralité exceptionnelle. C'est un sanctuaire, celui du Mont Gargan, qui a servi de propulseur, de foyer au rayonnement du culte occidental de l'archange et bien souvent de modèle pour les nouveaux sites créés en l'honneur de Michel. Ces derniers ont pu à leur tour, selon leur importance, servir de diffuseur du culte à l'échelle locale, nationale ou parfois internationale. Ce sont d'ailleurs les dates de dédicaces des églises qui servent à définir celle de l'introduction de la fête de Michel dans le calendrier liturgique. Aujourd'hui encore, c'est à partir de ces lieux de culte michaélique que s'est révélé l'intérêt pour l'étude de la figure de l'archange à partir des années 1960⁹⁵⁸, et la recherche a développé ses approches autour des grands sanctuaires européens⁹⁵⁹.

En fait, si l'absence de corporalité de Michel semble à priori poser un problème dans l'instauration d'une sacralité de ses sanctuaires, c'est cette carence qui est à la base même de l'« aura » des sites michaéliques. Le pouvoir divin lié à Michel, s'il ne peut se manifester dans des ossements, se révèle aux hommes par son apparition dans certains lieux qui suscitent souvent mystère et terreur. L'archange entre alors « physiquement » en rapport avec les éléments tangibles de l'architecture ou d'un paysage, qui deviennent alors eux-mêmes une forme dérivée de reliques de contact. La sacralité ainsi imprimée dans le lieu terrestre permet un contact « direct » avec le divin⁹⁶⁰. Le caractère hiérophanique du culte michaélique est donc au centre de la construction de la sacralité du site : c'est de cette façon qu'il se l'approprie pour le rendre saint. La croyance en un pouvoir effectif de ce lieu est décelable dans le fait que des morceaux de roche provenant du Mont Gargan étaient transférés dans d'autres sanctuaires michaéliques, comme auraient pu l'être de simples reliques. Par la suite, plusieurs récits de pèlerinages au Mont-Saint-Michel racontent que les fidèles emportaient en guise de relique un morceau de pierre du Mont⁹⁶¹.

Les légendes de fondations des sanctuaires michaéliques témoignent ensuite de la présence immatérielle de l'être éthéré dans le site dont elles racontent les origines, et justifient la sacralité de l'endroit choisi par Michel⁹⁶². Elles sont donc essentielles dans la construction du culte de Michel et sa diffusion, d'où l'importance des lieux communs entre l'*Apparitio*, la *Revelatio* et d'autres récits. La plupart des apparitions de Michel dans les légendes ont d'ailleurs pour but d'indiquer l'emplacement d'un futur sanctuaire.

⁹⁵⁸ Voir à ce propos la première partie du premier chapitre concernant l'historiographie.

⁹⁵⁹ À ce propos, les différents titres des colloques ayant eut lieu dans la première décennie des années 2000 sont révélateurs de la place des sanctuaires dans l'étude de l'archange : « Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale », « Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'occident médiéval », « Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts ».

⁹⁶⁰ VAUCHEZ, 2009, pp. 599-604.

⁹⁶¹ BOUET, 2009, pp. 67-84.

⁹⁶² BOESCH GAJANO, 2009, p. 20.

Puisque le choix du lieu est le fait de l'archange, il privilégie des emplacements naturels, qui ne soient pas pervertis par de quelconques aménagements humains. L'importance du caractère naturel des sites michaéliques trouve un écho dans les descriptions au début des récits des légendes. Giorgio Otranto insiste sur le fait qu'il ne s'agit pas d'un élément accessoire de la *narratio*, la description du paysage ne constitue pas une énonciation de détails permettant d'encadrer la scène pour donner une crédibilité aux épisodes racontés ensuite. Michel investit des lieux symboliquement associés au mal parce qu'en proie aux caprices de la nature et des éléments, et se les approprie tout en livrant une métaphore de la victoire du bien sur le mal. Les éléments physico-environnementaux sont une partie constitutive de la légende, ils en sont les conditions essentielles et irréductibles dans l'explication des vertus de Michel. En définitive, ils finissent par déterminer la structuration spirituelle, la physionomie et le modèle hagiographique⁹⁶³. L'intérêt descriptif pour le paysage se retrouve ensuite dans les récits de pèlerinage et permet d'insister sur les difficultés à rejoindre les sites michaéliques et ainsi sur le mérite de ceux qui réalisent ce trajet⁹⁶⁴. Les lieux naturels choisis par Michel participent, comme le précise André Vauchez, à contrebalancer le caractère hiérophanique du culte de l'archange par un aspect tellurique et ainsi à lier le caractère céleste et terrestre⁹⁶⁵. Ces lieux reculés évoquent de surcroît un trait de la personnalité de l'archange : son caractère exigeant, qui a directement commandé aux hommes la construction de sanctuaires sur des terrains difficiles à l'écart du monde. Le dernier épisode de l'*Apparitio* explique que le caractère sacré de la grotte des Pouilles ne peut être souillé par une intervention humaine et Michel apparaît une nouvelle fois à l'évêque de Siponto pour lui apprendre que le sanctuaire est déjà consacré par lui-même⁹⁶⁶.

Outre les morceaux de roche utilisés et échangés comme des reliques, certains objets déposés ou touchés par l'archange lors de ses visites terrestres, constituent tout de même des reliques de contacts plus « classiques ». Le Mont Gargan possède notamment un manteau rouge laissé sur l'autel après la consécration de l'édifice par Michel et un morceau de marbre sur lequel a marché l'archange et qui possède la trace de son pied dans la roche. Comme précisé dans la *Revelatio*, au moment de la création du Mont-Saint-Michel, le sanctuaire italien lui cède une partie de ses reliques de contact comme vecteur de transmission d'une part de sa sacralité : un morceau du manteau de l'ange et un morceau de marbre sur lequel Michel s'était assis⁹⁶⁷. Si ces reliques ne semblent pas avoir de rôle particulier en Italie, l'ensemble constitué au mont normand est plus important, s'enrichit au cours du temps et semble plus effectif. Outre les objets du Mont Gargan, une des pièces principales de cette collection est le crâne de l'évêque Aubert à l'origine de la construction du Mont, qui conserve un trou sur le côté, témoin de sa rencontre avec Michel qui permet d'authentifier la présence de l'archange au moment de sa

⁹⁶³ OTRANTO, 2007, p. 415.

⁹⁶⁴ TOSCO, 2003, pp. 541-564.

⁹⁶⁵ VAUCHEZ, 2009, p. 601.

⁹⁶⁶ OTRANTO, 2003, p. 60.

⁹⁶⁷ BOUET, 2003, p. 66.

fondation⁹⁶⁸. Comme le précise Pierre Bouet à partir des textes de *Miracula* du Mont-Saint-Michel, peu de miracles semblent pourtant être accomplis près de ces objets⁹⁶⁹ et sont plutôt attribués directement aux apparitions de l'archange. François Neveux ajoute que « c'est à croire que le culte de l'archange, être immatériel par excellence, pouvait se passer de l'intermédiaire de souvenirs palpables de son intervention sur terre, contrairement à ce qu'on observe pour les autres saints »⁹⁷⁰. La translation de la sacralité des sanctuaires michaéliques passe plus volontiers par la translation de morceaux du paysage que par celle des reliques. De plus, la nature même de l'assistance michaélique faisait que les pèlerins se rendaient aux Monts moins pour réaliser une action précise que pour sauver leur âme. Par conséquent, si elles n'accomplissent pas de prodiges spectaculaires, loin d'être inutiles, ces reliques sont la preuve tangible et matérielle de la véracité des visites sur ces sites de l'être immatériel et donc les garantes du succès d'un phénomène central dans le culte de Michel : celui du pèlerinage.

Le Mont Gargan devient très rapidement lieu de pèlerinage. Les premiers voyages, réalisés entre le VI^e et le VII^e siècles, étaient de type thérapeutique, pour des pèlerins venus principalement d'Orient⁹⁷¹. Pendant la période de domination lombarde, l'origine sociale et géographique des pèlerins se diversifie. Comme l'attestent les inscriptions gravées sur ses murs, ils viennent entre autre de Gaule, des Iles Britanniques, et le pèlerinage au Mont Gargan s'intensifie et acquiert une dimension internationale tout en multipliant ses types : thérapeutiques, dévotionnelles, pénitentiels, de suffrage ou judiciaires⁹⁷². Ces évolutions sont à lier aux changements architecturaux, entrepris par les ducs lombards, qui favorisent la fréquentation du lieu⁹⁷³. Entre le VIII^e et le IX^e siècles, il passe ainsi d'un phénomène local à un phénomène de dimension européenne⁹⁷⁴ avec une véritable explosion du culte michaélique du Gargan au IX^e siècle⁹⁷⁵. La fin du X^e siècle et la première partie du XI^e marque un certain recul du pèlerinage avec une mauvaise période pour l'Italie méridionale ponctuée de batailles livrées par les Byzantins, les Sarrasins ou les Normands. L'apparition de la croisade et l'installation définitive des Normands dans le sud vide le pèlerinage garganique de ses significations symboliques⁹⁷⁶. La fin du Moyen Âge connaît une mutation profonde du pèlerinage au Mont Gargan caractérisée par un mouvement inverse le transformant de pèlerinage européen à un pèlerinage local et marquant un retour à une configuration purement pénitentielle et dévotionnelle : c'est le moment de la chute de Constantinople (29 mai 1453), les routes de méditerranée deviennent dangereuses et plusieurs ports des Pouilles sont fermés

⁹⁶⁸ NEVEUX, 2003, p. 245.

⁹⁶⁹ BOUET, 2009, p. 80.

⁹⁷⁰ NEVEUX, 2003, p. 245.

⁹⁷¹ Comme la propre nièce de Narsete, commandant des troupes byzantines d'Italie, OTRANTO, 2003, p. 50.

⁹⁷² OTRANTO, 2003, p. 51.

⁹⁷³ MARTIN, 2009, p. 411.

⁹⁷⁴ PETRUCCI, 1963, p. 166.

⁹⁷⁵ OTRANTO, 1990, p. 51.

⁹⁷⁶ PETRUCCI, 1963, p. 180.

ou supplantés par la suprématie de Venise⁹⁷⁷. Pourtant le sanctuaire est encore lieu de pèlerinage à la fin du Moyen Âge, comme en atteste la visite de saint François d'Assise.

Les routes du pèlerinage à saint Michel sont ponctuées, en Occident, par trois grands sanctuaires entre France et Italie : le Mont Gargan, le Mont-Saint-Michel et au centre, Saint-Michel-de-la-Cluse. Ces sites michaéliques se trouvaient sur la route des pèlerinages majeurs de la chrétienté, et pouvaient parfois constituer une option spécifique pour l'archange : citons par exemple Saint-Michel-de-la-Cluse placé à la sortie des Alpes entre les régions occidentales et Rome ; et le Mont Gargan entre Rome et Jérusalem. Cette option d'itinéraire nécessitait tout de même une certaine motivation pour faire ce détour et gravir les montagnes sacrées comme en témoignent quelques récits narratifs de pèlerinages étudiés par Giorgio Otranto⁹⁷⁸.

Le pèlerinage au Mont-Saint-Michel connaît un succès rapide et pérenne. Il se distingue des autres sanctuaires michaéliques, comme nous venons de le mentionner, par l'importance accordée aux reliques. Dans les récits de pèlerinage, on remarque parfois des confusions entre Mont Gargan et Mont-Saint-Michel ou bien ils sont invoqués ensemble, ce qui prouve l'importance du développement du monastère normand, qui devient lui-même une référence en matière de sanctuaire michaélique⁹⁷⁹. Alors que le pèlerinage au Mont Gargan subit son déclin, le Mont-Saint-Michel regagne une certaine notoriété après avoir résisté aux différentes attaques anglaises lors de la guerre de Cent Ans.

Au site de la Cluse, la conscience de se situer au milieu des deux grands sanctuaires est présente dès les origines comme en atteste la légende⁹⁸⁰. Le pèlerinage à la Sacra, se caractérise par un public plus intéressé par les abbés illustres, généralement de haut rang social, des réformateurs, des personnes voyageant pour des motifs diplomatico-religieux ou pour étudier, même si elle a également connu un pèlerinage plus populaire et plus local⁹⁸¹.

Les lieux de culte michaélique et la typologie de leur implantation marquée par des accès difficiles, se prêtent particulièrement à l'idée largement rependue que la difficulté du parcours rend efficace le pèlerinage dans un symbole du voyage mystico-ascensionnel⁹⁸².

La période du XI-XII^e siècles fut marquée dans les sanctuaires michaéliques en général par une monumentalisation des parcours dévotionnels avec de grands effets scénographiques, le tout pensé pour accueillir la liturgie solennelle consacrée à Michel qui atteste du succès des pèlerinages à l'archange⁹⁸³. Pourtant, la fin du Moyen Âge marque un recul de la fréquentation, en grande partie lié à l'invention du jubilé qui voit l'affirmation de la suprématie de Rome et à la promotion de l'humanité du Christ, faisant passer le pèlerinage à l'être céleste au second plan. Nous avons déjà précisé que ces modifications n'entraînent pas

⁹⁷⁷ TRIPPUTI, 2009, p. 101.

⁹⁷⁸ OTRANTO, 2009, p. 145.

⁹⁷⁹ OTRANTO, 2009, p. 146.

⁹⁸⁰ OTRANTO, 2007, p. 412.

⁹⁸¹ OTRANTO, 2009, p. 147.

⁹⁸² CASIRAGHI, 2003, p. 327.

⁹⁸³ TOSCO, 2003, pp. 541-564.

forcément un recul dans le culte de l'archange, mais plutôt une mutation dans laquelle le pèlerinage n'est plus un élément clé des dévotions rendues à Michel.

La typologie des lieux de culte michaélique, et le modèle constitué, à ce titre, par le Mont Gargan, ont particulièrement intéressé l'historiographie italienne et en premier lieu le professeur Giorgio Otranto de l'Université de Bari⁹⁸⁴. Selon lui, les éléments historiques, liturgiques et iconographiques, permettent d'affirmer que le Mont Gargan est le lieu de culte michaélique le plus important d'Occident et qu'il a servi de modèle pendant tout le Moyen Âge⁹⁸⁵. Les caractéristiques du Mont Gargan constituent une matrice qui peut servir de modèles aux légendes, aux caractéristiques physico-environnementales, à l'architecture et aux attributs de l'archange⁹⁸⁶. Plusieurs textes mettent en avant l'exceptionnalité du lieu et en même temps sa reproductibilité⁹⁸⁷ qui amènent à un développement d'une typologie garganesque entre la fin du VI^e siècle et les premières décennies du VIII^e siècle un peu partout en Occident⁹⁸⁸.

Les éléments constitutifs de cette typologie ne sont pourtant pas nouveaux puisqu'ils sont déjà presque tous présents dans le culte oriental : des lieux élevés, souvent liés à des montagnes ou s'insérant dans des contextes naturels, la présence de l'eau. Le mont italien propose alors un condensé de ces caractéristiques⁹⁸⁹. Le succès du Mont Gargan, assuré par la présence multiple de ces éléments sacralisant et justificateurs des vertus thaumaturgiques de l'archange, devenait alors un modèle efficace à exporter, constitué d'une sorte de *koinè* architectonique et environnemental, un répertoire commun⁹⁹⁰. En s'inspirant de la légende et de l'implantation du sanctuaire garganique, afin d'assurer une filiation et d'en récupérer une partie de prestige, le Mont-Saint-Michel a transformé le Mont Gargan en un modèle à copier⁹⁹¹ favorisé par la tendance fédérative des mouvements monastiques⁹⁹².

Le premier aspect à être largement copié est l'implantation dans des lieux naturels et sauvages, exposés aux caprices des éléments. Si elle est encore bien présente au Mont Gargan possédant une source curative, au Mont-Saint-Michel et dans quelques autres sanctuaires situés près de cours d'eau aux crues capricieuses, la proximité de l'eau devient vite secondaire⁹⁹³. La copie de caractéristiques physico-environnementales se fait la plupart du

⁹⁸⁴ Voir à ce propos les ouvrages réalisés en collaboration avec le spécialiste de l'épigraphie Carlo CARLETTI, 1980 et 1990. Plusieurs articles de Giorgio OTRANTO reprennent cette problématique : 1994, pp. 85-124 ; 2003, pp. 43-64 ; 2007, pp. 385-415.

⁹⁸⁵ OTRANTO, 1981, pp. 423-442.

⁹⁸⁶ OTRANTO, 2007, pp. 385-415.

⁹⁸⁷ BOESCH GAJANO, 2009, p. 23.

⁹⁸⁸ PETRUCCI, 1971, p. 343.

⁹⁸⁹ OTRANTO, 2007, p. 389.

⁹⁹⁰ OTRANTO, 2007, p. 414.

⁹⁹¹ OTRANTO, 2007, p. 415.

⁹⁹² CASIRAGHI, 2003, p. 329.

⁹⁹³ SARACCO, 2011, pp. 237-253.

temps dans une implantation sylvestre, rupestre ou montagnaise⁹⁹⁴ et reproduit ainsi la dualité typique du Mont Gargan entre immatérialité de l'archange et matérialité des instruments de sa dévotion⁹⁹⁵.

Contrairement aux caractéristiques naturelles, le sanctuaire garganique ne sera jamais un grand modèle architectural, à quelques exceptions près, comme celle de la reprise d'une nef double à Notre-Dame-Sous-Terre. L'implantation dans des lieux accidentés et aux accès difficiles conditionnent des constructions architecturales s'adaptant au terrain plus qu'à un modèle précis. Le sanctuaire des Pouilles est lui-même constitué d'éléments architectoniques qui tendent à s'accommoder des contraintes et à sa fonction de lieu de pèlerinage plutôt qu'à développer un ensemble cohérent et unifié. Toutefois, dans le cas des sites ne possédant pas les éléments naturels nécessaires à la réplique d'un ou plusieurs éléments garganiques, des formes architecturales peuvent être produites dans le but de recréer de manière artificielle des formes évoquant des éléments naturels. Citons par exemple la construction d'une crypte au Mont-Saint-Michel ou dans le Mausolée d'Hadrien de Rome qui vient compenser l'absence de cavité rocheuse. Le Monte-Sant'Angelo n'est alors pas un modèle mais un inspirateur de l'architecture ainsi créée pour des institutions qui construisent sciemment leur propre identité spatiale et monumentale⁹⁹⁶.

Les églises occidentales dédiées à Michel sont des églises *sub uno lapide*⁹⁹⁷. Selon Giorgio Otranto, l'élément grotte est le seul qui n'était pas présent dans le culte oriental, alors qu'il s'affirme au Mont Gargan comme la demeure privilégiée de l'archange et rencontre un grand succès en Italie à partir du VII^e siècle⁹⁹⁸. L'implantation dans une grotte se justifie par l'aspect sauvage et inquiétant correspondant aux lieux de prédilection de l'archange qui participe à une forme d'évangélisation des espaces les plus reculés et les plus dangereux, où les démons semblent avoir élu domicile. Dans la tradition chrétienne, la présence divine s'est manifestée plusieurs fois dans une grotte : en tant que lieu de naissance avec la grotte de la Nativité, lieu de sépulture, avec le Saint Sépulcre et lieu de manifestations en tout genre.

Cette typologie rupestre connaît un développement remarquable en Italie⁹⁹⁹, et particulièrement en Italie du sud où les caractéristiques géologiques sont à l'origine de la présence d'un grand nombre de cavités rocheuses¹⁰⁰⁰. Le succès des grottes michaéliques est

⁹⁹⁴ OTRANTO, 2003, p. 53.

⁹⁹⁵ BOESCH GAJANO, 2009, p. 26.

⁹⁹⁶ BOESCH GAJANO, 2009, p. 18.

⁹⁹⁷ Terme employé par le moine Bernard dans son *Itinerarium Bernardi monachi franci*. Rapporté par AVRIL et GABORIT, 1967, p. 276.

⁹⁹⁸ OTRANTO, 2007, p. 389.

⁹⁹⁹ Les exemples se multiplient en Italie : la grotte sur le Monte Tancia en Sabine ; un sanctuaire souterrain ancien à Monte Laureto, dans les Pouilles près de Putignano, selon la tradition, construite par Grégoire le grand en 591 (sur les terres de sa famille) ; une basilique souterraine au centre d'une catacombe chrétienne à Palerme ; la caverne d'Ozieri en Sardaigne ; la crypte d'Olevano sul Tusciano dans la province de Salerne ; la grotte de Pertosa, toujours dans la Province de Salerne.

¹⁰⁰⁰ BAYLÉ, 2003, p. 451.

également visible dans l'hagiotoponymie italienne puisque nombreux noms de communes font référence à un ange et une grotte (par exemple « San Angelo de gruttis », « La cripta S. Angeli »)¹⁰⁰¹.

Cet élément, si célèbre et caractéristique soit-il pose des difficultés d'exportation dans certains lieux qui peuvent être contournés, comme nous venons de le préciser, par la création d'une architecture évoquant une cavité souterraine ou creusée artificiellement directement dans la roche, comme ce fut le cas au Mont-Saint-Michel où une rotonde excavée correspondait à la description de la *Revelatio* « *in modum cryptae rotundam* »¹⁰⁰².

L'implantation rupestre insiste sur le pouvoir de la roche sur laquelle Michel s'est manifesté et a laissé la marque de son pied et qui prend ainsi un caractère thaumaturgique. Les parois de la grotte garganique sont au centre d'une série de gestes manifestant la piété à l'archange : elles ont été touchées, gravées, peintes, des morceaux ont été détachés pour être déplacés, partagés et conservés comme des reliques. Un autre type, lui aussi d'inspiration garganique, s'est également manifesté dans sa relation avec la roche, et surtout avec sa situation élevée : la montagne.

La montagne garganique apparaît, avec la grotte, comme l'élément naturel et sauvage par excellence, peu accueillant et donc particulièrement adapté aux hiérophanies et aux manifestations miraculeuses¹⁰⁰³. L'adoption de ce type d'implantation et ses dérivés (chapelles hautes, églises en hauteur...) fut la plus courante tout au long du Moyen Âge pour les lieux de culte michaéliques¹⁰⁰⁴. Sa position élevée en fait un point de rencontre entre le ciel et la terre, et participe au symbolisme de l'ascension purificatrice, particulièrement importante dans un culte lié au pèlerinage. La tradition biblique avait déjà souligné ce rôle sacré des montagnes, avec par exemple le Mont Sinäï ou le Mont Golgotha¹⁰⁰⁵. L'élévation du lieu de culte correspond également à la qualité d'ange de Michel, son caractère aérien et ses fonctions de médiateur¹⁰⁰⁶, alors que le ciel est le domaine de ses combats contre les démons. Monseigneur Crosnier employait ainsi le terme de « culte aérien » pour souligner la spécificité des lieux michaéliques à être en hauteur¹⁰⁰⁷. Dans le *Chronicon* d'un monastère michaélique près de Verdun, il apparaît que ce choix des sites perchés est un choix de pureté car la *angelica puritas* a l'habitude de choisir pour elle *alta loca* et que *angelica suffragia in altis sibi exspectanda*¹⁰⁰⁸. C'est donc un choix qui appartient à Michel, et non pas aux hommes, comme le précise Belet dans son *Divinorum officiorum explicatio*:

« Hic quoniam in monte Gargano visus sit ac ipse locum sibi in alto eligerit, ideo et ubique fere terrarum in edito loco basilica construitur »¹⁰⁰⁹.

¹⁰⁰¹ OTRANTO, 2007, p. 392.

¹⁰⁰² BAYLÉ, 2003, p. 452.

¹⁰⁰³ OTRANTO, 2007, p. 389.

¹⁰⁰⁴ OTRANTO, 1994, p. 124.

¹⁰⁰⁵ OTRANTO, 2007, p. 414.

¹⁰⁰⁶ CROSNIER, 1862, p. 695.

¹⁰⁰⁷ CROSNIER, 1862, p. 695.

¹⁰⁰⁸ OTRANTO, 2007, p. 415.

¹⁰⁰⁹ Cité dans VERZONE, 1953, p. 76.

Les sanctuaires de saint Michel adoptent ainsi une silhouette bien particulière, souvent surprenante : bien sûr le Mont Gargan et le Mont-Saint-Michel en sont les représentants les plus connus, mais l'abbaye de Saint-Michel-de-la-Cluse et la petite chapelle d'Aiguilhe n'en sont pas moins spectaculaires. Cette scénographie monumentale correspond bien à la perception que les hommes du Moyen Âge devaient avoir de la figure michaélique, proche et lointaine : en même temps ces sanctuaires semblent proches car ils sont visibles de loin, et en même temps ils paraissent lointains car ils sont peu accessibles¹⁰¹⁰ .

Le développement de ce type d'implantation peut prendre plusieurs formes : des implantations montagneuses, comme dans les Pouilles au Mont Gargan, dans les Alpes avec Saint-Michel-de-la-Cluse, ou dans les Alpes bavaroises où Michel occupait également les sommets¹⁰¹¹ ; des établissements sur des promontoires naturels, des collines ou des rochers tels le Mont-Saint-Michel ou la chapelle Saint-Michel d'Aiguilhe ; ou encore, si la géographie ne permet une implantation naturelle en hauteur, dans des lieux élevés artificiellement comme dans le château Saint-Ange de Rome, dans des chapelles hautes d'un ensemble architectural plus vaste ou au-dessus des portes.

Les chapelles élevées à proximité des portes associent les caractéristiques que nous venons d'énoncer au caractère défensif propre à l'archange biblique¹⁰¹². En Orient, ce caractère défensif des lieux de culte assumé par les archanges était déjà ancien : Michel et Gabriel sont sculptés sur les jambages de la porte de l'église de Kodja Kalessi en Asie Mineure au VI^e siècle et une autre sculpture de ce type du VI^e siècle se trouve au musée d'Antalya¹⁰¹³. Ce phénomène s'était étendu à partir de Constantinople, dont Michel était le gardien, vers d'autres villes ou églises orientales. L'Occident adopte cette tradition et place à l'entrée des villes ou des sanctuaires des chapelles dédiées aux anges ou aux archanges, qui en assurant la défense de l'église¹⁰¹⁴, acquiert un caractère prophylactique parallèle à celui des reliques qui se trouvent dans la partie orientale de l'édifice¹⁰¹⁵. En 749, Rigobert fait bâtir un oratoire à saint Michel sur les murailles de Reims¹⁰¹⁶. Ces chapelles prennent surtout place dans des tours indépendantes des églises et marquent l'enceinte d'un lieu sacré, à partir du VIII^e siècle. Sur le plan de Saint-Gall on lit sur une des tours : « Altare sancti Michaelis in summitate » pour la tour nord et « Altare sancti Gabielis archangeli in fastigio » pour la tour sud¹⁰¹⁷ ; à Centula-Saint-Riquier le parvis carré précédant l'église présentait trois portes surmontées de tours avec trois oratoires pour les trois archanges¹⁰¹⁸ :

¹⁰¹⁰ BARRAL I ALTET, 2000, p. 134.

¹⁰¹¹ LECLERCQ, 1933, p. 906.

¹⁰¹² Voir à propos du culte des anges et des chapelles hautes, VALLERY-RADOT, 1929, pp. 453-478 ; VERZONE, 1953, pp. 71-80.

¹⁰¹³ FAURE, 1997 (1), p. 202.

¹⁰¹⁴ BAYLÉ, 2003, p. 455.

¹⁰¹⁵ VERZONE, 1953, p.75.

¹⁰¹⁶ VERZONE, 1953, p.75.

¹⁰¹⁷ LECLERCQ, 1933, p. 906.

¹⁰¹⁸ VERZONE, 1953, p. 74.

« Ipsa maenia quae vocantur Paradisus, turita mole surgentia, tribus altariis consecrata sunt : videlicet in porta occidentali altare sancti Michaelis, in porta australi altare sancti Gabrielis, in porta autem septentrionali altare sancti Raphaelis »¹⁰¹⁹ ;

L'église Santa-Maria-Maggiore de Milan était entourée de deux baptistères, d'un clocher et de quatre oratoires dédiés à Raphaël, Gabriel, Michel et Uriel¹⁰²⁰. Dans ces ensembles monumentaux, saint Michel est aidé d'autres archanges pour assurer la protection des lieux, « ainsi gardien collectif de l'Église universelle du Christ, après avoir été prince et protecteur d'Israël, saint Michel démultipliait sa présence pour devenir le gardien de chaque église locale »¹⁰²¹. La présence des anges permettait dans ce contexte de délimiter l'espace entre le ciel et la terre, entre l'espace sacré et l'espace profane¹⁰²². Ces sites symbolisaient la Jérusalem céleste, toujours ceinte de tours où Michel jouait un rôle important dans le thème apocalyptique puisque lui-même acteur des événements eschatologiques¹⁰²³. Cette répartition d'un espace sacré entouré de tours ou de portes gardées par des anges se retrouve dans les illustrations des manuscrits représentant la Jérusalem céleste¹⁰²⁴.

La période carolingienne est marquée par une tendance à centraliser les chapelles et les autels dans un bâtiment principal. Les oratoires aux archanges se retrouvent dans la partie haute du massif occidental surplombant l'entrée de l'église, les Westwerk, comme à Corvey au IX^e siècle où l'on peut lire sur la façade de l'abbatiale :

CIVITATEM ISTAM
TV CIRVUMDA DOMINE ET
ANGELI TVI CVSTODIANT MVROS EIVS¹⁰²⁵

La symbolique d'élévation et de protection du culte de saint Michel trouvait alors une forme architecturale¹⁰²⁶. Le Westwerk carolingien est également un symbole du Saint-Sépulcre et de la Jérusalem céleste. Les chapelles hautes dédiées à saint Michel dans les églises se multiplient entre le IX^e et le X^e siècles. Si elle est courante dans l'Europe occidentale, l'association du culte de saint Michel à la protection de l'entrée des villes ou des sanctuaires ne s'est pourtant pas du tout développée en Italie méridionale, alors qu'elle est importante plus au nord, à Rome et dans le monde carolingien en général. En fait le caractère militaire de l'archange est très peu développé dans ces régions au Haut Moyen Âge¹⁰²⁷.

Au XI^e et XII^e, si les Westwerks disparaissent, la conservation des tours de façade et des chapelles hautes dédiées aux anges font figure d'avatar des massifs occidentaux¹⁰²⁸. À l'époque romane, l'iconographie de saint Michel se développe dans les programmes sculptés

¹⁰¹⁹ LECLERCQ, 1933, p. 906.

¹⁰²⁰ VERZONE, 1953, p. 74.

¹⁰²¹ FAURE, 1997 (1), p. 202.

¹⁰²² FAURE, 1997 (1), p. 202.

¹⁰²³ BAYLÉ, 2003, p. 455.

¹⁰²⁴ BAYLÉ, 2003, p. 455.

¹⁰²⁵ Cité dans HEITZ, 1997, pp. 37-48.

¹⁰²⁶ BAYLÉ, 2003, p. 450.

¹⁰²⁷ MARTIN, 2009, p. 409.

¹⁰²⁸ BAYLÉ, 2003, p. 457.

près des portes, sur les portails ou dans les galeries¹⁰²⁹. Sophie Cassagnes-Brouquet souligne par exemple l'importance du thème du combat de Michel contre le démon sur les chapiteaux à l'entrée des églises bourguignonnes clunisiennes¹⁰³⁰.

Dans la tradition garganique, il y a un aspect qui n'apparaît pas du tout et qui a pourtant connu un grand développement au Bas Moyen Âge : celui de l'ange de la mort¹⁰³¹. À partir du Haut Moyen Âge, les préoccupations eschatologiques se font plus marquées et Michel se détache une nouvelle fois de la horde des anges dans ce contexte, car il est à même de répondre à ces craintes en apparaissant comme protecteur des âmes et psychopompe. La densité de sa personnalité et de ses fonctions permettent réellement de répondre à des besoins spirituels multiples et variés¹⁰³². La figure de l'archange est donc associée à certains lieux de culte à destination funéraire, tombeaux, chapelles funéraires, oratoires près des cimetières.

Le Mont Gargan est à la base de la construction d'une typologie des lieux de culte michaélique, qui concerne le choix de leur emplacement, leurs formes architecturales et la symbolique de ces éléments. Cette typologie souligne un répertoire commun destiné à manifester une dévotion à une figure complexe au caractère polysémique¹⁰³³. Il faut souligner la ductilité des schémas garganiques, avec des adaptations au modèle qui vont d'ailleurs perdre peu à peu la référence initiale à la grotte italienne pour conserver des éléments qui deviennent courants et qui peuvent s'adapter à une grande diversité de lieux, de milieux géographiques, sociaux et culturels¹⁰³⁴. Giorgio Otranto précise que le développement d'une dévotion de type garganique ne fut jamais ni uniforme ni complet¹⁰³⁵. La variété des formes architecturales liées au culte de l'archange (tantôt élevées, tantôt enterrées, tantôt dans des lieux très reculés, tantôt aux portes de villes ou dans les tours des cathédrales...) est bien évidemment liée à la diversité de sa nature.

Le culte de saint Michel en Occident est donc fortement ancré dans ses sanctuaires, à l'implantation spectaculaire et paraissant souvent inaccessibles. La sacralité liée à l'archange, inscrite dans la pierre plutôt que dans des restes de corps humains, entre en conflit avec les évolutions de spiritualité de la fin du Moyen Âge tendant à humaniser le divin et inscrire un rapport plus intime avec les saints. Ces transformations spirituelles font apparaître un culte de Michel archaïque et brut, encore fortement lié aux craintes des manifestations surnaturelles¹⁰³⁶. Aux derniers siècles du Moyen Âge, son culte s'adapte à cette nouvelle situation religieuse en se déliant de la roche qui l'avait si longtemps porté. La sacralité liée à

¹⁰²⁹ VERZONE, 1953, p. 80.

¹⁰³⁰ CASSAGNES-BROUQUET, 1997, p. 24.

¹⁰³¹ OTRANTO, 2003, p. 63.

¹⁰³² FAURE, 1988, p. 41.

¹⁰³³ À propos du lien entre les formes architecturales et les formes de dévotion, voir HEITZ, 1963 ; 1974, pp. 30-47 ; 1977, XVIII, pp. 339-362 ; 1979, pp. 217-243.

¹⁰³⁴ SARACCO, 2011, pp. 237-253 ; OTRANTO, 2007, p. 413.

¹⁰³⁵ OTRANTO, 1994, p. 123.

¹⁰³⁶ VAUCHEZ, 2009, p. 601.

Michel redescend sur terre, dans les chapelles funéraires et au sein de l'espace communal, preuve de son rapprochement de l'homme.

II.3.2.3. Un archange au caractère polysémique

Les épisodes bibliques et apocryphes dans lesquels Michel intervient ont assigné à l'archange des fonctions variées dans des contextes divers qui ont façonné une figure ductile au caractère polysémique permettant de s'adapter aux différentes populations, régions, périodes et aux différentes évolutions de spiritualité. C'est ce qui explique en grande partie le succès de son culte tout au long du Moyen Âge.

Dans le culte oriental, deux facettes de la dévotion portée à l'archange ont été mises en avant : son pouvoir guérisseur et sa fonction d'archistratège des armées célestes. Il était invoqué par ceux qui cherchaient une guérison, et était un modèle et un protecteur pour tout chef de guerre et pour l'empereur en particulier. Pour autant, le culte porté à Michel n'a souvent pas dissocié ces deux fonctions principales et ne s'y est pas non plus limité. Michel a été honoré comme un saint, invoqué comme un intercesseur, un thaumaturge et un protecteur efficace en toutes circonstances et particulièrement au moment de la mort¹⁰³⁷. Selon Giorgio Otranto, la matrice constantinopolitaine du culte de saint Michel dans sa dimension iatrique correspond à une première phase de culte en Italie¹⁰³⁸.

Comme tous les anges, Michel a des prédispositions pour maîtriser les éléments naturels, et c'est dans ce genre d'actions qu'il intervient dans les premières légendes orientales : il accomplit des miracles en agissant sur les éléments pour protéger les hommes. Cette capacité thaumaturgique de l'archange est ensuite à la base de son pouvoir de guérisseur¹⁰³⁹. Au Mont Gargan, c'est avant tout l'aspect thaumaturgique et guérisseur de Michel qui est vénéré dans le sanctuaire de la période protobyzantine à celle prélobarde¹⁰⁴⁰, et le guerrier ailé qui remet son épée dans son fourreau devant la procession grégorienne à Rome vient annoncer la fin de l'épidémie de peste, mais ces caractéristiques iatriques deviennent vite secondaires dans les dévotions qui lui sont rendues. Certains chercheurs y décèlent la concurrence des saints, aux personnalités plus proches des hommes, aux reliques plus efficaces et dont la guérison et l'accomplissement de miracles étaient la spécialité. Selon Olga Rojdestvensky, Michel était lui plus vénéré qu'aimé¹⁰⁴¹. Le culte occidental est également moins souvent implanté près des sources curatives ou des eaux miraculeuses et son pouvoir se manifeste par d'autres phénomènes. Michel manifeste sa puissance par des

¹⁰³⁷ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 188.

¹⁰³⁸ OTRANTO, 2003, p. 62.

¹⁰³⁹ JANIN, 1934, p. 28.

¹⁰⁴⁰ LASSANDRO, 1983, p. 200 ; CAMPIONE, 2007 (2), pp. 281-302.

¹⁰⁴¹ ROJDESTVENSKY, 1922, p. 58.

apparitions dans lesquelles il donne des recommandations, des ordres, des prémonitions ou des punitions plus que par des miracles en faveurs d'un ou des hommes. Bien sûr quelques récits de miracles sont encore présents dans les recueils des sanctuaires michaéliques¹⁰⁴², mais la plupart du temps, lorsqu'il porte assistance aux hommes, c'est qu'ils sont déjà morts.

En Occident, le culte michaélique s'est développé sous la forme d'une dévotion qui a surtout privilégié sa fonction militaire¹⁰⁴³. Les origines bibliques de ce caractère ont déjà été démontrées¹⁰⁴⁴. Au moment de son implantation dans le monde oriental, le culte de Michel n'adopte que ponctuellement les traits du guerrier mais la dévotion à l'archange est déjà largement supportée par les pouvoirs byzantins¹⁰⁴⁵. En Italie, c'est la récupération au VI^e siècle du culte de l'archange par les Lombards, peuple germanique conquérant et vénérant dans le passé Wodan, dieu suprême de la guerre, qui fait exploser la fonction militaire de Michel dans la chrétienté occidentale¹⁰⁴⁶. Ce culte de l'archange guerrier reste ensuite fortement lié aux pouvoirs en place car, en accord avec les textes bibliques et patristiques, chaque nation est gardée par un ange et Michel, en tant que chef des milices célestes, apparaît comme le protecteur des grandes nations. La conquête carolingienne marque la fin du pouvoir lombard et la récupération du culte angélique qui s'adapte particulièrement aux préoccupations de l'empire occidental. Le rôle assigné depuis l'Antiquité à l'empereur de défenseur de l'Église contre les ennemis de l'intérieur et de l'extérieur¹⁰⁴⁷ est revendiqué par Charlemagne qui compte bien, comme Michel, défendre physiquement le peuple et le mener au salut collectif. Les évolutions de la liturgie et des formes architecturales sont marquées par cette idéologie impériale assimilant les fonctions de l'empereur et de l'archange, et sont visibles notamment dans l'édification du Westwerk, le massif occidental réunissant dans un même espace tribune impériale et autel dédié à Michel.

Après les Carolingiens¹⁰⁴⁸, le culte de saint Michel continue d'être propulsé par le haut : par les Ottoniens¹⁰⁴⁹ ; par les comtes de Barcelone ; par les Plantagenêts et les Capétiens¹⁰⁵⁰.

¹⁰⁴² À la Sacra par exemple, un malade en pèlerinage au X^e siècle se serait endormi dans l'église et réveillé guérit ; CASIRAGHI, 2003, p. 329.

¹⁰⁴³ FAURE, 1997 (1), p. 201.

¹⁰⁴⁴ Dans l'Ancien Testament, Michel est considéré comme le protecteur du peuple d'Israël (Exode 14, 19 ; 23, 20-23 ; 32, 34 ; 33, 2) nommé ainsi par Daniel (10, 13 et 21 ; 12,1). Dans le Nouveau Testament devient le protecteur de l'Église et continue à être perçu de la sorte dans la tradition chrétienne¹⁰⁴⁴.

¹⁰⁴⁵ Nous avons déjà noté les liens entre Constantin et Michel.

¹⁰⁴⁶ OTRANTO, 1990, p. 38 ; SENSI, 2000, p. 127.

¹⁰⁴⁷ VAUCHEZ, 2007, pp. 339-348.

¹⁰⁴⁸ En 813, au concile de Mayence, Charlemagne étend le culte de l'archange à l'ensemble de l'empire, voir FAURE, 1988, p. 42.

¹⁰⁴⁹ Nombreuses fondations par Otton Ier, Conrad II, Henri II lorsqu'ils obtiennent des victoires grâce à l'assistance de l'archange. Ils emportent également le drapeau de saint Michel sur les champs de bataille, et dans certains textes, des parallèles sont faits entre la lutte des Ottoniens contre les ennemis impériaux et celle de Michel contre le mal ; Otton III fait édifier une grande abbaye dédiée à l'archange à Hildesheim. Dans le rapport entre le culte de saint Michel et les Ottoniens, voir par exemple ROJDESTVENSKY, 1922, p. 38.

¹⁰⁵⁰ Embellissement du Mont-Saint-Michel, puis promotion au statut de sanctuaire nationale et monarchique du

Pourtant Andreas Heinz conseille d'abandonner la vision romantique qui fait de saint Michel le protecteur attitré choisi par les rois et les empereurs au Haut Moyen Âge, et recommande de ne pas trop exagérer l'importance de la figure de l'archange dans le monde germanique, du moins jusqu'au Concile de Trente, où l'archange devient le combattant du dragon symbolisant le nouveau mal : le protestantisme¹⁰⁵¹.

La dévotion à Michel guerrier par les souverains occidentaux s'exprime par le financement de travaux de restauration ou d'embellissement dans les grands sanctuaires michaéliques ou la fondation de nouveaux lieux de culte. À partir des X - XI^e siècles se multiplient les pèlerinages des rois, pontifes, empereurs et guerriers au mont Gargan qui manifestent alors leur désir de se mettre sous la protection du pouvoir miraculeux de l'archange pour la réalisation de leurs entreprises guerrières ou de leurs desseins politiques¹⁰⁵². Au XIII^e siècle, les pèlerinages vers les sanctuaires michaéliques sont fréquents de la part des souverains occidentaux : au Mont-Saint-Michel pour les Plantagenets ; à la Sacra di San Michele pour les ducs de Savoie ; au Mont Gargan pour les angevins.

Le développement du caractère guerrier de Michel se fait principalement en Occident par la prise en main de son culte par les autorités politiques laïques, proposant ainsi une protection céleste à leur peuple, reflet de la protection terrestre assumée par l'empereur, le roi ou le duc¹⁰⁵³. Pourtant les pouvoirs laïques ne sont pas les seuls à soutenir le développement du culte michaélique dans le but d'en prendre le contrôle.

Les évêques ont un rôle central dans la naissance des dévotions à l'archange par leurs expériences visionnaires¹⁰⁵⁴. Dans les légendes de fondation des sanctuaires michaéliques, ce sont à chaque fois des évêques qui voient apparaître Michel : celui de Siponto au Mont Gargan, celui de Rome au Monte Sant'Angelo, celui d'Avranches au Mont-Saint-Michel¹⁰⁵⁵. Sofia Boesch Gajano affirme même que la légende du Mont-Saint-Michel n'a pas l'archange au centre mais bien l'évêque¹⁰⁵⁶. Le caractère guerrier est développé par les pouvoirs laïques, mais il apparaît également dans les légendes dont les évêques sont les protagonistes : Michel apparaît à l'évêque de Siponto pour lui annoncer l'issue d'une bataille ; dans la légende de Rome, Michel est un militaire, le chef de la milice céleste qui remet son épée dans son fourreau. Il s'agit d'un caractère qui s'enracine également dans les conceptions monastiques en plein Moyen Âge, où les moines pensaient constituer un *alter ego* des armées angéliques sur terre, censées lutter quotidiennement contre les démons avec en fond l'angoissant

Mont au moment de la guerre de 100 ans ; VAUCHEZ, 2009, p. 602.

¹⁰⁵¹ HEINZ, 2007, p. 52.

¹⁰⁵² PETRUCCI, 1971, p. 351.

¹⁰⁵³ Comme le confirme par exemple la création de l'ordre de saint Michel par Louis XI ; VAUCHEZ, 2009, p. 602.

¹⁰⁵⁴ FAURE, 1988, p. 39.

¹⁰⁵⁵ OTRANTO, 2007, p. 399.

¹⁰⁵⁶ BOESCH GAJANO, 2009, pp. 28-29.

problème du salut et de la Rédemption¹⁰⁵⁷. La promotion du caractère militaire de l'archange n'est donc pas l'apanage des pouvoirs laïques.

Les politiques ecclésiastiques ont ensuite tenté de conserver une certaine main mise sur ce culte, comme au Mont Gargan qui devient, au début du XI^e siècle, cathédrale secondaire et est placée sous l'autorité directe de l'évêché de Siponto. Il existait souvent une église dédiée à l'archange près du groupe épiscopal¹⁰⁵⁸. Enfin, il faut noter le rôle de Grégoire le Grand, évêque de Rome, dans les débats sur l'angéologie. Giampietro Casiraghi note que les autorités ecclésiastiques auraient favorisé en partie ce culte contre l'aristocratie qui prenait de plus en plus de pouvoir et en faveur du peuple qui voyait dans Michel son protecteur¹⁰⁵⁹. À la fin du Moyen Âge, les dévotions à l'archange, et plus particulièrement à l'archange guerrier, affichent un caractère plus populaire, et le culte de Michel apparaît moins exclusif. La mission générale du combattant du bien contre le mal a un caractère universel qui peut en faire le protecteur de tous et de toutes les causes. Il reste que cette prise en main et cette appropriation du culte de Michel par les autorités politiques et religieuses dans différents contextes géographiques et temporels, explique en partie le succès constant de l'archange au Moyen Âge.

Au Haut Moyen Âge, Michel partage encore son caractère défensif avec les autres archanges, principalement Gabriel et Raphaël avec qui nous avons vu qu'il est associé dans les tours de garde des villes ou des sanctuaires. À partir du IX^e siècle Michel apparaît de plus en plus seul comme gardien. Sa protection s'étend des peuples aux villes, aux églises, cathédrales, palais et parfois royaumes. Dans le contexte de christianisation de l'Europe centrale au XI^e siècle, il est invoqué aux marches des territoires évangélisés, comme en Pologne, en tant que protecteur des frontières et missionnaire, et élément propagateur de la foi¹⁰⁶⁰. L'aspect protecteur du culte de Michel connaît une nouvelle phase de rayonnement à partir du XI^e siècle, période de justification théorique des actions militaires dans le cadre des guerres saintes destinées à reconquérir les territoires sacrés mais surtout à libérer des populations d'opresseurs indignes¹⁰⁶¹.

Pourtant dans son culte médiéval, le guerrier Michel se présente moins comme un protecteur - rappelons que l'aspect guérisseur si cher aux Byzantins disparaît rapidement en Occident - que comme un punisseur. L'archange apparaît plus souvent aux hommes pour les châtier que pour accomplir des miracles en leur faveur. On observe d'ailleurs une hiérarchisation des punitions en fonction du statut du pécheur et la nature de la faute commise. En contre partie, il montre une efficacité redoutable contre les ennemis de la foi¹⁰⁶². À l'entrée du sanctuaire du Mont-Gargan, l'inscription « *terribilis est locus iste, hic domus Dei est et janua coeli* », qui

¹⁰⁵⁷ CASSAGNES-BROUQUET, 1997, p. 26.

¹⁰⁵⁸ VAUCHEZ, 2009, p. 602.

¹⁰⁵⁹ CASIRAGHI, 2007, p. 422.

¹⁰⁶⁰ KOWALSKI, 1997, p. 51.

¹⁰⁶¹ PETRUCCI, 1963, p. 166 et p. 179.

¹⁰⁶² BOUET et BOUGY, 2011, p. 29.

qualifie le lieu, semble surtout qualifier le caractère théophanique de l'archange. Le mot *terribilis* est parfois directement appliqué à Michel dans des formules médiévales¹⁰⁶³.

Ce double aspect dans son caractère guerrier de protecteur et de punisseur, est présent dans les légendes et les récits de ses miracles, comme dans le *Roman du Mont-Saint-Michel* (XII^e) où il prend parfois l'aspect d'un messager, d'un thaumaturge, d'un guide vers la vie éternelle mais il est surtout implacable pour ceux qui ont péché. Il y a également très peu d'attestation de sa fonction thaumaturge et psychopompe dans les fonds italiens centro-septentrionaux où il apparaît surtout comme un personnage sévère et une créature supraterrrestre¹⁰⁶⁴. Mais les évolutions de spiritualité à la fin du Moyen Âge font apparaître une image plus tendre et humanisée, surtout dans le contexte franciscain où un aspect miséricordieux est parfois décelable dans quelques textes franciscains, et pour quelques épisodes mettant en scène des femmes. Même quand il semble protéger l'âme d'un défunt, il se concentre sur une lutte contre les agissements de Satan, plus que sur le témoignage d'une compassion envers les hommes¹⁰⁶⁵.

Si l'archange lui-même, en apparaissant à l'évêque de Siponto, se présentait en insistant sur sa proximité avec Dieu : « Je suis Michel et je suis toujours en présence de Dieu », il semble par contre refuser toute proximité avec les hommes. Il est le représentant de la transcendance divine¹⁰⁶⁶ caractérisé par un sérieux, une intransigeance et une infaillibilité qui siéent parfaitement à sa fonction militaire. Demeure d'une figure angélique crainte, les monts dédiés à Michel sont des endroits parfaitement adaptés à ceux qui veulent prier sincèrement l'archange¹⁰⁶⁷.

Le caractère militaire de Michel est en lien direct avec le rôle qu'il occupe dans l'Apocalypse, qui manifeste en général une conception guerrière des esprits divins, et avec le rôle de psychopompe, dans lequel il prend également les armes pour assurer la sécurité du voyage des âmes¹⁰⁶⁸. Fonctions martiales et eschatologiques sont donc étroitement liées.

Si l'archange de la mort n'était pas un aspect central dans la spiritualité orientale ni dans le culte garganique, il prend une place grandissante dans les dévotions occidentales. La justification du rôle de Michel au moment du trépas est fondée sur le rôle éminent des anges au moment de la mort¹⁰⁶⁹. Or, dans la multitude des anges, la première place revient à saint Michel, selon les apocryphes, prévôt du paradis¹⁰⁷⁰. Rappelons en particulier l'Épître de saint Jude et le Livre de l'Assomption de Moïse¹⁰⁷¹. La fonction psychopompique des anges se

¹⁰⁶³ FAURE, 1997 (1), p. 204.

¹⁰⁶⁴ SERENO, 2011, pp. 73-91.

¹⁰⁶⁵ BAUDOT, 1971, p. 32.

¹⁰⁶⁶ BOUET et BOUGY, 2011, p. 38.

¹⁰⁶⁷ BOUET et BOUGY, 2011, p. 37.

¹⁰⁶⁸ MAURY, 1845, p. 239.

¹⁰⁶⁹ Comme on le voit dans Luc XVI, 22 ou Matthieu XIII, 36-43 ; 49-50.

¹⁰⁷⁰ BAUDOT, 1971, p. 17.

¹⁰⁷¹ BAUDOT, 1971, p. 17.

retrouve très tôt dans l'iconographie, comme dans la catacombe de la via Appia de Rome : Vibia, une défunte, est introduite par un ange parmi les élus¹⁰⁷².

Le rôle dans les sources sacrées chrétiennes de Michel au moment de la mort n'est plus à prouver. Dans les textes occidentaux du début du Moyen Âge, cet aspect n'est pas particulièrement présent. Dans les récits de fondation des sanctuaires michaéliques, l'archange n'a pas de rôle de psychopompe ou de protecteur des âmes au moment de la mort. Ce caractère n'est pas développé dans les lieux marqués par un culte de pèlerinage. Pourtant, des fondations de chapelles funéraires dédiées à saint Michel font leur apparition de manière précoce en Occident. Citons par exemple en 506 la basilique de la reine Burgonde Carétène, épouse de Gondebaud construite à Lyon pour sa sépulture et dédiée à l'archange¹⁰⁷³. De nombreuses chapelles funéraires sont ensuite placées sous sa protection et son image se développe dans les cimetières¹⁰⁷⁴. Selon saint Grégoire de Tours, c'est Michel qui présenta l'âme de Marie au paradis. Dans la prière *Domine Iesu Christe*, chantée à l'offertoire de la messe des défunts, ces derniers demandent au Christ : « Que saint Michel, le porte-étendard, les introduise dans la lumière sainte, que jadis tu promis à Abraham et à sa descendance. »¹⁰⁷⁵. Entre le XII^e et le XIII^e siècles, divers récits de visions lui assignent un rôle important dans l'accès à l'au-delà¹⁰⁷⁶. Dans un bréviaire romain, Michel est l'archange du passage, « Constitui te principem super omnes animas suscipiendas »¹⁰⁷⁷. À la fin du Moyen Âge, l'archange figure régulièrement parmi les patrons des confréries funéraires, à côté de sainte Barbe, saint Roch ou saint Sébastien¹⁰⁷⁸. Certains textes liturgiques mettent également l'accent sur la proximité de Michel et des âmes à l'heure de la mort¹⁰⁷⁹.

La protection michaélique des âmes des défunts sur le chemin du paradis est un thème qui se développe assez tôt dans la pensée chrétienne et qui donne lieu à des titulatures en contexte funéraire, qui ne connaissent pas un développement spectaculaire, mais régulier. Ce caractère michaélique revêt un aspect plus intime dans sa relation avec un homme qui se met volontairement sous sa protection au moment du grand passage. Également lié à un contexte eschatologique, mais de portée plus générale, Michel apparaît également au Moyen Âge comme l'archange du Jugement.

Plus que dans l'histoire personnelle des hommes, Michel possède un rôle dans l'Histoire du salut. La deuxième strophe de l'hymne en l'honneur de l'archange, *Te splendor*

¹⁰⁷² BUSSAGLI, 1991, p. 120.

¹⁰⁷³ « epitafium Cartenes religiose regine quae condita est Lugduni, in basilica sancti Michaelis Archangeli », cité dans CANTINO WATAGHIN, 2009, p. 354. Voir aussi DUHR, 1937, p. 612.

¹⁰⁷⁴ FOURNEE, 1971, p. 69.

¹⁰⁷⁵ JOUNEL, 1981, p. 196.

¹⁰⁷⁶ VAUCHEZ, 2007, pp. 339-348.

¹⁰⁷⁷ FOURNEE, 1971, p. 66.

¹⁰⁷⁸ FOURNEE, 1971, p. 70.

¹⁰⁷⁹ « In tempore illo, consurget Michael qui stat pro filiis vestris » (réponse à la leçon VI des matines du 29 septembre.) ; « Michael, Dei nuntius pro animabus justis » (ant. du III^e nocturne) ; « Michael archangelus venit in adiutorium populo Dei. Stetit in auxilium pro animabus justis » (réponse de la leçon VIII) FOURNEE, 1971, p. 70.

et virtus Patris, apparaissant dans un bréviaire romain aux vêpres du 29 septembre, désigne Michel comme le porte enseigne du Salut : « *Sed explicat victor crucem, Michael salutis signifer* »¹⁰⁸⁰. Le même qualificatif est employé dans l'Offertoire de la messe des défunts « *Sed signifer sanctus Michael...* ». Dans l'iconographie, les images où Michel est un simple porteur de croix, renvoient en fait à son rôle dans les épisodes eschatologiques. La fonction assignée à Michel d'encadrer les événements de la fin des temps est surtout visible dans l'iconographie dont nous reparlerons bien évidemment plus tard.

Michel est rapidement considéré dans la spiritualité comme le *Pon duator*¹⁰⁸¹, celui qui pèse. La pesée au moment de la mort n'est pas une nouveauté chrétienne et est présente dans presque toutes les religions, dans l'hindouisme, en Chine, en Égypte ancienne. Elle correspond à une évaluation des actions commises par le défunt ou de la valeur intrinsèque de sa personne, afin de déterminer son futur dans l'au-delà. Selon Alfred Maury, le thème de la dispute des âmes par la lutte des bons et des mauvais esprits est un épisode habituel de la psychostasie, pas seulement dans la religion chrétienne, et serait né du dualisme persan¹⁰⁸².

Cette action de pesée est attribuée à Michel car elle lie son rôle d'accompagnateur des âmes à celui de combattant. L'idée d'une évaluation et d'un combat pour en déterminer le résultat est présent dans la Bible et perdure chez les Pères de l'Église, comme en témoigne une lettre du IV^e siècle écrite par saint Cyrille de Jérusalem à saint Augustin¹⁰⁸³ et les récits de la vie des saints¹⁰⁸⁴. Cette croyance n'est en général, pas liée seulement à la crédulité des fidèles, mais admise par la majorité des théologiens¹⁰⁸⁵.

Dans l'Occident médiéval, Philippe Faure note des corrélations entre les périodes du succès du développement du culte de Michel et celles où la dimension eschatologique du christianisme est très marquée¹⁰⁸⁶. Michel Rouche met également en parallèle le culte de Michel et la réapparition de la peur de la mort et de l'angoisse de la damnation, après les invasions scandinaves et les troubles de la seconde moitié du IX^e siècle¹⁰⁸⁷. C'est par cette importance du rapport entre angélogie et eschatologie, particulièrement prégnante dans les images, que s'explique également le succès de Michel par rapport aux autres archanges.

¹⁰⁸⁰ FOURNEE, 1971, p. 74.

¹⁰⁸¹ FOURNEE, 1971, p. 76.

¹⁰⁸² MAURY, 1845, p. 241.

¹⁰⁸³ MAURY, 1845, p. 230.

¹⁰⁸⁴ Dès les premiers temps du christianisme, on voit apparaître cette croyance en un débat terrible au sujet du partage des âmes, comme dans les *Faits et miracles de Notre-Dame ; Promptuarium de miraculis beatae Virginis*, Ex. 61 de Jean Herolt ; dans la *Légende dorée*, en particulier dans la vie des pères du désert ; puis dans les bollandistes, aux vies de saint Maxence, saint Barontus ; MAURY, 1845, p. 231.

¹⁰⁸⁵ MAURY, 1845, p. 236.

¹⁰⁸⁶ FAURE, 1988, p. 41.

¹⁰⁸⁷ ROUCHE, 1989, p. 556.

Conclusion

La multiplicité des fonctions accomplies par Michel dans la Bible, génère une figure au caractère polysémique, objet d'un culte pluriforme. De surcroît, l'imprécision qui règne autour de la définition de la figure michaélique a permis une grande adaptabilité de l'archange aux divers contextes géographiques, chronologiques, politiques, culturels, cultuels et sociaux. La forte acculturation de la figure de Michel dans le culte occidental est une constante pour tout le Moyen Âge¹⁰⁸⁸. La hiérarchisation des spécialités de Michel n'est pas non plus déterminée par la tradition chrétienne et les frontières entre les différents types de l'archange peuvent se déplacer répondant aux diverses attentes des populations qui lui rendent hommage. La ductilité du culte de saint Michel, certainement clé de son succès en Occident, est en fait liée à sa nature. L'ange est un être intangible par définition, donc toutes les manifestations angéliques sur terre sont un reflet de l'idée que se font les hommes de leur nature, de leurs fonctions et de leur aspect physique à un moment donné¹⁰⁸⁹. Lorsque les hommes et leur spiritualité changent, l'idée qu'ils se font de l'ange évolue et s'adapte pour correspondre aux nouveaux idéaux. La figure angélique, et a fortiori celle de Michel, est un produit de la société, issue de l'autorité des saintes Écritures et des Pères de l'Église, de leur instrumentalisation par les pouvoirs laïques et religieux, et de la sensibilité des masses rurales à laquelle contribue également une bonne partie des clercs¹⁰⁹⁰. Michel est à ce titre, selon Armando Petrucci, un « saint » privilégié car plus proche des hommes qui l'ont façonné¹⁰⁹¹. L'universalité des missions michaéliques participe en outre à cette flexibilité. Cette « densité de sa personnalité et de ses fonctions »¹⁰⁹² se retrouve dans l'iconographie de Michel où différents types coexistent et parfois fusionnent pour s'adapter à chaque commande, à chaque contexte, avec la plus grande efficacité.

¹⁰⁸⁸ VAUCHEZ, 2009, p. 604.

¹⁰⁸⁹ BUSSAGLI, 1991, p. 301.

¹⁰⁹⁰ FAURE, 1988, p. 43.

¹⁰⁹¹ PETRUCCI, 1971, p. 352.

¹⁰⁹² FAURE, 1988, p. 41.

III- SAINT MICHEL, L'HOMME AILÉ : ORIGINES ET REPRÉSENTATIONS DES ANGES ET DE MICHEL AU MOYEN ÂGE

Si la représentation des anges et de saint Michel sous la forme d'un homme ailé semble aller de soi, l'idée même de mettre en image des figures angéliques n'a pas été si évidente et a suscité des débats puisqu'elle a trait aux questions de définitions de la nature des anges, mais également à celles de la querelle des images et à celles relatives à une iconographie chrétienne en formation entre persistance de formes antiques et invention d'un nouveau répertoire figuratif.

III.1- Représenter l'ange : origines et problèmes de mise en image de l'ange au Moyen Âge

Nous avons déjà évoqué dans la première partie de ce travail, les débats autour des origines de la représentation des anges dans l'Antiquité tardive. Nous ne nous attardons pas ici sur les discussions historiographiques, mais nous résumerons dans ce chapitre, l'histoire de l'iconographie des anges et de celle de Michel en lien avec les débats théologiques ou politiques liés aux problèmes de représentations de ces êtres éthérés.

III.1.1. Immatérialité et représentation

La figure de l'ange chrétien est à imaginer complètement par les peintres et sculpteurs paléochrétiens¹⁰⁹³. Bien sûr, la formation de l'iconographie chrétienne s'inscrit dans une tradition qu'elle ne cherche pas à renier en bloc, mais plutôt à s'approprier pour créer une figure répondant aux quelques mentions faites dans la Bible sur l'apparence de l'ange.

III.1.1.1. Les problèmes de représentation d'un être incorporel

S'ils apparaissent régulièrement dans les récits bibliques, les anges ne sont pourtant pas clairement décrits dans leur apparence et leur mode d'apparition. Les hommes qui ont croisé leur chemin évoquent souvent la lumière ou d'autres éléments impalpables. Matthieu dit de l'ange qui vient voir les saintes Femmes au tombeau que « son aspect était comme l'éclair » (Matthieu 28, 3). Ils ont parfois des formes étranges : selon les grandes visions des premier et dixième chapitres d'Ézéchiel, et du septième chapitre de Daniel, les Trônes

¹⁰⁹³ BUSSAGLI, 1991, p. 60.

apparaissent comme quatre roues en rotation, ailées et dotées d'yeux ou sous la forme de roues entourées de flammes autour du siège de l'Ancien des jours¹⁰⁹⁴.

Ils sont de toutes façons insaisissables : l'ange devant Balaam est invisible à ses yeux tant qu'ils n'ont pas été ouverts par le Seigneur ; Raphaël s'évanouit sous les yeux des deux Tobie (Tobie 12, 19). « Ne sont-ils pas tous des esprits au service de Dieu », comme l'indique L'Épître aux Hébreux (Hébreux 1, 14). Leur incorporelité est également assurée par le fait qu'ils ne mangent pas, et qu'ils peuvent, par exemple, marcher au milieu du feu sans être consumés, comme les anges qui viennent reconforter les trois hébreux dans la fournaise (Daniel 3, 25). S'ils apparaissent la plupart du temps aux hommes lorsqu'ils sont éveillés, ils peuvent aussi intervenir dans leurs rêves, comme dans le songe de Jacob à propos de l'échelle ou plus tard comme Michel à l'évêque de Siponto ou d'Avranches.

À partir du II^e siècle, une majorité des écrivains chrétiens affirme que si les anges ont un corps, il est de nature éthérée : Tertullien, Origène, saint Ambroise, saint Jérôme, saint Augustin. Ce dernier se demande quelle est la nature du corps des anges au moment de leur apparition aux hommes. Il note également que le corps des hommes ressuscités ressemblera à celui des anges¹⁰⁹⁵. Au V^e siècle les Pères de l'Église grecs sont tous à peu près d'accord pour dire que les anges sont incorporels et immatériels : comparé à l'homme, l'ange est spirituel, comparé à Dieu, il est corporel¹⁰⁹⁶. Le Concile de Nicée en 787, sans accorder une reconnaissance franche à la nature « subtile » du corps de l'ange, en acceptera le principe. Il n'est alors plus considéré comme un pur esprit¹⁰⁹⁷, mais les théologiens du Moyen Âge ont continué à s'interroger sur la nature des anges. Pierre Lombard au XII^e siècle, se demande à nouveau si la corporalité des anges est différente pendant leur apparition aux hommes¹⁰⁹⁸. Selon saint Thomas d'Aquin, l'ange peut prendre un corps étranger par lequel il agit mais dans lequel il ne vit pas, il n'a pas lui-même ni d'étendue ni de dimension, il peut se déplacer d'un lieu à un autre sans passer par les lieux intermédiaires, mais ne peut être dans deux lieux à la fois¹⁰⁹⁹. Ces idées sont globalement acceptées par Duns Scot. Ainsi, pour le docteur angélique, l'ange est un pur esprit, il n'a donc pas d'apparence physique mais il peut prendre la forme d'un corps étranger¹¹⁰⁰. Enfin, l'École franciscaine pense que les anges sont composés de matière et de forme qui constituent des esprits sans corps¹¹⁰¹.

L'incorporelité des anges, si elle met du temps à se définir précisément, pose un autre souci en termes de représentation : comment représenter formellement un élément immatériel ? Et si le peintre ou le sculpteur y parvient, l'image créée ne sera-t-elle pas une forme d'altération de la spiritualité des anges ?

¹⁰⁹⁴ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 67.

¹⁰⁹⁵ BAREILLE, 1930, pp. 1196-1197.

¹⁰⁹⁶ GRIVOT, 1981 ou VACANT, 1930, t. I, 1, pp.1189-1192.

¹⁰⁹⁷ FOMBONNE et D'ASSIGNIES, 1996, p. 70.

¹⁰⁹⁸ *Dist. VIII*, dans VACANT, 1930, p. 1225.

¹⁰⁹⁹ VACANT, 1930, t. I, 1, p. 1231.

¹¹⁰⁰ DELUMEAU, 1995, p. 7.

¹¹⁰¹ VACANT., 1930, t. I, 1, p. 1268.

III.1.1.2. Un être vu donc représentable

Les anges se manifestent aux hommes dans les récits bibliques par le moyen des apparitions. Ils n'interviennent pas directement dans l'esprit des hommes pour leur délivrer le message divin, mais prennent une forme matérielle, physique, afin de s'adresser à eux par les moyens classiques de la communication humaine. L'interaction entre êtres humains et êtres angéliques, passe la plupart du temps par un ou plusieurs sens. Josué, par exemple, « leva les yeux et vit un homme qui se tenait devant lui » (Josué 3, 13). Il le voit, et si d'autres peuvent ne pas jouir de cette vision, elle se présente bien à l'extérieur de l'esprit de Josué, elle est vue au sens classique du terme.

L'importance des couleurs dans les descriptions des chérubins et des séraphins, montre que la vue est centrale dans la perception des manifestations angéliques. Ces apparitions visibles, n'ont pourtant pas forcément une forme précise ou humaine. À ce titre, le champ lexical se rapportant à la lumière ou au feu, se développe pour décrire les anges. Luc emploie les termes de « rayonnant » (Luc 2, 9) et d'« éblouissant » (Luc 24, 4) ; Matthieu précise que l'ange « avait l'aspect de l'éclair et sa robe était blanche comme neige » (Matthieu 28, 3) ; le Psaume 103, 4, note que Dieu prend « pour serviteurs un feu de flammes ». Le feu et la lumière sont des éléments essentiels qui renvoient à la nature des anges mais également à leur apparence. Ces idées de blancheur et de lumière seront conservées dans les textes apocryphes, et plus tard, par saint Augustin pour qui l'ange est éclairé par sa proximité avec le créateur, et Grégoire de Naziance qui précise que le blanc est l'image de la pureté absolue¹¹⁰². L'importance de l'usage du blanc pour les représentations d'anges est ensuite affirmée dans l'acte du deuxième concile de Nicée¹¹⁰³.

Quoi qu'il en soit, puisqu'ils sont perceptibles par la vue, et descriptibles dans les textes bibliques, les anges semblent pouvoir être représentés dans les images de la même façon qu'ils se manifestent. Cela n'empêche pourtant pas des peintres ou mosaïstes de souligner dans certaines épigrammes accompagnant des images de Michel l'audace dont ils font preuve en cernant l'incorporel¹¹⁰⁴. Étudions à présent quelle apparence prennent les anges dans les textes bibliques et dans la théologie chrétienne.

III.1.2. L'apparence des anges dans la Bible et la théologie chrétienne

Les qualificatifs associés aux anges dans la Bible, en commençant par le nom même de ces êtres, concernent la plupart du temps leur fonction dans un épisode précis ou en général, et rarement leur apparence physique. Plusieurs auteurs précisent ainsi qu'il n'y a pas de physionomie des anges dans les livres saints¹¹⁰⁵.

¹¹⁰² CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 60.

¹¹⁰³ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 60.

¹¹⁰⁴ MARTIN-HISARD, 1994, p. 362.

¹¹⁰⁵ COSTA, 1981, p.111.

III.1.2.1. Des créatures sous forme humaine envoyées par Dieu

Selon la Bible et les auteurs chrétiens, l'ange possède un corps lumineux, éthéré, céleste, incorruptible mais peut s'adresser aux fidèles et s'incarner dans un corps matériel¹¹⁰⁶. Plusieurs passages des Écritures Saintes indiquent que les anges apparaissent aux hommes sous forme humaine :

« Tandis que moi, Daniel, j'avais cette vision et que je cherchais à la comprendre, voici, quelqu'un qui avait l'apparence d'un homme se tenait devant moi. » (Daniel 8, 15)

D'ailleurs, la plupart du temps, ils sont directement pris pour des hommes :

« Or Josué, se trouvant à Jéricho, leva les yeux et vit un homme qui se tenait devant lui, une épée nue à la main. » (Josué 5, 13)

« Étant entrées dans le tombeau, elles virent un jeune homme assis à droite, vêtu d'une robe blanche » (Marc, 16, 5)

« Et il advint, comme elles en demeuraient perplexes, que deux hommes se tinrent devant elles, en habit éblouissant. » (Luc 24, 4)

Ils peuvent être également qualifiés d'homme, comme dans Daniel 9, 21 qui parle de « l'homme Gabriel », et non pas de l'ange à forme humaine nommé Gabriel.

Dans la Bible, ni Abraham, ni Lot, ni Gédéon, n'ont reconnu le caractère angélique de leur interlocuteur, prouvant bien leur apparence de simples hommes.

Pourtant, les textes ne fournissent pas de détails plus précis quant à l'apparence des anges.

La personnalisation des êtres angéliques par l'attribution d'un nom est rare, et s'ils apparaissent principalement sous la forme d'un homme en général et dans des fonctions précises, même les anges nommés n'ont pas de caractérisation physique particulière.

L'adoption de la forme humaine se comprend aisément dans le fait que dans la hiérarchie des êtres matériels et terrestres, le plus noble est bien sûr l'homme et c'est également celui qui dans sa nature ressemble le plus en esprit aux anges, comme le précisait déjà le Pseudo Denys :

« On leur donne aussi la forme humaine parce que l'ange est intelligent, qu'il peut regarder en haut, qu'il a une stature droite et sublime, qu'il est né pour le principat et l'hégémonie [...] qu'il règne sur tous par l'éminente vertu de son intelligence [...] et par son âme naturellement libre et invincible (*De la hiérarchie céleste*, C. 15)¹¹⁰⁷. »

Dieu a, de plus, créé l'homme à son image, et il n'est donc pas étonnant que les anges puissent prendre la forme humaine, même si elle apparaît dans une forme idéalisée et plus parfaite¹¹⁰⁸. La proximité des anges et des hommes est également décelable dans le fait que les êtres célestes possèdent les mêmes sens que les hommes : la vue, par exemple, leur permet de contempler les secrets éternels, l'ouïe, de profiter des bienfaits de l'inspiration divine, ou le

¹¹⁰⁶ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 59.

¹¹⁰⁷ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 62.

¹¹⁰⁸ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 62.

goût, de s'abreuver de nourriture spirituelle. Chaque sens est élevé à la perfection, mais n'en reste pas moins similaire à celui de l'homme¹¹⁰⁹.

Certains théologiens, tel saint Grégoire, voient même dans les hommes, le dixième chœur angélique qui a perdu son rang à la suite du péché mais qui le récupèrera grâce à la rédemption du péché et sera réintroduit en tant que dixième ordre. D'autres pensent plutôt que ce rang était occupé par Lucifer et ses anges rebelles, le laissant vacant au moment de leur chute, qui sera occupé à nouveau, après rédemption, par les hommes¹¹¹⁰.

Pour le Pseudo-Denys, les apparitions sous forme humaine des anges aux hommes, sont des symboles appropriés à notre intelligence pour nous faire comprendre leur nature et leur rôle¹¹¹¹.

Si la figure angélique est porteuse d'une ambiguïté entre sa nature et ses modes de représentation des hommes, son image sous forme humaine n'est pas si étonnante au sein d'une religion qui a mis l'incarnation au centre de ses croyances.

III.1.2.2. Le sexe et l'âge des anges

La Bible ne décrit pas l'apparence précise des anges à forme humaine présents dans certains épisodes. Les anges sont pourtant considérés dans ces apparitions comme des personnages de sexe masculin car la fonction de messenger, qui détermine ses fonctions bibliques, est une fonction normalement remplie, dans la culture hébraïque et chrétienne, par des hommes¹¹¹². Ce constat est le même lorsque les êtres célestes remplissent des fonctions guerrières, tels les chérubins porteurs d'une épée de feu qui gardent l'arbre de vie dans le jardin d'Éden, ou saint Michel. Le caractère féminin est en outre associé à la faiblesse et au péché, à une version moins parfaite de la figure humaine et donc moins adaptée pour faire passer les messages divins¹¹¹³. Pourtant les anges ne possèdent pas de sexe et d'ailleurs, les noms des trois anges donnés dans la Bible sont tous des noms mixtes.

L'iconographie chrétienne a privilégié les figures d'anges-éphèbes, beaux adolescents masculins imberbes dans lesquelles aucune virilité ne vient troubler un équilibre difficile entre image masculine et caractère asexué. En effet, seuls les démons affichent clairement leur sexualité qu'ils soient hommes, femmes ou animaux¹¹¹⁴. La question du sexe de l'ange ne pose pas vraiment de problème pour la figure que nous étudions. Michel, ange guerrier par excellence, ne peut être représenté que sous des formes masculines même pour les périodes où les créatures célestes empruntent plus volontiers des courbes et des physionomies féminines au début de la Renaissance. L'archange, s'il conserve un visage d'éphèbe, a le corps d'un

¹¹⁰⁹ VAN DRIVAL Abbé E., 1866, p.283.

¹¹¹⁰ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 99.

¹¹¹¹ BAREILLE, 1930, p. 1199.

¹¹¹² BISCONTI, 2011, p. 16.

¹¹¹³ BUSSAGLI, 2000, p. 34.

¹¹¹⁴ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 83.

guerrier robuste et suffisamment puissant pour vaincre le dragon. Son rôle dans l'histoire du salut lui impose un physique particulier : celui d'un homme fort.

Créatures asexuées représentées sous la forme d'hommes, les créatures célestes n'ont pas d'âge et sont pourtant figurées jeunes. Là encore, s'il n'apporte pas de précision, le texte biblique atteste de cette jeunesse des anges dans leurs apparitions. Au chapitre 5 du Livre de Tobie, Raphaël est nommé régulièrement comme un « jeune homme » :

« Ignorant que ce fût un ange de Dieu, il le salua et lui dit: « D'où es-tu, bon jeune homme? » » (Tobie 5, 6)

Marc décrit l'ange visitant les saintes femmes au sépulcre de la même manière :

« Elles entrèrent dans le sépulcre, virent un jeune homme assis à droite vêtu d'une robe blanche, et elles furent épouvantées. » (Marc 16, 5)¹¹¹⁵

L'évangile apocryphe du Pseudo Matthieu, reprend ce qualificatif :

« Et, pendant qu'elle parlait ainsi, un jeune homme resplendissant de lumière apparut auprès d'elle » (Pseudo Matthieu 13, 5)

La figure angélique ne doit pas apparaître sous la forme d'un homme d'âge mûr qui, s'il peut correspondre à un âge de sagesse, indique une forme de décadence d'un corps qui doit plutôt rester parfait et vigoureux¹¹¹⁶. La jeunesse insiste sur le caractère matériel et éphémère de l'être auquel l'ange emprunte sa forme et donne une fraîcheur aux personnages angéliques, même les plus forts¹¹¹⁷. Le temps ne doit pas atteindre ces êtres éternels et immortels.

Les textes chrétiens et les représentations médiévales mettent en scène des anges masculins à la sexualité peu affirmée et à un âge de pleine jeunesse. Pourtant un élément permet parfois de les distinguer clairement des autres hommes : le vol.

III.1.2.3. Un homme ailé

Dans la Bible plusieurs passages indiquent que des êtres célestes sont pourvus d'ailes ou apparaissent en vol :

« Les chérubins étendaient les ailes par-dessus, couvrant de leurs ailes le propitiatoire, et se regardant l'un l'autre. » (Exode 37, 9)

« Des séraphins se tenaient au-dessus de lui, ayant chacun six ailes, deux pour se couvrir la face, deux pour se couvrir les pieds, deux pour voler » (Isaïe, 6,2)

« L'un des séraphins vola vers moi » (Isaïe 6, 6)

« Et le bruit des ailes des chérubins s'entendit jusqu'au parvis extérieur » (Ézéchiel 10, 5)

« Une aile du chérubin avait cinq coudées et la seconde aile du chérubin avait cinq coudées, soit dix coudées d'une extrémité à l'autre de ses ailes. » (1 Rois 6, 24)

¹¹¹⁵ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 83.

¹¹¹⁶ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 62.

¹¹¹⁷ VILETTE, 1940, p. 131.

Cependant, ces extraits ne concernent pas tous les anges, mais deux types bien précis : les chérubins et les séraphins. Cette attribution des ailes à ces chœurs angéliques particuliers ont fait dire à certains auteurs qu'aucune indication biblique ne précisait que les anges, en général, volaient¹¹¹⁸, ce qui, au vu des extraits de Daniel et de l'Apocalypse n'est pas exact. Si les organes ne sont pas évoqués, le vol, lui, apparaît comme le moyen de déplacement des anges :

« Je parlais encore en prière, quand Gabriel, l'être que j'avais vu en vision au début, fondit sur moi en plein vol » (Daniel 9, 21)

« Puis je vis un autre ange qui volait par le milieu du ciel » (Apocalypse 14, 6)

Dans certains apocryphes cette idée de vol des anges est également reprise, notamment dans Énoch :

« Dans ces jours je vis des anges qui tenaient de longues cordes, et qui, portés sur leurs ailes légères, volaient vers le septentrion » (Énoch, 60, 1)

Les Pères préciseront que les créatures angéliques sont ailées. D'ailleurs pour Tertullien,

« Tout esprit a des ailes ; les anges et les démons en ont aussi. Donc, en un instant, ils sont partout. La terre entière n'est pour eux qu'un seul lieu ; il leur est aussi facile de savoir ce qui se fait et où cela se fait que de l'annoncer. Leur agilité passe pour divinité, parce qu'on ignore leur nature. » (Apologétique 22, 8)¹¹¹⁹

L'aile est un instrument de locomotion emprunté à l'animal volant. Elle rend compte de la rapidité et de la nature aérienne de l'ange, média entre la terre et le ciel : Dieu étant un être céleste et l'homme un être terrestre, les ailes des anges est l'organe par excellence qui permet de passer de l'un à l'autre. Elles sont surtout un symbole de promptitude, et le signe visible d'une condition différente de celle humaine¹¹²⁰. Pour Platon, les ailes sont clairement un moyen de s'élever vers les dieux et elles-mêmes un signe de divinité :

« La force de l'aile est par nature de pouvoir élever et conduire ce qui est pesant vers les hauteurs où habite la race des dieux. De toutes les choses attenantes au corps, ce sont les ailes qui, le plus, participent à ce qui est divin »¹¹²¹

Les juifs de Kabbale appellent l'ange *ebra*, ce qui veut dire *aile*. Plus tard, le Pseudo-Denys dans *la Hiérarchie céleste* justifie également l'ajout des organes de vol aux êtres angéliques :

« Les ailes sont une image heureuse de la course rapide, de cet essor céleste qui entraîne toujours plus haut... La légèreté des ailes montre que ces sublimes natures n'ont rien de terrestre et que nulle corruption n'appesantit leur marche vers les cieux » (*La hiérarchie céleste* XV, 3)¹¹²²

¹¹¹⁸ DIEGO BARRADO, 1997, pp. 133-144.

¹¹¹⁹ Version disponible en ligne : <http://www.tertullian.org/french/apologeticum.htm>, traduction de J. P. WALTZING, 1914. Voir CORRENTE, 2000, p. 20.

¹¹²⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 92.

¹¹²¹ Extrait de Phèdre, p. 246, disponible en ligne :

<http://dutempspoursoi.free.fr/Connaissancegenerale/Philosophie/Platon.htm> .

¹¹²² Cité dans CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 84.

Il faut souligner également le fait qu'en leur ajoutant des ailes, ils deviennent des habitants des airs, tout comme l'étaient les divinités des vents dans l'Antiquité, ancêtres psychopompes des anges selon Marco Bussagli¹¹²³.

Les ailes permettent d'affirmer clairement la différence de nature des anges par rapport aux hommes, tout en lui proposant une condition immédiate et volatile qui semble une des plus grande constante de l'iconographie chrétienne.

III.1.3. La naissance de l'iconographie angélique

III.1.3.1. Les premiers témoignages dans l'art paléochrétien

Nous avons précisé que les anges n'apparaissent pas systématiquement aux hommes sous la forme humaine. Nous retrouvons parfois en Orient des représentations symboliques des anges sous la forme de roues mais l'art occidental n'a pas adopté ces images et leur a toujours préféré les images des anges-hommes¹¹²⁴. La plus ancienne image d'ange chrétien conservée se trouve sur les parois de la catacombe Sainte-Priscille et date de la fin du II^e siècle¹¹²⁵. Au moment de cette « invention » iconographique, le concept d'ange est déjà amplement délimité sur la base de profondes réflexions théologiques, vieilles pour certaines d'au moins mille ans¹¹²⁶. La peinture de Sainte-Priscille met en scène une femme assise devant laquelle se tient un personnage debout qui tend le bras vers elle. L'épisode est identifié comme la première représentation de l'Annonciation, et le personnage au bras tendu, vêtu d'une tunique clavée, est ainsi l'archange Gabriel. Rien dans sa figure ne le distingue d'un homme, si ce n'est le contexte narratif et le geste d'*adlocutio* qu'il accomplit.

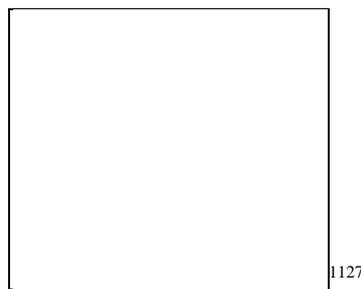


Fig. 1. Annonciation, Rome, Catacombe de Priscille, via Salaria, *cubiculum* de l'Annonciation, II-III^e siècles.

¹¹²³ BUSSAGLI, 2000, p. 34.

¹¹²⁴ DIDRON, 1851, p. 353.

¹¹²⁵ BUSSAGLI, 1991, p. 48.

¹¹²⁶ BUSSAGLI, 2000, p. 33.

¹¹²⁷ Image provenant de :

http://tradizione.oodegr.com/tradizione_index/commentilit/annunciazionetheotokos.htm

Au cimetière de San Calixte (1^{ère} ½ IVe), l'ange apparaît simplement drapé dans une tunique blanche. Les anges sont indispensables dans la narration de certains épisodes bibliques, mais ils ne sont reconnaissables qu'au contexte narratif dans lequel ils apparaissent¹¹²⁸, comme dans les Catacombes de la Via Latina qui portent une représentation du songe de Jacob : le patriarche voit une échelle reposant sur la terre et dont l'extrémité atteint le ciel sur laquelle des anges montent et descendent.



Fig. 2. L'échelle de Jacob, Rome, Catacombes de la Via Latina, *cubiculum* B, *arcosolium* à droite de l'entrée, milieu IV^e.

Ce sont une nouvelle fois des hommes, aptères, imberbes, vêtus d'une tunique blanche clavée, sûrement une dalmatique, et d'un pan de tissu leur retombant sur le bras, le *pallium*. Ils sont chaussés de sandales. Ce type angélique est celui que l'on retrouve le plus souvent dans les peintures paléochrétiennes du IV^e siècle et du début du V^e¹¹³⁰ ainsi que dans les images d'anges sculptés sur les sarcophages de la même période¹¹³¹. La dalmatique ou le *colobium*¹¹³², porté également par les orants, est souvent clavé¹¹³³ et accompagné du *pallium*, sorte d'*himation*, manteau de forme rectangulaire qui se différenciait de la toge romaine de forme arrondie. Le *pallium* est ainsi un vêtement qui symbolise le chrétien en opposition au romain vêtu de la toge. L'association dalmatique-*pallium* caractérise la figure divine et les philosophes et est ainsi portée par le Christ, les apôtres et les autres personnages importants de la Bible¹¹³⁴. En le revêtant de la sorte, les peintres des catacombes ont souligné la nature élevée des anges et l'importance de leur rôle dans l'histoire du salut.

Dans l'hypogée de la via Dino Compagni, la scène de l'hospitalité d'Abraham présente des anges qui correspondent parfaitement à ce type. Mais dans le *cubiculum* E, l'ange qui arrête

¹¹²⁸ BISCONTI, 2011, p. 15.

¹¹²⁹ À propos de cette peinture, voir DIEGO BARRADO, 1997, p. 134. Image provenant de PROVERBIO, 2007, tav. 6, p. 106.

¹¹³⁰ Sur les caractéristiques et le développement des premières représentations d'anges en Occident, voir BEREFELT, 1968, p. 21 ; BISCONTI, 2000, p. 107 ; CORRENTE, 2000, p. 20 ; BISCONTI, 2011, p. 14.

¹¹³¹ BUSSAGLI, 1991, p. 55.

¹¹³² Marco Bussagli précise que la dalmatique ne possède pas vraiment de manches mais plutôt des extensions de tissus qui retombent sur les bras. Il pense ainsi qu'il s'agit le plus souvent d'un *colobium*, qui possède lui des manches. Mais les termes sont utilisés indifféremment pour l'un ou l'autre et il n'y a pas une réelle distinction entre ces deux vêtements même dans les textes de l'époque. BUSSAGLI, 1991, pp. 52-53.

¹¹³³ Ce qui signifie que le vêtement est paré d'un *clavus*, deux traits colorés de haut en bas de la tunique et des manches, caractéristique du vêtement des philosophes.

¹¹³⁴ BUSSAGLI, 1991, pp. 52-53.

Balaam sur son âne, s'il est toujours vêtu de la dalmatique clavée et du pallium, est barbu¹¹³⁵ et porte une arme, symbole de son autorité et de son commandement, ce qui donne un caractère plus grave et autoritaire à l'être céleste.



Fig. 3. L'hospitalité d'Abraham, Rome, hypogée de la via Dino Compagni, *cubiculum* B.



Fig. 4. Balaam arrêté par l'ange, Rome, hypogée de la via Dino Compagni, *cubiculum* de Sansone (E), *arcosolium*.

Pour le IV^e siècle, le Père Estivill a recensé à Rome cinquante-neuf images d'anges dans quarante-sept monuments différents (peintures murales, bas-reliefs ou mosaïques). Ces personnages angéliques apparaissent tous sous la forme humaine, masculine, ils sont aptères et portent presque tous une tunique longue. Il note par contre qu'il y a autant d'anges imberbes que barbus pour cette période¹¹³⁸.

Parmi les autres caractéristiques de l'iconographie des anges, il faut souligner qu'ils portent souvent un rouleau en tant que médiateur de la Loi divine¹¹³⁹. Leurs expressions sont peu variées et ils restent en général des hommes plein de gravité¹¹⁴⁰. Leurs gestes sont révélateurs de l'action qu'ils sont en train d'accomplir, et la plupart du temps, ils lèvent le doigt pour signifier qu'ils prennent la parole, ou ont le bras tendu dans le geste de l'*adlocutio*, qui marque une parole professée avec solennité¹¹⁴¹.

Une variation iconographique majeure apparaît dans les catacombes de Domitille au IV^e siècle. Entre les deux premières figures à gauche des trois hébreux dans la fournaise, un ange apparaît avec la tunique clavée, mais sa tête est ceinte d'un cercle inédit pour une figure angélique : le nimbe¹¹⁴². L'ange chrétien fut auréolé avant d'être ailé.

Entre la fin du IV^e siècle et le début du V^e, c'est la nature de la présence de l'ange dans les scènes religieuses qui évolue puisqu'il devient un protagoniste des scènes d'introduction.

¹¹³⁵ Des spécimens d'anges barbus existent déjà au début du IV^e siècle, dans les reliefs des sarcophages, comme dans le couvercle du sarcophage de *Publia Florentia*, conservé au Musée du Capitole de Rome, qui représente les trois hébreux dans la fournaise et au milieu, un personnage différent d'eux, barbu = l'ange qui vient les reconforter. Cité dans BUSSAGLI, 1991, p. 55.

¹¹³⁶ Image provenant de PROVERBIO, 2007, tav. 3, p. 103.

¹¹³⁷ Image provenant de BISCONTI, 2000, planche XXXVI a.

¹¹³⁸ Rapporté dans DIEGO BARRADO, 1997, p. 134.

¹¹³⁹ BISCONTI, 2000, p. 107.

¹¹⁴⁰ CORRENTE, 2000, p. 20.

¹¹⁴¹ BISCONTI, 2011, p. 14.

¹¹⁴² BISCONTI, 2011, p. 18.

Déjà dans le cimetière de Vibia sur la Via Appia, une défunte est conduite par la main au banquet des bienheureux par un *angelus bonus*, nommé ainsi par l'inscription qui l'entoure. Dans ce déplacement de contexte de la figure angélique, le peintre a jugé nécessaire de préciser la qualité du personnage représenté. Cette peinture ne s'inscrit pas dans un contexte chrétien, mais fait partie du processus d'abstraction de la figure angélique¹¹⁴³.



Fig. 5. La défunte Vibia accompagnée par l'ange aux Champs Elysées, et détail, Rome, Via Appia Antica, Arcosolio di Vibia, fin IV^e-début V^e siècle.

À la fin du IV^e, l'ange présent dans les catacombes della ex Vigna Chiaraviglio sur la Via Appia Antica, est l'un des derniers spécimens d'ange aptère, mais il souligne l'autonomie de la figure angélique engagée déjà dans le cimetière de Vibia. Il correspond toujours au type iconographique précédent (tunique longue, pallium et sandales) mais il apparaît dans un contexte totalement différent : non plus dans une scène biblique dans laquelle il serait acteur, mais dans un contexte triomphal, prélude aux représentations auliques de la fin du IV^e et du début du V^e siècle¹¹⁴⁵. La figure angélique marque son entrée dans des scènes abibliques.



Fig. 6. *Maiesta Domini*, Rome, Catacombe de San Sebastiano, nucleo de l'ex Vigna Chiaraviglio, reconstruction de l'arcosolio de Paulus.

L'iconographie angélique est relativement uniforme au IV^e siècle. Marco Bussagli précise que si l'on entend par iconographie l'ensemble des attributs et des caractérisations qui définissent une figure, alors les figures d'anges réalisées avant la fin du IV^e siècle n'ont pas une iconographie propre¹¹⁴⁷. L'ange est un homme important, acteur de scènes bibliques dans

¹¹⁴³ BISCONTI, 2011, p. 18.

¹¹⁴⁴ Image provenant de http://it.wikipedia.org/wiki/File:Vibia_Wilpert.jpg ; image du détail provenant de PROVERBIO, 2007, tav. 9, p. 109.

¹¹⁴⁵ BISCONTI, 2000, p. 108.

¹¹⁴⁶ Image provenant de BISCONTI, 2011, p. 19, fig. 5.

¹¹⁴⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 47.

lesquelles seul le contexte narratif permet de distinguer sa nature angélique¹¹⁴⁸. Il apparaît uniquement lorsque sa présence est indispensable au bon déroulement du récit. Dans les autres cas, il peut être facilement remplacé par une main de Dieu sortant d'une nuée ou une colombe¹¹⁴⁹. L'art synthétique et privé des catacombes n'a pas multiplié les figures accessoires qui auraient pu rendre la lecture du programme moins aisée. Au IV^e siècle, si l'ange est présent, c'est qu'il est une clé dans l'identification de l'épisode représenté¹¹⁵⁰.

Les ailes sont absentes des premières représentations chrétiennes de l'ange alors même que celles-ci sont attestées dans les textes sacrés. La peur d'une confusion dans les images entre les êtres célestes et les divinités païennes ailées semble être l'argument le plus souvent avancé par les historiens de l'art¹¹⁵¹. La confusion de l'ange avec un homme était alors moins grave qu'avec une idole païenne. La limitation de l'action angélique dans les scènes bibliques narratives des peintures de catacombes permettait de le distinguer assez aisément des êtres humains classiques. En outre, si les mentions d'ailes sont attestées dans quelques épisodes bibliques (voir partie précédente), les anges sont avant tout décrits comme des hommes. Ils ne sont pas dans les premiers témoignages de l'art chrétien des figures à qui on aurait enlevé les ailes¹¹⁵². Cette phase d'indétermination iconographique de l'ange correspond, du point de vue de la réflexion théologique, à une période où l'orthodoxie pré-nicéenne n'avait pas prévu une équivoque entre le Christ et les anges et n'avait pas de raison de faire représenter l'ange d'une manière différente de l'homme¹¹⁵³. Fabrizio Bisconti relie quant à lui la formation tardive de l'iconographie de l'ange ptérophore aux imprécisions qui règnent encore à cette époque sur la nature angélique¹¹⁵⁴. C'est également à partir du moment où les anges vont apparaître dans des contextes de scènes triomphales abibliques, à la fin du IV^e siècle, qu'ils risquent d'être confondus avec d'autres personnages.

En tout état de cause, comme le précise Marco Bussagli¹¹⁵⁵, les choix qui ont poussé les hommes de cette époque à représenter les anges sous la forme d'hommes sans ailes sont certainement multiples et variés, compte tenu du contexte, des choix religieux et politiques et surtout de la complexité de la nature angélique.

À la fin du IV^e siècle, l'Église devient triomphante et ne craint plus les anciennes formes du paganisme. L'ajout des ailes aux figures angéliques, devient possible, et surtout nécessaire au point de vue figuratif et théologique.

¹¹⁴⁸ BISCONTI, 2000, p. 107.

¹¹⁴⁹ Comme dans l'épisode des trois hébreux dans la fournaise des Catacombes de Sainte-Priscille, ce n'est pas un ange qui intervient pour reconforter les martyrs, mais une colombe ; voir BUSSAGLI, 1991, p. 47.

¹¹⁵⁰ BISCONTI, 2011, p. 13.

¹¹⁵¹ L'avis est partagé par Henri Leclercq, Marco Bussagli, Lourdes Diego-Barrado. Voir BUSSAGLI, 2000, p. 58 ; DIEGO BARRADO, 1997, p. 134.

¹¹⁵² BUSSAGLI, 1991, p. 47.

¹¹⁵³ BISCONTI, 2000, p. 107.

¹¹⁵⁴ BISCONTI, 2000, p. 107.

¹¹⁵⁵ BUSSAGLI, 1991, p. 58.

Les ailes sont ajoutées aux figures angéliques au moment où le christianisme est assez affirmé pour ne plus craindre une confusion avec les divinités païennes¹¹⁵⁶. Cet ajout n'est pas accompagné d'autres modifications iconographiques de l'ange, et, pour Marco Bussagli, la présence des ailes à partir du V^e siècle, correspond à une « apposizione iconografica »¹¹⁵⁷.

Cet organe de vol permet surtout de distinguer les anges des hommes. Il évoque le caractère surnaturel des êtres célestes, leur différence de nature et leur supériorité par rapport aux hommes. Le fait même que les ailes soient souvent trop petites pour porter le corps représenté montre qu'ils évoluent dans un domaine où la matière n'est pas terrestre¹¹⁵⁸. L'abandon du type de l'ange barbu et l'adoption définitive d'un type adolescent confirme ce désir de transporter l'être céleste dans une sphère, où ni la matière ni le temps, n'ont de prise sur les corps éthérés des anges.

Ces précisions iconographiques sont liées aux mises au point théologiques effectuées sur la nature des anges. Dans un contexte de lutte antiarienne, les Conciles de Nicée (325), et surtout d'Éphèse (431) et de Chalcédoine (451), proposent des éclaircissements dans les champs christologiques et mariologiques mais également angéologiques : les anges n'ont pas la même nature que les hommes et doivent, à ce titre, ne pas être confondus avec eux dans les images¹¹⁵⁹. L'adoption systématique du nimbe et des ailes permet une distinction efficace à un moment où, à la fin du IV^e siècle, la différenciation devient urgente, pour créer un ordre divin ordonné, qui ne laisse pas de place aux doctrines trinitaires hérétiques¹¹⁶⁰.

Dès les premiers siècles du Moyen Âge, la figure de l'ange évolue pour décrire toujours mieux sa nature, précisée au fur et à mesure par les penseurs chrétiens en fonction des aléas théologiques et historiques¹¹⁶¹. L'image participe à la clarification de ce qui pouvait apparaître obscure dans la nature angélique et imprime ces changements dans ses formes.

III.1.3.2. Affirmation d'une iconographie ptérophore

Les premiers témoignages conservés d'anges ailés ont été réalisés entre 432 et 440¹¹⁶², dans une mosaïque de Sainte-Marie-Majeure de Rome¹¹⁶³. Dans la scène de l'Annonciation de l'arc triomphal, un ange ailé vole au-dessus de la Vierge alors que d'autres anges en pied et toujours ailés entourent son trône. La scène d'Épiphanie au registre inférieur comprend également quatre anges en buste derrière le trône de Jésus, et les ailes des deux anges situés

¹¹⁵⁶ BUSSAGLI, 2000, p. 34.

¹¹⁵⁷ BUSSAGLI, 2000, p. 33.

¹¹⁵⁸ VILETTE, 1940, p. 51.

¹¹⁵⁹ BISCONTI, 2000, p. 108. À propos de la question de la nature des anges et de leur représentation, voir également PROVERBIO, 2007.

¹¹⁶⁰ BISCONTI, 2011, p. 22.

¹¹⁶¹ D'ONOFRIO, 2000, p. 80.

¹¹⁶² Sous le pontificat de Sixte III. La *sinopia* de cette mosaïque présente la même figure mais sans les ailes. BUSSAGLI, 1991, p. 61.

¹¹⁶³ DIEGO BARRADO, 1997, p. 135.

aux extrémités du cortège apparaissent sur les côtés. Mais l'ajout d'ailes ne change pas totalement le type iconographique angélique : il est toujours un homme jeune, nimbé, imberbe, vêtu de la dalmatique blanche clavée et du *pallium*, et portant des sandales. Ces gestes sont également similaires à ceux accomplis dans les catacombes. Mais le nombre d'anges se multiplie, n'apportant rien à la narration et créant déjà une sorte de cour céleste autour de la Vierge ou du Christ¹¹⁶⁴.

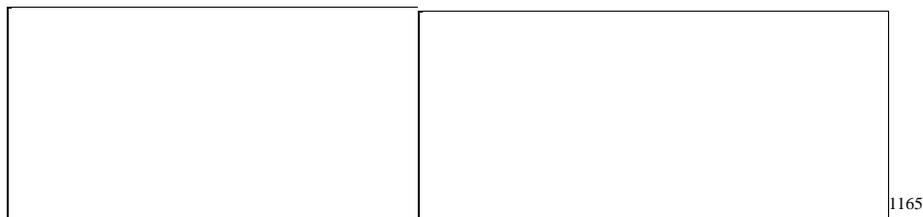


Fig. 7. Annonciation et Épiphanie, et détail de l'Annonciation, Rome, Sainte-Marie-Majeure, mosaïque de l'arc triomphal, V^e siècle.

Toutefois, des études techniques de ces mosaïques ont révélé que les ailes n'étaient pas présentes sur les dessins se trouvant sous les tesselles de l'arc triomphal et il est difficile d'établir si elles ont été ajoutées lors du premier montage de la mosaïque ou plus tardivement¹¹⁶⁶. Quoiqu'il en soit, la présence même de l'ange en vol au dessus de la Vierge de l'Annonciation, ou la présence d'ailes sur les anges apparaissant dans d'autres monuments du V^e siècle, atteste qu'à la fin du IV^e et au début du V^e siècle, l'adoption des ailes dans l'iconographie angélique se généralise. À cette période les iconographies orientale et occidentale sont très proches en ce qui concerne les anges¹¹⁶⁷.

Les ailes ne sont pourtant pas ajoutées simultanément dans toutes les réalisations de l'art chrétien. À Sainte-Marie-Majeure même, on retrouve dans certaines mosaïques des anges aptères aux V^e et VI^e siècles. L'ange n'a pas d'ailes lorsqu'il lutte contre Jacob ou lorsque les trois anges apparaissent à Abraham¹¹⁶⁸. Dans cette dernière, le type angélique est le même que celui de l'Annonciation mais les ailes sont absentes, tout comme dans la représentation de la même scène à San Vitale de Ravenne, dans la première moitié du VI^e siècle. Cependant, le nimbe devient une constante iconographique pour l'ange bien avant les ailes.

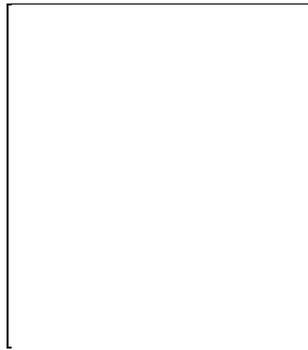
¹¹⁶⁴ BISCONTI, 2011, p. 21.

¹¹⁶⁵ Image provenant de : <http://www.flickr.com/photos/hen-magonza/4168136263/sizes/o/in/photostream/>.
Détail provenant de DUSTON et NESSELRATH, 1998, p. 70, fig. 14.

¹¹⁶⁶ DIEGO BARRADO, 1997, p. 135.

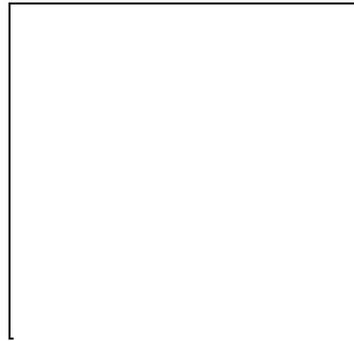
¹¹⁶⁷ VILETTE, 1940, p. 54.

¹¹⁶⁸ DIEGO BARRADO, 1997, p. 135.



1169

Fig. 8. L'hospitalité d'Abraham, Rome, Sainte-Marie-Majeure, mosaïque de la nef centrale, V^e siècle.



1170

Fig. 9. L'hospitalité d'Abraham, Ravenne, San Vitale, mosaïque de l'arcature, milieu du VI^e siècle.

Les ailes des anges sont un symbole de leur fonction de messager et la figure de l'homme ailé répond bien aux définitions théologiques de la nature angélique : un état entre la spiritualité totale de Dieu et la corporalité des hommes. D'ailleurs, les représentations des ailes restent dans le domaine du signe, car elles ne sont pas la figuration d'un organe adapté à la fonction de vol, bien souvent trop petites pour porter le corps auquel elles sont rattachées, mais plutôt un emblème du vol et une affirmation du caractère aérien de l'être céleste¹¹⁷¹. À partir du VI^e siècle, les ailes deviennent une constante dans les images des anges et pour tout le Moyen Âge : l'iconographie angélique est stabilisée sur les différents supports¹¹⁷². Les éléments de son être varient peu ensuite et les nuances sont plutôt liées aux styles, vêtements, poses des corps et expressions des visages¹¹⁷³. Dès lors, les représentations des anges vont se multiplier pour être une figure incontournable des programmes iconographiques chrétiens occidentaux et orientaux.

Entre le VI^e et le VII^e siècle, le décorum impérial cher aux artistes byzantins a, peu à peu, pénétré l'art religieux occidental. Cet art s'inscrit surtout dans des décorations monumentales marquées par un aspect solennel, rendu par la simplicité des lignes, un hiératisme des personnages qui confère une certaine grandeur, sur un fond doré qui vient souligner ces figures et participe à la somptuosité de l'image. La majorité des anges conserve la tunique clavée et le pallium mais le style byzantin se retrouve dans leur posture et leur physionomie : une position droite et un aspect hiératique dans une recherche de grandeur et d'autorité. Le corps est souvent rigide et l'expression grave mais l'aspect sévère est adouci par des traits de visage plus féminins. Ils sont nimbés et portent de plus en plus souvent le *taenia*, ruban qui ceint leur chevelure et redescend sur les épaules. C'est le cas dans les mosaïques de la nef de Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne, bien que les anges conservent ici un certain mouvement.

¹¹⁶⁹ Référence de l'image <http://www.cantualeantonianum.com/2012/10/oggi-la-chiesa-ricorda-santabramo-luomo.html>.

¹¹⁷⁰ Image provenant de :

http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Meister_von_San_Vitale_in_Ravenna_002.jpg

¹¹⁷¹ DIEGO BARRADO, 1997, p. 135.

¹¹⁷² BISCONTI, 2000, p. 109.

¹¹⁷³ VILETTE, 1940, p. 56.



Fig. 10. Vierge à l'Enfant entourée d'anges, Ravenne, Sant'Apollinare Nuovo, nef, deuxième moitié du VI^e siècle.

Les archanges ou les anges de rangs supérieurs adoptent, de surcroît, les costumes des grands dignitaires de l'empire, notamment dans les terres sous domination byzantine, comme à Ravenne, mais également à Rome. Leur tunique est richement brodée sur l'épaule et aux poignets et maintenue à la taille par une ceinture. Ils peuvent également revêtir la chlamyde ornée de *tablion*, et les chaussures brodées de perles suivant la mode orientale qui a pénétré à la cour. Les mosaïques de saint Michel à Sant'Apollinare in Classe et de Justinien à San Vitale, que nous étudierons plus loin, prouvent bien cette similitude de costumes entre archanges et empereurs.

Au VII^e siècle, le style byzantin s'affirme à Rome définitivement comme dans la chapelle San Venanzio du baptistère du Latran à Rome, construite au milieu VII^e siècle¹¹⁷⁵. C'est également autour du VI^e siècle que commencent à apparaître des distinctions entre les différents types d'anges, principalement par la couleur, une physionomie particulière, une action ou le type de vêtements et d'attributs¹¹⁷⁶. C'est également le moment où apparaît le type de l'ange militaire¹¹⁷⁷. La première représentation conservée des neuf chœurs angéliques, à proprement parler date de 850 environ¹¹⁷⁸.

Les anges conservent au Moyen Âge les caractéristiques principales établies dans l'art paléochrétien : la jeunesse, le nimbe, les ailes, souvent une aube blanche et un *pallium*, les pieds nus et ils sont maintenant imberbes. Suivant le contexte figuratif, des variations peuvent intervenir dans les attitudes et les fonctions des anges : ils continuent de participer à certains épisodes bibliques mais ont surtout un rôle de présentation, d'accompagnement et d'adoration dans les programmes iconographiques médiévaux. En plus de leurs participations aux épisodes narratifs tirés des Saintes Écritures, le développement de la figure angélique dans les scènes abibliques de l'art monumental fait de l'ange un élément de ce que Pierre Du Bourguet nomme la « théologie figurative », une image qui vise à l'illustration de concepts théologiques. Selon lui, « on passe là du concret de la vie et du récit à la théologie figurative, sous forme néanmoins d'allégories »¹¹⁷⁹. En fonction des contextes iconographiques, si l'image angélique évolue peu, les peintres, sculpteurs ou mosaïstes multiplient et adaptent

¹¹⁷⁴ Image provenant du site : http://fr.wikipedia.org/wiki/Basilique_Saint-Apollinaire-le-Neuf .

¹¹⁷⁵ DIEGO BARRADO, 1997, p. 137.

¹¹⁷⁶ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 57.

¹¹⁷⁷ BISCONTI, 2000, p. 109.

¹¹⁷⁸ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 19.

¹¹⁷⁹ DU BOURGUET, 1984, p. 244.

leurs attributs : globe, bâton de cérémonie, labarum, phylactères, armes, et plus tard objets liturgiques¹¹⁸⁰.

III.1.3.3. La question des origines païennes de la figure ailée

Il semble que certaines images de divinités antiques aient pu être à l'origine de l'iconographie angélique. En effet, puisque l'on a pu établir une filiation entre le culte des anges chrétiens et d'anciennes divinités, ne peut-on pas trouver une certaine contamination ou continuité iconographique avec certains êtres antiques ?

Les historiens et historiens de l'art ont longtemps pensé que les images des anges étaient une simple version christianisée des Victoires païennes. Jeanne Villette en 1940 ne décèle pas de différence entre les figures angéliques et celles de la Victoire. Elle admet tout de même que d'autres éléments iconographiques ont pu procurer un langage figuratif pour les êtres célestes, tels que ceux de l'orateur vêtu du *pallium*, portant le rouleau et faisant un geste d'acclamation¹¹⁸¹. Louis Réau trouve une filiation iconographique évidente entre la Nikè grecque et la figure des anges ailés¹¹⁸² et Erwin Panofsky partage le même avis¹¹⁸³. Chacun est en effet d'accord pour voir dans le langage figuratif antique un répertoire dans lequel puise l'art chrétien naissant auquel il vide le sens pour en donner un nouveau et André Grabar précise qu'il ne s'agit pas d'une déviance païenne des peintres ou sculpteurs chrétiens, mais plutôt de l'usage commun d'un langage unique des formes¹¹⁸⁴. Dans les années 2000, Fabrizio Bisconti note l'importance du répertoire de divinités païennes qui a pu inspirer l'image de l'être ailé, particulièrement celle de la Victoire. Pourtant, dans les années 1960, Gunnar Berfelt explique que si les iconographies de ces deux figures semblent proches, c'est bien le contexte figuratif qui évolue et qui ne permet pas la confusion entre figure païenne et figure chrétienne¹¹⁸⁵. Pour lui, il est impossible de dire que la figure de l'ange découle totalement de la figure de la Victoire qui correspond davantage à un motif dérivé du thème du triomphe¹¹⁸⁶. En effet, l'image de la Victoire peut être employée directement en contexte chrétien - sans pour autant représenter un ange - comme symbole de la victoire chrétienne sur le péché ou victoire du Christ sur la mort¹¹⁸⁷. Ainsi, Sophie Cassagnes-Brouquet précise que le motif de la Victoire ailée est repris par l'Église après la conversion de Constantin et qu'il finit par perdre son sens païen au profit d'une interprétation chrétienne¹¹⁸⁸. Fabrizio Bisconti partage

¹¹⁸⁰ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 58.

¹¹⁸¹ VILLETTE, 1940, p. 40.

¹¹⁸² REAU, 1956, p. 34.

¹¹⁸³ BUSSAGLI, 2000, p. 33.

¹¹⁸⁴ BUSSAGLI, 2000, p. 33.

¹¹⁸⁵ BEREFELT, 1968, p. 32.

¹¹⁸⁶ BEREFELT, 1968, p. 55.

¹¹⁸⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 70.

¹¹⁸⁸ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 36.

également cette vision en écrivant que c'est le contexte d'une Église triomphante des IV-V^e siècles qui justifie l'utilisation de ce qui était par excellence le symbole de l'autorité impériale romaine. Les succès militaires et politiques de Théodose, marquent une victoire remportée cette fois contre les païens et qui rend possible l'assimilation des images des anges à celles des Victoires¹¹⁸⁹. Le motif de l'ange ailé peut alors être relié de manière indirecte à celui de la Victoire dans le contexte victorieux des représentations de certains sarcophages : à partir d'un portrait d'empereur dans un médaillon porté par deux Victoires, le motif est transposé en contexte chrétien et l'empereur est remplacé par la représentation du Christ ou l'un de ses symboles ; les anges, une fois leur iconographie définie, peuvent remplacer les figures des Victoires autour du Christ ; plus tard, le Christ, dans une mandorle, entouré d'anges peut-être considéré comme une forme dérivée de cette iconographie triomphaliste¹¹⁹⁰. Les deux exemples proposés montrent cette filiation de composition et de contexte de gloire : un *clipeus* dans les deux cas, porté par deux figures symétriques, ailées et en vol. Mais dans le relief païen, il s'agit de femmes portant le *chiton* et largement dénudées présentant le portrait de Volusia Longino, alors que le type chrétien est masculin, vêtu de l'aube et présente dans une couronne le chrisme, symbole du Christ.



Fig. 11. Sarcophage de Volusia Longino, Musée archéologique de Palerme, II-III^e siècle.



Fig. 12. Deux anges portant une couronne ornée d'un chrisme, sarcophage du Musée archéologique national d'Istanbul, fin IV^e-début V^e siècle.

Dans ce contexte, la Victoire est alors considérée davantage comme une allégorie que comme une divinité et c'est bien l'environnement historique et spirituel triomphaliste qui autorise les premières représentations des anges ailés à la place des Niké¹¹⁹³.

Marco Bussagli résume l'avis généralement admis ces dernières années en notant qu'il n'est plus possible de considérer l'image de l'ange comme une simple dérivation de la Victoire païenne, mais qu'elle correspond à un phénomène bien plus complexe¹¹⁹⁴. Il note en particulier que les hypothèses d'Erwin Panofsky, qui assimilent les anges aux Victoires, sont biaisées par le fait qu'il prend en compte les représentations déjà tardives des anges ptérophores de la fin du IV^e siècle et du début du V^e alors même que la figure angélique est déjà clairement définie au IV^e siècle dans l'iconographie paléochrétienne avant même l'ajout

¹¹⁸⁹ BISCONTI, 2000, p.109.

¹¹⁹⁰ BEREFELT, 1968, p. 54.

¹¹⁹¹ Image provenant du site : http://commons.wikimedia.org/wiki/File:DSC00394_-_Sarcofago_di_Volusia_Longino_-_Sec._II-III_d.C._-_Foto_G._Dall'Orto.jpg

¹¹⁹² Image provenant du site : http://dawsonheritage.co.uk/somerset_churches/photo.asp?ChoosePhoto=997
IstanbulNationalArchaeologicalMuseum.jpg

¹¹⁹³ BISCONTI, 2000, p. 109.

¹¹⁹⁴ BUSSAGLI, 2000, pp. 23-35.

des ailes¹¹⁹⁵. Les deux personnages restent en outre assez différents, notamment à cause de la féminité de la figure de la Victoire, parfois même représentée les seins nus¹¹⁹⁶. L'historien de l'art paléochrétien précise tout de même qu'au V^e siècle, l'ange prend définitivement le majestueux aspect de la Niké, notamment à Ravenne¹¹⁹⁷.

Il n'est donc pas possible de considérer l'ajout d'ailes comme un simple motif emprunté à la Victoire. En outre, le moment de l'invention de l'image des anges correspond en fait à une période d'intense réflexion autour de la nature des anges, dans un contexte de précision du dogme trinitaire¹¹⁹⁸.

L'ange a certainement reçu ses ailes avant de prendre la place des Victoires sur les sarcophages. Les épisodes narratifs proposent des versions plus libres de la figure angélique alors qu'une influence classique se fait ressentir dans les expressions stéréotypées des anges au sein du thème du triomphe¹¹⁹⁹. Pourtant, ce n'est pas la forme des divinités païennes qui était copiée pour elle-même, mais c'est parce que les figures de Victoires et d'anges étaient toutes deux des êtres humains ailés, qu'on a pu transférer les significations d'ascendance aulique de l'un à l'autre en les christianisant.

Il faut noter que le transfert de significations entre victoires et anges a également pu se faire par le biais de l'art judaïque tardif. Les figures angéliques apparaissant dans les scènes bibliques des peintures de la synagogue de Dura Europos sont figurées sous la forme de petites Victoires, personnages féminins vêtus du *chiton*, comme dans la scène des ossements desséchés de la vision d'Ézéchiel (37, 1-2)¹²⁰⁰. Le sarcophage juif conservé au Museo Nazionale Romano, présente deux personnages tenant le *clipeus* contenant la Menorah, symbole aulique d'origine païenne, et utilisé en contexte judaïque, tout comme les Victoires présentent le chrisme sur les sarcophages chrétiens.



Fig. 13. Scène des ossements desséchés de la vision d'Ézéchiel (37, 1-2), peinture murale de la seconde synagogue de Doura Europos, paroi nord, registre inférieur, 254.

¹¹⁹⁵ BUSSAGLI, 2000, p. 33.

¹¹⁹⁶ BEREFELT, 1968, p. 34.

¹¹⁹⁷ BISCONTI, 2011, p. 20.

¹¹⁹⁸ BISCONTI, 2011, pp. 11-22.

¹¹⁹⁹ BEREFELT, 1968, p. 78.

¹²⁰⁰ DIEGO BARRADO, 1997, p. 133.

¹²⁰¹ Image provenant du site Visual Midrash from the Tali Education Fund collection :

<http://www.tali-virtualmidrash.org.il/ArticleEng.aspx?art=26>

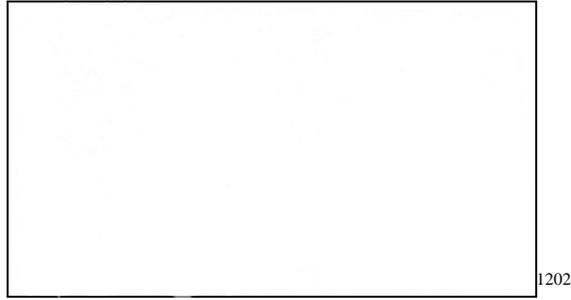


Fig. 14. Victoires portant la Menorah, fragment de sarcophage provenant de la catacombe juive de Vigna Randanini de Rome, conservé au Museo Nazionale Romano.

Si elles ne sont pas directement une version christianisée de la Victoire païenne, les figures des anges ailés sont le reflet d'une continuité entre formes antiques et formes paléochrétiennes et surtout d'une récupération chrétienne des thèmes triomphaux impériaux. À ce titre, les anges sont également parfois assimilés aux génies ailés païens¹²⁰³.

Ce qui rapproche les anges d'autres divinités païennes est, une nouvelle fois, leur paire d'ailes. Les hommes, femmes et animaux ailés, bons ou mauvais, sont nombreux dans les cultures antiques, de la civilisation égyptienne à celle assyro-babylonienne, ou à la religion hébraïque. Nombre d'historiens et d'historiens de l'art ont vu dans ces génies, vents et autres Victoires, des ancêtres de figures angéliques chrétiennes. Ces rapprochements se font à plusieurs niveaux et on note surtout les similitudes de fonctions, de nature, d'iconographie.

Les figures angéliques sont également souvent rapprochées des figures de vent. Il s'agit de rapprochement de fonction, puis d'un rapprochement de nature qui justifie alors un rapprochement iconographique. Comme le précise Marco Bussagli, dans la culture hébraïque, anges et vents se superposent : JAVHE use des vents comme messagers : on peut lire « Tu prends les vents pour messagers » dans le Psaume 104, 103. Du point de vue de la nature, figures d'ange et de vent sont également proches dans certains écrits chrétiens. Tertullien, en particulier dans son *Apologeticum*¹²⁰⁴, définit les anges comme des êtres intermédiaires entre Dieu, être suprême de lumière (Jean 1,5), et les hommes, créatures de la terre (Genèse 2,7), et sont à ce titre une entité définie entre la luminosité du divin et l'opacité de l'humain donc assimilable dans sa nature à l'air. Il n'est donc pas étonnant de retrouver des similitudes entre les représentations des vents et celles des anges qui ne sont pas uniquement formelles. Dans l'art du Moyen Âge, on retrouve ces chevauchements, allant même parfois jusqu'à une superposition totale, rendue possible par la christianisation du Cosmos¹²⁰⁵. Les vents psychopompes ont également inspiré la figure des anges, dont la fonction d'accompagnateur des âmes était déjà précisée dans la Bible. Pour Marco Bussagli, l'attribution des ailes aux

¹²⁰² Image provenant du site : <http://www.catacombsociety.org/vom/183.html#>

¹²⁰³ BEREFELT, 1968, p. 31.

¹²⁰⁴ Selon Marco Bussagli, *Apologeticum* (22; *Patrologia latina*, I, col. 466).

¹²⁰⁵ BUSSAGLI, 2000, p. 35.

anges dans l'iconographie du début du Moyen Âge serait ainsi le résultat de cette assimilation, plus que d'un rapprochement entre les êtres célestes et les Victoires¹²⁰⁶.

Marco Bussagli démontre encore que les chérubins sont inspirés de la tradition figurative des sphinx-griffon, attestée dans toute l'aire syro-babylonienne et assyro-babylonienne, et de celle de la divinité égyptienne de Harmertj¹²⁰⁷. Sophie Cassagnes-Brouquet évoque dans la transmission de croyances et de formes, le rôle de la déportation du peuple hébreu à Babylone, alors en contact avec les croyances égyptiennes et assyro-babyloniennes, possédant des génies ailés protecteurs et d'autres néfastes, et représentant les messagers entre Dieu et les hommes comme des créatures ailées aux formes humaines ou animales¹²⁰⁸.

Sophie Cassagnes-Brouquet pense également que le motif décoratif de l'Éros romain est réutilisé directement sur les sarcophages paléochrétiens dans la figure des amours vengeurs¹²⁰⁹. Marisa Corrente définit l'ange comme « l'«omologo cristiano» del genio »¹²¹⁰. Dans l'art romain, les petits génies ailés sont des divinités secondaires, prenant place dans les coins et apparaissant dans des contextes de présentation. À ce titre, les anges reprennent ce type de représentations décoratif et stéréotypé dans certains contextes, comme dans celui de la présentation d'héraldiques ou d'autres insignes¹²¹¹. Le rôle de psychopompe partagé par génies païens et êtres célestes chrétiens peut également favoriser leur assimilation¹²¹². Mais, si le contexte peut être le même, le type du petit angelot nu voletant autour des héros est loin de celui des anges paléochrétiens vêtus du pallium, droits, hiératiques. Éros ou Cupidon vont surtout être à la base de l'iconographie des *putti* de la Renaissance.

La figure d'Hermès est souvent rapprochée de celle du chef de la milice céleste, Michel, notamment en ce qui concerne les implantations des lieux de culte, et parfois pour l'iconographie¹²¹³. Rappelons enfin que les emprunts iconographiques ne se limitent pas aux divinités païennes ailées, et que l'orateur antique, vêtu du pallium, portant un rouleau et faisant un geste d'acclamation, est lui aussi un ancêtre formel de l'ange paléochrétien¹²¹⁴.

Les divinités païennes ailées ne sont pas de simples ancêtres des anges paléochrétiens, mais font partie du grand répertoire formel dans lequel l'iconographie chrétienne en formation puise, puis en réinterprète la symbolique pour servir le nouveau message religieux¹²¹⁵.

¹²⁰⁶ BUSSAGLI, 1991, p. 128.

¹²⁰⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 26.

¹²⁰⁸ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 25.

¹²⁰⁹ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 36.

¹²¹⁰ CORRENTE Marisa, 2000, p. 20.

¹²¹¹ BEREFELT, 1968, p. 56.

¹²¹² BEREFELT, 1968, p. 57.

¹²¹³ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 36.

¹²¹⁴ VILETTE, 1940, p. 49.

¹²¹⁵ BISCONTI, 2000, p. 109.

III.1.3.4. Les anges et la querelle des images ?

Le type iconographique de l'ange se fixe autour du V^e siècle et varie peu au cours du Moyen Âge. Les images des anges sont pourtant menacées dans le cadre de la crise iconoclaste, au même titre que celles de Dieu ou de tout ce qui touche à la représentation de l'irreprésentable. Les anges ont par nature un caractère aniconique et pendant la période byzantine de la querelle des images (730-842)¹²¹⁶, lorsque les iconoclastes affirmaient l'impossibilité de représenter des êtres incorporels, les défenseurs des images furent contraints de préciser la nature angélique pour justifier leur représentation. Ainsi, Bernadette Martin-Hisard se demande si l'intérêt pour l'angéologie n'a pas d'abord caractérisé les milieux iconoclastes qui ont ensuite stimulé les réflexions des iconodoules, et les ont par là-même forcés à fonder en termes orthodoxes le culte de Michel ¹²¹⁷. Le concile de Nicée II en 787 déclare les corps angéliques « d'air ou de feu », et affirme que les anges, intermédiaires entre Dieu et les hommes ne sont pas de purs esprits¹²¹⁸, mais qu'ils sont plus spirituels que les hommes¹²¹⁹, ce qui avait déjà été précisé par bon nombre de Pères de l'Église¹²²⁰. Lors du second concile de Nicée en 787, dans la IV^e session, la lecture d'un texte du VII^e siècle de Jean, évêque de Thessalonique, précise que les anges ont un corps igné, subtil, et ne sont pas absolument incorporels comme seul l'est le créateur. Il dit plus loin :

« Ils ont été vus par ceux à qui Dieu a ouvert les yeux, et puisqu'ils sont circonscrits dans un lieu, cela montre qu'ils ne sont pas tout à fait incorporels, comme la nature divine. Nous ne péchons donc point en les représentant et en les honorant non comme des dieux mais comme des créatures spirituelles, et des créatures de Dieu qui ne sont pas, à proprement parler, incorporels. Si nous les représentons sous une forme humaine, c'est parce que fréquemment ils ont été vus sous cette forme par ceux à qui ils ont été envoyés par le Dieu unique »¹²²¹.

Ils peuvent être rendus visibles, comme l'attestent plusieurs épisodes bibliques, et à ce titre, leur représentation n'est donc pas un péché puisque c'est Dieu lui-même qui nous propose cette image lorsqu'il envoie ses émissaires pour délivrer des messages aux hommes. Le très saint patriarche Taraise, président du Concile, répond :

« Entendez ce que dit ce Père... Le Père montre qu'il faut représenter les anges parce qu'ils sont circonscrits, et comme ils sont apparus à plusieurs hommes »¹²²².

Ce n'est donc pas un péché de représenter les anges s'ils restent bien dans ces images comme dans l'esprit des fidèles, des serviteurs de Dieu.

Le décret accepté et salué par tous les membres présents déclare :

« Nous acceptons, saluons et baisons les saintes et vénérables images, conformément à l'antique tradition de la sainte Église catholique de Dieu... ces images sont celles de Jésus-Christ, notre

¹²¹⁶ À propos du statut des images, de la crise iconoclaste et de ses liens avec l'iconographie byzantine, voir GRABAR, 1957.

¹²¹⁷ MARTIN-HISARD, 1994, p. 371.

¹²¹⁸ BUSSAGLI, 1991, p. 93.

¹²¹⁹ BAREILLE, 1930, pp. 1195-1196.

¹²²⁰ BAREILLE, 1930, pp. 1196-1197.

¹²²¹ Rapporté dans Mansi, t. XIII, col. 164, 165, cité dans VACANT, 1930, t. I, 1, p. 1267.

¹²²² VACANT, 1930, t. I, 1, p. 1267.

sauveur fait homme, puis de notre maîtresse, toujours vierge et très sainte Mère de Dieu, et des anges immatériels qui ont apparu aux justes sous une forme humaine... afin que ces copies nous rappellent l'original et que nous soyons amenés à une certaine participation de leur sainteté »¹²²³.

Il est dit plus loin que les anges sont représentés sous la forme d'hommes car c'est sous cette forme qu'ils apparaissent aux hommes¹²²⁴. La doctrine de l'Église sur le culte des saints et sur leurs images s'applique également aux anges qui forment avec les saints l'Église triomphante¹²²⁵.

L'explosion de la représentation des anges à l'époque romane atteste que les premières méfiances face au culte angélique, les problèmes de définition de la nature des anges et les réticences liées à la crise iconoclaste, sont déjà loin.

III.1.4. Les anges à la fin du Moyen Âge

La formule iconographique de base de l'ange - un être humain ailé et nimbé - reste fixe pendant toute la période médiévale. La figure angélique subit pourtant des mutations, répondant à une complexe élaboration philosophique et théologique, mais également aux évolutions du goût des hommes qui les commandent et les réalisent. Les changements iconographiques touchent principalement les vêtements et les attributs portés par les anges, qui permettent de distinguer trois groupes principaux : les anges liturges, les anges guerriers et les anges féminisés¹²²⁶. Cette dernière catégorie atteste des évolutions de la fin du Moyen Âge qui modifient non plus uniquement les objets portés par les anges, mais également leur physionomie, leur sexe et leur âge.

III.1.4.1. Évolutions de la représentation angélique aux derniers siècles du Moyen Âge

À la fin du Moyen Âge, la figure angélique est omniprésente dans tous les programmes iconographiques chrétiens occidentaux, notamment dans les scènes de représentations monumentales, mais également dans les épisodes hagiographiques et bibliques, et plus particulièrement lors du Jugement dernier dont l'iconographie se développe dès le XI^e siècle et dans lequel les anges jouent un rôle essentiel¹²²⁷.

En Italie, l'influence de l'iconographie byzantine se fait sentir longtemps dans les représentations angéliques, dans les traits des visages, les bandes brodées de leurs vêtements,

¹²²³ Mansi, Conc. Ampliss. Coll., t. XIII col. 130, cité dans DUHR Joseph, « Anges », dans Dictionnaire de Spiritualité, Paris, t. I, 1937, p. 622.

¹²²⁴ Mansi, t. XIII, col. 164, 165, dans VACANT, 1930, t. I, 1, p. 1267.

¹²²⁵ VACANT, 1930, t. I, 1, p. 1270.

¹²²⁶ D'ONOFRIO, 2000, p. 79.

¹²²⁷ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 63.

constituant de lointaines réminiscences du costume impérial. Mais les anges occidentaux possèdent une majesté moins hautaine que celle de leurs homologues orientaux.

En France, la prise de distance par rapport au modèle byzantin se fait de manière plus précoce, puisque cette dernière entretenait, il est vrai, moins de contacts avec les pouvoirs et les artistes orientaux que l'Italie. Dès le premier tiers du XIII^e siècle, le mouvement déjà amorcé aux siècles précédents se précise et l'art religieux français propose de vêtir et de coiffer les anges à la mode contemporaine, d'affiner et d'assouplir leur silhouette sous les plis d'une longue tunique : ils deviennent des jouvenceaux à la mode seigneuriale¹²²⁸. Mais cette forme d'humanisation reste pleine de réserve et de douceur afin de rappeler leur nature extra-terrestre. Les provinces du nord insistent plus volontiers dans les images sur une humanisation moins idéalisée des figures angéliques.

En Italie, les peintures des anges de Cimabue et de Duccio sont encore empreintes de tradition byzantine, mais jouissent d'une nouvelle vitalité et fragilité qui s'accroissent les décennies suivantes chez les peintres du *Trecento*. Peu à peu, l'ange italien abandonne ses vêtements byzantins au profit d'une simple tunique et d'un manteau, c'est une jeune personne aux proportions harmonieuses et élégantes, souvent vêtu d'une aube et parfois d'un pallium¹²²⁹.

À la fin du Moyen Âge, les vêtements des anges évoluent en Occident en fonction des modes vestimentaires. À partir du XIII^e siècle, sous l'influence du drame liturgique où le rôle des anges est tenu par des diacres, l'ange revêt lui-même le costume sacerdotal, la chape de prêtre ou la dalmatique de diacre (en raison de leur jeunesse) brodée d'orfrois, attachée sur la poitrine par un fermoir d'orfèvrerie¹²³⁰. Dans l'art gothique, les anges assument alors des fonctions liturgiques dans certains contextes iconographiques, tel que le couronnement de la Vierge, ce sont principalement des anges cériféraires et thuriféraires. Si les peintres du nord ont multiplié les représentations de l'ange en vêtements liturgiques, au rendu de plus en plus somptueux et réaliste, l'iconographie italienne a privilégié d'autres types.

Cet anthropomorphisme des vêtements et des attitudes angéliques, notamment dans les contextes de représentation aulique de la divinité, souverain en sa cour divine, participe à faire des anges de véritables pages, courtisan au service de Dieu¹²³¹. Cette imagerie religieuse à formes humaines peut ensuite être transposée en contextes différents et devenir objet d'autoglorification de certains hommes qui utilisent l'image de l'ange-courtisan par exemple sur leur propre tombeau comme élément de prestige¹²³². Ce rapprochement entre images de l'ange et de l'homme est révélateur de l'évolution qui s'effectue dans la dévotion aux anges à partir de la période romane, caractérisée par une individualisation de la protection angélique, devenant le gardien personnel de chaque homme¹²³³.

¹²²⁸ VILETTE, 1940, p. 75.

¹²²⁹ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 58.

¹²³⁰ REAU, 1956, p. 35.

¹²³¹ CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 141.

¹²³² CASSAGNES-BROUQUET, 1993, p. 143.

¹²³³ FAURE, 1997, p. 208.

Dès le XIV^e, en Toscane, l'ange de Simone Martini propose un équilibre entre la grandeur du type byzantin et une délicatesse et une souplesse qui confèrent à ses figures angéliques une élégance et un raffinement, le transformant en jeune prince aristocratique contemporain. Ce type de l'ange raffiné aux traits, aux corps et aux positions plus humaines, connaît une large diffusion au *Quattrocento*, jusqu'à la période baroque où les anges affichent parfois des poses sensuelles qui s'adaptent peu, selon certains auteurs, à leur nature angélique. Ainsi Nancy Grubb déclare que « moins les gens croyaient à l'existence des anges, plus ils les représentaient de façon réaliste »¹²³⁴. Ce sont en réalité les évolutions des sentiments religieux qui impriment dans les images leurs modifications qui se traduisent dans l'iconographie angélique par le passage d'une conception solennelle à la réalité vivante¹²³⁵.

Les modifications stylistiques et formelles du Moyen Âge finissant sont caractérisées par une observation plus attentive du réel qui touche également les représentations angéliques. Si l'humanisation est l'aspect le plus remarquable de cette évolution, un autre élément de leur être s'en trouve modifié : leurs ailes. En plein Moyen Âge, l'art occidental en a souvent fait un motif décoratif permettant, en modulant sa taille, de remplir l'espace vide disponible. Le problème du vol était contourné en représentant les anges les jambes pliées à hauteur des genoux, pour signifier qu'elles ne touchaient terre, et souvent la tête en bas. Une autre solution iconographique consistait à accompagner le corps des anges d'un rideau de nuages - c'est le motif de l'« angelo nuvola » - ou de tourbillons de draperies flottantes. Le manque de vraisemblance de cet envol était entériné par la taille, la forme et la position des ailes, qui les rendaient incapables de porter un être de cette taille. Les ailes étaient des emblèmes de vol plus que l'organe adapté à sa fonction¹²³⁶ et l'ange appartenait de toute façon à un monde où toute forme de matérialité n'était plus soumise aux lois de la pesanteur, que l'humanité subit. L'être angélique pouvait donc en toute liberté s'étirer, se plier, s'arrondir, se soumettre à tous les cadres, pour le plus grand plaisir des peintres et sculpteurs médiévaux¹²³⁷.

Pour répondre à ce problème de vol des être immatériels, Giotto propose une solution iconographique intermédiaire. La matérialité dont le peintre florentin dote ses personnages les rend plus réalistes et plus vivants, mais semble peu adaptée à la figure de l'ange. En représentant les bustes des anges dont les jambes se fondent peu à peu dans l'air pour se désincarner, il utilise la solution déjà adoptée par Cimabue à Assise ou par d'autres peintres avant eux, qui consiste à cacher le corps des anges volant sous des couches de draperies, mais il en estompe ici l'extrémité dans un dégradé qui permet au corps de l'ange de s'évaporer dans le ciel et de perdre ainsi sa matérialité. L'ange sorti des nuées, ne fait qu'emprunter sa forme à l'homme mais n'est pas constitué de la même matière que lui.

¹²³⁴ GRUBB, 1995, p. 9.

¹²³⁵ VILETTE, 1940, p. 136.

¹²³⁶ REAU, 1956, p. 36.

¹²³⁷ COSTA, 1981, p.112.

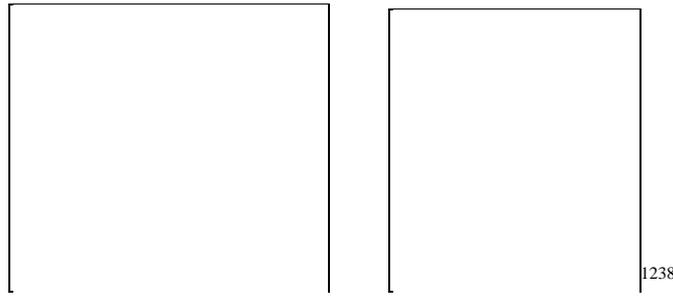


Fig. 15. Giotto, Lamentation sur le corps du Christ et détail, Padoue, Chapelle Scrovegni, 1304-1306.

À partir du XIII^e siècle, les peintres et sculpteurs vont parfois s'inspirer directement de l'observation de la nature, ici des oiseaux, comme le fait plus tard Léonard de Vinci, pour détailler les plumes, les couleurs et les positions. La plupart du temps, si la forme et la taille des ailes semblent s'inspirer de modèles réels, les peintres laissent libre cours à leur imagination, en ce qui concerne les couleurs, reflet de la beauté du monde céleste¹²³⁹. Le vol des anges est également l'objet de représentations non pas plus réalistes - dans la mesure où les artistes n'ont pu observer directement le vol d'un homme ailé - mais plus vraisemblables, notamment par l'agrandissement des ailes et surtout par les positions des corps des anges en vol dont les images vont parfois jusqu'à retranscrire l'effort pénible du transport d'un corps lourd dans les airs, ce qui est étonnant pour un être immatériel¹²⁴⁰. Ces évolutions n'ont pu être possibles qu'avec une science avancée de la perspective et des raccourcis.

Malgré ces avancées « techniques » en termes de représentations vraisemblables d'un homme ailé, Sophie Cassagnes Brouquet précise que l'évolution des images des anges vers des formes moins stylisées, a sans doute un peu nui à leur dignité de serviteur de Dieu¹²⁴¹. La question de la nature angélique transparait une fois de plus au travers des images et sera exacerbée par une autre modification de la figure angélique : sa transformation en femme ou en enfant.

Après les représentations d'anges barbus dans quelques peintures paléochrétiennes, aucun trait physiologique n'a donné au Moyen Âge de caractère trop masculin aux êtres célestes, même si les fonctions qu'ils remplissaient étaient, elles, parfois clairement masculines. L'ange restait un personnage adolescent et asexué et seule la douceur des traits du visage lui conférait parfois une certaine féminité. Pourtant, au XV^e siècle, leur silhouette se féminise par les courbes de leur corps, leur position et leurs vêtements. Les anges peints par Fra Angelico sont dotés d'une grâce plus féminine mais également d'une douceur et d'une fragilité qui prouvent qu'ils ne sont pas faits de la même matière que les humains. Les anges de Sandro Botticelli, au *chiton* léger et élégant et aux gestes gracieux, présentent une ressemblance plus affirmée avec des personnages féminins, notamment avec les figures des

¹²³⁸ Image provenant de la Web Gallery of Art : <http://www.wga.hu/index1.html>

¹²³⁹ Voir à ce propos les dégradés somptueux des ailes multicolores des anges du Jugement dernier peint par Pietro Cavallini à Santa Cecilia in Trastevere de Rome.

¹²⁴⁰ GRUBB, 1995, p. 85.

¹²⁴¹ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 90.

Victoires antiques. Les anges italiens de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, portent des tenues plus féminines, des jupes souples et des corsages légers aux tissus plus délicats¹²⁴².

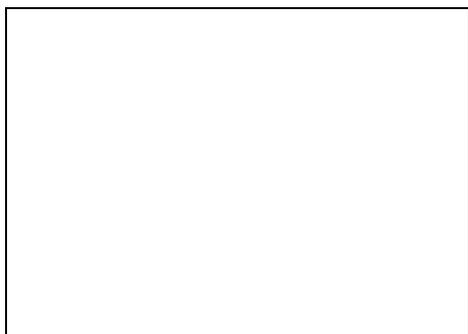


Fig. 16. Fra Angelico, Annonciation, Florence, couvent San Marco, 1438-1450.

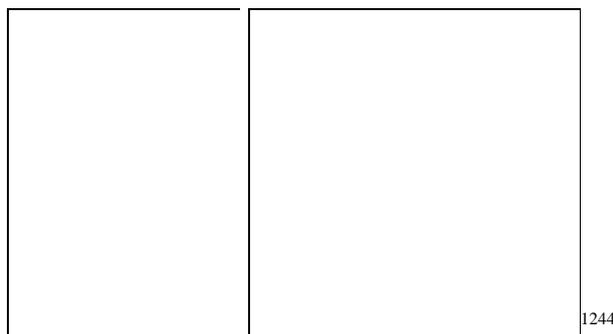


Fig. 17. Sandro Botticelli, la Nativité mystique et détail, Londres, National Gallery, 1500-1501.

À la fin du XV^e siècle, les deux personnages célestes de l'Adoration des mages de Francesco di Giorgio Martini multiplient les aspects féminins - traits de visage, coiffure, gestes, postures, vêtements - et l'on peut même distinguer sous la robe légère du personnage de gauche, la naissance d'un sein.

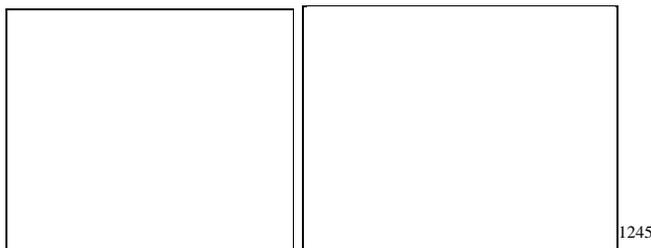


Fig. 18. Francesco di Giorgio Martini, Adoration des bergers et détail, Sienne, San Domenico, Cappella Tancredi, 1490-1495.

La conception de la beauté des anges, déjà présente dans les conceptions médiévales du Pseudo-Denys¹²⁴⁶, est désormais liée à la beauté féminine. Mais l'ange masculin ne disparaît pas pour autant, comme en atteste les figures angéliques de Piero della Francesca, jeunes hommes aptères, bien campés sur leurs pieds, qui chantent des louanges au Christ comme des enfants de chœur dans une église.

¹²⁴² DELUMEAU, 2000, p.145.

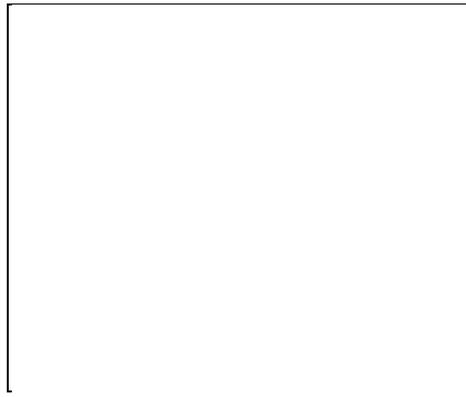
¹²⁴³ Image provenant du site : http://www.faisceau.com/ann_ang.htm .

¹²⁴⁴ Image du catalogue en ligne de la National Gallery de Londres :

<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-mystic-nativity>

¹²⁴⁵ Image provenant du site : <http://nativita.hypotheses.org/925> .

¹²⁴⁶ D'ONOFRIO, 2000, p. 81.



1247

Fig. 19. Piero Della Francesca, Nativité, Londres, National Gallery, 1470-1475.

De même, certaines fonctions angéliques ne peuvent être réalisées par un ange féminin, telles celles remplies par l'archange Michel. Un autre type s'impose dans l'iconographie angélique de la fin du Moyen Âge, qui modifie non plus le sexe, mais l'âge de l'ange : celui du *putti*. Dans l'art byzantin, les chérubins sont représentés par une tête ronde stylisée entourée de quatre ailes. À partir de ce type iconographique, les peintres et sculpteurs de la Renaissance ont représenté des têtes ailées sous la forme d'un visage rebondi d'enfant souriant ceint d'ailes multicolores. Les chérubins qui entourent la Vierge à l'Enfant d'Andrea Mantegna conservée à la Pinacothèque de Brera, sont déjà des têtes de bébés joufflus et ailés sortant des nuées.



1248

Fig. 20. Mantegna, Vierge à l'Enfant et chérubins (détail), Milan, Pinacoteca di Brera, 1480-1490.

Après avoir récupéré leur corps, comme dans la polyptique Saint-Zénon de Mantegna, ces chérubins, créatures du deuxième chœur de la hiérarchie angélique, deviennent des angelots dodus, jeunes enfants ailés, souvent nus et joyeux¹²⁴⁹. Ces figures de *putti* - jeunes garçons - sont particulièrement adaptées aux représentations de la Vierge à l'Enfant car ce sont des êtres voués à l'adoration du Seigneur, et leur forme de bébé répond à la figuration de Jésus enfant et à ce contexte doux et attentif de la maternité de la Vierge. Citons à ce propos les célèbrissimes angelots de la Madone Sixtine de Raphaël.

¹²⁴⁷ Catalogue en ligne de la National Gallery de Londres : <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/piero-della-francesca-the-nativity> .

¹²⁴⁸ Image provenant du site : <http://www.wikipaintings.org/en/andrea-mantegna/madonna-and-child-with-cherubs-1490#supersized-artistPaintings-280563> .

¹²⁴⁹ GRUBB, 1995, p. 71.

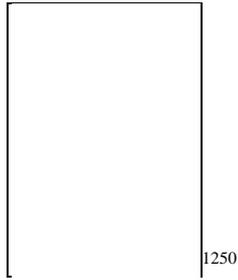


Fig. 21. Mantegna, polyptyque de Saint Zénon, détail, Vérone, chapelle Saint-Zénon, 1457-1460.

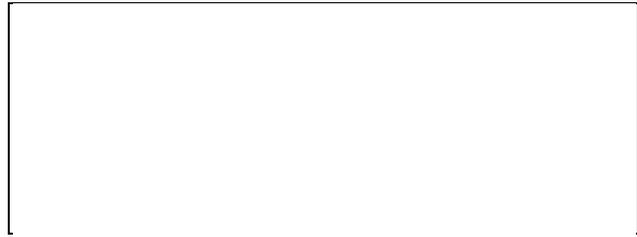


Fig. 22. Raphaël, La Madone Sixtine, détail, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 1513-1514.

Ces figures d'angelots acquièrent de plus en plus un rôle décoratif dans les programmes iconographiques de la Renaissance et surtout de l'art baroque. L'apparition de l'ange-putti s'accompagne du développement d'une gamme beaucoup plus large de types angéliques variant de l'angelot-bébé, à l'adolescent, en passant par tous les âges de l'enfance. Ainsi, les petits anges de la Pietà de Giovanni Bellini, sous la forme d'enfants ailés de quatre ou cinq ans, semblent être bien frêles pour supporter le corps du Christ mort.



Fig. 23. Giovanni Bellini, Pietà, Rimini, Pinacoteca Comunale, 1474.

Le réalisme dans le rendu de ces petits corps nus ou à moitié dénudés, peut parfois entrer en contradiction avec la nature angélique. Cette image correspond en définitive bien peu à l'image biblique du chérubin, armé et immense et désigne d'ailleurs aujourd'hui, suite à cette transformation iconographique, un « enfant joli et frais »¹²⁵². L'ancienne recherche de spiritualité dans la stylisation et l'idéalisation des anges médiévaux ne semble plus de mise au début de la Renaissance. L'ange répond à une conception nouvelle à la Renaissance qui propose, à travers la beauté de leurs corps, la gaieté de leur représentation, la perfection, qui les caractérisent, une nouvelle harmonie. « En Italie au XV^e et au XVI^e, un ange c'est avant tout un être rayonnant de beauté »¹²⁵³.

¹²⁵⁰ Image provenant de la Web Gallery of Art : <http://www.wga.hu/index1.html> .

¹²⁵¹ Image provenant du site : <http://www.aclirimini.it/wp-content/uploads/2012/08/Giovanni-Bellini-Cristo-morto-sorretto-da-4-angeli-Ph-Parit.jpg> .

¹²⁵² Définition du dictionnaire Larousse en ligne : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ch%C3%A9rubin/15162>

¹²⁵³ Phrase tirée de VILETTE, 1940, p. 130.

III.1.4.2. La différenciation des catégories angéliques

Mario d'Onofrio écrit que le plus grand défi de l'art médiéval fut de chercher une iconographie différenciée pour chaque ordre de la hiérarchie angélique¹²⁵⁴. Les efforts investis dès le XIII^e pour formuler et développer un vocabulaire spécifique pour chaque ordre angélique donnent naissance à des cycles de neuf chœurs où chacun possède une physionomie, une action, et / ou des attributs différents, qui mettent en avant de manière concise les propriétés et les valeurs essentielles de chaque ordre¹²⁵⁵. Ces formulations s'appuient sur les traités des théologiens et des maîtres de la scolastique, en particulier saint Grégoire et Pseudo-Denys, afin d'en définir les points essentiels. Les chœurs sont répartis en trois groupes, définis en fonction de leur domaine d'intervention : des activités angélico-divine, angélico-cosmique et angélico-humaine¹²⁵⁶.

Le premier ordre est constitué des Séraphins, des Chérubins et des Trônes. Le premier chœur a un type iconographique assez fixe en Occident¹²⁵⁷ : un ange anthropomorphique pourvu de trois paires d'ailes et en adoration. Il peut parfois apparaître sous une forme zoomorphique (le plus souvent, une tête et trois paires d'ailes). La couleur qui lui est associée est le rouge.

Le deuxième chœur du premier ordre est constitué des Chérubins¹²⁵⁸, dont nous avons déjà parlé et dont l'iconographie est assez variable d'une région à l'autre de l'Occident. Il apparaît parfois, tout comme le séraphin, sous la forme d'un homme à six ailes, mais cette fois de couleur bleue. Le Chérubin connaît un succès particulier à partir du XIII^e siècle en Italie, sous la forme d'une tête entourée d'ailes.

Le troisième et dernier chœur du premier ordre, les Trônes¹²⁵⁹, est représenté sous la forme d'un personnage régissant, couronné, muni d'un sceptre ou d'un bâton, ou tout autre insigne royal, tel le trône. Figure de justice, il peut parfois porter la balance.

Le deuxième ordre est constitué des Dominations, des Vertus et des Puissances. Les Dominations¹²⁶⁰ portent également les insignes royaux, principalement le globe, le sceptre ou la couronne, et sont représentées en majesté.

Les Vertus¹²⁶¹ possèdent, elles, une variété d'attributs en fonction de l'aspect mis en avant. Elles peuvent par exemple porter une fiole, symbole de vertu curative, mais sont également représentées de manière plus simple, en aube, et individualisées par un geste de commandement-bénédiction et par le port d'un sceptre.

Enfin les images des Puissances¹²⁶² s'inspirent largement de celles de l'archange Michel combattant le dragon. Elles sont des anges-guerriers, souvent armées et foulent aux pieds un

¹²⁵⁴ D'ONOFRIO, 2000, p. 81.

¹²⁵⁵ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 59.

¹²⁵⁶ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 60.

¹²⁵⁷ À propos de l'iconographie des Séraphins, voir BRUDERER, 1998, pp. 63-64.

¹²⁵⁸ À propos de l'iconographie des Chérubins, voir BRUDERER EICHBERG, 1998, pp. 65-66.

¹²⁵⁹ À propos de l'iconographie des Trônes, voir BRUDERER EICHBERG, 1998, pp. 68-69.

¹²⁶⁰ À propos de l'iconographie des Dominations, voir BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 71.

¹²⁶¹ À propos de l'iconographie des Vertus, voir BRUDERER EICHBERG, 1998, pp. 75-79.

¹²⁶² À propos de l'iconographie des Puissances, voir BRUDERER EICHBERG Barbara, 1998, pp. 80-82.

démon. Elles peuvent également être revêtues d'une simple tunique et d'un pallium, et tenir à leurs pieds un diable enchaîné. La puissance de ce chœur est figurée par sa domination physique du mal.

Le troisième et dernier ordre comprend les Principautés, les Archanges et les Anges. Le premier chœur¹²⁶³ est souvent confondu avec les Dominations avec qui il partage les mêmes attributs. L'art italien insiste particulièrement sur l'aspect guerrier, où les Principautés sont régulièrement porteuses d'un gonfanon dans les peintures toscanes, ou reprennent l'iconographie impériale romaine à Venise. L'image des Principautés est associée à celle d'un légat ou d'un gouverneur qui souligne les vertus belliqueuses d'un capitaine d'armée.

Saint Thomas d'Aquin et le Pseudo-Denys ont souligné la position médiane de l'ordre des Archanges, dont les propriétés sont comprises entre celles des Principautés et celles des Anges¹²⁶⁴. Leur iconographie est proche de celle des Anges : ils peuvent porter par exemple la dalmatique et le *pallium* ou des vêtements liturgiques. Ils sont souvent représentés en tant que protecteurs d'une ville. En fait, l'iconographie des Archanges s'inspire largement de l'iconographie de l'archange, Michel. Ils sont ainsi porteurs de balance, guerriers, porteurs du globe. Les trois archanges Michel, Gabriel et Raphaël peuvent également être figurés, chacun avec leurs attributs spécifiques, pour représenter leur catégorie angélique.

Enfin, dernier chœur du dernier ordre, les Anges¹²⁶⁵ constituent la catégorie la plus représentée et la plus variée. Dans le contexte de la représentation des neuf chœurs angéliques, les Anges apparaissent principalement en vêtements liturgiques, en musiciens ou en messagers (par la présence du rouleau, du bâton ou du phylactère).

On observe une certaine discontinuité des solutions figuratives pour les neuf chœurs angéliques mais qui sont pourtant en étroites relations avec les discussions théologiques et celles des prédicateurs scolastiques¹²⁶⁶. Cette iconographie est particulièrement intéressante dans la mesure où elle marie la perception théologique d'une hiérarchie céleste à celle du système terrestre et transpose ainsi différentes catégories de distinctions et de symboles dans la sphère terrestre aux ordres célestes¹²⁶⁷.

III.2- Généalogie de l'image michaélique au Moyen Âge jusqu'à 1200

Nous avons déjà analysé les apparitions de Michel dans les textes bibliques et apocryphes. Résumons ici les éléments qui nous fournissent des indications sur son aspect

¹²⁶³ À propos de l'iconographie des Principautés, voir BRUDERER EICHBERG, 1998, pp. 84-85.

¹²⁶⁴ À propos de l'iconographie des archanges dans les neuf chœurs angéliques, voir BRUDERER EICHBERG, 1998, pp. 85-88.

¹²⁶⁵ À propos de l'iconographie des anges, voir BRUDERER EICHBERG, 1998, pp. 89-90.

¹²⁶⁶ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 90.

¹²⁶⁷ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 91.

physique. Il n'est pas décrit physiquement dans les Écritures Saintes où il n'est question que de sa nature et de ses fonctions. Cependant, ces éléments prouvent que l'archange apparaît aux hommes sous forme humaine puisque Daniel, par exemple, le décrit comme « un grand prince » (12, 1), où le terme *prince* atteste bien d'une forme anthropomorphe, même si l'adjectif *grand* se réfère probablement plus à une qualité intrinsèque de sa personne qu'à une caractéristique physique. Les Apocryphes sont légèrement plus détaillés en ce qui concerne la description physique de Michel lors de ses apparitions. Dans le Testament d'Abraham, le prophète qualifie l'archange, qu'il n'a pas encore reconnu, de « vénérable soldat » (II, 4) et lui demande également : « d'où vient la jeunesse de ton âge » et « explique-moi quelle est ta beauté » (II, 5). Lorsqu'il décrit physiquement le soldat, il le trouve « d'une bien plus noble prestance que tous les fils des hommes » (II, 4) et il dit plus loin que « son apparence l'emporte sur tous les fils des hommes » (IV, 3). D'ailleurs Isaac, en voyant son visage, reconnaît tout de suite sa nature non humaine, en disant à sa mère que l' « homme qui est assis avec mon père n'est pas un fils de la race de ceux qui habitent sur la Terre ! » (III 5). Il faut donc retenir ici que Michel apparaît bien sous la forme humaine aux hommes, mais dans un corps transcendé par la beauté, la prestance et la jeunesse.

D'autres éléments indiquent une forme anthropomorphe pour Michel dans les apocryphes, comme dans l'Apocalypse de Paul, où « Michel et toute l'armée des anges se prosternèrent » (14f), action qui renvoie bien évidemment à un corps humain qui s'abaisse vers le sol en signe de respect, ou dans l' *Assomption de Marie* où le Seigneur dépose l'âme de Marie dans « les mains de Michel » (transitus *grec* « R », 35).

Les textes plus tardifs relatifs aux différentes apparitions de l'archange, orientales ou occidentales, n'insistent pas sur les aspects physiques de Michel. L'*Apparition* prouve que l'être humain n'est pas la seule forme qu'il peut prendre, puisqu'il apparaît dans les premiers épisodes du Mont Gargan sous la forme d'un taureau. Pourtant, comme le précise Pina Belli d'Elia, il n'y a aucune indication physique sur l'archange dans ce texte¹²⁶⁸.

Il y a donc bien peu d'éléments dans les textes chrétiens qui nous permettent d'appréhender l'apparence que prend Michel : une forme humaine, une allure de prince ou de soldat, une beauté et une jeunesse remarquable. Sa fonction guerrière en fait toutefois indirectement un personnage de sexe masculin. Si quelques mentions évoquent le vol de Michel ou sa descente du ciel, aucune n'est faite sur la présence d'ailes. Sa nature angélique lui confère de toute façon les mêmes particularités que les anges (voir ainsi la partie précédente sur « l'apparence des anges dans la Bible et la théologie »).

Nous aborderons dans cette partie les origines de l'iconographie de saint Michel et son évolution jusqu'à 1200. Il s'agit ici d'un panorama rapide puisque l'origine de chaque type iconographique composant la typologie sera reprise en détail dans le chapitre suivant.

¹²⁶⁸ BELLI D'ELIA, 2003 (2), p.523.

III.2.1. L'invention de l'image de Michel « tra Roma e Costantinopoli »¹²⁶⁹ (Ve-VIe siècles)

III.2.1.1. Les premiers témoignages orientaux

Parmi les premiers témoignages figurant Michel, se trouvent plusieurs objets, de datation incertaine, qui reprennent une iconographie déjà bien implantée en contexte païen et rebaptisent un ou plusieurs personnages avec un nom chrétien.

Un disque de plomb de Carthage présente sur la face un personnage ailé dont la tête paraît nimbée, tenant dans la main droite une longue haste, sans doute une croix et au revers, une inscription sur trois ou quatre lignes :

A P X À
/////Λ///
M I X A H
/////

Cette inscription est à compléter, selon Henri Leclercq, de la manière suivante : αρχαγγελος Μιχαηλ, l'archange Michel¹²⁷⁰. Mais l'auteur, s'il précise que cet objet appartient à la période de l'Antiquité, n'en précise pas la datation.

Selon le même auteur, et toujours à Carthage, on a retrouvé dans les citernes romaines de Dar-Saniat, une figurine de Mercure en bronze couverte d'inscriptions gnostiques, dont le déchiffrement est malaisé. Sur le côté extérieur de l'avant-bras droit, du coude au poignet on lit, par contre, en lettres très nettes : MIXAHA¹²⁷¹. Parmi les premiers témoignages de l'image de saint Michel, on observe une réutilisation de l'image d'une divinité païenne rebaptisée au nom de l'archange. D'autres images michaéliques sont attestées sur les gemmes gnostiques où Michel possède souvent les mêmes attributs que certains dieux païens : des personnages masculins, ailés, portant une lance¹²⁷².

Dans l'art monumental, la figure de saint Michel n'apparaît plus comme un dieu païen rebaptisé, même s'il en conserve plusieurs caractéristiques iconographiques. Il est représenté avec saint Jean sur le mur du fond du sanctuaire à Deir Abou Hennys au monastère saint Jean, près de l'antique Antinoë. Une inscription le nomme « el melek Mikhâyl ». Il est figuré en pied, un sabre à la main gauche, et dans la droite un tout petit buste dont on ne voit que la tête et les épaules. Il défend sans doute, selon Victor Saxer, l'âme d'un défunt non nommé contre les embûches du Diable¹²⁷³. Une autre image dans un sanctuaire voisin, celui de Saint-

¹²⁶⁹ Extrait emprunté à Pina Belli D'Elia à propos de la formation de l'image apocalyptique de Michel, dans BELLI D'ELIA, 2000, p. 123.

¹²⁷⁰ Citation retranscrite dans LECLERCQ, 1933, t. XI, 1, p. 906, provenant elle-même de DELATTRE, *Découvertes archéologiques à Carthage*, dans Bulletin archéologique du Comité, 1918, p. CCXIX.

¹²⁷¹ LECLERCQ 1933, t. XI, 1, p. 907.

¹²⁷² MARA, 1967, p. 437.

¹²⁷³ SAXER, 1985, p. 377.

Kollouthos, est accompagnée d'une légende qui indique : « Dieu de l'archange Michel, fais miséricorde à l'âme du bienheureux Léontios qui s'est reposé le... du mois de Papoi, dans la 14^e indication »¹²⁷⁴. Pierre Du Bourguet situe ces peintures aux alentours du milieu du VI^e siècle¹²⁷⁵ alors qu'une date plus avancée est proposée dans la *Catholic Encyclopedia*, entre le VII^e et le VIII^e siècle¹²⁷⁶.

Selon Mina Martens, une des plus anciennes figures de Michel en contexte chrétien se trouve au pied-droit de la porte de l'église d'Alahan en Isaurie (Turquie), et a été réalisée au milieu du V^e siècle. Il s'agit d'une sculpture d'un personnage, nimbé ou non, vêtu d'une tunique courte, paré de deux grandes ailes, portant dans la main droite un globe et dans la gauche une balance à deux plateaux, les pieds reposant, selon elle, sur deux bustes humains¹²⁷⁷. Gioia Bertelli ne reconnaît pas une balance mais une fine lance ou peut-être une épée et une datation légèrement plus tardive (VI^e siècle)¹²⁷⁸. L'état de conservation de la sculpture rend en effet la lecture malaisée et il est difficile de dire si les traits verticaux visibles sur chacune des jambes de l'archange correspondent à l'évocation des plis de sa tunique ou à la représentation des fils portant les plateaux d'une balance. Il semble alors impossible d'affirmer que les premiers témoignages orientaux privilégiaient déjà l'aspect psychopompe de l'archange.

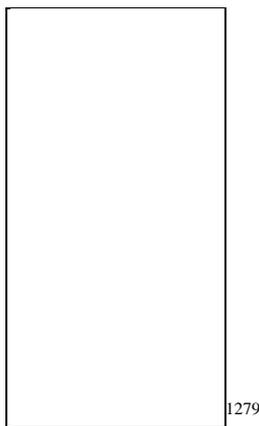


Fig. 24. Saint Michel au pied-droit de la porte de l'église d'Alahan, en Isaurie, Turquie, ½ V^e.

Un autre exemple oriental, à l'iconographie proche de celle d'Alahan, se trouve sur une médaille du collier du trésor de Mersine, conservée au Musée de l'Hermitage de Saint-Pétersbourg¹²⁸⁰.

¹²⁷⁴ SAXER, 1985, p. 377.

¹²⁷⁵ DU BOURGUET, 1984, p. 252.

¹²⁷⁶ « Antinoë », dans *Catholic Encyclopedia*, New York, Robert Appleton Company, volume 1, 1907.

¹²⁷⁷ MARTENS, 1978, p. 143.

¹²⁷⁸ BERTELLI, 1986, p. 145.

¹²⁷⁹ Provenance de l'image :

<http://www.pbase.com/image/95773784>

¹²⁸⁰ BERTELLI, 1986, p. 145.

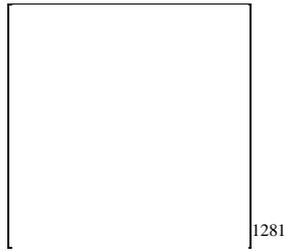


Fig. 25. Saint Michel sur une médaille, détail d'un collier d'enfant conservé au Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, V ou VI^e siècle.

André Grabar reconnaît sur ce pendentif, faisant partie d'un collier prophylactique d'enfant, un personnage ailé vu de face et tenant un *labarum*. Selon lui, il s'agit d'un archange, certainement le plus célèbre d'entre eux, Michel. Cette image reprendrait le modèle d'un revers courant de monnaie byzantine¹²⁸² représentant un ange debout, de face, tenant une grande croix latine. Le même type, mais présentant la figure de profil, était plutôt développé jusqu'au règne d'Anastase et devint rare sous Justinien I^{er}. Il est alors, dans un second temps, remplacé par ce type à l'archange de face, ce qui permet à André Grabar de dater ce collier du V ou VI^e siècle.

Les images de saint Michel se multiplient dans le premier art byzantin dans les arts monumentaux et les arts mineurs. Une plaque d'ivoire réalisée entre 525 et 550 à Constantinople¹²⁸³, présente Michel ailé, les pieds nus, en tunique et *pallium* portant un globe surmonté d'une croix et le bâton de commandement. Il s'agit ici d'un type angélique classique additionné d'attributs de commandement.



Fig. 26. L'archange Michel, plaque en ivoire, Londres, British Museum, 525-550.

¹²⁸¹ Datation et image, GRABAR, 1951, Vol. 6, pp. 25-49.

¹²⁸² Les lettres « CONOB » en exergue = atteste d'une provenance d'un atelier de Constantinople ; GRABAR, 1951, Vol. 6, p. 28.

¹²⁸³ Datation proposée par le British Museum. Au sujet de cette plaque d'ivoire, voir également TALBOT RICE, 1959, planches 48 et 49, notice p. 280 et BERTELLI G., 1986, p. 144.

¹²⁸⁴ Image provenant du catalogue en ligne du British Museum : http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=806341&objectId=62025&partId=1.

Dans les images orientales, il est précocement rejoint par Gabriel avec qui il escorte la Vierge ou le Christ. Cette fonction et son rôle dans la Bible justifient alors le port d'armes par l'archange dès les premiers témoignages iconographiques. Dans la mosaïque de l'église de l'Anghelòtistos à Kiti, près de Chypre, datée du VI^e siècle, les archanges portent un simple bâton et un globe mais leur position, leur grandeur et leur mouvement soulignent leur fonction protectrice du couple divin figuré au centre de la composition¹²⁸⁵. Le type est cependant toujours celui de l'ange tel qu'on le retrouve dès le V^e siècle dans le monde latin : personnages jeunes et masculins, leur tête est nimbée et ceinte d'un *taenia*, ils portent une tunique clavée et un *pallium*, et des sandales aux pieds. La présence même des inscriptions nommant les deux archanges, prouvent que leur type iconographique n'est pas encore suffisamment différencié pour se permettre de ne pas préciser qui ils sont. Il faut tout de même noter la richesse de la représentation dans la dorure de la bande clavée et surtout dans la représentation des ailes, aux motifs rappelant celles d'un paon, symbole christologique d'éternité.

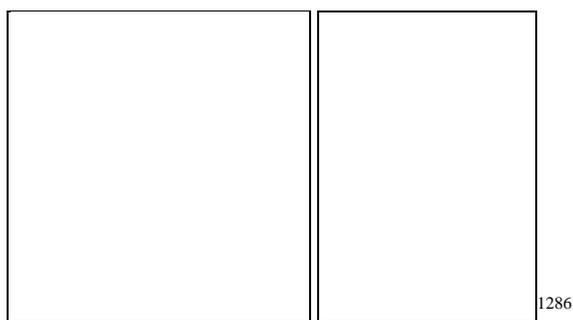


Fig. 27. La Vierge à l'Enfant entourée de Michel et de Gabriel, et détail, Kiti, église de l'Anghelòtistos (Chypre), VI^e siècle.

Catherine Jolivet-Lévy insiste sur le rôle d'escorte céleste assumé par les deux archanges dans les décors monumentaux de Cappadoce. Elle précise que c'est à partir de cette fonction de protecteur de la divinité, assumée clairement dans les programmes iconographiques, que Michel est représenté également en gardien à l'entrée des sanctuaires, ou plus rarement sur des panneaux isolés, sortes d'icônes monumentales peintes sur les parois des églises¹²⁸⁷.

Dès le VI^e siècle, les programmes byzantins proposent des représentations de l'archange portant les vêtements d'un dignitaire de la cour impériale. Il est vêtu d'une tunique droite surmontée du *lòros*, et chaussé de bottes de pourpre et d'or, et semble déjà supérieur aux autres archanges en prenant dans ces peintures et mosaïques des allures impériales¹²⁸⁸. Pour Colette Lamy-Lassalle, le *lòros* est déjà considéré comme le vêtement typique des empereurs

¹²⁸⁵ À propos de cette mosaïque, voir BELLI D'ELIA, 2000, p. 123.

¹²⁸⁶ Image provenant du site : <http://www.soniahalliday.com/category-view3.php?pri=CY80-10-07.jpg>.

¹²⁸⁷ JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 187-198.

¹²⁸⁸ JOLIVET-LÉVY, 1997, p.187.

au VI^e siècle et les parallèles iconographiques entre empereur et archange sont très courants dans l'art byzantin. Comme précisé dans le premier chapitre¹²⁸⁹, plusieurs auteurs s'accordent à reconnaître les similitudes de vêtements, d'attitudes ou de style de ces deux types de personnages, même si les raisons peuvent varier : Cyril Mango évoque des analogies avec la divinité phrygienne Attis¹²⁹⁰ ; Henry Maguire met l'accent sur la glorification de l'empereur par son assimilation à l'archange¹²⁹¹ ; et Catherine Jolivet-Lévy insiste sur la similitude de fonction et de statut des deux personnages¹²⁹².

Cette assimilation iconographique est particulièrement lisible dans un fragment de peigne réalisé à la fin du IX^e siècle et représentant l'empereur Léon VI couronné par la Vierge et dont Michel constitue le pendant ailé à la figure impériale. Ils portent les mêmes vêtements (tunique et loros) et les mêmes attributs (globe et haste) à l'exception de la couronne pour l'un et des ailes pour l'autre¹²⁹³. Si on ne peut les confondre, il est évident dans cette image que Michel et Léon possèdent la même dignité.

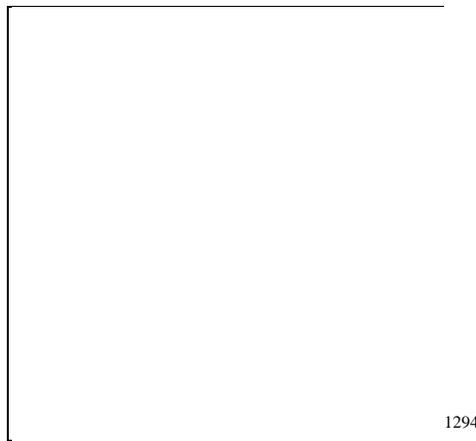


Fig. 28. Poignée de peigne représentant l'Empereur Léon VI couronné par la Vierge, Berlin, Bode museum, fin du IX^e siècle.

Au VII^e siècle, Michel est parfois assis sur le tabouret d'honneur, doté d'une chlamyde ornée du *tablion* et de bottes pourpres réservées aux empereurs¹²⁹⁵. L'iconographie de l'archange du type impérial se répand rapidement dans les territoires orientaux sous influence byzantine, comme en Égypte où l'on retrouve à partir du VI^e siècle des anges vêtus de la chlamyde et du *lôros*¹²⁹⁶ et particulièrement après la crise iconoclaste dans tout l'Orient¹²⁹⁷.

¹²⁸⁹ Voir à ce propos le chapitre 1. I.2.1.2.2. *L'archange aux vêtements impériaux byzantins*.

¹²⁹⁰ MANGO, 1986, p. 39.

¹²⁹¹ MAGUIRE, 1989, pp. 217-231.

¹²⁹² JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 187-198.

¹²⁹³ À propos de ce relief, voir BERTELLI G., 1986, p. 148.

¹²⁹⁴ Image provenant du site : http://www.histoire-fr.com/byzance_empire_byzantin_grandeur_decadence_3.htm

¹²⁹⁵ VILETTE, 1940, p. 182.

¹²⁹⁶ DEL FRANCA, 2000, p. 53.

¹²⁹⁷ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p. 121.

En Orient, si les images monumentales sont les plus courantes, privilégiant l'archange en vêtements de cérémonie, on illustre également les épisodes bibliques où Michel intervient, et les miracles qui lui sont attribués à Chônai ou à la piscine de Bethesda par exemple¹²⁹⁸. Ces images mettent en avant sa fonction de guérisseur. Les deux aspects du culte de Michel de thaumaturge et de taxiarque sont difficilement dissociables dans l'iconographie byzantine¹²⁹⁹. Cette diversité des contextes iconographiques orientaux atteste bien une nouvelle fois de la diversité et de l'adaptation du culte de l'archange dès ses origines, mais également des contacts culturels, culturels et artistiques entre l'Orient et l'Occident, puisque ces aspects seront également présents dans l'iconographie occidentale. Les premières images de Michel sont, comme l'art byzantin en général, dominées par une conception religieuse distante, solennelle, et une grande richesse vestimentaire qui confère un caractère hiératique et merveilleux aux images.

Mais, selon Bernadette Martin-Hisard, son iconographie byzantine ne se distingue pas pour autant des autres archanges car, le problème pour la mise au point d'une différenciation de Michel, est qu'il n'existe pas de texte hagiographique rédigé avant le VII^e siècle (date de la rédaction grecque du miracle de Chônai) ni aucun traité patristique sur Michel en particulier¹³⁰⁰. Son iconographie est ainsi jusqu'au VII^e siècle, commune aux autres archanges. L'historienne précise que ce n'est qu'au XI^e que les cycles bibliques et historiques des miracles de Michel sont devenus un thème iconographique (dont les portes du Mont Gargan réalisées à Constantinople constituent l'un des premiers témoignages) suite à la grande diffusion du recueil de Pantolôn¹³⁰¹.

Ces types de l'archange-militaire et de l'archange-empereur, se déploient également dans l'aire d'influence grecque, notamment en Italie.

III.2.1.2. Les premiers témoignages occidentaux

Alors que les dévotions à l'ange prenaient naissance en Asie Mineure, il semble que la définition de son iconographie soit surtout le fait de l'art paléochrétien latin. La naissance du culte michéalique, étroitement liée à celle des anges comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, a également ses origines sur les terres orientales, mais il semble que la mise au point de son image ait une histoire plus complexe. En effet, Michel n'apparaît pas sur les murs des catacombes au IV^e siècle ni sur les reliefs des tombeaux chrétiens de l'Antiquité tardive. Les images orientales datées aux alentours du VI^e siècle que nous venons d'étudier sont quant à elles des témoignages isolés, souvent mal conservés et mal datés. Alors que la figure de Michel a un rôle moteur dans le développement des dévotions et du culte aux anges en Orient

¹²⁹⁸ Voir à ce propos GABELIĆ, 1989, p.95-103.

¹²⁹⁹ JOLIVET-LÉVY, 1997, p.196.

¹³⁰⁰ MARTIN-HISARD, 1994, p. 362.

¹³⁰¹ MARTIN-HISARD, 1994, p. 373.

puis en Occident, la définition de son image semble prendre un certain retard par rapport à ses homologues célestes. Cela peut certainement s'expliquer par la nature des représentations des premières images chrétiennes. Au moment où sont réalisées les peintures des catacombes, images essentiellement narratives, si les anges sont représentés, c'est qu'ils ont un rôle déterminant dans le récit imagé et apparaissent ainsi en tant qu'acteurs du récit biblique. Nous avons déjà souligné qu'il n'y a pas au IV^e et au début du V^e siècle d'image monumentale ou de scène clairement destinée à glorifier la créature céleste. En ce qui concerne les scènes bibliques où intervient Michel, ce ne sont pas, à ce moment du développement de l'iconographie chrétienne, des scènes particulièrement prisées et figurées, notamment dans les épisodes eschatologiques qui sont alors seulement évoqués par des représentations symboliques mais ne présentent pas le caractère concret des événements apocalyptiques. Il faut noter également une nette préférence pour les épisodes de l'Ancien Testament dans les premières scènes bibliques de l'art chrétien, en particulier celles évoquant le martyre et l'Alliance¹³⁰². L'émergence en Occident du culte de Michel et des anges et l'apparition de scènes abibliques dans l'art monumental chrétien ont été les deux conditions qui ont permis le développement d'images de l'archange dans le monde latin et une définition plus précise de l'iconographie angélique en général, qui était encore jusque-là en formation et mal définie. Il n'y a pas d'image paléochrétienne de l'archange dans le monde latin de même qu'on ne trouve pas, selon moi, de Michel aptère.

En définitive, l'essor de l'iconographie michaélique semble se faire d'une manière simultanée en Orient et en Occident dès le V^e siècle et surtout au VI^e siècle. Nous retrouvons sur les terres occidentales les types principaux de l'archange : celui de l'ange paléochrétien - accompagné d'une inscription le nommant - devenu protecteur de la divinité, celui du guerrier et celui de l'empereur byzantin. Par contre, la figure de Michel thaumaturge ne pénètre pas sur les terres italiennes.

Sur la mosaïque déposée provenant de l'église San Michele in Africisco de Ravenne consacrée en 546, Michel et Gabriel apparaissent, comme dans la mosaïque de Kiti, en escorte de la divinité. Comme le Christ, ils sont vêtus d'une tunique et d'un pallium et chaussés de sandales. Les deux archanges sont nimbés, coiffés du *taenia*, et portent un bâton. Puisque là encore, leur type iconographique ne permet pas de les distinguer, des inscriptions les nomment, tout comme à l'église de l'Anghelòstos. Michel et Gabriel ne diffèrent pas dans leur représentation des autres anges de la même période. Si leur type iconographique n'est pas encore clairement défini, leur situation dans la composition, leur proximité à la divinité et leur taille, similaire à celle du Christ, en font déjà des sur-anges, des archanges. Malgré cela, aucune différence n'est décelable - hormis l'inscription - pour distinguer Michel de Gabriel.

¹³⁰² Voir au propos des premiers thèmes bibliques développés dans les images chrétiennes, DU BOURGUET, 1984, pp. 233-256.

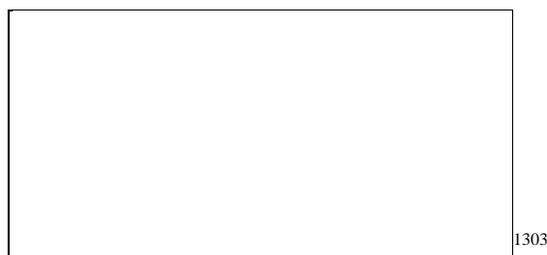


Fig. 29. Christ entouré des deux archanges, mosaïque déposée et conservée au Bode Museum, VI^e siècle.

Les similitudes iconographiques et stylistiques entre cette composition et leurs contemporaines orientales attestent de contacts d'un bout à l'autre de la Méditerranée. Ravenne entretient des rapports étroits avec l'empire romain d'Orient pendant l'Antiquité tardive puis au début du Moyen Âge, et devient même le siège de l'exarchat byzantin d'Italie à partir de 568.

Le style et l'iconographie de l'art byzantin est décelable dès le V^e siècle dans les différents monuments de la ville. Cette influence byzantine est particulièrement prégnante dans la représentation de saint Michel de la basilique Sant'Apollinare in Classe, dont les décorations à mosaïque datent du VI^e siècle. L'archange y apparaît nimbé, ailé et coiffé du *taenia* et il porte un costume similaire à celui de l'empereur Justinien figuré à San Vitale à la même période : une tunique blanche, courte, ceinturée et aux bords rebrodés d'or - peut être la *divitision* - une chlamyde ornée d'un tablion et tenue par une fibule circulaire à pendeloques, des chausses pourpres décorées de pierreries. Michel présente un étendard orné du *trisagion* et l'inscription de son nom est toujours présente à proximité de sa figure.

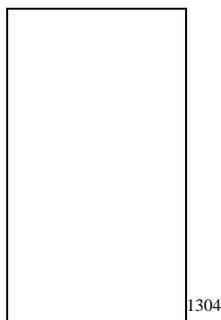


Fig. 30. Saint Michel, Ravenne, Sant'Apollinare in Classe, Montant de l'arc triomphal, VI^e siècle.

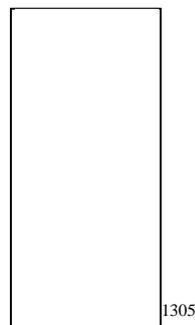


Fig. 31. L'empereur Justinien et sa cour, Ravenne, San Vitale, panneau latéral de l'abside, 547.

Mais le modèle impérial n'est pas un type réservé à Michel. Gioia Bertelli émet, pour l'art occidental, la même remarque que Bernadette Martin-Hisard avait faite pour l'art byzantin : il n'y a pas, dans les premiers siècles, de différenciation iconographique nette entre Michel et

¹³⁰³ Référence de l'image : <http://guidaravenna.blogspot.fr/2012/02/san-michele-in-africisco-di-ravenna.html>

¹³⁰⁴ Image provenant du site :

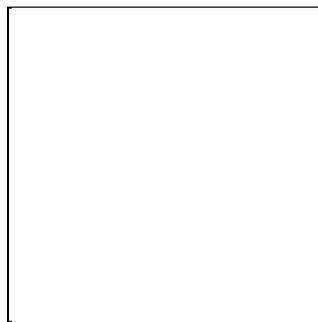
[http://postcards-from-italy.seesaa.net/upload/detail/image/RAVENNA_Basilica20S.](http://postcards-from-italy.seesaa.net/upload/detail/image/RAVENNA_Basilica20S.20Apollinare20in20Classe20(sec.20VI)20-20S.20Michele20(1)-thumbnail2.jpg.html)

[20Apollinare20in20Classe20\(sec.20VI\)20-20S.20Michele20\(1\)-thumbnail2.jpg.html](http://postcards-from-italy.seesaa.net/upload/detail/image/RAVENNA_Basilica20S.20Apollinare20in20Classe20(sec.20VI)20-20S.20Michele20(1)-thumbnail2.jpg.html)

¹³⁰⁵ Image provenant du site : http://en.wikipedia.org/wiki/Basilica_of_San_Vitale .

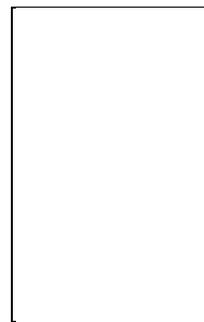
les autres archanges et son type n'est pas encore caractérisé¹³⁰⁶. L'utilisation courante de l'inscription pour le nommer atteste de ces imprécisions iconographiques.

Le modèle byzantin s'est ensuite simplifié pour proposer une formule où Michel porte toujours la lance et le globe et est vêtu d'une tunique longue et d'un *lôros*, longue écharpe ornée de pierreries, tout en conservant frontalité et hiératisme¹³⁰⁷. Comme nous l'avons déjà précisé, le *lôros* est déjà porté au VI^e par les dignitaires de la cour et devient le vêtement typique des empereurs byzantins dès le VII^e siècle¹³⁰⁸, indispensable lors des grandes cérémonies et dans les portraits impériaux. Il est également porté par les anges dans les images, comme l'atteste la représentation de quatre des neuf chœurs angéliques, datée de la fin du VI^e siècle, de l'église détruite de la Dormition à Nicée¹³⁰⁹. Si l'adoption du *lôros* par Michel se fait d'une manière plus précoce dans le monde byzantin¹³¹⁰, nous retrouvons des traces de cette iconographie en Italie à partir du IX^e siècle. Dans la peinture murale déposée provenant de la Maison de Giovanni e Paolo à Rome et datée par Colette Lamy-Lassalle du IX^e siècle, le Christ est entouré de deux figures ailées portant le *lôros*, probablement Michel et Gabriel¹³¹¹.



1312

Fig. 32. Christ et deux archanges, maison de Pierre et Paul, Celio, Rome, reconstitution de la peinture murale déposée, IX^e.



1313

Fig. 33. Archange, grotte de San Michele, Arpino, XII^e (?).

Simone Piazza rapproche pourtant cette peinture de celle que l'on peut trouver dans la grotte d'Arpino qu'il date tardivement, du XII^e siècle¹³¹⁴. Une autre peinture à la datation incertaine représente Michel vêtu du *lôros* et pourrait avoir été réalisée au IX^e ou au X^e siècle. Il s'agit d'une peinture d'Olevano sul Tusciano où l'archange bénit trois moines pèlerins¹³¹⁵.

¹³⁰⁶ BERTELLI G., 1986, p. 143.

¹³⁰⁷ BERTELLI G., 1986, p. 148.

¹³⁰⁸ LAMY-LASSALLE, 1968, pp. 189-198.

¹³⁰⁹ BUSSAGLI, 1991, p. 286.

¹³¹⁰ Voir à ce propos la partie précédente chapitre 2, II, 1.2.1.1. *Les premiers témoignages orientaux*.

¹³¹¹ LAMY-LASSALLE, 1968, p. 189.

¹³¹² Image provenant du site des maisons : <http://www.caseromane.it/storia.html>.

¹³¹³ PIAZZA, 2007, p. 287.

¹³¹⁴ Image provenant de PIAZZA 2007, tav. 36.

¹³¹⁵ FORCELLINI, PROSPERETTI, 2003, pp. 102-106. Les auteurs affirment que la peinture est antérieure au XI^e siècle, mais ne peuvent garantir qu'elles appartiennent bien au IX^e siècle.

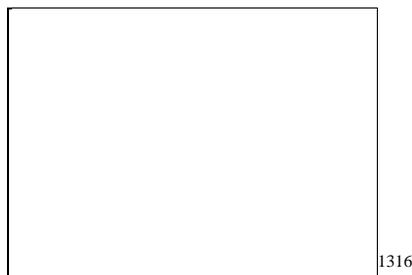


Fig. 34. Saint Michel bénissant trois moines pèlerins, Grotta di San Michele, Olevano sul Tusciano, IX^e siècle.

Nous ne pouvons pas affirmer que les premiers témoignages occidentaux de l'archange portant l'écharpe byzantine datent bien du IX^e ou X^e siècle. Ce qui est certain, c'est que le type du « Michel au *lôros* » connaît une large diffusion en Italie entre le XI^e et le XIII^e siècle, comme en atteste par exemple la peinture de la lunette du portique de Sant'Angelo in Formis.



Fig. 35. Saint Michel, peinture de la lunette du portique, Sant'Angelo in Formis, Caserta, 2^e ½ du XII^e siècle.

Ce type n'est toutefois pas réservé ni à Michel, ni aux seuls archanges puisqu'en Occident, c'est parfois le Christ qui porte ce costume ou des anges appartenant à d'autres chœurs¹³¹⁸.

Gioia Bertelli reconnaît Michel dans l'épisode de l'apparition de l'ange à Josué dans une mosaïque de Santa Maria Maggiore de Rome¹³¹⁹. L'ange est aptère, vêtu de la *lorica romana* et de la chlamyde et porte une lance. « Le chef de l'armée éternel » (Josué 5, 14), s'il est parfois identifié comme Michel, n'est pourtant pas nommé dans la Bible. De plus, le premier texte qui attribue clairement les épisodes bibliques de l'ange de Dieu à Michel, et notamment à l'ange de l'épisode de Josué, est une homélie de Michel le Syncelle qui n'est réalisée qu'au IX^e siècle¹³²⁰. Elle peut toutefois être la formulation d'une idée déjà largement répandue depuis longtemps, notamment dans les images, mais non exprimée encore par écrit. Quoi qu'il en soit, aucun élément ici ne nous permet d'affirmer qu'il s'agit effectivement d'une représentation de l'archange, mais ce type de l'ange guerrier romain a de toute façon participé à la formation d'un type guerrier de saint Michel.

¹³¹⁶ Image provenant de FORCELLINI, PROSPERETTI, 2003, fig. 2, p. 105.

¹³¹⁷ Image provenant de BERTELLI C., 1994, p.255, figure 323.

¹³¹⁸ BERTELLI G., 1986, p. 148.

¹³¹⁹ Selon elle, il est également reconnaissable dans le rouleau de Josué de la Bibliothèque Vaticane, provenant d'un *scriptorium* constantinopolitain de la 1^e ½ du X^e siècle, mais tiré d'un prototype alexandrin. Voir BERTELLI G., 1986, p. 146.

¹³²⁰ MARTIN-HISARD, 1994, p. 367.



Fig. 36. Apparition du « chef de l'armée de l'Éternel » (Josué 5, 14) à Josué,
Rome, Santa Maria Maggiore, nef, V^e siècle.

Le type martial n'est pas encore défini aux premiers siècles du Moyen Âge et la figure de Michel vêtu d'une tenue de guerrier apparaît plus tardivement. Cependant, en plus de la disposition de Michel dans les compositions qui en font bien souvent un garde rapproché du Christ ou de la Vierge, la présence fréquente de l'étendard à partir du VI^e siècle, comme à Sant'Apollinare in Classe, souligne son caractère guerrier. Cet attribut est effectivement un objet militaire, dont le symbolisme était assuré par la place de l'étendard orné du chrisme, le *labarum*, dans la conversion de Constantin¹³²². Symbole du christianisme triomphant inspirant la confiance aux chrétiens et la terreur à leurs ennemis, il était un élément sacré très important dans l'armée romaine, désormais chrétienne, de l'Antiquité tardive. Cet objet n'est pourtant pas réservé à l'archange de l'Apocalypse puisque Gabriel, figure symétrique de notre archange dans les compositions monumentales, le porte également. Le thème de l'archange à l'étendard a joui d'un succès particulier en Lombardie et en Catalogne¹³²³. Il s'agit davantage d'un attribut renvoyant à la fonction de protecteur en général des archanges qu'un objet faisant référence au rôle particulier de Michel dans son combat contre le mal.

Un second élément de l'iconographie michaélique vient confirmer son caractère guerrier : le port de la chlamyde, manteau militaire avant d'être adopté par les empereurs et autres civils¹³²⁴. Un des plus anciens témoignages se trouve une nouvelle fois à Ravenne, toujours à Sant'Apollinare in Classe au VI^e siècle et une nouvelle fois, Gabriel porte le même vêtement. La fonction de guerrier est ainsi d'abord archangélique. Dans l'iconographie occidentale, Michel apparaît spécialement comme le combattant plus tardivement, à travers les représentations du combat contre le dragon et par la figuration de vêtements de guerrier non byzantins portés par l'archange.

¹³²¹ Image provenant de PROVERBIO, 2007, tav. 18, p. 119.

¹³²² Constantin a fait réaliser un étendard suite à l'apparition d'une croix après sa victoire sur Maxence au pont Milvius. Ce labarum a été longtemps conservé comme une relique et son image a souvent été utilisée par les successeurs de Constantin, notamment au revers de leurs monnaies. Voir MARTIGNY (abbé), « Labarum constantinien », dans *Dictionnaire des antiquités chrétiennes : contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au Moyen Âge exclusivement*, Paris, Hachette, 1877, p. 403-405.

¹³²³ BOUSQUET, 1974, pp. 7-27.

¹³²⁴ BUSSAGLI, 1991, p. 152.

Nous partageons ainsi l'avis de Pina Belli D'Elia qui évoque l'élaboration d'un nouvel imaginaire chrétien « entre Rome et Constantinople »¹³²⁵. Le type de l'archange vêtu de la tunique et du *pallium* clavé est directement hérité des peintures paléochrétiennes alors que le type impérial est clairement issu de l'iconographie byzantine. Si le caractère guerrier de l'archange est parfois évoqué dans l'iconographie byzantine, il semble être élaboré pleinement dans l'art occidental, reflet des évolutions du culte de l'archange lors de la domination lombarde et aux siècles suivants.

III.2.2. Évolution chrono-typologique de l'iconographie de Michel en Occident jusqu'au XIII^e siècle

La figure de l'archange, et principalement celle de Michel et de Gabriel, devient rapidement omniprésente dans les programmes byzantins à caractère aulique et non narratif, comme le démontre par exemple l'ouvrage de Catherine Jolivet-Lévy sur la Cappadoce¹³²⁶. Elle apparaît le plus souvent frontalement, vêtue du *lôros*, portant le globe et parfois un étendard ou un bâton, en escorte de la divinité ou en introducteur de donateurs¹³²⁷. Ce type est également largement diffusé en Occident, soit sous une forme byzantine - caractérisée principalement par la présence du *lôros* - soit sous une forme paléochrétienne - un personnage nimbé, ailé, vêtu de la tunique et du *pallium* - comme dans le Christale de Mortain réalisé entre le VII^e et le VIII^e siècle¹³²⁸.

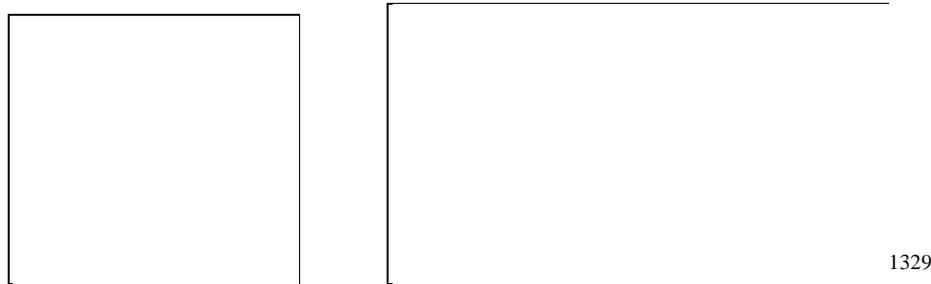


Fig. 37. Christale de Mortain et détail de la face principale, Collégiale Saint-Evroult, Mortain, cuivre repoussé et doré, VII^e-VIII^e siècle.

Assez tôt également, Michel est représenté, comme les autres anges, vêtu de vêtements liturgiques. C'est le cas par exemple dans l'image de l'archange conservée au Musée

¹³²⁵ Extrait emprunté à Pina Belli D'Elia à propos de la formation de l'image apocalyptique de Michel, dans « L'iconografia di san Michele o dell'arcangelo Michele », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, p. 123.

¹³²⁶ JOLIVET-LÉVY, 1991.

¹³²⁷ JOLIVET-LÉVY, 1991.

¹³²⁸ À propos de cette pièce, voir *Arts chrétiens, atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991, p. 312.

¹³²⁹ Image provenant du site : <http://www.mortain-tourisme.fr/Site%20www.mortain-tourisme.fr/mortain-tourisme-histoire.html>.

Nationale de Varsovie, provenant de la cathédrale de Faras (entre l'Égypte et le Soudan) et datant du début du VIII^e siècle : Michel porte la dalmatique copte caractérisée par des bandes décoratives ornées de formes circulaires¹³³⁰. Cette iconographie met pourtant du temps à s'affirmer en Occident et ne se développe réellement qu'à partir du XII^e siècle.

À côté des types paléochrétiens, byzantins et celui en vêtements liturgiques, une autre silhouette s'affirme en Occident autour du VIII^e siècle : une tunique courte, un dragon, un mouvement ; des éléments qui caractérisent ensuite la figure michaélique pour tout le Moyen Âge.

III.2.2.1. Les images lombardes (VII^e - VIII^e) et le développement de l'iconographie militaire de Michel

Nous avons déjà abordé la question du rôle des Lombards dans la récupération et le développement du culte de saint Michel, son instrumentalisation politique et les incidences sur la caractérisation de la figure de l'archange et de son culte¹³³¹. Les souverains lombards n'inventent pourtant pas un nouveau caractère à Michel, mais participent à la récupération d'une dimension développée dans L'Ancien et surtout dans le Nouveau Testament¹³³² : celle du combattant contre les ennemis du bien.

L'importance de la dévotion à l'archange et le développement de son iconographie est visible en particulier sur les monnaies lombardes¹³³³ dès l'époque de Cunipert (686-700)¹³³⁴. Michel prend les traits d'une figure ailée, de profil, tenant un long bâton dont l'extrémité formée de trois boules dessine une croix. Il est difficile de savoir ce que représente la forme circulaire au niveau de l'épaule du personnage. Nous pensons qu'il s'agit du globe, si courant dans l'iconographie michaélique des premiers siècles du Moyen Âge. Colette Lamy-Lassalle reconnaît une rondache ornée d'un umbo¹³³⁵. Une inscription permet de ne pas le confondre avec une Victoire, figure également courante dans l'iconographie numismatique lombarde : « SCS-IIHL », « SCSM-IHAHEL », ou d'autres versions selon les monnaies.

¹³³⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 162.

¹³³¹ Voir à ce propos chapitre 1. II.3.1.1.2. *Les Lombards et l'expansion du culte de saint Michel en Italie (VII^e - IX^e)*.

¹³³² Voir à ce propos chapitre 1. II.1.1. *Saint Michel et les anges dans la Bible*.

¹³³³ SAMBON, 1912, pp. 54-55.

¹³³⁴ BERTELLI G., 1986, p. 136.

¹³³⁵ LAMY LASSALLE, 1971, p. 56.

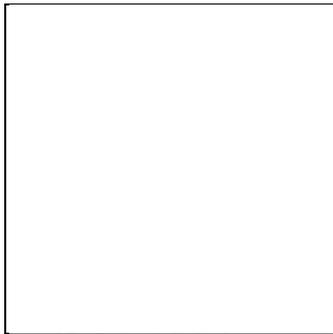


Fig. 38. Saint Michel, revers de monnaie lombarde, sous le règne du roi Ratchis, 744-749.

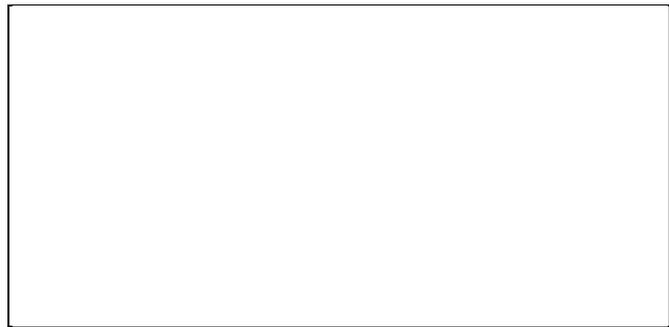


Fig. 39. Liutprand et saint Michel, endroit et revers de monnaie lombarde, 713-744.

Selon Gioia Bertelli, l'iconographie du saint Michel en bronze du Mont Gargan s'inspire directement des images lombardes, même si elle date cette pièce de la première moitié du XI^e siècle. Cette typologie lombarde propose un archange vêtu d'une tunique courte. Qu'il soit du type paléochrétien ou du type byzantin, l'archange a toujours porté des vêtements couvrant ses membres, à l'exception du relief d'Alahan et de la médaille du trésor de Mersine, pourtant trop endommagés pour en tirer des conclusions sérieuses¹³³⁸.

Dans plusieurs miniatures du début du XI^e siècle du *Codex Legum Langobardorum*¹³³⁹, les rois lombards sont vêtus de la même tunique que Michel : courte et parée de bandes ornementales sur le corps, les rebords des manches et du col. Ces similitudes iconographiques confirment la datation proposée par Gioia Bertelli - début XI^e siècle - et témoignent du lien entre la figure de l'archange et la dynastie lombarde¹³⁴⁰. Le type d'écriture de forme lombarde de l'inscription se trouvant aux pieds de l'archange, constitue, selon l'historienne de l'art, un nouvel argument en faveur du XI^e siècle, période où la culture locale apulienne était encore bien liée au monde lombard.

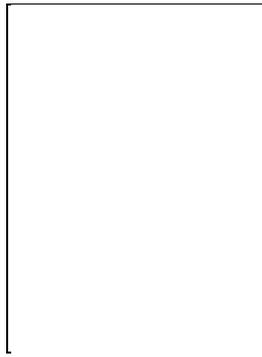
¹³³⁶ SAMBON, 1912, table V, n° 340.

¹³³⁷ Image provenant du site : <http://www.cngcoins.com/Coin.aspx?CoinID=49237> .

¹³³⁸ BERTELLI G., 1986, p. 145.

¹³³⁹ Ms. 4 conservé à l'abbaye de Cava de Terreni, réalisé dans les environs de Salerne, Capua et Bénévent au début du XI^e.

¹³⁴⁰ BERTELLI G., 1986, p. 149.



1341



1342

Fig. 40. Roi Adalgis, *Codex Legum Langobardorum*, ms. 4 folio 188r., Abbaye de Cava de'Tirreni, début du XI^e. Fig. 41. Saint Michel, Monte Sant'Angelo, Museo Devozionale, 1^e moitié du XI^e siècle.

Un autre élément de ce relief interpelle Gioia Bertelli : la position de la main attestant la présence d'une lance ou d'un bâton - aujourd'hui perdu - porté obliquement par rapport à l'axe du corps de l'archange. Le bâton crucifère, la lance ou l'étendard, ont, aux premiers siècles du Moyen Âge, toujours été portés verticalement. L'historienne de l'art remarque que dans les images des siècles suivants, la position oblique de la lance s'accompagne toujours de la présence d'un dragon, serpent ou autre démon aux pieds de Michel. Elle s'interroge ainsi sur l'utilisation d'un modèle, non byzantin, mettant en scène l'archange combattant le dragon pour ce bronze doré. Elle admet cependant que le globe gravé de la *cheirofania* porté par l'archange, attribut de dérivation impériale orientale, vient quelque peu contredire la théorie d'une œuvre d'inspiration totalement occidentale ou lombarde¹³⁴³.

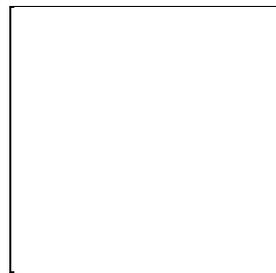


Fig. 42. Détail de l'image ci-dessus.

La datation proposée par Gioia Bertelli est confirmée par la proximité du bronze du Mont Gargan avec deux reliefs conservés à San Marco de Venise : dans le premier, le même visage arrondi et allongé, mais sans relief, aux éléments du visage accentués par des lignes ; dans le détail de la *Pala d'Oro*, nous retrouvons une silhouette et des motifs ornementaux, notamment dans les ailes, qui rappellent ceux du bronze apulien. Par contre, la fonction guerrière de l'archange est clairement affirmée par la présence de l'épée et par les vêtements portés par Michel. La tunique courte n'a aucun lien ici avec la mode lombarde et les bandes

¹³⁴¹ Image provenant du site : <http://en.wikipedia.org/wiki/Adalgis> .

¹³⁴² Image provenant du volume *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Pina BELLÌ D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, p. 55.

¹³⁴³ BERTELLI G., 1986, p. 153.

verticales de la partie inférieure de son habit rappellent les bandes de cuir constituant la jupe à ptéryges, tenue typique du guerrier romain.

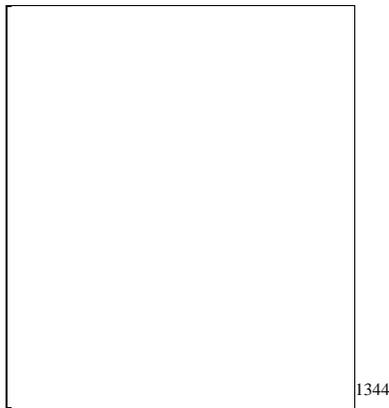


Fig. 43. Saint Michel, trésor de San Marco, Venise deuxième moitié du X^e ou première du XI^e siècle.

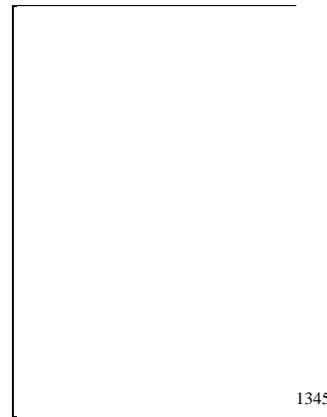


Fig. 44. Saint Michel, détail de la *Pala d'Oro* de Venise, San Marco, première moitié du XI^e siècle.

Le relief du Mont Gargan illustre ainsi la contamination entre l'iconographie canonique de saint Michel, une tradition constantinopolitaine, une culture lombarde et la prise en compte de nouveautés iconographiques d'un archange sauroctone¹³⁴⁶. Il est également une mise en image des modifications de la nature du culte michaélique privilégiant et amplifiant sa dimension guerrière.

Si nous ne sommes toujours pas convaincus par l'hypothèse de Gioia Bertelli qui voit dans l'ange des épisodes de Josué, les premières représentations de l'archange vêtu en guerrier, le type de Michel portant les armes pour combattre le mal est déjà existant au XI^e siècle comme l'atteste le relief de la *Pala d'Oro*, et dans une moindre mesure celui du Mont Gargan. Revenons à présent sur la question des origines des images de saint Michel foulant aux pieds le dragon.

III.2.2.2. Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal

La question des origines - géographiques et temporelles - du type de saint Michel foulant aux pieds le dragon, a suscité un certain nombre de débats historiographiques comme stipulé dans le premier chapitre¹³⁴⁷. Les auteurs s'accordent pour reconnaître une provenance occidentale des premières images représentant Michel combattant le dragon. Ce sont surtout les modes d'élaborations de ce thème qui sont discutés et le rôle du sanctuaire du Mont

¹³⁴⁴ Image provenant du site : <http://www.classicalmosaics.com/images/mike1.jpg> .

¹³⁴⁵ Image provenant du site : <http://www.classicalmosaics.com/images/mike.jpg> .

¹³⁴⁶ BERTELLI G., 1986, p. 150.

¹³⁴⁷ Voir à ce propos chapitre 1. I.2.1.2.2. *La question des origines du thème de saint Michel foulant aux pieds le dragon.*

Gargan dans la naissance et le développement de ce type, central dans l'iconographie de l'archange pour les siècles suivants.

La représentation d'un personnage vainqueur foulant aux pieds son ennemi vaincu est courante dès l'Antiquité tardive. Selon André Grabar, ce type existait déjà dans l'art romain officiel du II^e siècle et son emploi est constant jusqu'au V^e siècle¹³⁴⁸. Constantin se serait fait représenter avec ses fils dans le vestibule de son palais de Constantinople, foulant aux pieds et transperçant un serpent, symbole de Licinius, qu'il venait de vaincre¹³⁴⁹. Cette image, ensuite christianisée, est reprise dans une version plus symbolique où l'empereur chrétien est représenté par le labarum, et l'adversaire, à présent ennemi de la chrétienté, par un serpent, comme dans une émission de monnaie de 326¹³⁵⁰. La présence de l'étendard surmonté du Christe transforme l'image impériale de domination physique et matérielle en image de triomphe spirituel où le serpent prend la dimension plus globale du paganisme et du mal.



Fig. 45. Revers d'une monnaie de Constantin représentant un labarum planté dans un serpent, vers 326.

Les deux versions, celle de la représentation d'une victoire physique sur un ennemi réel et celle du christianisme triomphant, perdurent pour parfois se fondre, dans la mesure où les empereurs sont désormais tous chrétiens et que leurs victoires sont désormais considérées comme accordées par Dieu. La victoire d'Arcadius ne fait elle aucune référence au christianisme et ressemble probablement davantage aux émissions précédant Constantin, du type de l'empereur romain victorieux d'un ennemi réel.

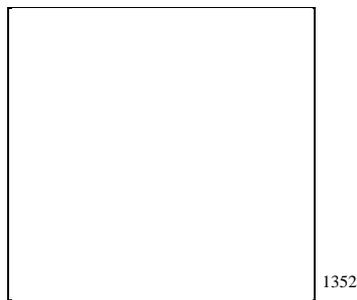


Fig. 46. Revers de monnaie romaine, empereur Arcadius foulant aux pieds un captif, inscription VICTORIA AVGGG, 393-395.

¹³⁴⁸ GRABAR, 1936, p. 191.

¹³⁴⁹ D'après Eusèbe, dans GRABAR, 1936, p. 43.

¹³⁵⁰ GRABAR, 1936, p. 44.

¹³⁵¹ Image provenant du site : <http://en.wikipedia.org/wiki/Labarum> .

¹³⁵² Image provenant du site : <http://www.monnaiesdantan.com/vso9/arcadius-solidus-395-401-p193.htm>

Comme pour d'autres sujets, le thème du vainqueur foulant le vaincu dans les représentations de l'Antiquité tardive et des premiers siècles du Moyen Âge, est un thème impérial de l'art romain, christianisé par l'adjonction de « signes » (croix, labarum ou monogramme) qui participent ainsi au développement d'une image triomphante de cette nouvelle religion. L'Empire existe toujours, et à ce titre l'iconographie qui lui est liée perdure, mais c'est désormais un empire chrétien¹³⁵³. Ce type du chef victorieux s'adaptait alors parfaitement au chef des chefs, dont la victoire sur ses ennemis - les païens - était prégnante depuis l'édit de Milan : le Christ¹³⁵⁴.

L'utilisation du schéma iconographique impérial et triomphal pour la figure du Christ se justifie par un passage de la Bible « tu marcheras sur l'aspic et sur le basilic, tu fouleras aux pieds le lion et le dragon » (Psaume 90, 13). Les représentations du Christ marchant sur un lion et un serpent apparaissent dans l'art chrétien dès le V^e siècle, comme dans la mosaïque du palais archiépiscopal de Ravenne. Le Christ, imberbe et la tête ceinte du nimbe crucifère, porte la tenue du militaire romain (plastron et lorica romana) surmonté de la chlamyde attachée sur l'épaule par une grosse fibule de type byzantin, rappelant celle de l'empereur Justinien à San Vitale. Il porte un livre ouvert qu'il présente aux fidèles et une croix posée sur son épaule qui laisse penser qu'il s'en est servi comme d'une arme pour immobiliser les deux animaux sous ses pieds, un lion et un serpent vivants mais impuissants. Cette image illustre parfaitement la christianisation du thème impérial, légèrement modifié par le vecteur byzantin.

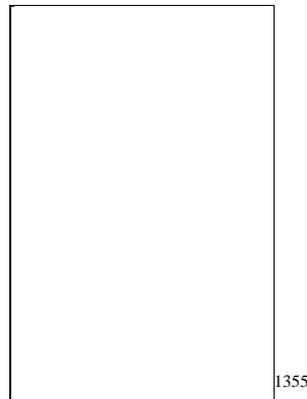


Fig. 47. Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic, Ravenne, Palais épiscopal, mosaïque, 433-450.

Ce thème se développe largement, comme en témoigne par exemple sa présence sur des lampes au VI^e siècle¹³⁵⁶. Sur une lampe d'argile retrouvée à Rome¹³⁵⁷, le Christ est toujours imberbe et la tête ceinte du nimbe crucifère, mais il n'est plus vêtu en guerrier et porte la croix bien verticalement. Deux anges en vol l'accompagnent et quatre animaux, référence au texte

¹³⁵³ GRABAR, 1936, p. 191.

¹³⁵⁴ GRABAR, 1936, p. 191.

¹³⁵⁵ Image provenant du site : <http://www.hotelsravenna.it/ita/articoli/2203/> .

¹³⁵⁶ LAMY LASSALLE, 1971, p. 54

¹³⁵⁷ DE ROSSI, 1867, p. 12, n. 1.

biblique, sont à ses pieds mais ne sont pas écrasés, ils semblent juste dominés par une force surnaturelle puisque Jésus ne semble ni les craindre, ni les combattre : il n'est déjà plus ici le guerrier romano-byzantin de Ravenne mais un vainqueur plus spirituel pour lequel ni une arme, ni une tenue, ni des gestes ne sont nécessaires pour dominer le mal.

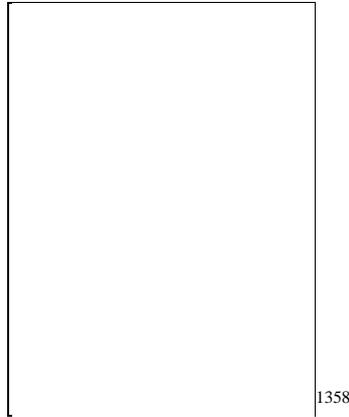


Fig. 48. Christ, anges et animaux, lampe d'argile du VI^e siècle retrouvée à Rome.

Ce schéma iconographique christianisé perdure au Haut Moyen Âge où il devient une façon classique de représentation de l'issue d'un combat réel, spirituel ou intellectuel. C'est ainsi qu'on le retrouve, par exemple à la fin du XI^e siècle dans un manuscrit conservé à la BNF, où Athanase d'Alexandrie terrasse Arius en posant son pied sur sa tête et en le transperçant de sa lance, illustration de la victoire des thèses théologiques du premier sur celles du second.

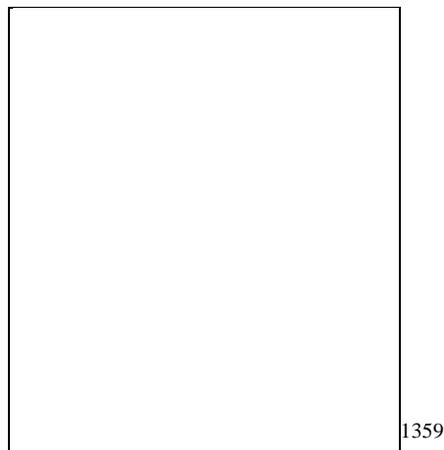


Fig. 49. Athanase d'Alexandrie terrassant Arius, BNF, ms. lat. 1684, folio 1, fin XI^e siècle.

La représentation d'un vainqueur foulant aux pieds son ennemi vaincu est donc une image répandue dès l'Antiquité tardive en contexte païen puis chrétien. Le vaincu prend la forme d'un personnage humain, d'un serpent ou d'un lion, mais, malgré le texte biblique, il n'y a pas

¹³⁵⁸ DE ROSSI, 1867, p. 12, n. 1.

¹³⁵⁹ Image provenant de l'ouvrage collectif *Arts chrétiens, atlas des monuments paléochrétiens de la France*, Paris, Imprimerie Nationale, 1991, p. 35.

à notre connaissance de représentation de dragon vaincu avant la période carolingienne. Pour autant, la transmission de ce type iconographique à Michel n'est pas surprenante, le dragon n'étant alors qu'une forme différente du mal, inspirée du texte de l'Apocalypse, et Micha'el - *Quis ut Deus* - le représentant du Christ et le combattant par excellence du mal. Le rôle de gardien et de protecteur de Michel était déjà clairement affirmé dans les formes de dévotion qui lui sont rendues, dans son culte et dans son iconographie, au moment où les représentations au dragon apparaissent en Occident. De plus, la proximité, dont nous avons déjà parlé, entre l'iconographie de l'archange et celle des empereurs, participe certainement à la transmission du type, faisant de Michel le vainqueur du dragon comme les empereurs l'étaient de leurs ennemis de chair et d'os¹³⁶⁰. Avant même que Michel ait revêtu les vêtements de guerrier ou foulé aux pieds son ennemi, il portait déjà dans les programmes d'Asie Mineure ou de Ravenne, l'étendard, attribut militaire d'une victoire déjà assurée. Le dragon foulé aux pieds dans une composition de type impérial et / ou christologique, apparaîtrait alors dans cette lignée d'une iconographie triomphale où Michel fut un archange victorieux avant d'être un archange guerrier¹³⁶¹.

Pourtant, un élément fondamental vient déjà différencier les premières représentations conservées de Michel contre le dragon et celles de l'empereur ou du Christ foulant aux pieds leurs ennemis : le mouvement et l'action qui démontrent que, pour l'archange, l'issue du combat n'est pas encore garantie.

Selon Guillaume De Jerphanion, le thème dynamique du personnage foulant aux pieds et transperçant le dragon, illustré sur plusieurs fragments de tissus coptes du VI^e siècle, serait à l'origine même du type de saint Michel sauroctone¹³⁶². Ces tissus égyptiens, conservés à Londres et à Athènes, présentent des personnages en pied, de face, debout, vêtus d'une tunique et d'une chlamyde, tenant une croix dans une main et une lance crucifère dans l'autre, portée obliquement car ils l'utilisent pour transpercer une bête dans la gueule alors qu'ils la foulent aux pieds. Cet animal, encore vif, à la tête de serpent et au corps plus proéminent, est identifié comme un dragon.

¹³⁶⁰ Mina Martens favorise l'hypothèse d'une filiation entre iconographie impériale et iconographie michaélique, qui, selon elle, ne transite pas forcément par la figure du Christ. MARTENS, 1978, p. 144.

¹³⁶¹ Selon Richard Freeman Johnson, ce thème serait même passé directement de l'empereur christianisé à Michel, sans l'intermédiaire de l'iconographie christologique, puisque Constantin aurait attribué sa victoire contre Licinius à l'archange ; JOHNSON Richard Freeman, 2005, p. 33-34.

¹³⁶² DE JERPHANION, 1938, pp. 367-381.

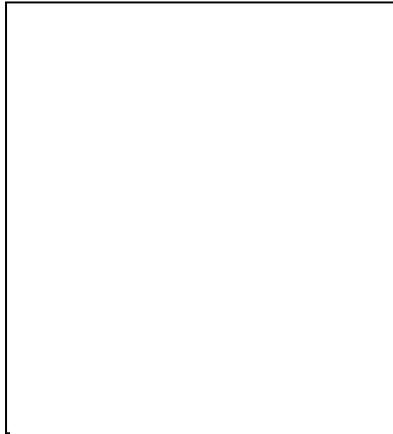


Fig. 50. Tissu copte, Athènes, musée des Arts décoratifs, VI^e - VII^e siècle.

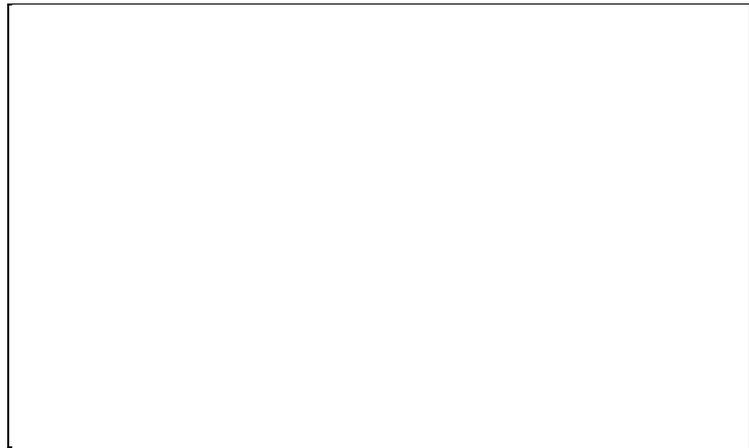


Fig. 51. Fragment de tissu copte en soie et reconstitution, Londres, Victoria and Albert Museum, VI^e - VII^e siècle.

L'historien précise qu'il ne peut s'agir de l'archange puisque le personnage est aptère. Cependant, même s'il n'affirme pas que le premier Michel au dragon est d'origine byzantine¹³⁶⁵, il écrit que ce modèle copte aurait pu inspirer les représentations de Michel sauroctone au Mont Gargan¹³⁶⁶, en insistant sur les similitudes de compositions entre ces fragments d'étoffe et le relief de la chaire épiscopale réalisé à la fin du XI^e ou au début du XII^e siècle¹³⁶⁷ dans le sanctuaire des Pouilles.

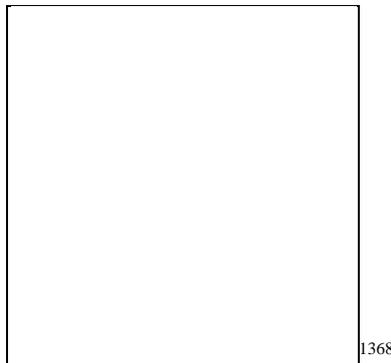


Fig. 52. Saint Michel terrassant le dragon, bas-relief du trône épiscopal, Basilique Saint-Michel, Monte Sant'Angelo, fin XI^e début XII^e siècle.

¹³⁶³ Image et références provenant de DE JERPHANION, 1938, pp. 371.

¹³⁶⁴ KENDRICK, 1922, p. 81, n° 819, planche XXV. Ouvrage disponible en ligne : <https://archive.org/stream/catalogueoftexti00vict#page/24/mode/2up> .

¹³⁶⁵ L'Égypte est alors sous domination de l'Empire byzantin, jusqu'au VII^e siècle.

¹³⁶⁶ Contrairement à ce qu'affirme Max De Fraipont, qui pense que le type de saint Michel sur le dragon est une création propre du Mont Gargan, DE FRAIPONT, 1937, pp. 289-301.

¹³⁶⁷ Datation proposée par Stefania Mola, « trono vescovile », notice 15 de *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano*, *Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, pp. 76-79.

¹³⁶⁸ Image provenant de l'ouvrage *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano*, *Ibidem*, 1999, p. 79.

Le Père De Jerphanion insiste sur la similitude des proportions trapues, de position du personnage, et de geste, mais également sur la posture du dragon, étalé, la tête relevée recevant la lance dans la gueule¹³⁶⁹. L'historien pense que le relief apulien est une copie de l'image vue par le moine Bernardus lors de son passage au Mont Gargan en pèlerinage entre le Mont-Saint-Michel et la Terre Sainte. Ce témoignage attesterait que le premier Michel sauroctone serait né au Mont Gargan, comme l'affirmait déjà Émile Mâle¹³⁷⁰. Pourtant, aucune indication dans le récit du moine ne laisse supposer que l'image en question était un saint Michel transperçant le dragon :

« intrinsecus ergo ad orientem ipsius angeli habet imaginem. »¹³⁷¹

Les débats sur la datation de plusieurs reliefs du Mont Gargan¹³⁷² ont ravivé la question d'une origine gargane du type de l'archange sauroctone¹³⁷³. En tout état de cause, le nombre important de représentations de ce thème dans le sanctuaire rupestre de Monte Sant'Angelo, laisse supposer qu'un modèle ancien était présent dans la grotte et que le sanctuaire fut pendant le haut Moyen Âge un diffuseur de cette formule iconographique.

D'autres pièces illustrant Michel combattant le dragon, plus anciennes que celles présentes aujourd'hui dans les Pouilles, sont conservées.

L'ivoire de Leipzig présente le type classique de l'ange nimbé, ailé, vêtu de l'aube et chaussé de sandales mais le port de la chlamyde (manteau militaire), de l'haste - qui n'est plus ici ni un bâton, ni une croix, ni un étendard, mais bien une lance - et du bouclier, et surtout la présence du dragon qu'il combat énergiquement, atteste d'un rôle guerrier. Les vêtements qui le couvrent, les attributs qu'il porte et l'action qu'il réalise sont ceux d'un combattant. Si le geste de la lance transperçant le dragon dans la gueule est le même que celui du modèle copte, le mouvement qui caractérise le personnage et l'ensemble de la composition est très différent de la frontalité et du statisme des figures égyptiennes.

¹³⁶⁹ DE JERPHANION, 1938, p. 372.

¹³⁷⁰ MÂLE, 1998, p. 258.

¹³⁷¹ *Itinerarium* 2, p. 569.

¹³⁷² En plus du relief du siège épiscopal, il s'agit d'un autre bas-relief appartenant peut-être à une architrave représentant saint Michel debout sur un dragon et le transperçant de sa lance avec la main droite ; ainsi que d'un dernier bas-relief appartenant au même ensemble que le précédent et représentant Michel foulant aux pieds le dragon et le transperçant de sa lance et portant dans la main gauche une balance dans les plateaux desquels se trouvent deux petits bustes. Ces reliefs sont datés par Gioia Bertelli et Silvia Bettocchi de la fin du XI^e et du début du XII^e, dans *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, notices 15, 16 et 17, pp. 76-82.

¹³⁷³ Mario Rotili date ces reliefs autour du VIII^e et du IX^e siècle et les considère ainsi comme un des premiers témoignages de saint Michel transperçant le dragon, et dont l'iconographie serait apparue dans ce même sanctuaire au VII^e siècle ; ROTILI, 1966, p. 102. Giovanni Tancredi et Ciro Angelillis avancent la datation au IX-X^e siècles ; TANCREDI, 1932, p. 57 ; ANGELILLIS, 1955, pp. 266-273. May Vieillard-Troiekoureff relie ces reliefs à la période de la mise en place du diocèse, donc à la deuxième moitié du XI^e siècle, VIEILLARD-TROIEKOUROFF, 1968, pp. 267-268. Mario Salvatore, avant le XI^e ; SALVATORE, 1980, p. 458. Pina Belli d'Elia en plein XII^e ; BELLI D'ELIA, 1975, n. 43.



Fig. 53. Saint Michel, fragment d'une couverture de livre, en ivoire, Grassimuseum, Leipzig, vers 800.

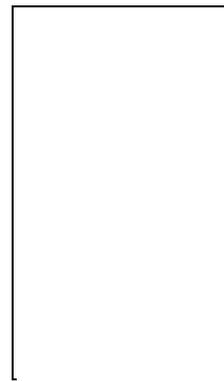


Fig. 54. Autel d'or, détail, saint Michel, Aix-la-Chapelle, Cathédrale, autour de l'an Mil.

La même impression de dynamisme et de vitalité se dégage du relief du devant d'autel d'Aix-la-Chapelle réalisé autour de l'an Mil. La figure est toujours celle d'un ange classique mais il est armé et engagé dans un combat contre le dragon.

Ces deux reliefs confirment l'hypothèse de Friedrich Wiegand¹³⁷⁶ qui voit dans les représentations de Michel combattant le dragon, un thème carolingien. Deux autres ivoires sculptés, attribués au même atelier de l'École palatine, représentant le Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic confirment une création carolingienne et laissent penser à une filiation iconographique entre le thème de la victoire christologique et celle de Michel¹³⁷⁷.

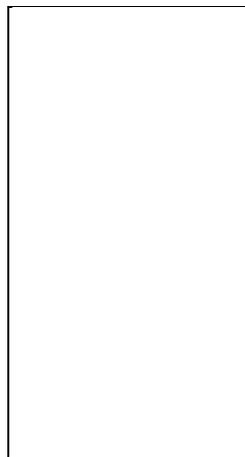


Fig. 55. Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic, détail de la couverture en ivoire de l'Évangélaire de Lorsch, 778-820.

Même si dans un cas il s'agit d'une victoire, et dans l'autre d'un combat, on ne peut nier les liens entre ces bas-reliefs : types physiologiques, modelés, plis des drapés, vêtements, format, proportions personnages / bêtes, queue tourniquotée de certaines bêtes.

¹³⁷⁴ Image provenant du site : <http://chronico.de/magazin/geschichtsszene/tausend-jahre-kaisertum/>

¹³⁷⁵ Image provenant du site <http://www.reisdit.no/wp-content/uploads/2012/11/Pala-dOroPS.jpg> .

¹³⁷⁶ WIEGAN Friedrich, *Der Erzengel Michaël in der bildenden Kunst*, Stuttgart, 1886, p. 43, cité dans LAMY LASSALLE, 1971, p. 54, note 3.

¹³⁷⁷ AVRIL et GABORIT, 1967, note 3, p. 278.

¹³⁷⁸ Image provenant du site : http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89vangiles_de_Lorsch .

Les études récentes de Pina Belli d'Elia montrent pourtant que les antécédents de ce type ne sont pas directement les images du vainqueur foulant aux pieds le vaincu, mais serait une dérive apocalyptique de la figure de Michel, lié au syncrétisme iconographique entre l'archange et les divinités guerrières, en particulier celtiques et germaniques¹³⁷⁹. Elle souligne également le rôle des Lombards dans cette assimilation et dans l'instrumentalisation des images de l'archange qui constituerait une étape dans sa dérive apocalyptique. L'historienne de l'art propose même l'hypothèse d'une introduction du thème de Michel transperçant le dragon dans l'aire gargane par les Normands lors d'un pèlerinage au Mont Gargan puis lors de la conquête normande des Pouilles, dans les premières années du XI^e siècle¹³⁸⁰. Elle précise dans un article paru en 2011 que les origines du dragon ou du serpent sont franques et carolingiennes¹³⁸¹. La présence de *tituli* en France¹³⁸² et en Italie¹³⁸³ atteste que la victoire de Michel contre le dragon est une idée qui se répand dans les deux régions pendant la période carolingienne¹³⁸⁴.

Les images de Michel combattant le dragon ont donc leurs origines en Occident, dans le monde carolingien, et sont caractérisées par un dynamisme, absent des témoignages byzantins. Émile Bertaux soulignait, à propos du relief du trône épiscopal de Monte Sant'Angelo, que la formule était étrangère à l'iconographie byzantine au XII^e siècle en Italie Méridionale, par son attitude et son action¹³⁸⁵. Gioia Bertelli avait également insisté sur l'importance de la position oblique de la lance de Michel dans son analyse du bronze conservé au sanctuaire, en opposition avec les représentations traditionnelles de type byzantin¹³⁸⁶.

En plein Moyen Âge, Michel combattant le mal devient le thème principal de l'iconographie michaélique et le dragon se transforme parfois en simple attribut évoquant une bataille sans la représenter. Il peut ainsi être associé au type de l'archange byzantin, en position frontale, portant les vêtements de la cour impériale, notamment le *lôros*, et même si la lance se plante dans la bête, aucun mouvement ne vient troubler le hiératisme général de la figure. Le manque même d'attention, portée par l'archange, au combat indique l'évidence de l'issue victorieuse pour le soldat de Dieu. C'est ce type que nous retrouvons à Torcello à la fin du XI^e siècle, au revers de façade de Santa Maria Assunta. Saint Michel est en pied, en position frontale, il est nimbé et ailé, vêtu d'une tunique bleutée rebrodée de pierreries et du *lôros*, il porte un globe

¹³⁷⁹ BELLI D'ELIA, 2000, p. 123.

¹³⁸⁰ BELLI D'ELIA, 2000, p. 124.

¹³⁸¹ BELLI D'ELIA, 2011, p. 225.

¹³⁸² Alcuin parle des *tituli* composés pour des églises de la Gaule franque qui évoquent Michel vainqueur du dragon, dans *Monumenta Germaniae Historica : Poetae latini medii aeri*, t. 1, p. 324, pièce IV.

¹³⁸³ Un *titulum* dans l'abside d'une église du Mont Cassin de la fin du VIII^e siècle fait allusion à une victoire de Michel sur le dragon : « *sanguine rubrantem caelo qui depulit hydrum...* », dans *Monumenta Germaniae Historica*, t. 7, p. 588.

¹³⁸⁴ AVRIL et GABORIT, 1967, note 3, p. 278.

¹³⁸⁵ BERTAUX, 1968, p. 450.

¹³⁸⁶ BERTELLI G., 1986, p. 150.

orné d'une croix et un étendard / lance (la hampe qu'il tient comporte à l'extrémité supérieure un carton marqué du trisagion, et à l'extrémité inférieure un fer pointu). À ses pieds, un petit dragon relève la tête. La figure de Michel correspond à l'iconographie traditionnelle de l'archange byzantin, seuls le fer au bout de l'étendard et la présence du dragon viennent enrichir un type développé dès le début du Moyen Âge.

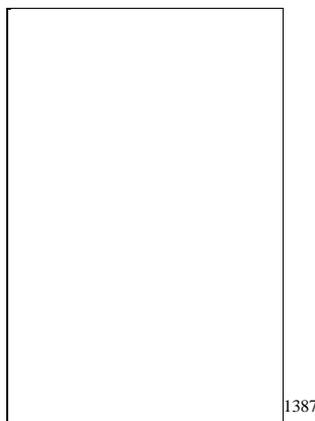


Fig. 56. Saint Michel, détail du Jugement dernier, Torcello, revers de façade de Santa Maria Assunta, fin du XI^e siècle.

Ces images semblent plus proches iconographiquement des formules présentant le Christ victorieux foulant aux pieds l'aspic et le basilic, mais n'en dérivent pourtant pas directement puisqu'elles sont avant tout une variante du thème du combat.

Si l'archange est plus fréquemment armé, les représentations de Michel en guerrier tardent à s'imposer dans l'art médiéval occidental et oriental. Si l'on excepte les représentations de l'ange de Josué¹³⁸⁸, les premiers témoignages que nous avons recensés de l'archange datent de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle. Plusieurs éléments avaient préparé cette transformation de l'archange en militaire, marquant en quelque sorte les étapes d'une sécularisation de sa figure : l'adoption des vêtements impériaux, l'association dans certains programmes (surtout byzantins) à d'autres saints guerriers¹³⁸⁹, le port des armes, puis l'adoption de la tunique courte en contexte lombard. La militarisation totale de son iconographie en est la phase finale. Dans la première moitié du XI^e siècle, la représentation de Michel sur la *Pala d'Oro* de Venise montre l'archange en position frontale, nimbé et ailé, vêtu d'une tunique courte dont les bandelettes verticales de la jupe rappellent les bandes de cuir de la *lorica romana*. Michel porte le globe et une épée, arme encore rare dans l'iconographie michaélique du XI^e siècle mais vouée à un large succès. Une peinture murale à Göreme reprend ce type où l'on reconnaît désormais clairement une tenue militaire d'origine

¹³⁸⁷ Image provenant du site : [http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Maria_Assunta_\(Torcello\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Maria_Assunta_(Torcello)) .

¹³⁸⁸ En Orient, certaines peintures associent clairement l'ange apparaissant à Josué devant Jéricho comme saint Michel par une inscription, comme par exemple à Çavuşin dans l'église de Nicéphore Phocas, voir JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 194.

¹³⁸⁹ Il est par exemple associé à Procope dans l'église de Karanlık Kilise à Göreme, ou à Georges, Théodore ou Démétrius dans l'église d'Elmalı Kilise, toujours à Göreme, voir JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 187-198.

romaine. L'archange s'apprête à ranger son épée dans son fourreau qu'il tient de la main gauche. La militarisation de la figure de Michel est d'autant plus flagrante dans ce programme, que celle de Gabriel qui lui fait face reste « classique » dans un programme byzantin : il s'agit d'un archange portant le *lôros*, le bâton et le globe.

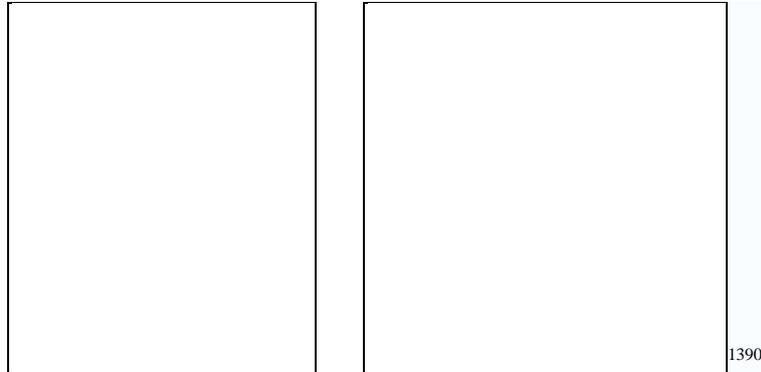


Fig. 57. Michel et Gabriel, église Sombre, Göreme, Karanlık Kilise, XI^e - XII^e.

Ce type est celui d'un saint guerrier byzantin, tel Théodore ou Démétrius, dont l'iconographie est déjà largement développée dans la peinture et la mosaïque byzantine aux XI^e-XII^e siècles. Michel n'est plus un archange classique, ou un archange guerrier, mais il est à présent un saint guerrier ailé. C'est à la même période que la militarisation de Michel semble se faire en Orient et en Occident. Dans un relief de l'église de Saints-Pierre-et-Paul de Montceaux-l'Étoile en Saône-et-Loire, Michel est un guerrier contemporain portant la cotte de mailles, le casque de type normand avec nasal, l'épée et le bouclier et lutte contre un démon. Seules la présence des ailes et des pieds nus, et la nature de l'ennemi permettent de le distinguer d'un simple mortel au combat.

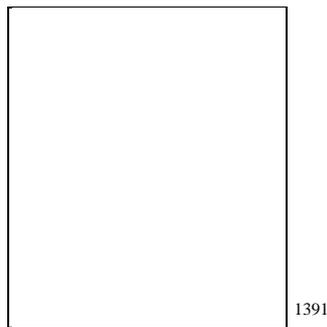


Fig. 58. Saint Michel combattant un démon, Montceaux-l'Étoile, église Saints-Pierre-et-Paul, XII^e siècle.

En Italie, le constat est le même : à la fin du XI^e et au début du XII^e siècle, à San Pietro al Monte de Civate, Michel est un guerrier ailé combattant le dragon de l'Apocalypse, alors que les anges de son armée céleste sont eux toujours vêtus à la mode paléochrétienne¹³⁹².

¹³⁹⁰ Image provenant du site : http://www.insecula.com/salle/photo_ME0000138567.html .

¹³⁹¹ Image provenant du site : <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:F09.Monceaux-1%27Etoile.0011.JPG> ; voir également CASSAGNES BROUQUET, 1993, p.108.

¹³⁹² À propos de cette mosaïque, voir BELLI D'ELIA, 2000, p. 123.

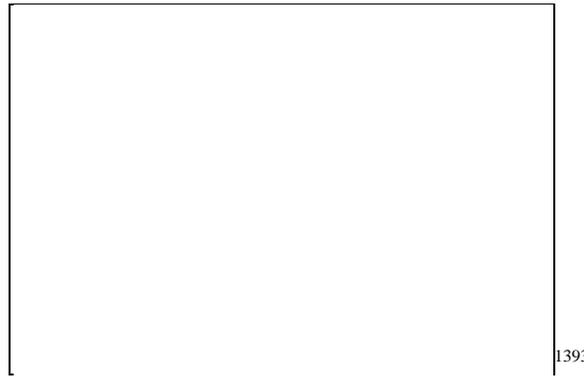


Fig. 59. Maestro di Civate, La victoire des anges sur le dragon de l'Apocalypse, Civate, San Pietro al Monte, fin XIe début XIIe.

Mais cette peinture n'a pas la même nature que les autres images étudiées : c'est une scène narrative dans laquelle Michel a un rôle actif.

Le thème de Michel combattant le dragon dérive du texte de l'Apocalypse mais n'en est pas pour autant une représentation narrative. Bien sûr, le mouvement illustre une action en train de se dérouler, mais la simplification excessive de la figuration - Michel et ses anges limités à Michel, le dragon énorme et pluricéphale limité à un gros lézard ou un serpent, le grand combat limité à un coup de lance et un foulage de pied - en fait une représentation générique d'un combat atemporel plus qu'un événement clairement situé à la fin des temps. S'il est plus éloigné du modèle littéraire dont il découle, le type atemporel de Michel contre le dragon, est apparu avant les représentations clairement narratives de l'épisode décrit par saint Jean, où l'archange est rejoint par son armée angélique et où l'épisode prend place à la fin des temps.

Dans les peintures, mosaïques et sculptures paléochrétiennes en Occident, plusieurs éléments font référence aux épisodes apocalyptiques mais la figuration de ces événements n'est pourtant pas traitée comme une succession d'images simultanées mais davantage comme une révélation symbolique. Ensuite, nous retrouvons des motifs isolés, principalement des visions triomphales et théophaniques, notamment à Rome, puis à Ravenne, à Milan, et à Naples, où la représentation du combat de l'archange est absente¹³⁹⁴. Mais l'importance des commentaires occidentaux font le succès des représentations apocalyptiques en plein Moyen Âge alors que l'art byzantin ne présente pas de véritables cycles de l'Apocalypse avant le XIV^e siècle¹³⁹⁵. Des cycles narratifs sont développés dans des manuscrits italiens à partir du IX^e siècle, puis dans quelques peintures murales comme sur la paroi sud de la basilique de Castel Sant'Elia autour de l'An Mil¹³⁹⁶. La présence de Michel n'est pourtant pas immédiatement indispensable. Dans l'Apocalypse de Bamberg par exemple, Michel n'est pas présent dans la scène de la confrontation du dragon et de la Femme (folio 29 verso). L'illustration suivante (folio 30 verso) figure deux anges qui transpercent deux dragons de leur lance, pourtant le

¹³⁹³ CARMINATI, DEVITINI, RIGHI, ZUFFI, 1998, p.19.

¹³⁹⁴ VAN DER MEER, 1978, p. 33.

¹³⁹⁵ VAN DER MEER, 1978, p. 31.

¹³⁹⁶ VAN DER MEER, 1978, p. 101.

manque de caractérisation de ces deux personnages angéliques nous empêche de reconnaître dans l'un ou l'autre une figuration du chef de la milice céleste. Ce n'est pas ici saint Michel et ses anges qui combattent le dragon mais seulement ses anges.

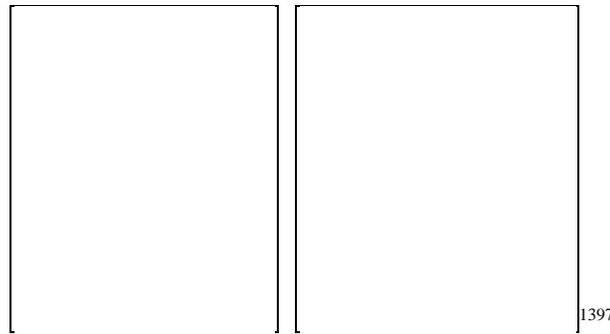


Fig. 60. La Femme et le dragon, folio 29v, et le combat contre le dragon, folio 30v, Apocalypse de Bamberg, Bibliothèque d'État de Bamberg, Msc.Bibl.140, début XI^e siècle.

Au XI^e siècle, les peintures murales de l'église de Sant'Anastasio de Castel Sant'Elia, bien qu'endommagées, ne semblent pas non plus présenter Michel en train de combattre le dragon de l'Apocalypse.



Fig. 61. La Femme et le dragon, Castel Sant'Elia, Sant'Anastasio, paroi sud de la nef, détail, XI^e siècle.

Dès le XII^e siècle, Michel combattant le dragon est représenté de manière plus fréquente et devient l'un des thèmes privilégiés des épisodes du Livre de la Révélation aux derniers siècles du Moyen Âge, notamment dans la peinture murale, et peut même être traité indépendamment de tout contexte apocalyptique. C'est le cas dans la chapelle Velluti de Santa Croce à Florence, où la paroi sud porte une représentation de saint Michel et ses anges combattant le dragon.

Dans tous les cas, la succession des épisodes de l'Apocalypse se prête assez mal à une diffusion de son image sur mur ou sur panneaux peints et, si l'épisode était jusque là absent, l'attention est souvent accordée à partir de la fin de la période romane, à la figuration du seul Jugement dernier. Michel est dans cet épisode plus qu'un simple combattant, il est acteur de

¹³⁹⁷ Image provenant du Site de la Bibliothèque de Bamberg : <http://bsbsbb.bsb.lrz-muenchen.de/~db/0000/sbb00000063/images/index.html?id=00000063&seite=64&bibl=sbb> .

¹³⁹⁸ Image provenant du site : <http://www.glisrittiti.it/approf/areopago/uvanni/uvanni.htm> . Voir également la fiche de la Fondazione Federico Zeri : http://www.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=1756&titolo=Nicola%2f+Giovanni%2f+Stefano%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Donna+e+il+drago .

la psychostasie. Dans la typologie des combats de Michel contre le mal, un autre thème s'impose : celui de l'archange chassant les anges rebelles.

La chute des anges rebelles au moment de la création n'est pas clairement décrite dans la Bible, mais simplement évoquée dans quelques épisodes, notamment dans Isaïe 14, 12-15 puis au chapitre 12, 7-9 de l'Apocalypse. Le texte apocryphe du Pseudo Hénoc rapporte en détail les événements et les situe clairement au moment de la Genèse¹³⁹⁹. Les premières références imagées de cet épisode prennent place au sein des représentations de l'Apocalypse. Dans l'Apocalypse de Trèves réalisée au premier quart du IX^e siècle, le folio 38 recto présente les anges combattant le dragon alors que les anges déchus tombent avec lui. Cette iconographie reprend clairement le texte de l'Apocalypse qui précise que le dragon « fut précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui » (12, 9). Dans cette miniature, la représentation des anges rebelles ne diffère pas de celle des bons anges, et seule leur position inversée, la tête en bas et les ailes déployées, souligne leur chute et donc leur déchéance.

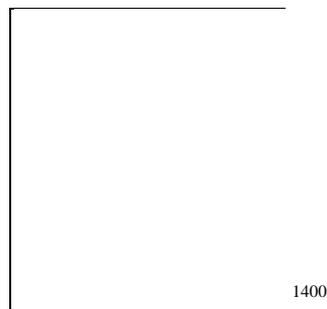


Fig. 62. Combat contre le dragon et chute des anges, folio 38 recto, Apocalypse de Trèves, Bibliothèque municipale, 31, premier quart du IX^e siècle.

Cette scène représente un détail du combat apocalyptique et pas encore à proprement parler le bannissement du paradis des mauvais anges conduits par Lucifer suite à leur rébellion. Toutefois, cette iconographie est sans doute à l'origine du thème de la chute des anges rebelles. Dans l'*Hortus Deliciarum* à la fin du XII^e siècle, l'épisode d'un combat entre les bons anges et les mauvais, qui ont déjà commencé leur transformation physique en démons aptères, aux mains crochues et aux visages grimaçants, prend place lors de la création, même si certaines inscriptions dans l'image citent encore l'Apocalypse 12. Les trois bons anges repoussant de leur trident les rebelles ne sont pas individualisés, mais le texte qui accompagne l'image précise que c'est bien Michel qui dirige le combat.

¹³⁹⁹ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.1.5. *Les mauvais anges dans la Bible*.

¹⁴⁰⁰ Image provenant du site : <https://library.nd.edu/medieval/facsimiles/apocalypse/trier/38rE.html> .



Fig. 63. Lucifer et ses anges chassés du Paradis, folio 3 verso, détail, manuscrit disparu de l'*Hortus Deliciarum*, 1176-1196, selon la copie de Christian Moritz Engelhardt (1812-1818).

Michel est par contre clairement identifié dans une scène de la porte en bronze de la basilique Saint-Michel de Monte Sant'Angelo réalisée en 1076 par un atelier de Constantinople. Il ne s'agit pas ici d'une scène de combat puisque que l'archange est représenté frontalement en train de flotter dans l'air, sans prendre part à l'action qui se déroule autour de lui : Satan est jeté sur terre, recroquevillé et sans force, suivi de près par d'autres rebelles ailés en train de chuter la tête en bas. Il s'agit ici d'un Michel victorieux dont la figuration de la puissance ne passe pas par la représentation d'une supériorité physique mais par celle d'une force impalpable qui terrasse le mal spirituellement, sans contact physique. Ce schéma ne connaît pourtant pas de large diffusion aux siècles suivants dans l'iconographie de la chute des anges déchus.

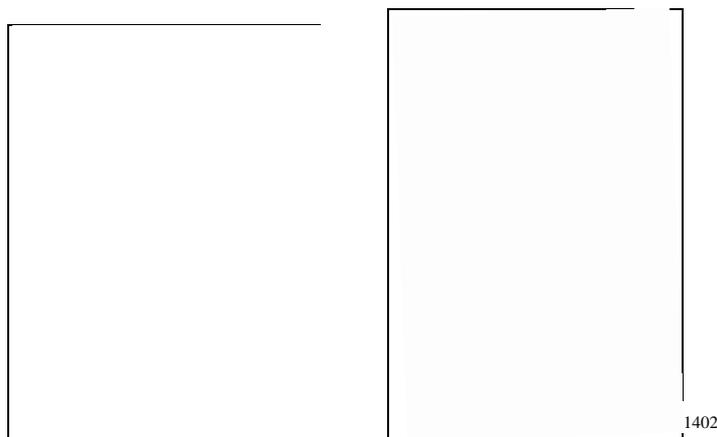


Fig. 64. Michel vainqueur de Satan, premier panneau du battant gauche de la porte en bronze de la basilique Saint-Michel de Monte Sant'Angelo, 1074.

L'iconographie de la chute des anges rebelles est encore en formation à l'aube du XIII^e siècle. C'est une scène peu représentée au Moyen Âge jusqu'au XV^e siècle au cours duquel elle connaît un développement particulier, notamment dans les manuscrits français, puis selon

¹⁴⁰¹ Image provenant du site : <http://www2.iath.virginia.edu/anderson/gaa/hortus.html> .

¹⁴⁰² Image provenant du site de la Fondazione Federico Zeri : http://fe.fondazionezeri.unibo.it/catalogo/scheda.jsp?decorator=layout&apply=true&tipo_scheda=OA&id=79550&titolo=Anonimo+bizantino+sec.+XI%0a%09%09%09%0a%09%09++++%2c+Storie+degli+Arcangeli ; et dessin du catalogue *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, p. 71.

Louis Réau, au moment de la Contre-réforme¹⁴⁰³. Elle se distingue des autres types de combats menés par l'archange par sa situation dans le ciel, par une composition générale descendante pour signifier la chute et foisonnante pour signifier l'ampleur du combat, par la multiplication des personnages nécessaires à la représentation d'une lutte entre deux armées, et par le caractère anthropomorphe des démons que les anges combattent.

III.2.2.3. Saint Michel et la balance

La question des origines des représentations de la psychostasie et ainsi de Michel à la balance, a été traitée par Alfred Maury au milieu du XIX^e siècle au travers de huit articles publiés dans la *Revue Archéologique*. Pour lui, les représentations de la pesée des âmes au Moyen Âge dérivent du pèsement égyptien largement attesté dans les rites funéraires. Il y reconnaît l'idée similaire que le destin de l'individu après sa mort sera déterminé par Dieu en fonction des actions réalisées sur terre¹⁴⁰⁴, et rapproche les compositions des Jugements derniers de celles que l'on retrouve dans les *Livres des morts* dont le schéma, même s'il est variable est généralement le suivant. Osiris en grandeur colossal, juge assis sur un trône et devant lui une balance très grande prend place avec au centre du fléau, Hap, babouin ministre de Thot. Horus surveille le plateau où sont déposées les actions du défunt et Anubis, celui où est déposée l'âme. Thot écrit le résultat du jugement qu'Osiris prononce¹⁴⁰⁵. Jean Yoyotte précise que ce thème de la psychostasie se développe du Nouvel Empire jusqu'à la très Basse Époque sur les murs des caveaux et les chapelles tombales, mais surtout dans les papyrus funéraires où il est associé au chapitre du chœur (30) et aux Déclarations d'ignorance (125)¹⁴⁰⁶. Il ajoute que c'est surtout la crainte et l'espérance du Jugement inventé par l'Égypte Ancienne qui connaît un large développement dans les civilisations postérieures¹⁴⁰⁷. Une illustration du chapitre 30B du *Livre des morts* dans le papyrus d'Ani, conservé au British Museum, reprend plus ou moins ce schéma. Osiris est représenté dans la scène suivante. Ici la balance est surveillée par Anubis (tête de chacal) et Thot (ibiocéphale : tête d'ibis) enregistre le résultat. Le cœur de la défunte, qui se tient courbée avec son époux à gauche de la composition, est posé dans un plateau en équilibre avec l'autre qui contient une plume d'autruche symbole de la rectitude. Ammout, monstre hybride, attend pour dévorer les âmes impures. Au registre supérieur, douze dieux constituent le tribunal divin¹⁴⁰⁸.

¹⁴⁰³ RÉAU, 1957, pp. 56-57.

¹⁴⁰⁴ À ce propos, voir également YOYOTTE, 1961, p.19.

¹⁴⁰⁵ MAURY, avril – septembre 1844, second article, p. 291.

¹⁴⁰⁶ YOYOTTE, 1961, p. 42.

¹⁴⁰⁷ YOYOTTE, 1961, p. 69.

¹⁴⁰⁸ Harmakhis, Atoum, Shou, Tefnout, Geb, Nout, Isis, Nephtys, Horus, Hathor, Hou et Sia.



Fig. 65. La pesée du cœur, Papyrus du Livre des morts d'Ani, Londres, British Museum, 1275 av. J.-C.

Selon l'érudit français, ce dogme de la psychostasie se retrouve ensuite dans la religion mazdéenne où Mithra et Raschné-Rast pèsent les actions des hommes sur le pont Tchinevad qui sépare terre et ciel¹⁴¹⁰. L'idée de l'existence d'un pèsement est alors largement diffusée dans l'Antiquité orientale, lorsque les Grecs l'adoptent : Homère montre Jupiter pesant les destinées des Grecs et des Troyens ou utilise la balance pour déterminer l'issue du combat d'Achille et Hector¹⁴¹¹. Virgile et les romains adoptent également l'instrument de pesée avec lequel Jupiter établit les destinées d'Enée et de Turnus¹⁴¹². La balance est toujours symbole de la rigoureuse équité du destin devant la mort et est utilisée également dans les religions monothéistes : chez les musulmans par exemple, elle est portée par Gabriel¹⁴¹³.

Pour Alfred Maury, Michel remplit les mêmes fonctions que Thot, puis qu'Hermès ou Mercure : ils possèdent tous des fonctions de psychopompe, ils sont les protecteurs et les conducteurs des âmes¹⁴¹⁴. L'archange partage en plus avec Mercure le fait d'être le combattant d'une personnification du mal, Prométhée pour le dieu païen et le dragon pour l'archange. Pour notre auteur, il y a donc une contamination du dogme de la psychostasie et un remplacement de l'Hermès psychopompe grec par Michel. Cette transmission fut possible, toujours selon monsieur Maury, par le vecteur gnostique, qui a permis l'insertion de certaines idées païennes en milieu chrétien, déjà transformées et donc rendues acceptables pour les fidèles de la nouvelle foi. Il cite à ce propos les gemmes gnostiques portant une figure coiffée du pétase ailé, tenant un grand caducée et accompagnée d'un coq chantant, iconographie classique de Mercure, mais qu'une inscription nomme MICHAEL¹⁴¹⁵.

Il existait ainsi un système théologique commun autour des questions de la vie après la mort¹⁴¹⁶, dans lequel la pesée chrétienne avait sa place et où l'analogie était assurée par le

¹⁴⁰⁹ Image provenant du catalogue en ligne du British Museum :

https://www.britishmuseum.org/explore/highlights/highlight_objects/aes/p/book_of_the_dead_of_ani.aspx.

¹⁴¹⁰ MAURY, avril – septembre 1844, second article, p. 293.

¹⁴¹¹ MAURY, avril – septembre 1844, second article, p. 295.

¹⁴¹² MAURY, avril – septembre 1844, second article, p. 296.

¹⁴¹³ MAURY, avril – septembre 1844, second article, p. 299.

¹⁴¹⁴ MAURY, avril – septembre 1844, second article, pp. 302-303.

¹⁴¹⁵ MAURY, octobre 1844 – mars 1845, premier article, pp. 502-503.

¹⁴¹⁶ MAURY, octobre 1844 – mars 1845, second article, première partie, p. 581.

personnage pondérateur, Thot, Anubis, Mercure et Michel, ce dernier assurant le lien entre psychostasie antique et celle médiévale¹⁴¹⁷.

Pour Jean De Witte, la démonstration de monsieur Maury n'est pas satisfaisante car il n'est pas possible de comparer le pèsement égyptien à celui d'Homère, puisque dans un cas il a lieu au moment de la mort pour connaître le sort du défunt dans l'autre vie, et dans l'autre cas, il s'agit d'établir la destinée de personnages vivants en déterminant l'issue d'une bataille¹⁴¹⁸. Pierre Bourguet reconnaît pourtant les origines égyptiennes de la pesée chrétienne et ajoute que le combat contre le mal a également un modèle égyptien, puisque le dieu Horus se bat contre les incarnations du dieu Seth, sous la forme d'un crocodile, d'un hippopotame ou d'un serpent¹⁴¹⁹. Mais Pierre Fournée rappelle que les résurgences antiques dans la typologie chrétienne, si elles concernent un héritage de concepts et de formes, n'en sont pas pour autant une filiation directe et restent des transpositions dans le domaine de l'allégorie et du symbole¹⁴²⁰. C'est l'avis généralement admis aujourd'hui¹⁴²¹ : l'utilisation du symbole égyptien de la balance et de la pesée est évidente dans l'épisode chrétien, sans être une transposition directe. Michel remplace bien Thot, puis Mercure, mais n'en est pas pour autant une simple version christianisée. L'image de la pesée a certainement voyagé d'Égypte à la Grèce pour s'introduire alors dans le monde byzantin avant de rejoindre l'Occident.

Dans la Bible, il n'est pas précisé que les actions des hommes seront pesées pour connaître leur destinée dans l'autre monde. Seules quelques allusions à une balance sont faites, comme dans le Livre de Job (31, 6) où il est écrit : « qu'il me pèse sur une balance exacte : lui, Dieu, reconnaîtra mon intégrité ! » ou dans le Livre de Daniel (5, 27) : « Teqel, tu as été pesé dans la balance et ton poids se trouve en défaut ». Il n'y a pas de lien entre cet instrument et la scène du Jugement dernier.

La pesée n'est pas non plus un thème très présent dans la littérature patristique, mais la description de son déroulement se fait de plus en plus précise au cours du Moyen Âge. Au XIII^e siècle, dans son épilogue sur la fin des temps, Vincent Beauvais, citant Jean Chrysostome, précise qu'« en ce jour, nos actions, nos paroles et nos pensées seront mises dans les deux plateaux, et, en penchant d'un côté, la balance entraînera l'irrévocable sentence »¹⁴²². Cette description montre en outre qu'il est inexact de qualifier l'épisode représentant le verdict donné par une balance au moment du Jugement dernier de « pesée des âmes » car il s'agit davantage d'une pesée des actions plutôt que celle des âmes, qui ont d'ailleurs, après la résurrection des corps, déjà rejoint leur enveloppe charnelle. Ainsi, le mot même de *psychostasie* ne semble pas adapté pour désigner cet épisode chrétien à la fin des Temps. Pourtant, dans certaines images de Jugement dernier, nous retrouvons bien souvent dans les plateaux de la balance des petits personnages nus, représentation-type des âmes dans

¹⁴¹⁷ MAURY, octobre - mars 1846, p. 717.

¹⁴¹⁸ DE WITTE, octobre - mars 1845, pp. 647-656.

¹⁴¹⁹ BOURGUET, 1971, p. 38.

¹⁴²⁰ FOURNÉE, 1966-1993, pp. 65-91.

¹⁴²¹ À propos des représentations de la pesée des âmes, voir également PERRY, 1912, pp. 94-105.

¹⁴²² *Speculum historiale*, 116, *De meritorum discussione* CXVI.

l'iconographie médiévale, qui correspond ainsi visuellement à une *psychostasie*, même si ce terme n'est pas conforme à la réalité théologique. En règle générale, nous remarquerons que l'iconographie italienne réserve bien souvent la balance pour évoquer la pesée des âmes directement après la mort, au moment de ce que l'on peut appeler le jugement immédiat¹⁴²³, alors qu'elle est souvent abandonnée ou inutilisée par l'archange au moment du Jugement dernier.

Comme pour les scènes de l'Apocalypse, les évocations symboliques du Jugement dernier - notamment la séparation des bons et des mauvais - sont fréquentes dans l'art du Haut Moyen Âge, et comme pour l'iconographie apocalyptique, les grandes synthèses monumentales du Jugement font leur apparition assez tardivement, au IX^e siècle¹⁴²⁴ et ne se développent largement qu'à partir du XI^e siècle pour connaître un apogée dans l'art monumental entre 1200 et 1350¹⁴²⁵. L'iconographie du Jugement dernier fait également une apparition tardive dans le monde byzantin et devient au XI^e siècle une formule fixe qui a peu évolué au cours du Moyen Âge, et même pendant la période moderne. Les premières grandes synthèses monumentales italiennes sont empreintes du style byzantin mais vont vite acquérir un dynamisme propre aux Jugements derniers occidentaux¹⁴²⁶.

La plus ancienne représentation conservée de la pesée des âmes au sein du Jugement dernier, est attestée en Occident au début du X^e siècle, sur la croix de Muiredach, dans l'enceinte du monastère de Monasterboice¹⁴²⁷. Une balance est accrochée à un anneau sous les pieds du juge. Un personnage à gauche, sans aile, tient un bâton en forme de tau dans la main droite, avec lequel il transperce un démon qui gît sur le dos, jambes croisées, les mains serrées sur un crochet avec lequel il tente en vain de ramener vers lui l'un des plateaux. Sur l'autre plateau, un petit personnage symbolisant l'âme jugée, s'accroche au personnage debout¹⁴²⁸.

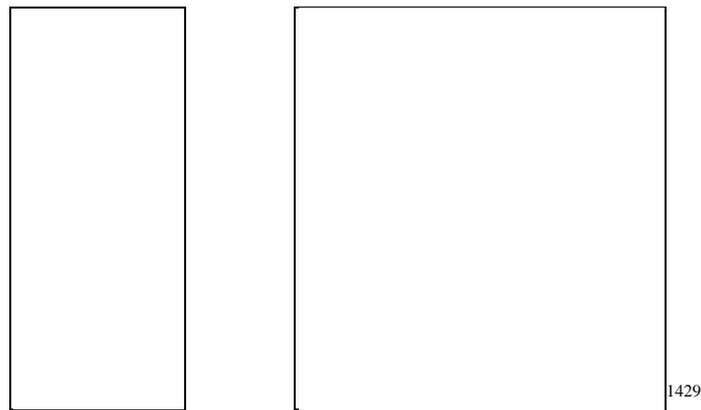


Fig. 66. Croix de Muiredach, Monasterboice (Irlande), Face est, X^e siècle.

¹⁴²³ ANGHEBEN, 2013.

¹⁴²⁴ Citons par exemple le cycle de l'église Saint-Jean de Müstair, alors rattachée au diocèse de Milan, datant du début du IX^e siècle.

¹⁴²⁵ Période de réalisation de Torcello et de Sant'Angelo in Formis. Voir CHRISTE, 1999, p. 276.

¹⁴²⁶ Voir à ce propos MÜLLER-EBELING, RÄTSCH, ZLATOHLAVEK, 2001, p. 108.

¹⁴²⁷ CHRISTE, 1999, p. 25.

¹⁴²⁸ CHRISTE, 1999, p. 176.

¹⁴²⁹ Image et détail provenant du site :

La tradition historiographique identifie ce personnage protégeant la balance comme Michel. En effet, l'implication de l'archange dans une lutte contre le dragon, déjà largement attestée au X^e siècle dans le culte et l'iconographie michaéliques¹⁴³⁰, en fait un protecteur idéal de l'instrument de pesée contre le mal, symbolisé ici par un démon tentant de modifier l'inclinaison des plateaux. De plus, le rôle d'accompagnateur des âmes assumé par Michel au moment de la mort de Moïse puis dans plusieurs textes apocryphes, le lie indéniablement à l'au-delà et à son accès. Pourtant il est impossible d'affirmer que ce personnage aptère sculpté sur cette croix irlandaise est déjà considéré comme l'archange. Aucun élément iconographique ne vient le confirmer, ni aucun témoignage d'aucune sorte.

La balance et l'archange ne sont, dans un premier temps, pas si clairement liés. Dans la mosaïque de Torcello, comment expliquer la double représentation de l'archange sur la même paroi dans le même contexte iconographique ? Et surtout comment expliquer que les deux personnages ne correspondent pas du tout au même type iconographique ? Le Michel du registre supérieur - identifié de manière certaine par l'inscription qui accompagne la figure - est du type byzantin, caractéristique des archanges, alors que l'ange de la psychostasie est vêtu d'une simple tunique et d'un *pallium*, caractéristique des anges « normaux », d'ordre inférieur. Une seule réponse s'impose : l'ange qui porte la balance n'est pas Michel.



1431

Fig. 67. Saint Michel et Psychostasie, détails du Jugement dernier, Torcello, revers de façade de Santa Maria Assunta, fin du XI^e siècle.

Karl Künstle avait déjà précisé qu'on reconnaissait à tort Michel dans le porteur de balance des Jugements derniers, à cause de la lance portée par le surveillant de la psychostasie pour écarter les démons des plateaux¹⁴³². Louis Réau rejette cet argument car, pour lui, Michel est clairement identifié comme le porteur de la balance dans plusieurs images de la fin du Moyen Âge¹⁴³³. Il nous semble préférable d'adopter une voie moyenne. Selon nous, les premières représentations de la psychostasie ne mettent pas en scène l'archange : au Haut Moyen Âge,

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muiredach%27s_High_Cross_\(east_face\)_\(photo\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Muiredach%27s_High_Cross_(east_face)_(photo).jpg) .

¹⁴³⁰ Rappelons qu'à partir de la période carolingienne, Michel est de plus en plus souvent représenté en train de combattre le dragon.

¹⁴³¹ Image de Michel provenant du site :

[http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Maria_Assunta_\(Torcello\)](http://it.wikipedia.org/wiki/Basilica_di_Santa_Maria_Assunta_(Torcello)) ;

Psychostasie : <http://saint-symphorien-78.cef.fr/spip.php?article946> .

¹⁴³² KÜNSTLE, 1926-1928, p. 249.

¹⁴³³ RÉAU, 1956, pp. 49-50.

le manque de caractérisation du personnage surveillant la pesée ne nous permet pas d'affirmer qu'il est bien considéré comme le chef de la milice céleste. Pourtant, l'adoption de cet attribut, quasi-indispensable à la fin du Moyen Âge, nécessite que l'archange ait été au préalable identifié comme le protecteur de la psychostasie des Jugements derniers. À partir du moment où la balance est portée par l'archange dans des images isolées, non narratives, et où Michel est clairement identifié, il est évident que c'est désormais Michel qui est également représenté dans les psychostasies des Jugements derniers de la même zone culturelle. Michel est bien, à la fin du Moyen Âge, un acteur incontournable de la pesée. La question est alors de savoir à quel moment a lieu cette individualisation et pourquoi.

Entre le XII^e et le XIII^e siècle, les figurations de la psychostasie se multiplient dans les Jugements derniers, sans que l'ange tenant ou protégeant la balance ne soit encore spécialement individualisé. Les tympan et les chapiteaux des cathédrales gothiques françaises présentent un ange vêtu d'une aube, non armé et portant la balance. Pourtant, Michel est déjà parfois associé à cette scène, comme l'atteste par exemple le chapiteau de Saint-Pierre de Chauvigny de la première moitié du XII^e siècle. Michel est nimbé, ailé, il est vêtu d'une aube, d'un pallium et d'une cape. Il fait un geste de bénédiction de la main droite et porte dans la main gauche la balance aux plateaux remplis de boules, et l'un d'eux est tiré par un démon. Une âme est agenouillée à sa droite et semble le prier d'intervenir en sa faveur. Rien ne distingue iconographiquement cette figure des anges des cathédrales gothiques, si ce n'est l'inscription dans son nimbe « MICAEL ARCANGEL », qui l'identifie clairement.

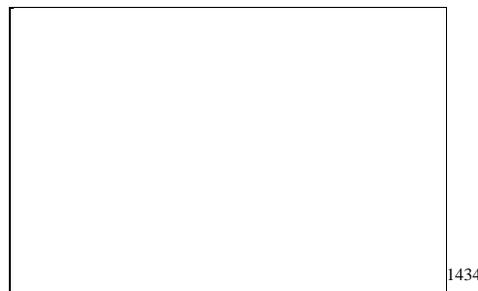


Fig. 68. Saint Michel pesant les âmes, église Saint-Pierre, Chauvigny, chapiteau du chœur, 1^{ère} 1/2 du XII^e.

Au moment où l'iconographie des Jugements derniers se développe, le peseur d'âme est de plus en plus souvent identifié à Michel. L'individualisation de l'acteur principal de la psychostasie semble s'être réalisée de manière progressive entre le XII^e et le XIII^e siècle. Elle s'explique par la place grandissante prise par cette scène et donc par le protecteur de la balance à la fin de l'époque romane et au début de la période gothique¹⁴³⁵. Alors que le Christ est tout occupé à présenter les plaies de sa Passion légitimant sa place de Juge, il délègue le déroulement complet de la pesée à celui qui ne peut plus être désormais un ange anonyme, mais celui « qui est comme Dieu », Michel. La notoriété déjà acquise par l'archange visible dans le développement de son culte, de son pèlerinage, la multiplication des lieux de culte qui

¹⁴³⁴ Image provenant du site : http://www.flickr.com/photos/art_roman_p/4873346861/sizes/o/in/photostream/ .

¹⁴³⁵ À Conques, la scène avait une taille réduite et à Autun, elle est complètement désaxée.

lui sont dédiés et des images le représentant, prouvent l'efficacité du soldat de Dieu, alors seul en mesure de protéger l'instrument de la pesée et le bon déroulement de l'action.

Le chapiteau roman de Saint-Pierre de Chauvigny montre également une nouvelle étape dans l'histoire de l'iconographie de saint Michel à la balance : son autonomisation. Le programme iconographique n'est pas centré sur le Jugement dernier, seuls quelques chapiteaux reprennent des épisodes du partage, comme celui de la pesée. Nous pouvons remarquer déjà dans certains contextes, un éloignement de la scène de l'évaluation par rapport à l'action principale, rendu possible par un compartimentage des scènes du Jugement et par le détachement de l'attention du Christ pour cette scène qu'il ne surveille plus directement et qui peut ainsi s'éloigner de sa représentation. Sur la façade de Saint Trophime d'Arles, l'épisode est rejeté sur le retour nord du portail.

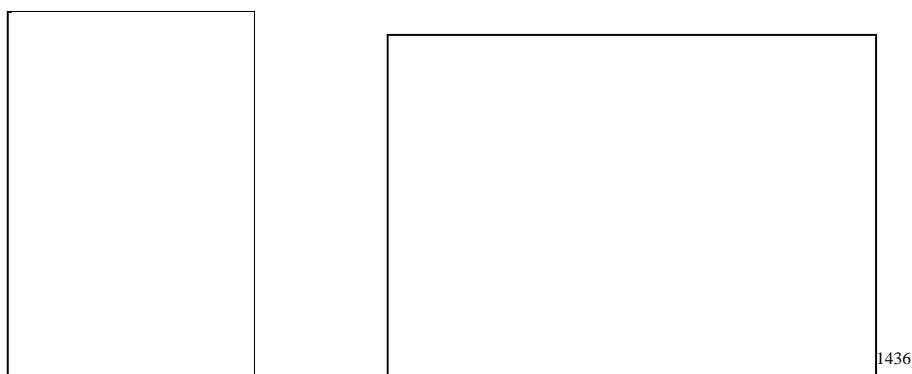


Fig. 69. Psychostasie, détail du portail de Saint Trophime d'Arles et vue générale avec situation de la scène, 1180-1190.

L'épisode tend à être autonome grâce à sa portée générale et peut ainsi être inséré dans des contextes iconographiques autres que celui du Jugement. Si elle évoque toujours, par sa nature, la fin des temps et le Jugement final, cette image est avant tout parénétiq. Écartée du dernier Jugement, elle peut aussi représenter le jugement immédiat et permettre ainsi l'imbrication de deux temporalités.

Ces étapes d'éloignement puis d'autonomisation de la scène de la pesée par rapport aux grandes compositions de Jugement dernier, ont été nécessaires dans l'élaboration d'un nouveau type iconographique de Michel en état, marqué par l'adoption de la balance comme attribut principal.

L'étape de l'autonomisation de la figure de l'archange à la balance se produit au moment où l'iconographie de la pesée se greffe sur les types iconographiques de Michel déjà développés depuis le Haut Moyen Âge. À partir de la fin du XI^e ou du début du XII^e siècle, la balance peut se retrouver dans les mains de l'archange portant le *lôros* ou l'aube, transperçant et foulant ou non un dragon ou écartant les démons. Dans la peinture murale de Santa Maria in Grotta de Rongolise, il s'agit bien du type byzantin, mais Michel ne foule pas aux pieds le

¹⁴³⁶ Photographies C. Denèle, 2010.

dragon, il porte la balance de la main gauche et repousse à l'aide de la lance portée dans la main droite, les démons qui récupèrent l'âme d'un damné en train de choir du plateau inférieur, alors que l'âme élue se tient debout dans le plateau supérieur les mains levées en position d'orant. L'iconographie de cette peinture correspond à une fusion du type byzantin de Michel avec la scène de la psychostasie. La représentation est encore clairement narrative, comme le confirme la position de trois-quarts de l'archange et le mouvement général dont sont animés les personnages.

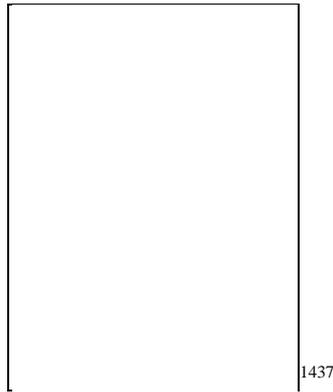


Fig. 70. Saint Michel, Santa Maria in grotta, Rongolise, milieu XII^e siècle.

Au Mont Gargan, à la fin du XI^e siècle ou au début du XII^e¹⁴³⁸, la deuxième plaque insérée dans le « trône royal »¹⁴³⁹ représente Michel, les ailes déployées, tenant dans la main droite une lance crucifère avec laquelle il transperce un dragon sous ses pieds, et dans la main gauche une balance dont les plateaux portent deux têtes symbolisant les âmes des défunts. Il est vêtu d'une tunique et d'un manteau fermé sur l'épaule par une fibule circulaire. Le hiératisme de la figure et la présence du dragon correspondent à une iconographie michaélique déjà répandue en Italie et en Occident que la balance vient enrichir.

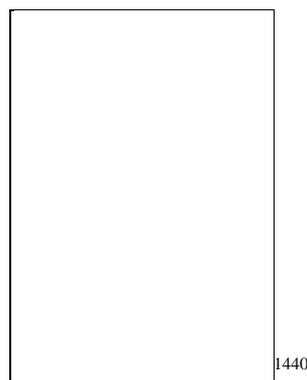


Fig. 71. Saint Michel pesant les âmes, base du « trône royal », Monte Sant'Angelo, église grotte, fin XI^e - début XII^e siècle.

¹⁴³⁷ Voir également PIAZZA, 2007, tav.78 et p. 163.

¹⁴³⁸ BERTELLI G., 1999, pp. 80-82.

¹⁴³⁹ La première a été étudiée dans la partie I.1.2.1.2. *Michel contre le dragon, une origine gargane ?*.

¹⁴⁴⁰ Image provenant du site : <http://giuffreda.wordpress.com/2011/09/22/monte-santangelo-iconografia-di-s-michele-nella-statuaria/>.

Mario Rotili, qui datait les reliefs du « trône royal » du IX^e ou X^e siècle, évoquait une origine gargane pour le thème de Michel à la balance¹⁴⁴¹. Si l'on accepte les datations plus récentes de Gioia Bertelli, cette hypothèse n'est plus recevable. Il faut cependant noter qu'à une époque assez reculée, tous les grands types iconographiques de la figure michaélique étaient déjà représentés dans le sanctuaire choisi par l'archange au V^e siècle, preuve d'un dynamisme religieux et d'actifs échanges culturels autour du Mont Gargan, qui ont sans aucun doute joué un rôle important dans la naissance et la diffusion de l'iconographie de saint Michel en Italie et dans le reste de l'Occident.

À l'aube du XIII^e siècle, la balance devient un attribut classique de Michel dans ou hors du contexte des Jugements derniers. S'il est difficile de savoir si le fidèle du Haut Moyen Âge avait déjà clairement identifié Michel comme porteur de la balance au moment du grand partage, il semble plus évident, au vu de l'épanouissement du thème du Jugement dernier à l'époque gothique¹⁴⁴², de la normalisation de la scène de la pesée - en général centrale au registre de la séparation des bons et des mauvais - et de la multiplication de la balance comme attribut dans les représentations non narratives de l'archange, que les hommes du XIII^e siècle avaient à peu près unanimement reconnu Michel dans l'ange du partage, comme nous le faisons naturellement aujourd'hui.

Si nous comparons la formation de l'iconographie de saint Michel au dragon et celle de saint Michel à la balance dans son rapport aux textes sacrés, et dans sa forme narrative ou en état, nous remarquons qu'elles se sont réalisées d'une manière opposée. L'image de Michel au dragon, si elle se rapporte clairement aux récits bibliques, fut, dans un premier temps, une image symbolique déconnectée d'un contexte narratif précis, pour, dans un second temps, se développer au sein des cycles apocalyptiques. La pesée des âmes ou des hommes n'entretient que des rapports lointains avec les récits bibliques, mais est pourtant décrite précisément dès les premières représentations de Jugement dernier, pour ensuite s'en détacher et s'autonomiser pour faire de la balance un attribut de la figure de Michel en état, dans des représentations hiératiques et non narratives sans lien avec un contexte plus général de Jugement dernier. L'inversion de ce processus dans la formation de l'iconographie des deux attributs principaux de l'archange - le dragon et la balance - démontre qu'il est malaisé d'étudier séparément l'iconographie narrative et l'iconographie en état pour la figure de Michel car, si le contexte semble parfois privilégier le classement de l'image dans l'une ou l'autre des catégories, certaines nuances de la représentation prouvent que l'image n'est parfois ni clairement narrative, ni clairement non-narrative.

L'étude des images narratives où Michel est en scène ne se limite pas à son combat contre le dragon et à la pesée des âmes. Plusieurs épisodes relatifs à ses apparitions, ou aux miracles qu'il a réalisés, sont mis en images au Moyen Âge.

¹⁴⁴¹ ROTILI, 1966, p. 103.

¹⁴⁴² CHRISTE, 1999.

III.2.2.4. Apparitions et miracles de saint Michel

La notoriété du sanctuaire michaélique apulien au Haut Moyen Âge, le succès de son pèlerinage et la circulation de sa légende, expliquent la diffusion d'une iconographie des épisodes garganesques dès l'époque carolingienne. Ces images représentent principalement les épisodes décrits dans l'*Apparitio* - celui du taureau, celui de la bataille près de Siponto et celui de la consécration de la grotte en église - auxquels s'ajoutent ensuite l'épisode romain de l'apparition sur le Mausolée d'Hadrien, et des épisodes du Mont-Saint-Michel, notamment les apparitions à l'évêque d'Avranches et le miracle de la femme enceinte sauvée de la marée. Un fragment de peinture découvert dans les années 1950 sur la paroi de la dite « crypte B » (sous la nef angevine) mais aujourd'hui disparue, représentait une jambe de quadrupède, identifié comme un bovin¹⁴⁴³. À côté, le morceau d'une aile laissait supposer aux chercheurs ayant étudié cette peinture qu'il s'agissait de l'épisode du taureau et d'une figure de l'archange. L'ensemble était daté par Giorgio Otranto du X^e siècle¹⁴⁴⁴ et constituait le premier témoignage de l'épisode du taureau. Certains reconnaissaient dans la figure de l'ange, le Michel vu par le moine Bernardus lors de sa visite car elle se trouvait effectivement à l'entrée de la grotte lombarde¹⁴⁴⁵.

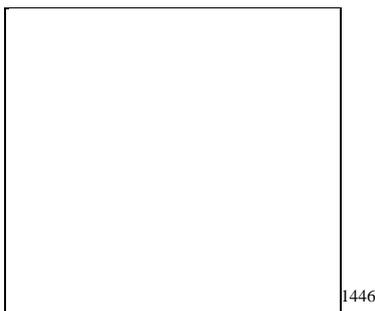


Fig. 72. Fragment de peinture murale, taureau et aile, crypte B, basilique San Michele, Monte Sant'Angelo, IX-X^e siècle.

Ces hypothèses sont aujourd'hui remises en cause, notamment par Pina Belli d'Elia qui estime que l'absence de représentation de l'épisode du taureau sur les portes en bronze réalisées en 1076 pour le sanctuaire du Mont Gargan, prouve qu'au XI^e siècle, l'épisode du taureau n'avait pas encore été défini iconographiquement, alors que les épisodes garganesques des apparitions de saint Michel à l'évêque de Siponto, étaient eux représentés, selon l'iconographie courante des apparitions¹⁴⁴⁷. Cet épisode est également absent des multiples

¹⁴⁴³ À propos de cette peinture, voir BELLI D'ELIA, 1994, pp. 575-602 ; FEDERICO, 1997, pp. 364-369 ; BETTOCCHI, 1999, p. 50.

¹⁴⁴⁴ OTRANTO, 1985, p. 399.

¹⁴⁴⁵ Bernardus Monachus francus, *Bernardi itinerarium factum in loca sancta anno DCCCLXX*, PLT.CXXI, Parisii 1880, pp. 569-574.

¹⁴⁴⁶ Image provenant du catalogue *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, p. 51.

¹⁴⁴⁷ Un personnage allongé et courbé sur une couche, alors qu' l'ange apparait, le bras levé en signe d'*ad locutio*,

lieux de culte rupestres des Pouilles et de la Basilicate où l'iconographie michaélique est déjà pourtant attestée. Seul le bas-relief du Château de Dragonara reconnu par Giorgio Otranto pourrait être un témoignage plus ancien du miracle du taureau¹⁴⁴⁸, mais le manque de certitudes concernant la datation et l'identification iconographique rend une nouvelle fois cette hypothèse douteuse pour l'historienne de l'art¹⁴⁴⁹. L'historien apulien date en outre ce relief du XII-XIII^e siècle et estime qu'il pourrait être au cœur de tout un cycle michaélique¹⁴⁵⁰.

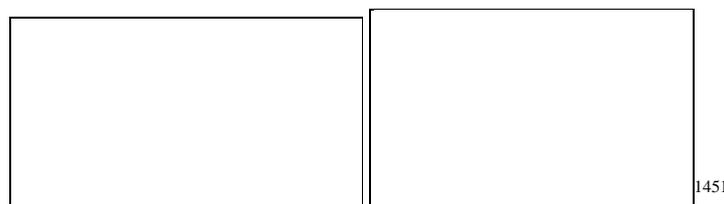


Fig. 73. Gargan et le taureau, bas-relief et reconstitution graphique, paroi du château de Dragonara, fin XII^e- début XIII^e.

Les images de l'épisode du taureau et des apparitions michaéliques connaissent pourtant un développement important à partir du XII^e siècle. Le chapiteau de la dite Tombe de Rotari, à Monte Sant'Angelo représente cette scène à deux pas du lieu où s'est effectivement déroulé l'épisode du taureau¹⁴⁵². Mais, c'est loin des Pouilles que nous retrouvons un développement étonnant de cette iconographie, en Italie centrale, en France et surtout en Catalogne, où l'on conserve trois *antependium* datés du XII^e ou du début du XIII^e siècle¹⁴⁵³. Le panneau peint par le Maître de Sant Pau de Casserres dans le deuxième quart du XIII^e siècle, dans lequel une image centrale de l'archange manque certainement aujourd'hui, associe des épisodes d'inspiration biblique et apocryphe mettant en scène Michel -Michel et Gabriel psychopompe, Michel terrassant le dragon et Michel portant la balance - à celui du taureau. Sur un fond rouge, Gargan, le protagoniste, porte une tunique courte, tient l'arc et reçoit la flèche dans l'œil gauche alors que l'angle supérieur droit accueille le taureau qui apparaît dans les volutes symbolisant la végétation du Mont.

BELLI D'ELIA, 1994, p. 578.

¹⁴⁴⁸ OTRANTO, 1985, pp. 397-407.

¹⁴⁴⁹ BELLI D'ELIA, 1994, p. 579.

¹⁴⁵⁰ OTRANTO, 1985, p. 402.

¹⁴⁵¹ Image provenant d'OTRANTO, 1985, fig. 3 et fig. 3b.

¹⁴⁵² OTRANTO, 1983, p. 222

¹⁴⁵³ BELLI D'ELIA, 2003 (2), p. 527.



Fig. 74. Maître de Sant Pau de Casserres, devant de l'autel des archanges, Museu Nacional d'Art de Catalunya, deuxième quart du XIII^e siècle.

La multiplication de ce genre de polyptique n'atteste pourtant pas de la diffusion d'un modèle iconographique commun car les versions sont presque toujours différentes les unes des autres. La source reste donc le texte littéraire et ses rédactions diverses. Si les scènes choisies et la façon de les représenter peuvent varier, la composition générale est, la plupart du temps, sensiblement la même : la figure centrale de l'archange est entourée de plusieurs - 4 ou 6 - scènes d'apparition de Michel au Mont Gargan, au Mont-Saint-Michel ou à Rome. Si les scènes d'apparition sont couramment utilisées pour les épisodes relatifs à la fondation des différents sanctuaires michaéliques, il faut noter que le miracle du taureau reste une référence directe à la légende garganesque.

Quelques témoignages italiens et espagnols voient le jour aux XIII^e et XIV^e siècles, et les représentations des épisodes des apparitions michaéliques connaissent un nouveau pic au XV^e siècle¹⁴⁵⁵, phénomène sur lequel nous reviendrons dans les parties suivantes.

Malgré la traduction grecque de l'*Apparitio* au XI^e siècle, il faut noter une absence de représentations des épisodes de la légende occidentale sur les territoires byzantins, alors que, de la même façon, aucun épisode d'origine orientale n'est représenté en Occident¹⁴⁵⁶. La seule pièce témoignant d'un contact entre iconographie orientale et iconographie occidentale, est la porte de bronze de la basilique de Monte Sant'Angelo, commandée à un atelier constantinopolitain en 1076 pour le sanctuaire italien. Les trois apparitions à l'évêque de Siponto figurent sur le battant droit, pourtant, l'absence de l'épisode du taureau et le contexte de la commande attestent de relations limitées entre les images narratives italiennes et byzantines. D'ailleurs aucun épisode oriental n'est représenté ici, pas même le miracle de Chônai¹⁴⁵⁷ pourtant si célèbre de l'autre côté de la Méditerranée et dont le schéma iconographique y est attesté dès la fin du X^e siècle¹⁴⁵⁸.

Dans l'Orient byzantin, de nombreux épisodes bibliques réalisés par des anges anonymes sont identifiés comme les œuvres de Michel et représentés dans les cycles michaéliques. Il faut

¹⁴⁵⁴ Image provenant du catalogue en ligne du musée : <http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=e5134544a48f4d1aef4d6abc533b44341d70343a553d32e687dfbe3e5de2c457?inventoryNumber=003913-000&lang=en> .

¹⁴⁵⁵ BELLI D'ELIA, 2000, p. 124.

¹⁴⁵⁶ BELLI D'ELIA, 2000, p. 125.

¹⁴⁵⁷ Sur le récit du miracle voir chapitre 1, II.2.2.1.2. *La légende et le temple de Chônai-Colosses*.

¹⁴⁵⁸ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 192.

mettre en relation cette multiplication des scènes narratives avec la diffusion dès le IX^e siècle de l'homélie prononcée par Pantoléon¹⁴⁵⁹, diacre et archiviste de Sainte-Sophie à Constantinople. Il s'agit d'un recueil des miracles et des apparitions de saint Michel, qui rencontre un large succès et qui, même s'il ne connaît aucune traduction iconographique directe, génère une tendance à voir dans plusieurs épisodes angéliques l'œuvre du chef, Michel. Cette tendance se retrouve par exemple dans les programmes du monastère de l'Archangélos près de Cemil, ou dans l'église du Grand Pigeonnier à Çavuşin¹⁴⁶⁰, mais également sur les portes en bronze du sanctuaire au Mont Gargan, assez proches des épisodes décrits par Pantoléon. La succession des épisodes bibliques et orientaux de type byzantin, ne connaît aucune suite dans l'iconographie occidentale.

III.2.2.5. Les images italiennes de saint Michel à l'aube du XIII^e siècle

Dans l'Empire byzantin, l'aire de dévotion à Michel est large et il est l'un des saints les plus représentés entre le VIII^e et le XI^e siècle. Il apparaît dans deux types principaux : celui du guerrier vêtu d'habits militaires et armé ou, le plus souvent, en dignitaire de la cour impériale où il apparaît comme un *kosmokratôr*¹⁴⁶¹. Comme nous venons de le voir avec les images narratives des apparitions de l'archange, l'iconographie michaélique ne connaît pas un développement similaire et en connexion constante entre l'Orient et l'Occident. Il s'établit pourtant un dialogue évoluant au gré des différents contextes politiques et culturels, tantôt soutenu et vif, tantôt réduit ou filtré.

Les liens historiques et politiques qui ont lié certaines régions d'Italie à l'Empire d'Orient pendant l'Antiquité tardive et au début du Moyen Âge ont déjà été évoqués. Au niveau culturel, il faut noter une autre vague d'influence byzantine au Haut Moyen Âge due à l'importante émigration de moines grecs à la fin du VI^e siècle, contraints de fuir les invasions avaro-slaves des Balkans. Une seconde vague a lieu au moment où une partie de l'Italie méridionale - dont le Mont Gargan - repasse sous domination byzantine entre la fin du IX^e siècle et le début du XI^e. Pendant cette période de seconde hellénisation, il faut souligner d'importants échanges artistiques facilités par la mobilité des modèles orientaux sur manuscrits ou sur icônes. Ces échanges sont particulièrement visibles dans les peintures des Pouilles et de la Basilicate, où les modèles byzantins se développent largement, notamment dans les images de Michel au *lôros* en milieu rupestre¹⁴⁶². Dans l'aire campanienne, plus fortement liée à la culture lombarde et en rapport étroit avec Rome, les éléments de dérivation byzantine existent mais de manière moins déterminante, filtrés par la tradition romaine,

¹⁴⁵⁹ L'homélie aux « très grands miracles de l'archistratège Michel » est prononcée pour la fête du 8 novembre entre 843 et 867, et connaît une large audience. Voir JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 190.

¹⁴⁶⁰ Michel est l'ange apparaissant à Josué, chasse Adam et Ève du Paradis, lutte contre Jacob, assiste Daniel dans la fosse aux lions... ; Voir JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 187-198.

¹⁴⁶¹ MARTIN-HISARD, 1994, p. 355.

¹⁴⁶² ROSSI et ROVETTA, 1995, p. 22 ; BELLI D'ELIA, 2011, p. 222

paléochrétienne et haute-médiévale¹⁴⁶³. La fin de la domination byzantine et l'arrivée des Normands au XI^e siècle dans le sud de l'Italie, ne sonne ni la fin de l'influence byzantine, ni celle du type byzantin de Michel.

Nous avons vu que le type byzantin de Michel se définissait principalement par une frontalité et un type vestimentaire. À ce titre, il faut noter l'importance du *lôros* comme attribut principal du « Michel byzantin » notamment à partir du XI^e siècle. Portée sur une simple tunique, la longue écharpe est placée sur les épaules, contourne la partie basse du corps, alors qu'une de ses extrémités retombe sur le devant de la tunique et la seconde repose sur le bras. L'archange est en général nimbé, ailé, la tête nue et chaussé de souliers pourpres. Il porte le sceptre et le globe¹⁴⁶⁴. Précisons une nouvelle fois que ces éléments sont également valables pour les autres figures d'archanges, notamment Gabriel qui est, avec Michel, l'archange le plus souvent présent dans les programmes occidentaux et orientaux. Le nom de l'ange est encore fréquemment inscrit à proximité de sa figure. Ce type se retrouve en territoire byzantin au XII^e siècle, comme à Ghelati, dans la mosaïque absidiale de l'église de la Vierge.

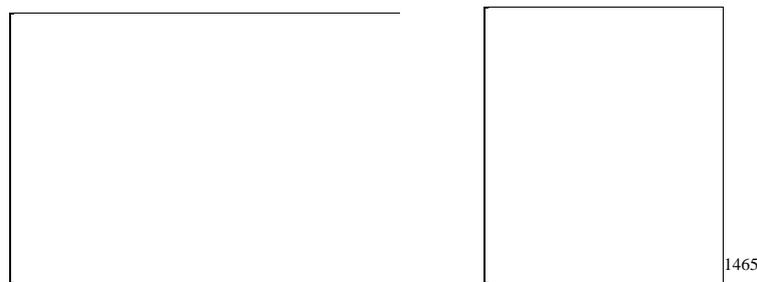


Fig. 75. Vierge à l'Enfant entourée de Michel et de Gabriel, mosaïque absidiale, église de la Vierge, Ghelati (actuelle Géorgie), XII^e siècle.

Il est également présent à Palerme, dans le Michel du duomo réalisé à mosaïques au XII^e siècle, et dans celui de l'église de la Martorana, qui propose de légères variantes dans les attributs, ici un étendard, et dans le geste et la position de l'archange, représenté de trois-quarts, le corps recourbé et la main tendue vers le centre de la composition, formule que l'on retrouve également dans l'art byzantin.

¹⁴⁶³ BELLI D'ELIA, 2011, p. 223.

¹⁴⁶⁴ COSTA, 1981, p.112.

¹⁴⁶⁵ Image provenant de la notice wikipédia du monastère de Ghelati : http://fr.wikipedia.org/wiki/Monast%C3%A8re_de_Gh%C3%A9lati .

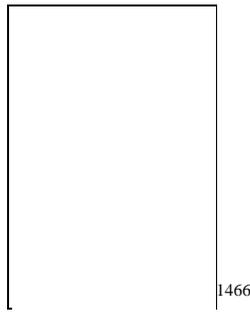


Fig. 76. Saint Michel, Palerme, église de la Martorana, voûte de la quatrième travée, 1143-1141.

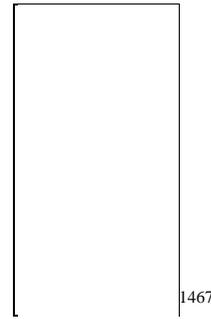


Fig. 77. Saint Michel, Palerme, Duomo, paroi de l'abside, 1179-1182.

Ces deux mosaïques attestent que le dialogue avec l'art byzantin ne se limite pas, dans certains programmes italiens, à l'adoption d'une écharpe brodée, mais est également lié à un type physiologique, des formes et une technique. La création de grands programmes à mosaïques dans les importants lieux de culte où travaillent des maîtres grecs renommés, en Sicile ou à Venise par exemple, démontre d'importants contacts avec le monde artistique byzantin. La tendance formelle marquée par ce que l'on appelle le style graphique byzantin se développe au XII^e siècle également en Italie comme en témoigne l'importance du réseau linéaire sur les figures palermitaines, le remplacement des modelés par la multiplication des rides sur les visages et des plis dans les vêtements. Loin de figer les figures, ce style graphique confère un certain dynamisme aux drapés, une animation indépendante des corps qu'ils recouvrent¹⁴⁶⁸. Les figures de Michel des deux côtés de la Méditerranée possèdent le même ovale du visage, la même chevelure épaisse légèrement ondulée et traversée par une bandelette ornée d'un fleuron¹⁴⁶⁹. Jacques Bousquet souligne l'importance de la Sicile dans le développement de l'art byzantin en Italie, surtout dans la seconde moitié du XII^e siècle¹⁴⁷⁰. Pour Armando Petrucci, l'iconographie byzantine de saint Michel se diffuse amplement entre le XI^e et le XII^e, dans toute l'aire méditerranéenne de culture artistique grecque, dans le sud de l'Italie, mais également dans les régions centrales et septentrionales de la Péninsule, surtout à travers les œuvres de peintres et mosaïstes liés aux modules figuratifs orientaux comme à Santi Giovanni e Paolo et San Clemente à Rome au XI^e siècle, à Venise sur deux couvertures d'évangélistes du X et XI^e siècles, et dans l'autel doré de San Marco, ou dans la cathédrale de Torcello¹⁴⁷¹.

Parallèlement à ce dialogue entre art latin et art byzantin, par l'entremise de programmes de grandes envergures, on observe une diversification des types de commandes dans le monde byzantin, marquée par l'implication de plus petits donateurs, en province

¹⁴⁶⁶ Image provenant du site : http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89glise_de_la_Martorana_de_Palerme .

¹⁴⁶⁷ Image provenant du site : http://www.fotografieturismoitalia.com/photos/arte_architettura/big/duomo-monreale-7.jpg .

¹⁴⁶⁸ VELMANS, 2006, p. 129.

¹⁴⁶⁹ VILETTE, 1940, p. 64.

¹⁴⁷⁰ BOUSQUET, 1974, p. 24.

¹⁴⁷¹ PETRUCCI, 1966-1993, pp. 339-352.

notamment, qui participent à une certaine « démocratisation » de la commande. Cette évolution est caractérisée par l'importance croissante de la peinture qui remplace petit à petit les mosaïques¹⁴⁷². Cette tendance a un certain écho en Italie, notamment dans les territoires sous ancienne domination byzantine, et particulièrement en milieu rupestre où les portraits peints de Michel de type byzantin se multiplient entre le XI et le XIII^e siècle. De grands programmes sont également peints en Italie dans un style oriental, comme à Sant'Angelo in Formis où la figure de l'archange est de style et d'iconographie pleinement byzantins.

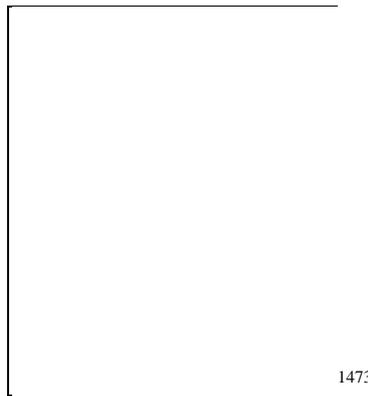


Fig. 78. Saint Michel, abbaye de Sant'Angelo in Formis, fresque de l'abside, 1180 environ.

Mais dans certaines peintures, ce type s'éloigne peu à peu du modèle oriental, se simplifie ou s'amalgame avec d'autres traditions, locales ou non, agissant aussi bien sur une mutation des formules iconographiques que sur les formes elles-mêmes. Dans ce contexte, le *lôros* se transforme progressivement en fine écharpe qui n'a plus grand-chose à voir avec l'accessoire de la cour et le *décorum* byzantin dont il était issu¹⁴⁷⁴. Il constitue à présent un élément de l'uniforme de l'archange et est associé à d'autres attributs, parfois clairement d'origine occidentale. L'association la plus courante est celle du type byzantin de Michel avec celui du combattant du dragon. Les deux types sont souvent simplement juxtaposés, parfois de manière presque inaperçue, comme à Torcello où la discrétion du dragon ne vient pas modifier la prestance et le sérieux byzantin de la figure michaélique. À Santa Maria Maggiore de Monte Sant'Angelo, à deux pas du sanctuaire dédié à l'archange, Michel conserve la frontalité byzantine, le cerne noir pour dessiner le visage rappelle les formes orientales, et même s'il ne porte pas ici clairement le *lôros*, la présence d'une bande et d'un panneau d'étoffe rebrodé sur la cape de l'archange rappelle le type impérial byzantin par l'évocation d'un *lôros* ou d'un tablion. Le dragon occupe une place secondaire, mais l'oblique de la lance tenue par Michel appelle le regard vers lui.

¹⁴⁷² VELMANS, 2006, p. 130.

¹⁴⁷³ Image provenant du site : <http://2.bp.blogspot.com/-Zk5MA1vmQrA/UdFHMsmzrI/AAAAAAAAAJkE/Vg3MNC0BLZw/s1107/formis-11.jpg> .

¹⁴⁷⁴ BELLI D'ELIA, 2011, p. 223.

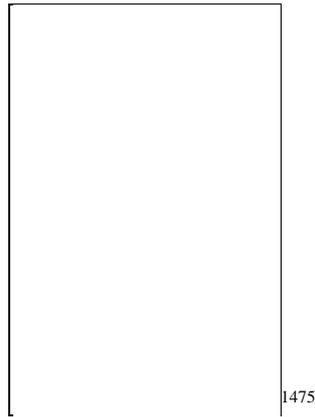


Fig. 79. Michel, Santa Maria Maggiore, Monte Sant'Angelo, XI^e siècle.

Si le succès du type byzantin de saint Michel est une particularité italienne, il peut apparaître ponctuellement dans d'autres régions occidentales, comme dans la cathédrale du Puy-en-Velay¹⁴⁷⁶. Dans le bras nord du transept, un gigantesque archange peint au XI^e siècle, foule aux pieds un dragon et le transperce de sa lance. Il s'agit ici d'une forme dérivée du dignitaire de la cour byzantine car si la tunique pourpre et le *lôros* sont reconnaissables, ils sont figurés d'une manière très stylisée au point que les motifs ornementaux représentant habituellement les pierreries de l'écharpe byzantine sont ici de simples cercles bichromiques. La frontalité et le dessin linéaire rappellent également les formes byzantines, mais les proportions du corps et de la tête ne répondent plus du tout aux canons de l'art byzantin.

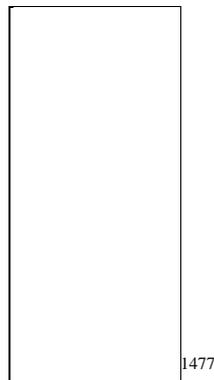


Fig. 80. Michel terrassant le dragon, Cathédrale du Puy-en-Velay, XI^e siècle.

En règle générale, les images d'Outremonts sont caractérisées par un plus grand mouvement et une plus grande liberté des figures dans les compositions, comme l'attestaient déjà les images carolingiennes ou ottoniennes de Michel. L'iconographie de saint Michel en Italie propose une voie moyenne entre hiératisme et majesté byzantins et vitalité occidentale. L'archange peint dans la grotte de Rongolise résume parfaitement cet aspect¹⁴⁷⁸ : le type

¹⁴⁷⁵ Image provenant de LOMELE, MAVELLI, VACCA, 1999, p. 44, fig. 10.

¹⁴⁷⁶ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 64.

¹⁴⁷⁷ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 64.

¹⁴⁷⁸ À propos de cette peinture voir BELLI D'ELIA, 2011, p. 229 ; PIAZZA, 2007, tav.78 et p. 163 ; BERTELLI C., 1994, fig. 540.

michaélique est toujours celui du dignitaire byzantin, portant tunique, chausses pourpres et *lôros*, mais l'action est plutôt inspirée des tympanans français romans. Michel est représenté de trois-quarts, en train de porter la balance et de contenir par la pointe de sa lance, un démon qui emporte une âme damnée.

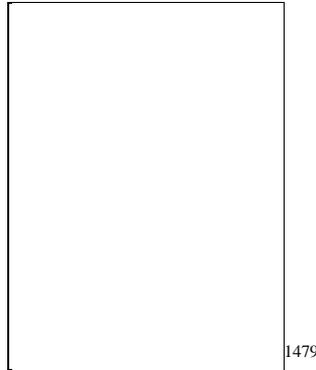


Fig. 81. Michel pèse les âmes, Santa Maria in Grotta, Rongolise, milieu XII^e siècle.

Le type byzantin est associé dans les images aux principales fonctions de l'archange de combattant du mal et de protecteur de la balance. Mais l'attribut impérial caractéristique de ce type, le *lôros*, devient dans certaines images un simple élément participant à l'« uniforme » de Michel et il semble évident que les peintres en perdent progressivement le sens et les origines. Le mouvement qui vient parfois animer Michel dans les peintures italiennes participe également à l'éloignement du modèle byzantin. Pourtant, à l'aube du XIII^e siècle, le type de l'archange byzantin est encore le plus courant dans l'iconographie michaélique.

III.1.1. Conclusion

Il est étonnant d'étudier la naissance, les siècles de réflexion, les tâtonnements, les reprises, les inventions puis les modifications, qui sont à l'origine de la création d'un type iconographique d'une image que le spectateur balaye d'un regard et reconnaît sans se soucier du travail de quantité d'hommes que cela a nécessité, annulant en quelques secondes ce long processus créatif¹⁴⁸⁰.

À l'aube du XIII^e siècle, tous les « types » iconographiques de la figure de Michel sont déjà formés - l'archange paléochrétien, le Michel byzantin, le guerrier ailé - et il a déjà été mis en scènes dans divers épisodes - les apparitions dans les grands sanctuaires, l'Apocalypse, le Jugement dernier, la chute des anges rebelles. L'ensemble des attributs qui lui sont propres ont également été associés à sa figure : les armes, les âmes, la balance, les démons, le dragon. Le passage du XII^e au XIII^e ne marque pas une révolution dans l'iconographie de saint Michel puisqu'aucun élément nouveau n'est ensuite créé. Pourtant, les évolutions techniques dans le

¹⁴⁷⁹ Image provenant du site :

<http://www.flickr.com/photos/14747125@N08/7986405139/sizes/o/in/photostream/>

¹⁴⁸⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 139.

domaine de la peinture, mais également les modifications profondes de spiritualité qui ont lieu au cours des derniers siècles du Moyen Âge, vont concourir à une réappropriation de la figure de Michel, et à une affirmation de certains éléments de son iconographie, des associations, des précisions, des abandons, proposant alors des formules iconographiques inédites propres à ce contexte historique et géographique.

CHAPITRE 2:
ENTRE L'ANGE ET L'HOMME. DESCRIPTION DE
L'IMAGE DE MICHEL EN ITALIE ENTRE 1200 ET
1518

I- LES PORTRAITS DE SAINT MICHEL

I.1- Présentation du corpus

I.1.1. La compilation du corpus

Le corpus a été réalisé principalement lors des deux premières années de notre recherche. Il a consisté à réunir des représentations de peintures figurant saint Michel et créées en Italie entre 1200 et 1518.

I.1.1.1. La traque des images de saint Michel

À la base de notre corpus, se trouve l'Index of Christian Art (ICA), consulté à la Bibliothèque des Arts et des Lettres de l'Université d'Utrecht qui possède une version papier et une version numérique mise à jour de l'ICA. Fondé par le professeur Charles Rufus Morey à l'Université de Princeton en 1917, l'index contient aujourd'hui plus de 250 000 reproductions photographiques d'objets chrétiens de la période médiévale, classées selon leur technique de réalisation, leur lieu de conservation ou le thème iconographique de l'image qu'ils portent. Depuis que la Bibliothèque Apostolique Vaticane a cessé son inscription à l'Index en 2005, la version d'Utrecht est la seule à jour disponible en Europe¹⁴⁸¹. Environ deux cent cinquante références ont été retenues et ont constitué la base de notre étude. Si la version numérique nous a permis d'obtenir quelques images en couleur de qualité convenable, la plupart des références acquises dans l'ICA provenaient des fiches papier, que nous avons pu photographier mais dont la qualité des clichés n'était pas suffisante pour notre base de données. Nous devions ainsi chercher ailleurs les reproductions des peintures référencées grâce à l'Index de Princeton.

Après cette première récolte, nous avons consulté les dictionnaires iconographiques comportant des entrées sur saint Michel ou les scènes où il intervient (Apocalypse, Jugement dernier, scènes de sa légende). Pour la période du Moyen Âge, nous avons principalement utilisé celui de Louis Réau¹⁴⁸², et pour l'Italie, les différents volumes de George Kaftal¹⁴⁸³. La lecture des différents volumes de la Bibliotheca Michaelica et autres comptes-rendus de colloques autour de l'archange, nous a fourni de nouvelles références d'images à intégrer dans notre corpus ainsi que des éléments de comparaison constitués par des œuvres qui ne correspondaient pas à nos limites géographiques et/ou chronologiques.

¹⁴⁸¹ Les autres versions se trouvent toutes aux États-Unis : une dans son université d'origine à Princeton, une à Washington et une à Los Angeles,

¹⁴⁸² REAU, 1955 ; 1956 ; 1957 ; 1958 ; 1958 ; 1959.

¹⁴⁸³ KAFTAL, 1952 ; 1965 ; 1978 ; 1985.

Une partie des peintures recensées pour notre travail a été glanée dans le feuilletage systématique de livres, monographies d'artistes, de lieux de culte et catalogues de musées ou d'expositions. Malgré le caractère quelque peu archaïque et arbitraire de cette méthode, elle a permis d'ajouter un nombre important de peintures à notre corpus, notamment des œuvres moins connues que celles trouvées dans les dictionnaires iconographiques ou sur les sites Internet. Ce dépouillement minutieux a été possible grâce à l'obtention de ma première bourse à l'École Française de Rome en novembre 2007 et grâce à la présence des salles au 3^e étage du Palais Farnèse regroupant les catalogues d'expositions (côtes BCE), les catalogues de musées (côtes BCM) et les monographies d'artistes, de monuments ou de sites (côtes BI).

Les différents séjours en Italie que j'ai pu effectuer lors de la période de mon doctorat - dans le cadre de bourses à l'École Française de Rome¹⁴⁸⁴, de séjours d'études, de voyages pour assister à des colloques¹⁴⁸⁵, ou de séjours personnels - auront également permis de récolter plusieurs peintures de Michel et surtout de les étudier pour certaines dans leur contexte initial de réalisation et/ou de réception au Moyen Âge.

Enfin, le réseau Internet, s'il doit être manié avec précaution dans le cadre d'études scientifiques, a constitué un outil remarquable pour la fabrication de notre corpus. Nous sommes conscients que notre étude n'aurait pas le même visage aujourd'hui sans l'utilisation de cette ressource, visible par exemple dans la forte présence de références de sites dans la catégorie « référence de l'image » de notre base de données. Le réseau joua un rôle central dans notre recherche de reproductions des peintures de saint Michel, et certains sites sérieusement documentés - tels ceux des musées ou certaines bases de données gérées par des personnalités universitaires - nous ont donné des informations importantes sur les œuvres étudiées. L'intérêt d'Internet pour nous réside également dans la présence de véritables bibliothèques de revues en ligne, libres d'accès, qui nous proposent un nombre impressionnant de contributions enrichissant nos points de vue¹⁴⁸⁶.

I.1.1.2. Nature des représentations de notre corpus

La diversité de nos modes de recherches des peintures de Michel entraîne une variété de nature des reproductions proposées. Quand cela a été possible, nous avons pris des clichés directement à partir des peintures étudiées soit *in situ* soit dans les musées quand cela était autorisé. Il peut s'agir également de photocopies ou numérisations couleur ou noir et blanc d'ouvrages dans lesquels apparaissent les peintures qui nous intéressent ou même des photographies de ces mêmes ouvrages. Cette dernière méthode qui consiste à prendre en photographie des photographies de peintures, a été largement utilisée car plus rapide et

¹⁴⁸⁴ Une première en novembre 2007, une deuxième en novembre 2010 et une troisième et dernière en février 2014.

¹⁴⁸⁵ Tel celui qui a eu lieu entre le 26 et le 29 septembre 2007 à Saint-Michel de la Cluse, portant sur les *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*.

¹⁴⁸⁶ Nous avons principalement utilisé Persée (www.persee.fr), Cairn (www.cairn.info), Revues.org (www.revues.org) et Jstor (www.jstor.org).

économique que celles précédemment citées. Enfin, les copies de photographies trouvées en ligne constituent la part principale de notre corpus.

Nous avons évoqué le fait que l'Index of Christian Art nous avait apporté un grand nombre de références de peintures, mais aux reproductions bien souvent inutilisables. C'est également le cas des images présentes dans des ouvrages anciens ou de mauvaises factures, dont les images sans couleur ou à la reproduction médiocre ne pouvaient être étudiées convenablement. Ce sont les réseaux Internet qui nous ont alors fourni les reproductions nécessaires. Si la qualité n'est pas toujours très bonne sur tous les sites, le développement récent des portails officiels des institutions propriétaires de peintures originales, permet souvent une qualité remarquable autorisant parfois l'observation de détails invisibles à l'œil nu ou dans les livres¹⁴⁸⁷.

Les sites internet utilisés dans notre recherche d'images peuvent être de natures différentes. Selon leur nature, ils ont pu être utilisés uniquement pour la copie d'images, ou parfois pour les informations apportées sur l'œuvre, l'artiste ou le contexte historique. Les sites officiels des musées, italiens ou non, comportent pour la plupart aujourd'hui un catalogue en ligne avec les photos de leurs œuvres, les informations qui les concernent et parfois une bibliographie¹⁴⁸⁸. C'est également le cas pour les monuments ou les communes qui possèdent un patrimoine important¹⁴⁸⁹, mais les clichés restent souvent des panoramas trop généraux ou de qualité médiocre pour être étudiés ou reproduits. L'Unesco peut également fournir des photos et des informations en ligne sur les sites qu'elle classe au Patrimoine Mondial de l'Humanité¹⁴⁹⁰.

Un nombre important de banques d'images a fleuri dernièrement sur la toile proposant le regroupement de photos et de données en fonction d'un sujet, d'une période, d'une collection constituée, d'un lieu de conservation ou d'une zone géographique donnée. Le site d'Insecula, par exemple, regroupe plusieurs catalogues de musées en ligne, de tous les pays du monde¹⁴⁹¹. Ces initiatives peuvent être totalement indépendantes d'une quelconque institution muséale ou universitaire - telle la Web Gallery of Art, sorte de musée virtuel qui regroupe par auteurs des œuvres du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle¹⁴⁹² - ou au contraire être portées par des musées ou des universités - telle la base de données Préalp regroupant des notices sur la peinture murale dans l'arc alpin mise en place par la Maison des Sciences de l'Homme - Alpes, de

¹⁴⁸⁷ Citons à titre d'exemple les reproductions en ligne de la Kress Foundation d'une qualité remarquable (www.kressfoundation.org).

¹⁴⁸⁸ Parmi les sites comportant des illustrations de bonne qualité ainsi qu'une notice intéressante, citons par exemple celui de la Pinacoteca de Bologne (www.pinotecabologna.beniculturali.it) ou celui de la National Gallery de Londres (www.nationalgallery.org.uk).

¹⁴⁸⁹ Telle la commune de Padoue qui met en ligne des clichés de l'oratoire Saint-Michel qui se trouve sur son territoire (http://padovacultura.padovanet.it/homepage-6.0/2004/03/oratorio_di_san_michele.html). Le site institutionnel de Soletto développe un intérêt pour son patrimoine, comme l'atteste le grand nombre de photos présentées en ligne (<http://www.comune.soletto.le.it/Photo%20Gallery.htm>).

¹⁴⁹⁰ Comme la chapelle San Bernardino de la cathédrale de Modène qui figure à ce titre sur son site avec des images de bonne qualité

(http://www.unesco.mo.it/cappella_bellincini.php?unesco=28b0002cb4afab1d0f19c40222df08c7)

¹⁴⁹¹ www.insecula.com

¹⁴⁹² www.wga.hu

Grenoble, sous la direction du professeur Dominique Rigaux¹⁴⁹³. Les régions et les départements peuvent également être à la base de la mise en ligne d'une banque d'images d'œuvres conservées sur leur territoire.

La mise en ligne de la photothèque de la Fondazione Federico Zeri est importante pour nous car une soixantaine d'images de notre corpus provient de cet ensemble, soit plus de 10% de nos représentations. Il s'agit d'un fond exceptionnel constitué de 290 000 photographies d'œuvres réunies par Federico Zeri dont 150 000 concernent la peinture italienne. Si les photographies disponibles en ligne sont souvent en noir et blanc puisqu'elles correspondent à la numérisation d'anciens clichés rassemblés par Federico Zeri, la qualité du classement, du moteur de recherches et des informations disponibles sur le site en font un outil remarquable.

Enfin, le dernier type de site que nous avons utilisé dans notre recherche d'images sur le réseau Internet, est celui constitué de banques de photographies, mises en ligne par des professionnels ou des particuliers pour la beauté des clichés ou pour laisser la trace d'une visite d'un musée ou d'un monument. Bien sûr, ces sites n'ont aucune vocation informative sur les peintures présentées qui ne sont pas classées de manière cohérente, mais ils permettent de retrouver, avec le nom d'un site ou celui d'un peintre, des reproductions en couleurs et de meilleures qualités dont les références avaient été glanées auparavant dans l'Index of Christian Art, un ouvrage ancien ou la photothèque de la Fondazione Federico Zeri¹⁴⁹⁴.

C'est l'utilisation simultanée de ces différents outils et la prise en compte de leurs différences de natures et de qualités scientifiques, qui ont permis la réalisation de notre corpus constitué d'un peu moins de 500 peintures de saint Michel. Ces images ont été classées dans une base de données.

I.1.2. Tri du corpus et typologie

Afin de pouvoir étudier au mieux ce nombre considérable de peintures, nous avons réalisé une base de données. Le logiciel File Maker Pro Advanced¹⁴⁹⁵, d'utilisation aisée, a permis la création de rubriques en fonction de nos besoins, avec possibilité d'introduire des listes déroulantes pour faciliter l'entrée des informations, et l'insertion d'images, indispensable pour notre travail.

¹⁴⁹³ www.prealp.msh-alpes.fr

¹⁴⁹⁴ Principalement www.flickr.com, site de partage de photos de professionnels et de particuliers. Nous avons également utilisé le service « images » du moteur de recherche Google qui permet, à partir d'un mot ou d'un groupe de mots d'accéder directement aux images qui sont associées à ces paroles sur les différents sites Internet.

¹⁴⁹⁵ Version 8.5 v1.

I.1.2.1. Description de la base de données

Castiglione del Bosco : chapelle di San Michele

XIVe siècle 1345 Pietro Lorenzetti

titre Annonciation et saints

localisation Castiglione del Bosco : chapelle di San Michele
Toscane (Montalcino)

description matérielle peinture murale

datation XIVe siècle 1345

attribution Pietro Lorenzetti

contexte/commanditaire commande laïque (affichage sur place)

iconographie principale Saint Antoine abbé, saint Jean-Baptiste, saint Stéphane, Annonciation, saint Michel archange, saint Barthélemy, saint François.
romain : plastron, ptéryges, cape, chausses

typologie de michel Le saint guerrier ailé : contre le mal

figure de michel (action, attitude) en pied transperçant un dragon
foulant aux pieds le dragon

attributs de michel nimbe ailes diadème armure
cape lance bouclier dragon
fond neutre

inscriptions oui avec date (18 novembre 1345) et noms des saints

couleur image



reference de l'image Photographies personnelles.

bibliographie sommaire FRUGONI Chiara, Pietro e Ambrogio Lorenzetti, Florence, Le Lettere, 2002.

notes Chapelle du début du XIVe comme chapelle familiale des Gallerani ou des Piccolomini ou comme église d'une compagnie laïque (affichage église).

Doc. 1. Exemple d'une fiche réalisée sur notre base de données

Les six premières rubriques concernent les informations techniques et historiques de la peinture présentée. La première comporte le titre de l'œuvre, celui qui est proposé par l'affichage ou le catalogue du musée ou de l'institution qui gère la peinture, celui qui est généralement admis par la tradition, ou s'il n'y en a pas, le nom de la scène principale représentée ou des personnages principaux. La deuxième rubrique contient le lieu de conservation de l'œuvre : commune, puis nom de l'église, du bâtiment, du musée ou de la collection qui l'accueille, et le numéro d'inventaire s'il existe. Une sous-rubrique indique la région italienne dans laquelle a été créée l'image et qui constitue son contexte de création. La rubrique suivante indique la description matérielle de la peinture : nature du support, technique de réalisation, état général de conservation, dimensions. La quatrième rubrique est divisée en deux sous-rubriques pour la datation : une première qui donne le siècle de réalisation de la peinture, et une seconde qui précise cette chronologie, soit par une année (comme sur la fiche présentée « 1345 »), soit par une indication moins précise (« 4^e décennie du XIV^e siècle » par exemple). Cette division en sous-rubriques permet le classement plus aisé des peintures par ordre chronologique. La cinquième rubrique indique, quand elle est connue, l'attribution. Il peut s'agir d'un ou plusieurs noms ou d'un contexte d'exécution (« atelier de Pietro Lorenzetti » par exemple). L'auteur de l'attribution peut apparaître entre parenthèses quand celle-ci est problématique. Enfin la dernière rubrique de ce premier ensemble indique le commanditaire ou le contexte de réalisation : nom du commanditaire s'il est connu, nature de la commande (laïque, religieuse, franciscaine...).

Le deuxième ensemble de rubriques concerne directement l'iconographie de la peinture. Un espace plus grand est réservé à la description de l'iconographie principale, qui permet d'indiquer les épisodes, les noms des différents saints, l'organisation spatiale de la composition ou toute autre information susceptible de favoriser l'analyse iconographique. La rubrique suivante indique la typologie générale de Michel, dont les différents types sont accessibles dans une liste déroulante. Il y a trois grands types - Michel l'ange, avec ses deux variantes principales, vêtu de l'aube simple et l'ange diacre ; Michel l'archange byzantin ; Michel le saint guerrier ailé - qui ont été déterminés en fonction des vêtements portés par l'archange, et qui sont complétés par l'action principale qu'il réalise dans l'image, comme dans l'exemple présenté : « Le saint guerrier ailé : contre le mal ». Nous reviendrons sur la définition de ces différents types dans une prochaine partie. La rubrique suivante, qui permet l'entrée de quatre éléments différents, définit précisément la figure de Michel, à partir une nouvelle fois de listes déroulantes. Elle concerne aussi bien la posture de l'archange, sa place dans l'espace pictural que les actions qu'il réalise dans l'image. Ici, saint Michel est représenté « en pied », « transperçant un dragon » et « foulant aux pieds le dragon ». La quatrième rubrique concernant l'iconographie permet d'insérer jusqu'à douze éléments, accessibles toujours dans une liste déroulante, afin de préciser les attributs portés sur ou par Michel (vêtements, armes) et également les éléments qui l'environnent et qui participent à la définition de sa figure (personnages qui l'accompagnent, qu'il protège ou qu'il combat, fond devant lequel il apparaît). Sur l'exemple proposé, Michel porte un nimbe, des ailes, un diadème, une armure, une chape, une lance, un bouclier, et est figuré avec un dragon devant un fond neutre. Enfin, une dernière rubrique indique la présence d'inscriptions dans l'espace

pictural étudié et en reporte le contenu lorsqu'il est encore lisible. L'espace suivant est consacré à la reproduction de la peinture étudiée et une case à cocher permet de préciser si elle est en couleurs ou en noir et blanc, dans le but de faciliter la recherche d'images lors de la saisie de la base de données.

Le troisième et dernier ensemble de rubriques comporte les références de l'image (bibliographiques et/ou sitographiques), une bibliographie sommaire et des notes diverses, notamment des précisions sur le contexte de la commande ou sur l'histoire de la peinture.

I.1.2.2. Utilisation de la base de données

La base de données comporte des fonctionnalités particulièrement intéressantes en ce qui concerne l'analyse quantitative de notre corpus. Les recherches avancées et les tris des notices permettent de mettre en avant certaines particularités de l'iconographie de l'archange à un moment donné ou dans une région précise. À titre d'exemple, la recherche avancée nous permet de voir qu'au XIII^e siècle, sur les 35 peintures recensées, 23 représentent Michel en vêtements de la cour byzantine (soit presque 2/3 des peintures du Duecento), alors qu'au XIV^e siècle, sur les 166 peintures, seules 16 le présentent en tenue orientale (soit moins d'une peinture sur 10). La base de données permet des calculs rapides qui viennent confirmer - ou parfois infirmer - par des nombres concrets les constats faits par l'observation du corpus.

Le catalogue présenté sur le support numérique joint à ce manuscrit a été réalisé à partir de la base de données. Il n'en reprend pourtant pas toutes les rubriques, dont la plupart ont été créées uniquement comme outil pour faciliter l'analyse de notre corpus (notamment les différentes rubriques de descriptions iconographiques). Ainsi nous avons conservé principalement les rubriques d'information matérielle des peintures, le type iconographique principal de Michel, la représentation de l'œuvre et les références bibliographiques.

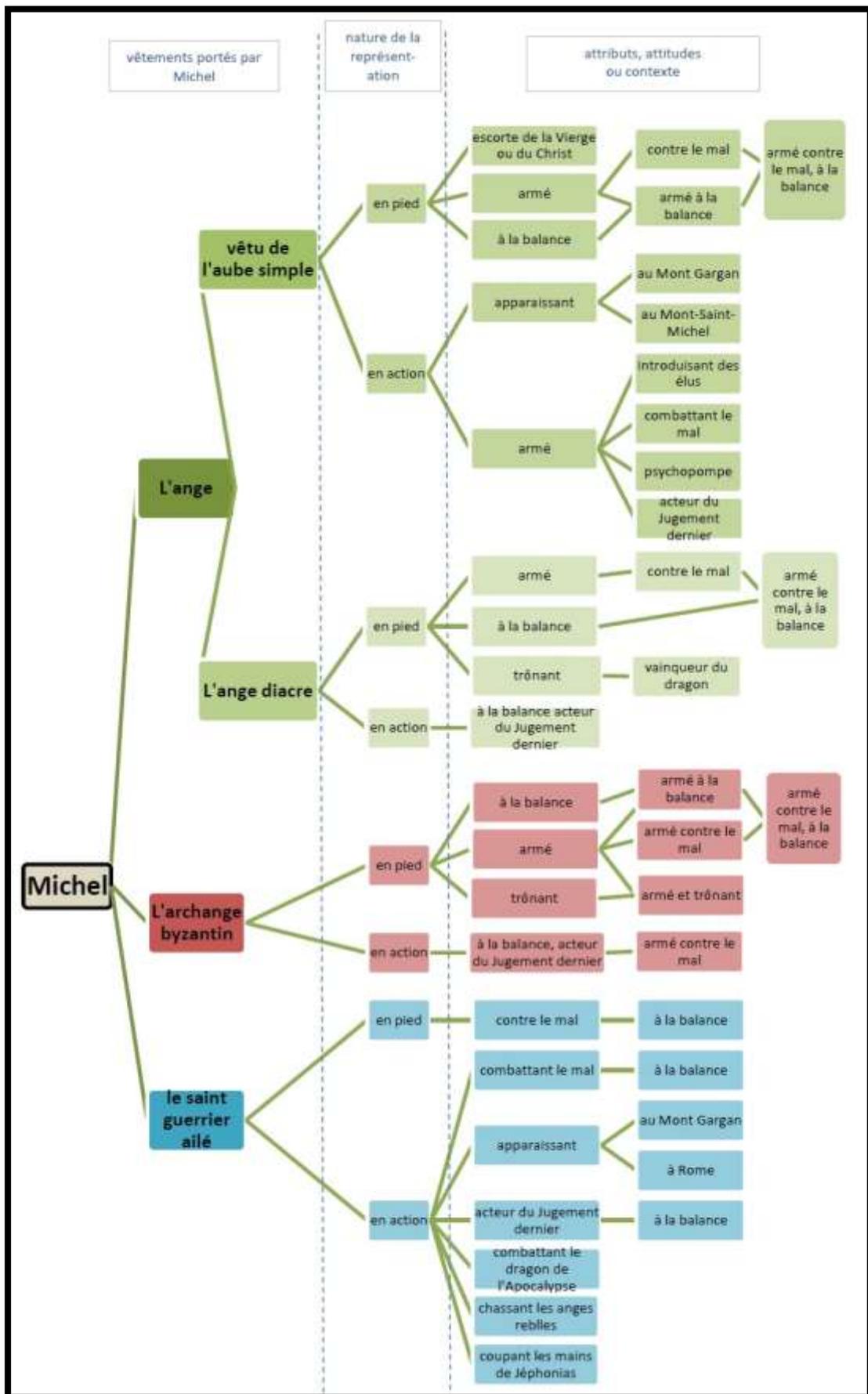
I.1.2.3. Présentation de la typologie du corpus

Étant donnée l'ampleur de notre corpus, il n'était pas possible de proposer une description précise de chaque peinture. Nous avons donc choisi de classer les images par groupes en fonction de critères iconographiques. Le choix des catégories a été fait à partir de l'observation du corpus, grâce aux recherches et aux classements réalisés sur la base de données, et a sans aucun doute reçu l'influence de la bibliographie consultée qui étudie souvent l'un ou l'autre aspect de l'iconographie de Michel. La difficulté réside dans le fait qu'un type de vêtement porté par l'archange et complété par une série d'attributs ne limite pas pour autant le rôle de Michel dans l'image à une seule fonction.

En observant le schéma proposé ci-après, nous remarquons que l'iconographie de Michel comprend en définitive un nombre limité d'éléments : trois tenues principales (l'aube, le vêtement de cérémonie byzantin et la tenue de guerrier), trois attributs principaux (le globe,

les armes et la balance), et trois situations principales (contre le mal, portant la balance ou apparaissant en vision), mais qui peuvent être associés de toutes les façons possibles, les uns avec les autres, avec des degrés différents, en modifiant légèrement ou complètement le rôle de Michel dans l'image. Ainsi, nous avons pu définir trois fonctions principales de Michel (« le guerrier, le juge et le prince »¹⁴⁹⁶ par exemple) auxquelles seraient associés un type de tenue, un type d'attribut et un type d'action, correspondant tous ensemble à la fonction principale citée. La complexité des combinaisons iconographiques, ou plutôt leur enchevêtrement, nous imposait d'étudier séparément chaque catégorie d'attributs. Nous allons ainsi commencer par les éléments intangibles de l'iconographie de Michel, le fait qu'il soit représenté comme un homme, ailé, avec une physionomie bien particulière. Cette analyse correspond dans notre schéma au premier niveau de l'organigramme, la case « Michel ». Puis nous décrirons les vêtements - deuxième niveau dans l'organigramme - qui déterminent ce en tant que quoi Michel intervient dans l'image : un ange, un archange, un saint guerrier ailé. Enfin, nous analyserons les attributs qui complètent ou contredisent cette nature, constitués d'objets portés ou utilisés par Michel, pour terminer par le type d'action qu'il réalise et le contexte iconographique dans lequel sa figure apparaît. Tous ces éléments correspondent aux niveaux trois, quatre, voire cinq de notre organigramme. Chacun des types ainsi décrits peut présenter Michel en pied ou en action selon l'implication de l'archange dans l'action, sa place dans l'espace pictural et le développement d'éléments annexes à sa figure. L'analyse de cet aspect, qui correspond au troisième niveau de l'organigramme, sera également menée dans le deuxième chapitre de notre travail.

¹⁴⁹⁶ Sous-titre utilisé par DEHOUX, 2011, p. 112.



Doc. 2. Typologie de l'iconographie de saint Michel en Italie (1200-1518).

En établissant cette typologie, nous ne voulons pas signifier que les éléments constituant la figure de Michel peuvent être considérés comme de simples signes constituant une sorte d' « alphabet iconographique » toujours correctement applicable et appliqué. Le schéma lui-même montre les limites de ce genre de classement puisque nous remarquons que les types, les attributs et les contextes, sont souvent les mêmes, imbriqués, associés selon divers degrés, dont il est impossible de rendre compte à travers un schéma si simplifié et si rigide. Considérons-le ainsi pour ce qu'il est : un outil permettant d'aborder la description d'un corpus riche de cinq-cents pièces. Nous définirons ainsi dans la partie suivante, chacun des grands types iconographiques puis nous reviendrons sur chaque attribut porté par l'archange, chaque attitude, et chaque contexte dans lequel il apparaît.

I.2- Une image d'un sur-homme ailé. Les éléments invariables de son iconographie

Avant de se pencher en détail sur les trois types principaux de l'iconographie michaélique en Italie à la fin du Moyen Âge, nous allons nous intéresser aux éléments constants pour tous ces types : le caractère anthropomorphe de sa figure, les ailes, et une physionomie assez stable dans notre corpus. Étudions le portrait de l'archange.

Saint Michel ne possède pas une physionomie très différente de celle des autres anges dans les représentations. Elle répond à un idéal de beauté marqué par une douceur des traits, une jeunesse éternelle sous des cheveux clairs et lumineux. Les textes sacrés ne donnent aucune description de l'aspect physique de Michel et les récits des légendes dans lesquelles il apparaît non plus. Le seul caractère qui apparaît est celui de la solennité. Dans le texte apocryphe du testament d'Abraham, le patriarche le prend pour un soldat et évoque une noble prestance, la jeunesse et la beauté (Testament d'Abraham, II 4-5)¹⁴⁹⁷.

Michel, en tant qu'ange est représenté sous la forme d'un homme ailé. Nous avons déjà analysé les raisons qui ont mené les fidèles à représenter les anges sous une forme anthropomorphe puis les raisons de l'adjonction d'ailes à leur figure (voir chapitre 2, I. *Saint Michel, l'homme ailé : origines et représentations des anges et de Michel au Moyen Âge*) et nous ne reviendrons pas ici sur la question. Nous insisterons seulement sur les aspects qui caractérisent Michel : le fait qu'il soit toujours représenté sous la forme d'un personnage masculin, d'âge jeune, mais jamais en enfant.

¹⁴⁹⁷ *La Bible, écrits intertestamentaires*, sous la direction d'André DUPONT-SOMMER et Marc PHILONENKO, Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p.1657-1658.

I.2.1. Le sexe et l'âge de Michel

Nous avons vu que la question du sexe des anges dans les images pouvait faire débat, notamment à partir du XV^e siècle où la typologie de l'ange-féminin remporte un large succès, mais qu'elle ne semblait pas concerner Michel, ange guerrier par excellence, qui reste ainsi un personnage masculin tout au long du Moyen Âge et lors de la période étudiée.

Le choix de représentation des anges sous les traits masculins peut en partie s'expliquer par la chute des anges rebelles énoncée dans le Livre d'Énoch (15, 6). Dans ce texte, la rébellion s'expliquerait par le fait que des anges seraient tombés amoureux des filles des hommes¹⁴⁹⁸. Cet épisode ainsi que la supériorité masculine généralement affirmée au Moyen Âge, fondée sur la culpabilité d'Ève, justifie l'aspect physique masculin des anges dans les catacombes où ils sont même parfois barbus.

Michel n'est à notre connaissance, jamais représenté barbu. Il est pourtant vêtu de vêtements masculins voire mixtes, et son corps est clairement inspiré de l'anatomie masculine, notamment à partir du XIV^e siècle où l'archange est de plus en plus souvent représenté vêtu de l'armure, ce qui insiste sur le genre de sa figure et permet de souligner la force de ses membres non couverts par l'attirail militaire. Ainsi, même si au XV^e siècle, certains anges acquièrent des physionomies féminines, allant même jusqu'à emprunter certaines courbes, positions ou vêtements typiquement féminins¹⁴⁹⁹, l'image du chef de la milice céleste reste fidèle à celle d'un homme fort, au visage juvénile. Notons que quelques images de l'archange sont tout de même contaminées par cette féminisation de la garde-robe angélique, comme dans un panneau peint par Bernardino Butinone à la fin du XV^e siècle : Michel porte une tunique au tissu bouffant, ceinturée une première fois sous la poitrine et une seconde fois à la taille, et fendue sur toute la longueur de la jambe, qui ne correspond en rien aux vêtements militaires les plus courants dans l'iconographie michaélique¹⁵⁰⁰. Mais en règle générale, le corps puissant et musclé de Michel ne peut être confondu avec celui d'une femme, malgré la douceur de sa physionomie qui vient en quelque sorte atténuer cette virilité masculine.

Si son corps est celui d'un homme fort en pleine force de l'âge, les traits doux de son visage apportent une jeunesse propre aux représentations des anges. Michel reste un éphèbe dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge, mais ne sera pourtant jamais représenté en enfant, ce qui semble évident lorsqu'on connaît le sérieux de sa mission et la force nécessaire pour l'exécuter. Le contraste apparent entre âge du corps de Michel et âge de son visage s'accroît à la fin de notre période, lorsque les représentations des corps angéliques sont également gagnées par l'humanisation et le réalisme qui touchent les figures divines et saintes. Ce contraste est flagrant dans la peinture de Raphaël conservée au Louvre et réalisée en 1518 : la douceur des traits et de l'expression du visage de l'archange adoucit

¹⁴⁹⁸ BUSSAGLI, 2000, pp. 23-35.

¹⁴⁹⁹ Ces vêtements sont caractérisés par de larges ouvertures au niveau du col, d'épaule à épaule, et de motifs décoratifs dorés. Les anges du Moyen Âge finissant peuvent porter des robes fluides jusqu'aux pieds, moulante puis large, aux manches étroites, parfois fendues. Voir BUSSAGLI, 1991, p. 175.

¹⁵⁰⁰ Appartenant à une collection privée de New-York. Voir BERENSON, 1968, figure 1345-1346.

considérablement la brutalité de la scène accomplie par un corps robuste aux muscles des bras et des jambes saillants ; de même que la lourdeur du corps qui écrase le démon, s'oppose à la légèreté des drapés et à la finesse de représentation des ailes.

I.2.2. Le portrait de l'archange

Le visage constitue le point de contact entre la personne, sa conscience, et le monde. Il peut être marqué par l'identité et la vie d'une personne¹⁵⁰¹. S'il n'a pas de « vie » à proprement parler, l'archange possède une identité propre qui le différencie par nature des hommes mais également des anges, puisqu'il possède un nom et une mission propre. Possède-t-il ainsi une physionomie qui correspond à cette personnalité ? Peut-elle exprimer des émotions ?

I.2.2.1. La beauté des anges

S'il est représenté sous une forme anthropomorphe, l'image de l'ange n'est pas pour autant celle d'un homme classique. La jeunesse et la douceur qui la caractérisent permet en réalité de les soustraire à l'idée d'une corruption due au temps, qui prouverait une matérialité propre aux corps terrestres. Les anges sont en dehors du temps. L'idée de beauté inhérente à la figure angélique, est déjà présente dans les théories dionysiennes¹⁵⁰². Cette idéalisation physique permet de soustraire les anges à la matérialité corporelle : aucune beauté de ce genre n'est visible sur terre en dehors des apparitions ponctuelles des anges. Dans la mesure où les anges peuvent être considérés comme des miroirs de la pureté de Dieu, leur beauté est un reflet de la beauté de Dieu qu'ils contemplent¹⁵⁰³.

Cette idéalisation des anges dans l'art médiéval fait de leur représentation un puissant élément de beauté dans les images, car la beauté ne se manifeste pas seulement dans les traits de leur visage, mais également dans la grâce et l'élégance de leur corps tout entier, désormais synonyme de beauté¹⁵⁰⁴. De plus, leur caractère « extra-terrestre » leur permet de s'adapter à toutes les situations figuratives, toutes les parties de compositions : ils peuvent être plus grands, plus petits, plus nombreux, plus colorés, plus étirés. En plus d'apporter à l'image un caractère sacré, la souplesse de leur représentation - liée également à la présence de leurs ailes, qui peuvent aisément servir à combler des parties de l'image sinon vides ou être l'objet

¹⁵⁰¹ GARNIER, 1982-1989, 2 vol., p. 133.

¹⁵⁰² *De Divinis nominibus*, IV, 7; voir D'ONOFRIO, 2000, p. 81.

¹⁵⁰³ COSTA, 1981, p.111.

¹⁵⁰⁴ LEVI PISSETZKY, 1964, p. 263.

d'un traitement particulièrement délicat et coloré - fait de l'ange un élément graphique et iconographique particulièrement intéressant pour le peintre ou le sculpteur du Moyen Âge¹⁵⁰⁵. Les images de saint Michel participent dans une moindre mesure à ce phénomène, puisque prenant souvent la place d'un saint dans les compositions du Moyen Âge finissant, ces remarques sont donc moins vraies pour lui. Pourtant la beauté et la grâce qui se dégagent souvent de ses représentations restent intimement liées à son caractère angélique.

I.2.2.2. Le visage de Michel

La tête de Michel peut être représentée dans une frontalité stricte, qui correspond bien souvent aux images de style byzantin mais également aux peintures plus tardives du guerrier fier et magistral. Mais cette rigueur est souvent atténuée par une légère inclinaison du chef qui permet de donner aux représentations de Michel une plus grande douceur. La tête peut également apparaître de trois-quarts et de profil, principalement dans les images où Michel prend activement part au combat ou à la pesée. La maîtrise des raccourcis perspectifs permet, à la fin de notre période, un grand nombre de positions de la tête de l'archange.

Les traits d'un ange

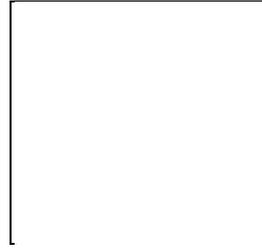
Le type physiologique de Michel correspond à celui d'un ange classique. Ainsi, si la manière de le représenter peut être modifiée par la technique, l'adoption du modelé, du dégradé, l'abandon d'une structure linéaire et des raccourcis perspectifs, l'ajout d'expressions relatives à sa mission, les traits et les différents éléments constitutifs du visage varient peu au cours des trois siècles étudiés. Ils peuvent être décrits de la manière suivante : Michel a la peau blanche, le visage arrondi en ovale, de petits yeux en amande soulignés par des arcades sourcilières prononcées et bien arquées dont les lignes se prolongent dans les arêtes d'un nez, fin et long ; il a des joues hautes et rosées, une bouche étroite et fine aux lèvres pincées ; son visage se termine par un menton saillant et bien marqué. Bien sûr, aucune marque du temps, ni aucun défaut ne viennent perturber l'unité et la perfection de ce visage. Michel a le visage d'un jeune homme imberbe, sans signe de virilité apparent. Il s'agit bien du type angélique par excellence, dont le visage est ceint de cheveux dont nous reparlerons plus loin.

Pour vérifier le constat d'uniformité du type physiologique sur toute notre période, prenons deux visages de l'archange correspondant chacune à une extrémité chronologique de notre corpus : la peinture sur panneau de Coppo di Marcovaldo réalisée en 1250-1255 et celle de Defendente Ferrari peinte en 1503-1507. Malgré les différences stylistiques décelables principalement dans la linéarité de la première, opposée au modelé de la seconde, ces deux peintures peuvent toutes deux correspondre à la description du visage faite ci-dessus.

¹⁵⁰⁵ VILETTE, 1940, p. 352.

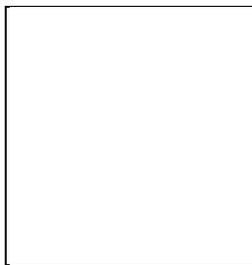


Coppo di Marcovaldo, Saint Michel (détail),
San Casciano Val di Pesa, Museo d'arte sacra,
peinture sur panneaux, 1250-1255.

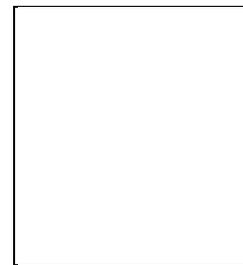


Defendente Ferrari, Saint Michel (détail),
Sant' Ambrogio, Sacra di San Michele
peinture du panneaux, 1503-1507.

Il faut noter également que dans les peintures où Michel apparaît de profil ou de trois-quarts, son nez se trouve plus ou moins dans le prolongement de son front, il possède alors ce que l'on appelle le « profil grec », correspondant à l'image d'une beauté idéale, véhiculée principalement dans la statuaire depuis l'Antiquité.



Lorenzo di Alessandro, Saint Michel (détail),
Baltimore, The Walters Art Museum, peinture
sur panneaux, milieu des années 1380.



Maestro del Vescovado, Crucifixion et
saints (détail), Arezzo, Duomo, chapelle
di Ciuccio Tarlati, peinture murale, 1334.

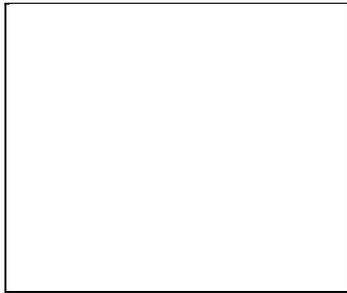
Le XIII^e siècle et le début du XIV^e sont marqués par la persistance d'un type byzantin, généralisée à l'ensemble de l'iconographie chrétienne en Italie. Le style linéaire qui en découle, réminiscence également d'un goût roman pour la ligne et la surface plane, engendre des visages plats, à la structure nette, dont chaque élément est dessiné à l'aide d'un cerne noir ou foncé. Le modelé est limité dans les peintures du *Duecento*, comme l'atteste le visage de Michel dans la scène de la pesée des âmes peinte sur la paroi de l'oratoire San Pellegrino de Bominaco en 1263.



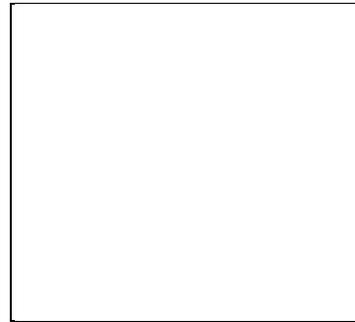
Anonyme bergamasque, Scènes de l'au-delà (détail), Bominaco, Oratoire San Pellegrino, peinture murale, 1263.

Le XIV^e siècle voit la généralisation de l'emploi du modelé dans les visages des personnages chrétiens, notamment sous l'influence des peintres toscans comme Pietro Cavallini puis

Simone Martini. Mais l'apparence de Michel ne change pas, comme en témoigne la proximité entre le visage du Michel de Bominaco et celui de Simone Martini dans le polyptyque conservé à Cambridge : il semble bien qu'on ait à faire à un même modèle, mais traité selon des goûts et des techniques propres à deux périodes artistiques séparées par un demi-siècle particulièrement proluxe pour ce qui est des créations picturales.

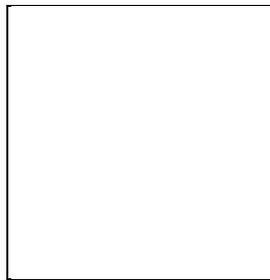


Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.



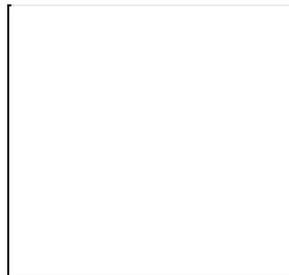
Simone Martini, Saints (détail), Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.

Les variations des types physiologiques sont également à mettre en relation avec la dextérité du peintre. Ainsi, si l'archange, conservé à La Spezia, semble avoir un visage plus carré, un nez écrasé et une mâchoire proéminente, et correspond pour ainsi dire à une représentation beaucoup moins délicate, l'éloignant de l'idéal angélique, ce n'est sûrement pas par choix iconographique mais plutôt par manque d'habileté de ce peintre médiocre de l'école florentine.



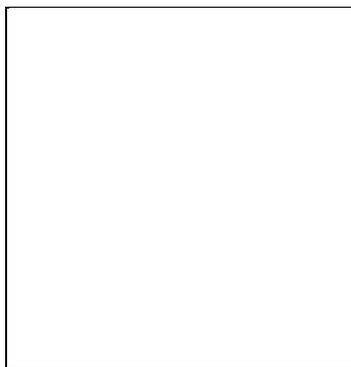
École florentine, Saint Michel (détail), La Spezia, Museo Civico Amedeo Lia, peinture sur panneau, XIV^e.

Le style et la mode sont aussi des clés de compréhension des variations d'apparence de Michel dans la peinture italienne des *Due- Tre-* et *Quattrocento*. Si Carlo Crivelli conserve chaque élément classique de la physionomie de l'archange, la variation de la coiffure, l'agrandissement des yeux et la proéminence du menton, en modifient considérablement l'aspect.



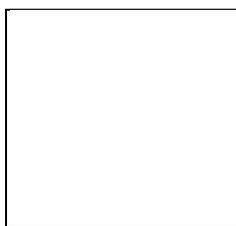
Carlo Crivelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Monte San Martino, église San Martino, peinture sur panneau, 1477-1480.

Le XV^e siècle conserve en général le même type physiologique, avec des visages souvent légèrement plus ronds qui confèrent à l'archange une plus grande douceur, surtout lorsque cette rondeur s'accompagne d'une très discrète inclinaison de la tête, comme dans le portrait peint par Andrea di Bartolo en 1410.

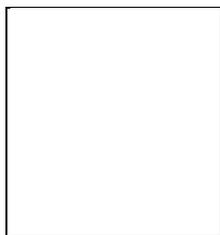


Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1410.

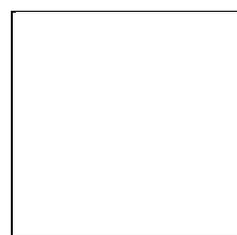
Parallèlement aux évolutions de l'iconographie angélique de la deuxième partie du *Quattrocento*, qui voient l'apparition du motif des anges-enfants, Michel subit parfois un rajeunissement notable de son visage qui crée un décalage important entre son apparence et la fonction guerrière qu'il remplit. Les trois exemples suivants attestent de la cure de jouvence subie par l'archange à la fin de notre période.



Maestro di Pratovecchio, Les trois archanges (détail), Berlin, Staatliche Museen, peinture sur panneaux, 1440.



Riccardo Quartararo, Couronnement de la Vierge (détail), Palerme, Galleria regionale della Sicilia, 2e partie du XV^e.

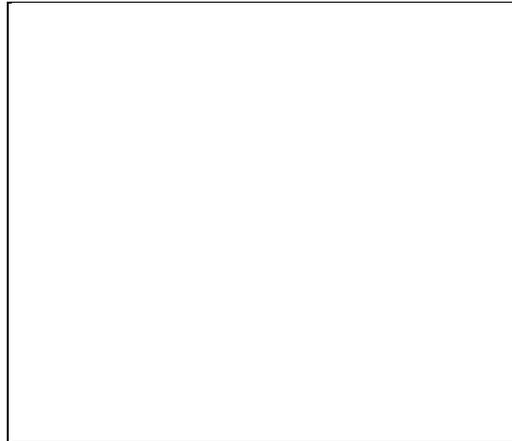


Fiorenzo di Lorenzo, Nativité et saints (détail), Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, peinture sur panneaux, 1487.

En règle générale, si le travail du modelé, du rendu des carnations et des raccourcis perspectifs, qui se précise au cours de notre période, rendent le visage de Michel plus proche de la réalité, la beauté et l'idéalisation qu'il conserve et l'uniformité de son type physiologique permettent de le différencier clairement des autres figures peintes, notamment des saints. Ce sont ces caractéristiques faciales qui lui permettent de rester, dans les grandes compositions de *Madonna* entourée de saints, un ange parmi les hommes.

Pourtant, lorsque qu'il est représenté à côté des autres anges ou archanges, il est clairement « le plus humain » d'entre eux. Dans la peinture de Francesco Botticini conservée aux Offices, Raphaël et Gabriel sont représentés selon la formule angélique typique de la seconde

partie du XV^e siècle : visage fin et délicat, boucles blondes, robe bouffante doublement ceinturée et pieds nus. La représentation de Michel se distingue pourtant largement de ses deux compères : ses cheveux sont moins bouclés et plus foncés, son visage, s'il correspond au même type physiologique angélique, a les traits un peu plus durs et une expression d'autorité qui le différencie largement des deux autres archanges. Ses vêtements sont ceux des hommes et non des anges.



Francesco Botticini, Les trois archanges, Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1470.

Lorsqu'il est au milieu des saints, le visage de Michel est le plus angélique et lorsqu'il est avec ses pairs, il est le plus humain des anges.

Si la physiologie de Michel reste principalement angélique, son regard témoigne souvent d'une attention à des actions loin des préoccupations classiques des anges, dont la principale activité reste la contemplation de Dieu.

Le regard de Michel, miroir de son attention

Bien souvent, au XIII^e siècle, Michel ne regarde pas le dragon qu'il foule aux pieds ou qu'il transperce de sa lance. Sa position couramment frontale lui impose un regard droit et fixe, comme par exemple dans la peinture rupestre de l'église Santa Lucia e Agata alle Malve de Sasso Caveoso réalisée autour de 1270. Michel est représenté en pied, vêtu du *lôros* et portant le globe et la lance, tandis qu'il foule un dragon gisant sous ses pieds. L'archange ne semble porter aucune attention au combat, son regard est fixe et droit, tout comme la position de son corps. La peinture byzantine, dont cette image reprend l'iconographie et le style, favorise ce type de regard figé qui confère au personnage représenté un caractère hiératique. Dans les peintures italiennes de la fin du Moyen Âge, Michel peut également regarder le Christ ou la Vierge, et s'attacher alors à porter l'attention sur Dieu ou sur sa mère. Il participe alors par son regard à l'ensemble des lignes de force de la composition qui converge vers le pôle divin. Comme à Fossacesia, dans la peinture murale de l'abbaye di San Giovanni in

Venere du troisième quart du XIII^e siècle¹⁵⁰⁶, ce regard peut s'accompagner d'une légère inclinaison de la tête qui insiste une nouvelle fois sur la direction à suivre pour le fidèle, invité à imiter Michel, et les autres saints ou anges représentés, dans la contemplation de l'image christique ou mariale.

Le XIV^e siècle est marqué par une présence importante du mouvement dans l'iconographie de Michel. L'archange est alors plus volontiers absorbé par l'action qu'il réalise et son regard se tourne plus volontiers vers l'ennemi ou vers la balance. Dans ces images, Michel n'a pas encore vaincu le dragon comme dans la chapelle Velluti de Florence ou dans le polyptyque du Pseudo-Jacopino de 1330-1335 et conservé à la Pinacothèque de Bologne.

Lorsque Michel est en action mais ne porte pas son regard sur le combat, cela insiste sur la facilité d'exécution de sa mission. Le chef de la milice céleste peut vaincre facilement les démons espiègles au moment de la pesée¹⁵⁰⁷, et même le dragon qu'il maîtrise en l'écrasant¹⁵⁰⁸.

Outre les peintures, principalement du XIII^e siècle, que nous venons d'évoquer, où les yeux fixes correspondent à une image hiératique de l'archange, Michel semble parfois soutenir le regard du spectateur, comme pour l'interpeller et interagir avec lui. Ces regards sont de différentes natures. Dans quelques peintures, Michel présente ses armes ou sa balance mais aucun démon ou action ne viennent l'occuper, son regard se porte alors naturellement droit devant lui, comme par exemple dans le polyptyque de Lucca di Tommè d'une collection privée (autour de 1350), où Michel présente le globe et l'épée sans prendre part à la moindre action ; ou à Sant'Agata de'Goti (fin XIV^e début XV^e) où ni l'épée ni la balance - d'ailleurs vide - ne sont au centre de l'attention de Michel dans ce Jugement dernier.

Un autre groupe d'images est constitué de peintures où le dragon est bien présent mais où l'archange est déjà vainqueur car son ennemi est mort. Dans le polyptyque du Christ en gloire de la chapelle Strozzi de Santa Maria Novella à Florence, peint par Andrea di Cione en 1354-1357, Michel a tranché la tête du dragon et saisi son fourreau pour ranger l'arme encore enfoncée dans la gorge de la bête vaincue. L'archange d'Angelo Puccinelli¹⁵⁰⁹ ne range pas son arme mais la présente fièrement alors que les morceaux du dragon sont à ses pieds dans un bain de sang. Il ne s'agit pas ici d'un regard passif par manque d'action du personnage, comme on peut le voir dans les peintures précédemment citées. Ici, le « champion de Dieu » adresse un regard insistant au fidèle et semble vouloir le prendre pour témoin de cette victoire éclatante puisque le gros lézard est souvent dépecé à ses pieds et la présence du sang insiste

¹⁵⁰⁶ D'ANTONIO, 2003, p. 144.

¹⁵⁰⁷ Comme dans le panneau peint du Maestro di Barberino (1350-1380) représentant une Vierge à l'Enfant entourée d'un saint évêque et de saint Michel, portant la balance et piquant de sa lance le petit démon entre les deux plateaux sans lui porter la moindre attention.

¹⁵⁰⁸ Comme par exemple dans le polyptyque de l'Assomption de Marie-Madeleine peint par Paolo Veneziano dans les années 1330-1350 où Michel ne jette pas un regard sur la bête qu'il est en train de transpercer de sa lance.

¹⁵⁰⁹ Réalisé en 1379 et conservé à Sienne, à la Pinacothèque, n° d'inventaire 67.

sur la violence et la proximité temporelle de la fin du combat. L'épée peinte par Piero della Francesca et tenue par l'archange est maculée de sang¹⁵¹⁰. Dans plusieurs peintures de ce groupe, Michel attrape son fourreau de la main gauche pour ranger son épée, parfois ensanglantée. La pointe de l'épée est déjà enfoncée dans le fourreau d'une tempera sur panneaux conservée à Arezzo et peinte par Buonamico Buffalmacco¹⁵¹¹.

De manière générale, même si son regard n'est pas forcément fixé sur l'action qu'il est train d'exécuter, Michel ne semble pas si souvent regarder directement le spectateur, notamment au XV^e siècle, où l'association courante arme/balance/démon l'amène à baisser les yeux dans un grand nombre de peintures.

Un archange expressif ?

Si les mouvements, parfois vifs, du corps de Michel permettent de figurer son implication dans son combat contre le mal, auquel répond parfois une fixation du regard sur un autre élément que le pôle divin, il semble que les muscles du visage de l'archange soient totalement déconnectés du reste de son corps et de l'épisode qu'il est en train de vivre. Il n'y a pas non plus dans les gestes de l'archange de traces traduisant un fait de conscience : ses mouvements sont efficaces et ne trahissent aucune hésitation, aucun sentiment. Cela peut aisément s'expliquer par la nature angélique, et donc éthérée de Michel. Comment pourrait-il exprimer des émotions par le langage du corps alors même que ce corps n'est qu'une enveloppe visible d'une réalité immatérielle ? De plus, la figuration des expressions impose des tensions de certaines parties du visage, entraînant rides et déformations, incompatibles avec la représentation idéale des êtres angéliques.

D'ailleurs, depuis les premiers témoignages de l'art chrétien, les peintres et sculpteurs avaient évité la figuration d'expressions sur les visages angéliques, par peur des ressemblances avec les figures païennes de l'iconographie funèbre¹⁵¹². De toute façon, le mystère chrétien était basé sur la certitude de la résurrection et les expressions et grimaces étaient réservées aux damnés et aux démons¹⁵¹³. Dans l'art roman, le visage de l'ange est encore calme, serein et dégage une sévérité pleine de majesté. Même pour les autres personnages de l'iconographie chrétienne, les sentiments et les mouvements intérieurs de l'âme étaient exprimés par le langage des gestes et des mains¹⁵¹⁴. Les évolutions iconographiques qui marquent la fin du Moyen Âge mènent les peintres et sculpteurs à représenter un Christ incarné, souffrant sa Passion et même mort, et dotent alors les anges d'expression, notamment les anges souffrant autour de la croix. L'ange au sourire de la cathédrale de Reims complète cette innovation

¹⁵¹⁰ Peinture du panneau de la National Gallery de Londres, réalisée en 1470 pour les Augustins de Borgo San Sepolcro.

¹⁵¹¹ Conservée au Museo Statale di Arte Medievale e Moderna, troisième décennie du XIV^e siècle.

¹⁵¹² FRUGONI, 2010, p. 3.

¹⁵¹³ FRUGONI, 2010, p. 4.

¹⁵¹⁴ FRUGONI, 2010, p. 3.

décisive qui lie l'émotion positive de l'ange, un mouvement de son âme, à une manifestation corporelle visible sur son visage¹⁵¹⁵.

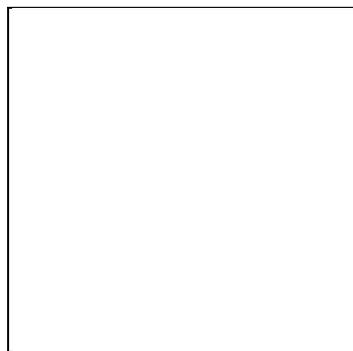
Les extrémités des lèvres de Michel se soulèvent parfois légèrement pour esquisser un sourire, ce qui confère une grande douceur à son visage angélique. La peinture de Jacopo di Casentino en est un bel exemple. Pourtant, la décontraction et la délicatesse qui émanent des traits de l'archange ne semblent absolument pas adaptées à l'action qu'il est en train de réaliser, puisqu'il exécute le dragon en le transperçant de sa lance. Ce n'est pourtant pas un sourire de satisfaction et Michel exprime rarement la fierté du vainqueur présentant le vaincu à ses pieds.



Jacopo del Casentino, Saint Michel, Florence, Santa Maria degli Ughi, peinture sur panneaux, 2^e 1/4 du XIV^e.

Bien évidemment, cette expression de bonheur se limite toujours dans les images de Michel à un léger rictus, et les anges ne rient jamais à gorge déployée car le rire est incompatible avec le recueillement et le sentiment de la présence de Dieu¹⁵¹⁶. Seuls les démons affichent un rire ou un ricanement sur leur face grimaçante.

Si Michel sourit rarement, il n'affiche pas pour autant d'expression de dégoût devant la violence et parfois même l'atrocité de la scène dans laquelle il est l'acteur principal. Le sang et les morceaux dépecés du dragon ne semblent pas l'émouvoir, aucune trace de recul, même lorsque Michel enfonce sa lance dans l'œil d'un démon anthropomorphe comme dans un médaillon de la chapelle Scrovegni peinte par Giotto entre 1303 et 1308.



Giotto, Saint Michel, Padoue, chapelle Madonna dell'Arena, peinture murale, 1303-1308.

¹⁵¹⁵ WIRTH, 1991, p. 154.

¹⁵¹⁶ COSTA, 1981, p.111.

Si ses gestes sont fermes et menaçants, son visage reste doux et inexpressif, en accord avec son attitude rapportée dans l'Épître de Jude au sujet de sa dispute avec le diable pour le corps de Moïse :

« Pourtant, l'archange Michel, lorsqu'il plaidait contre le diable et discutait au sujet du corps de Moïse, n'osa pas porter contre lui un jugement outrageant, mais dit : « Que le Seigneur te réprime ! »¹⁵¹⁷

Ce n'est pas le rôle de Michel de porter un jugement sur le Diable, lui n'est que le bras armé de Dieu.

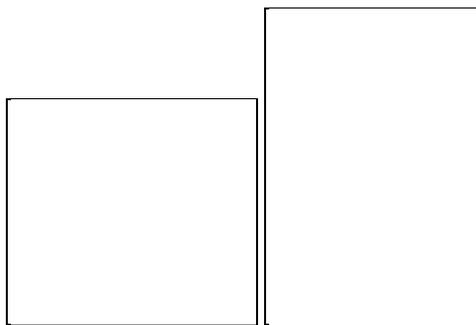
Pourtant dans quelques peintures de notre corpus, Michel semble transporté par une colère et une agressivité qui transforment son visage. Ces peintures datent toutes du plein XV^e siècle. Déjà en 1404, l'archange de Spinello Aretino à Arezzo qui commande son armée angélique contre le dragon de l'Apocalypse et les démons, fronce les sourcils, abaisse les paupières et imprime sur ses lèvres une légère moue d'insatisfaction. Cette expression ne vient pas altérer la pureté du visage de Michel mais est pourtant la preuve d'une concentration sur le combat, d'une détermination et d'une certaine colère envers la bête à qui il s'apprête à porter le coup fatal.



Spinello Aretino, Saint Michel et les anges combattent le dragon et les démons (et détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.

La peinture d'Antonio del Pollaiolo reprend cette expression, mais le redressement des paupières autour de l'arrête nasale imprime sur le visage de l'archange un étonnant sentiment d'inquiétude. Peut-être est-il dû au caractère particulièrement menaçant du dragon qui ne se trouve pas, comme dans la plupart des images, maîtrisé sous les pieds de Michel, mais est encore pleinement combatif, de grande taille, la gueule grande ouverte, dressé sur sa queue ; en un mot, particulièrement agressif.

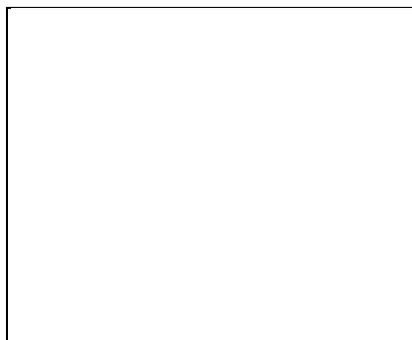
¹⁵¹⁷ Jude, 9.



Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel (et détail), Florence, Museo Stefano Bardini, peinture sur panneaux, milieu du XV^e siècle.

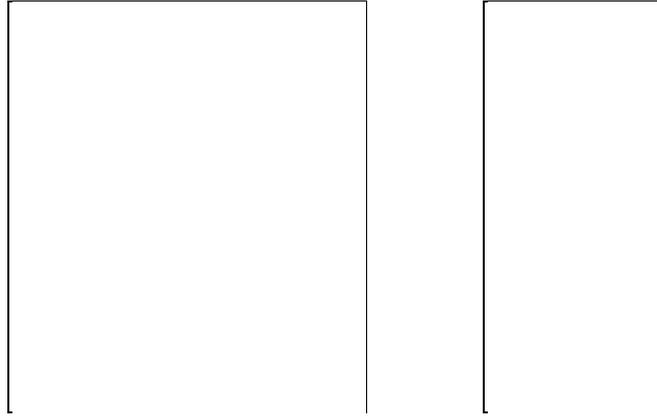
Cette image est la seule de notre corpus à esquisser une expression de crainte sur le visage de l'archange, qui pourrait amener quelques incertitudes sur l'issue du combat. En règle générale, son visage reflète la quiétude et la confiance.

Les deux figures les plus expressives de Michel datent également du milieu du XV^e siècle. La plus remarquable est un détail du Jugement dernier de Terni, peint par Bartolomeo di Tommaso da Foligno en 1445-1451. Cette fois, le froncement de sourcils est tellement prononcé que les deux sourcils se rejoignent presque au centre du visage, et des rides apparaissent sur le front de l'archange. Les extrémités des lèvres sont fortement abaissées, ce qui creuse les joues. Michel apparaît semblable empli de colère et de bellicisme, sentiments prêts à s'extérioriser au moindre débordement causé par les damnés ou les démons sur le mur latéral vers lequel il se tourne et pointe le doigt.



Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Jugement dernier (détail), Terni, San Francesco, peinture murale, 1445-1451.

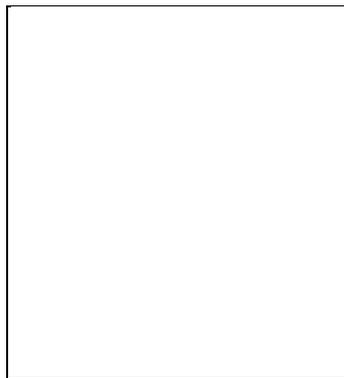
Enfin, la peinture d'Ercole de'Roberti propose une figure plus ambiguë. Les sourcils sont relevés en signe d'étonnement et la bouche est ouverte creusant des sillons nasogéniens profonds. Il est difficile d'affirmer si cette bouche bée traduit également un étonnement, ou plutôt un essoufflement ou encore peut-être un cri poussé par l'archange pour réunir ses troupes angéliques ou prévenir d'un danger proche pour lequel il est également obligé de détourner le regard. Si l'expression n'est pas clairement identifiable ici, elle révèle une participation pleine de Michel à son combat, une fougue et une ardeur rarement exprimées conjointement par les gestes et les traits du visage michaélique.



Ercole de'Roberti, Saint Michel (et détail), Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1451-1456.

Mais ces quatre peintures sont des exceptions dans notre corpus (de plus de 500 images !). En règle générale, aucune agressivité, aucune crainte ne semble transparaître sur le visage de l'archange. Michel ne semble même pas en colère lorsque des démons tentent de faire pencher les plateaux de la balance en leur faveur dans une scène de pesée. Ce calme révèle l'entière confiance et obéissance de Michel envers Dieu. Cette soumission est d'ailleurs le trait principal de la personnalité de Michel, et se fonde sur l'opposition entre l'archange et le rebelle Lucifer, et c'est ce qui justifie sa place à la tête de la milice céleste. Michel est un exécuteur de la justice divine, et n'a donc pas d'hésitation, de remords ni de colère dans la réalisation de sa mission car il sait de manière certaine qu'elle correspond à ce qui est bien et ce qui doit être fait.

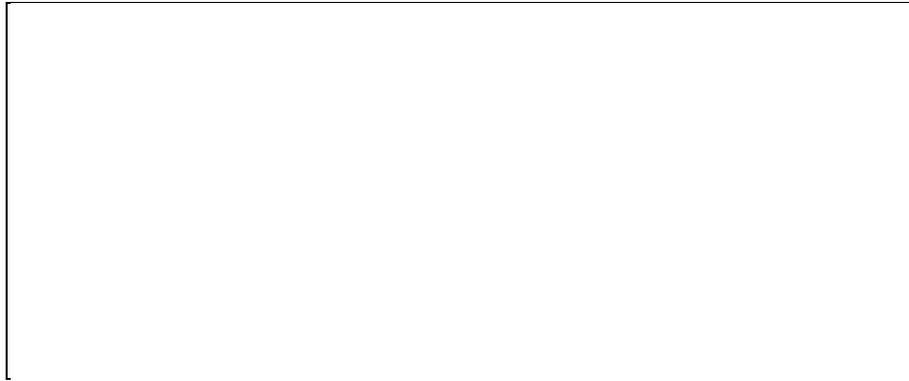
Michel n'éprouve pas non plus de colère contre les damnés qui tentent d'échapper à la justice divine, mais n'est pas non plus rempli de compassion pour ces hommes au triste destin. Ainsi, aucune compassion n'apparaît sur son visage ou dans ses gestes, lorsqu'il pousse l'homme damné dans les bras tendus des démons qui attendaient aux portes de l'enfer.



Giovanni di Paolo, Jugement dernier (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1465.

Michel ne peut pas éprouver de tristesse pour ceux qui se sont détournés de Dieu. Le drame dans lequel il intervient est celui des mauvais, du diable et de ses démons ou des hommes déchus, et ne peut être ému en leur infligeant le sort qu'ils méritent. Il n'est donc pas dans la même position que les anges qui participent émotivement à un drame qui touche les bons, le plus souvent les scènes de la Passion, comme nous le voyons clairement dans un détail de la

peinture réalisée par Giotto pour la chapelle Scrovegni où les expressions des anges sont distinctement représentées pour signifier l'horreur de la situation : la mort du Christ et la douleur de la Vierge et de ceux qui l'entourent. Les expressions de leur visage sont accompagnées des gestes des bras et de tout leur corps pour insister sur cette douleur.

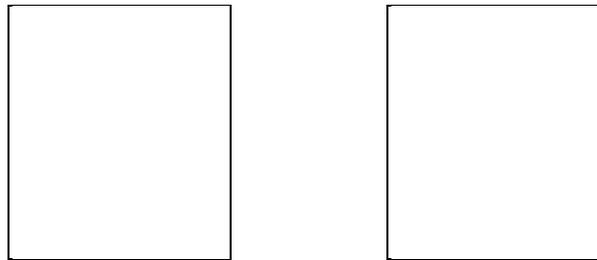


1518

Fig. 82. Giotto, Lamentation sur le Christ mort (détail), Padoue, Chapelle Scrovegni, peinture murale, 1303-1306.

Michel n'assiste pas à ces tristes scènes, il est rarement présent près d'une Crucifixion et n'est pas amené à se lamenter sur un Christ mort. Sa Mission se trouve ailleurs.

Une légère nostalgie peut le gagner, mais assez rarement, comme dans la peinture de Sandro Botticelli où la mélancolie de la Vierge semble également envahir l'archange : la tête inclinée, les lèvres légèrement tombantes et le regard fixé dans le vide, Michel semble méditer sur le tragique destin de l'Enfant-Dieu.



Sandro Botticelli, Pala di San Barnaba (détails), Florence, Galerie des Offices, peinture sur panneaux, 1488-1490.

Si la mission remplie par l'archange est physique et semble même parfois le mettre clairement en danger, aucun trait de visage ne traduit une quelconque difficulté physique ou une fatigue. Dans la peinture murale de Paganico, malgré l'ampleur du geste de Michel et la menace figurée par le fait que le dragon a réussi à saisir le bouclier de l'archange dans la gueule, aucune trace d'effort, ni de peur, n'apparaît sur son visage.

¹⁵¹⁸ Image provenant du site de la Web Gallery of Art :
<http://www.wga.hu/art/g/giotto/padova/5angels/angel10.jpg>



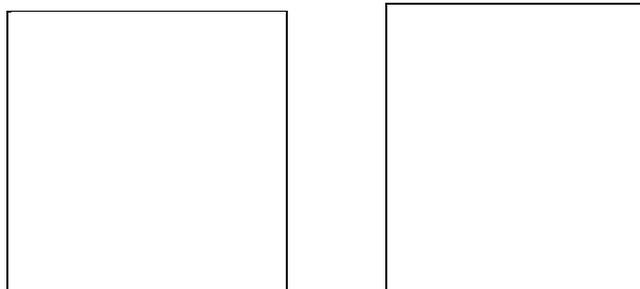
Biagio di Goro Ghezzi, Saint Michel, Paganico, église San Michele, peinture murale, 1368.

Cette représentation d'un combat exécuté sans peine et sans émoi ne traduit pas le labeur du corps de l'archange, pourtant largement dynamique. C'est à se demander si le dragon ou les démons constituent une véritable menace pour Michel, mis à part les quelques exemples que nous venons d'analyser. La sérénité de l'archange révèle une certaine facilité dans l'exécution de la mission de Michel. Son corps n'est de toute façon pas une véritable enveloppe charnelle et ne peut ainsi pas souffrir d'une blessure ou de fatigue.

La concentration de l'archange n'est pas non plus spécialement figurée dans les traits de son visage pour les mêmes raisons : Michel est certain de gagner son combat et porte ainsi une attention très limitée à son ennemi.

Il faut ajouter que tous les mouvements du « corps » de Michel semblent être déterminés par l'efficacité de ses actions. À ce titre, l'expression des visages ne produit pas d'effet, elle n'a pas d'incidence dans les situations illustrées et ne semble donc pas utile dans les narrations et les représentations de l'archange en état mais actif.

Finalement, la seule expression largement présente dans le corpus michaélique est le sérieux, qui, s'il n'est pas facilement décelable dans les images, peut se détecter par comparaison aux autres personnages. Reprenons l'exemple de la peinture de Francesco Botticini, où le visage de Michel peut être comparé à celui d'un des deux autres archanges présents dans l'image : la posture droite de la tête de Michel, son regard franc, la détente de tous les muscles de son visage lui confèrent une certaine dureté par rapport au visage de Gabriel, empli de douceur et d'une certaine compassion.



Francesco Botticini, Les trois archanges (détails), Florence, Galerie des Offices, peinture sur panneaux, 1470.

Loin d'être simplement omises car inutiles, les expressions sur le visage de Michel sont signifiantes par leur absence : l'archange n'est pas un homme, or les expressions de visage permettent de manifester une disposition intérieure, une réaction émotive et personnelle¹⁵¹⁹. Michel, s'il agit selon son libre arbitre et sa volonté propre, est avant tout le bras armé de Dieu, un soldat obéissant aux ordres. De plus, l'absence d'émotion est révélatrice d'une qualité supérieure. Jean Wirth précise en effet que l'immobilité et l'impassibilité caractérisent les êtres supérieurs car elles confèrent une abstraction et reflètent l'ordre stable des choses invisibles¹⁵²⁰. Les anges apparaissent sous forme humaine pour expliciter leur présence constante auprès de Dieu et des hommes (de l'invisible au visible) mais le langage de leur corps permet lui d'explicitier leurs qualités morales et leurs missions. Michel n'est pas impassible, il est au-delà de tout sentiment et réaction humains, mais également déterminé et serein face à un combat qu'il est presque toujours certain de remporter.



Simone Martini, Saints (détail), Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.

I.2.2.3. Les Cheveux de l'archange

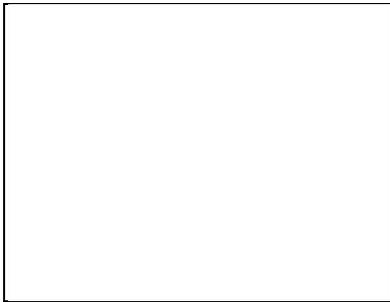
Saint Michel possède une chevelure typique des anges. Ses cheveux sont généralement blonds, voire châtain clair. Ce fait est particulièrement remarquable car l'archange se trouve souvent au milieu des saints, dont les plus populaires sont les apôtres et les premiers saints chrétiens qui sont quasiment tous d'origine méditerranéenne et donc représentés par des figures brunes. La blondeur est donc souvent réservée aux anges, dont la clarté des cheveux reflète la luminosité de leur être.

Ses cheveux sont longs, ondulés et ramenés vers l'arrière de la tête. Aux XIII^e et XIV^e siècles, ils sont généralement enroulés ou tressés autour de la tête, créant une sorte de couronne qui encercle le visage et couvre fréquemment les oreilles. Les longueurs retombent derrière ou sur les épaules, et quelques mèches peuvent parfois s'échapper de la masse. Cette coiffure permet d'insister sur la rondeur des formes de Michel, sur la régularité de son visage et crée une sorte de couronne permanente. Elle donne au visage, par l'ampleur et l'arrangement symétrique de sa masse, un air de majesté et de grandeur. La coiffure est souvent agrémentée d'un fin bandeau de tissu dont les deux extrémités s'envolent derrière la tête, et / ou d'un diadème, orné ou non de pierreries, qui court sous la couronne de cheveux.

¹⁵¹⁹ GARNIER, 1982-1989, 2 vol., p. 49.

¹⁵²⁰ WIRTH, 1991, p. 144.

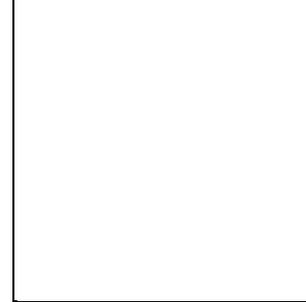
Il faut insister sur la persistance et le développement exclusif de cette coiffure au moins pour les deux premiers siècles de notre étude. Quasiment toutes les figures de notre corpus portent cette coiffure aux XIII^e et XIV^e siècles.



Anonyme, Pesée des âmes (détail), Bominaco, Oratoire San Pellegrino, peinture murale, 1263.

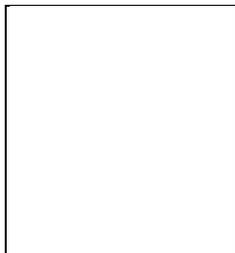


Simone Martini, Saints (détail), Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.

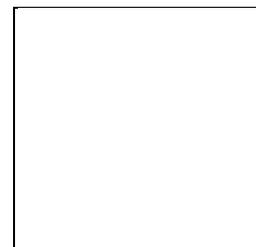


Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1410.

Selon les peintres, la chevelure peut tomber en ondes souples, ou plutôt en masse qui enveloppe la tête comme un casque. Au début du XV^e siècle, les types de coiffures se diversifient, les cheveux sont plus courts ou totalement relevés sur la tête, comme dans les deux peintures sur panneaux de Francesco d'Antonio Banchi et du Maestro della Madonna di Strauss. L'ondulation de la chevelure est encore très présente et le visage est toujours délicatement encerclé de volutes capillaires, mais plus aucune longueur ne retombe dans le cou de l'archange. Notons que le type de la couronne tressée avec longueurs sur les épaules reste la norme pour la première moitié du *Quattrocento*.



Francesco d'Antonio Banchi, Saints (détails), Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur panneaux, fin XIV^e siècle.



Maestro della Madonna di Strauss, Couronnement de la Vierge et saints (détail), Florence, Museo dello Spedale degli Innocenti, peinture sur panneaux, 1405.

À partir des années 1420, Michel est de plus en plus souvent coiffé d'une coupe au carré raccourcie au niveau des oreilles ou légèrement plus bas, avec des cheveux détachés et ondulés. Si la coupe est moins structurée que celle des *Due-* et *Trecento*, et apporte ainsi une certaine fraîcheur par rapport aux coiffures des autres personnages, les cheveux sont clairement agencés de part et d'autre du visage autour d'une raie centrale, pour ne pas sembler désorganisés, comme l'impose la physionomie douce et idéalisée de l'archange.

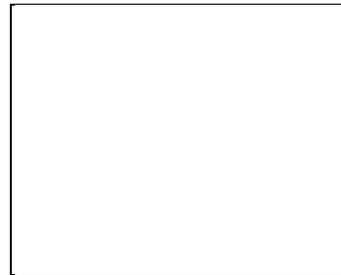


Pisanello, Monument funéraire Brenzoni, Vérone, San Fermo Maggiore, peinture murale, 1424-1426.

À partir de la seconde moitié du XV^e siècle, le type de la coiffure-couronne tressée est remplacé presque totalement par des cheveux mi-longs, voire longs, et non liés qui deviennent la nouvelle norme. Ils sont toujours de même nature : blonds, épais et légèrement ondulés, mais apparaissent beaucoup libres et au naturel. La chevelure de Michel est à l'image de ses représentations à la fin de notre période : libérée des formules de l'art byzantin, plus fougueuse et dynamique.



Bernardino di cola del Merlo da Civita di Penne, Vierge à l'Enfant et saints (détail), L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, peinture sur panneaux, après 1487.



Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

Cette évolution qui est marquée par l'allongement des cheveux est liée aux mutations des goûts dès la fin du XIV^e siècle pour les cheveux plus longs et plus libres, d'ailleurs critiqués par exemple par Boccace¹⁵²¹.

Une autre particularité est à noter pour la fin du XV^e siècle et le début du XVI^e : le port du casque par l'archange y est courant alors que quasiment absent dans le reste du corpus¹⁵²². Entre 1200 et 1470, sur une période de 270 ans, dix figures de Michel sont protégées par le casque et de 1480 à 1518, sur une période de moins de 40 ans, nous en comptons dix-sept. Nous reviendrons en détail sur cette coiffure protectrice dans la partie étudiant l'armure.

¹⁵²¹ LEVI PISETZKY, 1964, p. 61.

¹⁵²² Aucun casque n'est porté au XIII^e siècle par l'archange, d'ailleurs rarement représenté en guerrier ; quatre peintures présentent Michel au casque au XIV^e (Vierge à l'Enfant et saints d'Ambrogio Lorenzetti conservée à Sienne, église Sant'Agostino, 1^e ½ du XIV^e siècle ; un panneau de l'Apocalypse conservé à Stuttgart, Staatsgalerie, daté de 1330-1340 ; une peinture murale représentant le Jugement dernier à Plaisance, dans l'église San Francesco dans les années 1340 ; et la peinture murale de Biagio di Goro Ghezzi, à Paganico, dans l'église San Michele, en 1368.) ; six pour le plein XV^e siècle jusqu'aux années 1470, puis 17 entre 1480 et 1518.

Enfin, notons un *unicum* dans notre corpus : un saint Michel tonsuré dans la peinture murale de Loreto Aprutino réalisée vers 1429. Cette coiffure originale pour l'archange s'explique par le type de vêtement qu'il porte : une tenue de diacre.



Anonyme, Vision de l'au-delà, Loreto Aprutino, Santa Maria in Piano, peinture murale, 1429.

I.2.2.4. Autour du visage de Michel, accessoires et attributs

Les ornements de la tête

La coiffure de l'archange est souvent ornée d'un diadème, placé au sommet de la tête, permettant de tenir les cheveux sur les tempes. Le diadème, signe de royauté permet d'insister sur le caractère exceptionnel de Michel, sa gloire, sa supériorité et sa perfection. Les extrémités de cet ornement semblent être reliées à l'arrière de la tête par deux rubans, les *taeniae*, noués dans la nuque et dont les deux rubans volètent derrière la tête de l'archange selon un modèle byzantin assez répandu. Dans la Grèce antique, les *Taeniae* sont les simples bouts frangés d'un ruban qui entourait un rouleau de laine permettant de ceindre la tête pendant les sacrifices, puis devient un lien large et plat, ou bandeau, que l'on portait autour de la tête pour maintenir les cheveux arrangés. Il semble conserver cette dernière fonction pour l'archange.

La partie visible, que nous nommons diadème, est un bandeau ornemental constitué visiblement de métal, d'or ou de tissu, agrémenté ou non de pierres précieuses. Le terme diadème - du grec διάδημα, *diadema*, lui-même dérivé de διάδηω, *diadeo*, signifiant entourer ou serrer - est préféré à celui de couronne - ornement qui enceint la tête - puisque l'on ne distingue pas si l'ornement fait tout le tour de la tête, ce qui est peu probable étant donné la présence des *taeniae*.

Le diadème se terminant par des *taeniae* est présent dans les images du XIII^e siècle, mais Michel apparaît encore assez régulièrement la tête nue. La peinture de Coppo di Marcovaldo montre bien le type classique de cet accessoire au XIII^e et au début du XIV^e siècle : une bande (étoffe ou métal ?) ornée de pierres précieuses, visible sur le sommet de la tête et se perdant ensuite dans la masse des cheveux ; ce diadème est certainement noué derrière la tête par des *taeniae* dont on voit les extrémités voler sur les côtés.



Coppo di Marcovaldo, Saint Michel (détail), San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.

C'est parfois les *taeniae* qui prennent une plus grande importance visuelle par rapport au diadème comme dans les nombreux polyptyques de Paolo Veneziano du deuxième quart du XIV^e siècle.



Paolo Veneziano, Saints (détail), Bologne, San Giacomo Maggiore, peinture sur panneaux, 1330-1350.

Au XIV^e siècle, les extrémités d'étoffes volantes se font plus rares et le diadème se simplifie pour devenir souvent un simple triangle uni sur la tête de l'archange, comme dans les peintures de Buonamico Buffalmacco et Pietro Lorenzetti, dans les années 1330.



Buonamico Buffalmacco, Saint Michel (détail), Arezzo, Museo Statale, peinture sur panneaux, 3^e décennie du XIV^e.

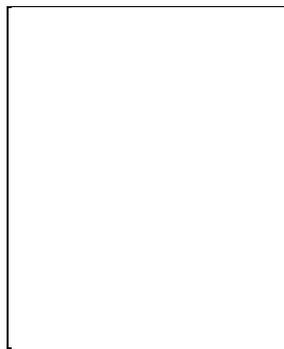


Pietro Lorenzetti, Annonciation et saints (détail), Castiglione del Bosco, chapelle San Michele, peinture murale, 1332-1342.

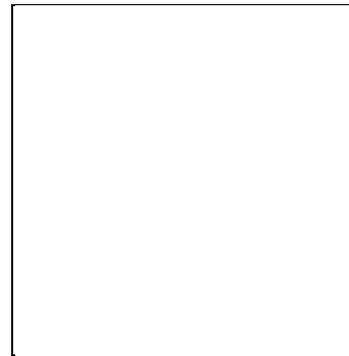
Si le diadème n'est pas indispensable, il apparaît quand même très souvent car il est un élément structurant de la coiffure-type de l'archange aux XIII^e, XIV^e siècles : il permet de tenir la tresse ou les cheveux enroulés autour du visage. Au début du XV^e siècle il est encore

présent sous cette forme lorsqu'il est associé au type de la coiffure-couronne dont il est une des composantes.

Il peut sembler que la fonction symbolique de ce diadème soit d'insister sur la nature différente de l'archange, notamment par rapport aux autres saints présents dans les images : elle insiste sur une dignité supérieure à celle des hommes sanctifiés. Au regard de l'évolution de cet accessoire, il faut également envisager un autre degré de symbolisme. Notons l'allongement vers le haut de la forme triangulaire du diadème, surtout à partir des années 1330, et sa coloration rouge, qui l'éloignent d'une figuration d'un bijou précieux à la forme proche d'une couronne, comme peuvent en attester les peintures du Maestro del Vescovado et d'un Anonyme de Soletto.



Maestro del Vescovado, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sant'Angelo in Vado, San Michele, peinture sur panneaux, 2e ¼ du XIV^e siècle.

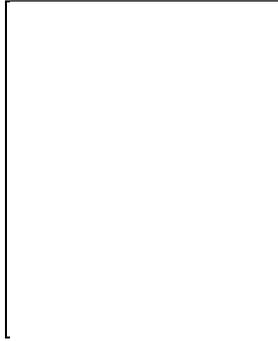


Anonyme, Saint Michel (détail), Soletto, chapelle Santo Stefano, peinture murale, 2^e ½ du XIV^e siècle.

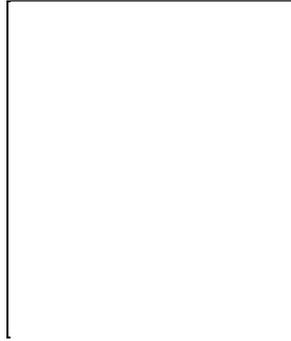
La peinture d'Andrea di Bartolo propose quant à elle un diadème surmonté non plus d'un triangle régulier, mais d'une fine langue de métal doré. En plein XV^e siècle, le diadème se raréfie, puisque c'est également le cas du type de coiffure-couronne auquel il est directement lié. Perdant leur support pour la flamme-bijou, les peintres représentent désormais clairement une flamme sur la tête nue aux cheveux déliés de l'archange¹⁵²³. Ce lien entre le feu et les anges, est décrit par des théologiens, tels que Gregoire de Nazianze qui précise que la nature des anges est de « feu vide et immatériel » ou Pseudo-Clément d'Alexandrie qui évoque « un feu intellectuel »¹⁵²⁴. C'est ainsi leur nature ignée qui justifie la transformation du diadème en flamme dans les images italiennes de la fin du Moyen Âge. Ce motif n'est pas sans rappeler la descente de l'Esprit Saint sur les Apôtres décrite dans les Actes (2-3) : « Des langues, semblables à des langues de feu, leur apparurent, séparées les unes des autres, et se posèrent sur chacun d'eux », et déjà présente dans l'iconographie médiévale sous la forme de petites flammes de feu au sommet de la tête des Apôtres réunis autour de la Vierge. Dans un panneau de la Maestà de Duccio de 1308-1311, nous reconnaissons la même langue de feu sous la forme d'une petite flamme rouge, sur la tête de Marie et de tous les Apôtres.

¹⁵²³ Citons par exemple : Bicci di Lorenzo, saints (détail), Helsinki, Ateneum, Sinebrychoff Museum, peinture sur panneaux, 1e ½ du XV^e siècle ; Pietro di Giovanni d'Ambrogio, saints (détail), New York, The Metropolitan Museum of Art, peinture sur panneaux, milieu des années 1430 ; Matteo di Giovanni, Assomption et saints (détail), Asciano, Museo civico, peinture sur panneaux, 1474.

¹⁵²⁴ BUSSAGLI, 1991, p. 237.



Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1410.



Giovanni del Ponte, Assomption de saint Jean et saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1420-1424.

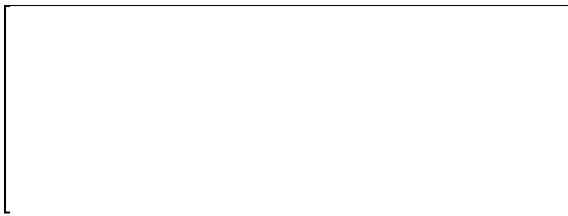
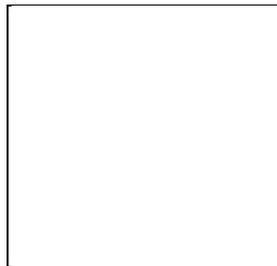


Fig. 83. Duccio, Maestà (détail face arrière), Sienne, Museo dell'Opera del Duomo, peinture sur panneaux, 1308-1311.

1525

Précisons que, tout comme le type de la coiffure-couronne, le diadème triangulaire simple ne disparaît pas totalement à la fin de notre période, même s'il est souvent plus discret, comme dans l'huile sur bois de Cristoforo Scacco datant du début du XVI^e siècle.



Cristoforo Scacco, Saint Michel (détail), Salerne, Museo Diocesano, huile sur bois, 1503-1505.

Les pierres précieuses sont finalement assez rarement fixées au diadème de Michel et, lorsqu'elles le sont, elles restent assez discrètes. Il s'agit alors souvent de pierres rouges, représentation du rubis¹⁵²⁶ - associé déjà par Grégoire le Grand et Pseudo-Denys aux archanges¹⁵²⁷ - ou de perles blanches¹⁵²⁸, symboles de pureté angélique.

La couronne de fleurs est rarement employée pour Michel¹⁵²⁹, car elle s'adapte probablement assez mal au caractère guerrier des représentations de l'archange.

¹⁵²⁵ Image provenant de la Web Gallery of Art :

http://www.wga.hu/html_m/d/duccio/maesta/crown_v/cro_v_h.html .

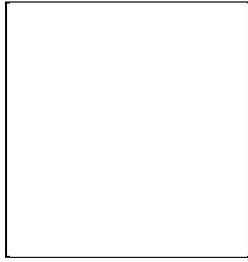
¹⁵²⁶ Citons également la peinture d'un Suiveur de Bernardo Daddi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), New Orléans,

Isaac Delgado Museum of Art, peinture sur panneaux, 1340 environ.

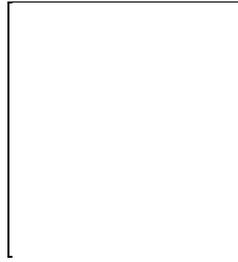
¹⁵²⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 258.

¹⁵²⁸ Présentes également dans le saint Michel trônant de Michele Giambono, conservé à Florence, Collection Berenson, peinture sur panneaux, 1430.

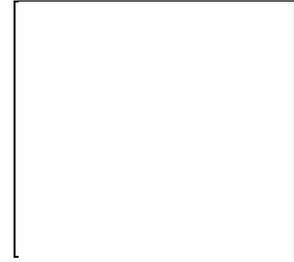
¹⁵²⁹ Notons ces quelques exemples : Tomaso da Modena, Vierge à l'Enfant et saints, Karlštejn, palais impérial, oratoire Saint Wenceslas, peinture sur panneaux, 1355-1359 ; Pellegrino di Giovanni di Antonio da Perugia, saint Michel (détail), Boston, Museum of Fine Arts, peinture sur panneaux, 1428-1437; Giovanni Angelo d'Antonio, Vierge à l'Enfant et saints, Florence, Santa Maria del Soccorso, peinture murale, 1468.



Niccolo di Segna, Saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, autour de 1320.

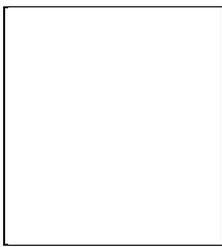


Riccardo Quattararo, Couronnement de la Vierge (détail), Palerme, Galleria Regionale della Sicilia, peinture sur panneaux, 2e ½ du XV^e siècle.



Neroccio di Bartolomeo Landi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1476.

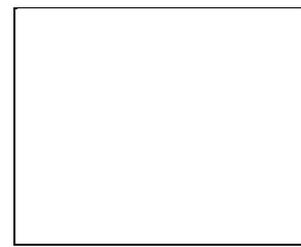
Si le XV^e siècle est marqué par une plus grande simplicité dans la représentation de la tête de l'archange - souvent la tête nue et les cheveux déliés, moins souvent le diadème - il faut également noter quelques propositions plus originales utilisant des matériaux moins nobles, notamment à l'extrême fin de notre période, avec par exemple les bandeaux emplumés de Carlo Crivelli ou du Pérugin. Enfin, Raphaël opte pour un simple ruban noué au sommet de la tête encadrant une chevelure libérée de toute rigidité et répondant librement aux mouvements vifs du corps de l'archange.



Carlo Crivelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476.



Le Pérugin, Assomption et saints (détail), Florence, Galleria dell'Accademia, huile sur toile, 1500.



Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

Lorsque Michel est représenté au milieu des saints classiques, ses cheveux, et les accessoires qui les ornent, jouent un rôle de différenciation car ils sont clairement des « marqueurs iconographiques angéliques ». Par contre, le port du nimbe l'associe dans les images à la communauté des saints.

Le nimbe

Dans une très grande majorité de peintures constituant notre corpus, la tête de l'archange est nimbée. Selon Victor Saxer, elle ne l'est pourtant qu'à partir du IX^e siècle¹⁵³⁰. Le port du nimbe correspond à une tradition picturale conforme aux écrits de certains théologiens. Elle peut symboliser la couronne d'or constituant la récompense des élus pour leurs mérites, évoquée par Bède le Vénérable. À ce titre, l'auréole permet de distinguer ceux

¹⁵³⁰ SAXER, 1985, p. 379.

qui ont eu une vie parfaite¹⁵³¹, mais elle est surtout utilisée dans l'iconographie chrétienne pour distinguer les saints. Cette forme est d'ailleurs déjà employée dans l'Antiquité pour les images des divinités : une lumière, un cercle, une couronne radiale ou un disque d'or ceignait la tête des dieux¹⁵³².

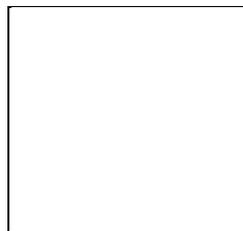
Pourtant saint Thomas d'Aquin précise dans la Somme théologique, à la question 96 :

« L'auréole n'est pas due aux anges, car elles correspondent à une forme supérieure de perfection dans le mérite. Les choses qui chez l'homme contribuent à la perfection de son mérite sont naturelles pour les anges, ou appartiennent à leur état commun, ou font partie de leur récompense essentielle. Le motif même pour lequel l'auréole est due aux hommes fait que les anges n'en ont pas. »¹⁵³³.

À la fin du Moyen Âge les anges sont malgré tout régulièrement représentés nimbés. Il faut noter à ce titre l'importance de la lumière comme élément caractérisant Dieu, mais également plusieurs choses créées par Dieu : la lumière elle-même, les astres, mais également les anges, êtres de lumière à la nature ignée. C'est ce lien entre nature angélique et lumière qui peut justifier la présence du nimbe sur la tête de Michel, mais également l'insertion totale de son image au milieu des saints, dont nous reparlerons plus loin.

La représentation du nimbe de Michel est relativement fixe du XIII^e siècle jusqu'au milieu du XV^e siècle. Il est constitué d'un disque parfaitement rond d'or ou de couleur claire, souvent du jaune, parfois du blanc. Il reste la plupart du temps uni même si une fin liserée plus foncé peut être ajouté pour mieux en circonscrire la forme circulaire. La présence du nimbe est relativement discrète lorsqu'il est doré sur un fond doré. Les jeux de reliefs utilisés par les peintres sont alors importants pour faire ressortir visuellement l'auréole.

Dans les peintures murales, ces reliefs sont réalisés sur enduit frais par ajout de matière ou par incisions. Souvent, les nimbes apparaissent en légère saillie par rapport au reste de la surface peinte, et l'enduit est incisé à l'intérieur du disque par de petites stries rayonnantes autour de la tête du personnage. Cette forme, que nous retrouvons par exemple dans la peinture murale déposée de Spinello Aretino, est la plus courante dans l'iconographie murale de la fin du Moyen Âge.



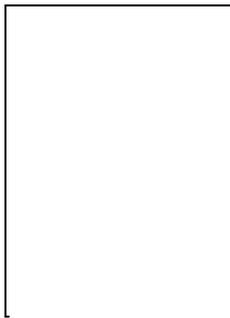
Spinello Aretino, Combat de Michel et ses anges (détail), Londres, National Gallery, peinture murale déposée, 1408-1410.

¹⁵³¹ DELUMEAU, 2000, p.145.

¹⁵³² FRUGONI, 2010, p. 140.

¹⁵³³ Thomas d'Aquin, *Sommes théologiques, Suppléments « le monde des ressuscités »*, quest. 96, art.9, p360 ; cité dans DELUMEAU, 2000, p.145.

Dans les peintures sur panneaux, les motifs sont en général plus fins, puisque la mince couche de matière empêche de réaliser des saillies importantes. L'auréole peut être simplement incisée dans le fond doré, comme dans le panneau peint de Buonamico Buffalmacco. L'utilisation du poinçon permet la réalisation de motifs ornementaux¹⁵³⁴ aux effets décoratifs prisés en particulier par les peintres toscans, comme dans le nimbe de Michel de la peinture d'Andrea di Bartolo où plusieurs cercles ont été incisés alternant lignes continues et petits points ; à l'intérieur du disque, des fleurs ceignent la tête de l'archange et ajoutent à la préciosité de l'ensemble de la composition.



Buonamico Buffalmacco, Saint Michel (détail), Arezzo, Museo Statale, peinture sur panneaux, 3^e décennie du XIV^e siècle.



Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacothèque communale, peinture sur panneaux, 1410.

Le travail en relief peut également permettre l'insertion d'une inscription dans le nimbe de l'archange, comme dans ce détail du couronnement de la Vierge peint par Cenni di Francesco di Ser Cenni à l'extrême fin du XIV^e siècle. Mais cet ajout reste rare dans notre corpus.



Cenni di Francesco di Ser Cenni, Couronnement de la Vierge et saints (détail), Los Angeles, J.P. Getty Museum, peinture sur panneaux, 1390-1400.

L'insertion d'éléments en volume dans le nimbe est très courante aux derniers siècles du Moyen Âge et confère une plus grande préciosité à cet élément, signe iconographique d'une qualité supérieure. Ce relief, associé à la feuille d'or et éclairé à la lumière vacillante de la bougie, devait permettre des effets de lumière répondant à la symbolique même du nimbe : rendre visuellement la lumière divine émanant des personnages d'exception tels que les anges et les saints.

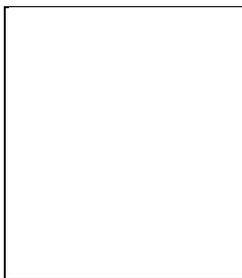
¹⁵³⁴ Les motifs ornementaux peuvent également être simplement peints à l'intérieur du disque, comme dans la peinture murale d'un Anonyme à Fossacesia dans l'abbaye San Giovanni in Venere du 4^e ¼ du XIII^e siècle.

Si l'iconographie de cet élément reste assez fixe aux XIII^e et XIV^e siècles, certaines particularités apparaissent dans la seconde partie du XV^e siècle pour devenir la norme à l'extrême fin de notre période. Bien sûr, nous retrouvons encore un certain nombre de représentations de nimbe « classique », mais sa présence se fait en général plus discrète. Il peut être totalement retiré de la tête de Michel, surtout à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, soit parce que plus aucun personnage n'en porte¹⁵³⁵, soit parce qu'il est le seul à être « dénimbé » alors même que les autres saints le portent encore. Dans la peinture de Giovanni Santi, si la Vierge et l'Enfant, saint Stéphane, sainte Sofia et saint Jean-Baptiste portent l'auréole, Michel est le seul à avoir la tête nue. Dans ce cas, le peintre a voulu insister sur la nature différente de l'archange par rapport aux autres personnages représentés. S'il a la place et la taille des autres saints, l'absence de nimbe le relie pourtant davantage aux chérubins, représentés au-dessus du groupe sous la forme de petits bustes d'enfants ailés non nimbés.

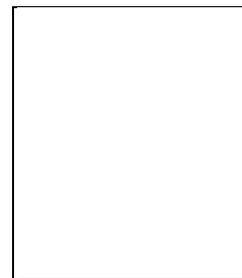


Giovanni Santi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Gradara, Palazzo Comunale, peinture sur panneaux, 1484.

La discrétion du nimbe se lit aussi dans la façon dont il est représenté : il devient à la fin du Moyen Âge un halo de lumière comme dans l'huile de Filippino Lippi, apportant juste quelques nuances plus claires de forme circulaire dans le fond bleuté ; ou un fin liseré discrètement peint derrière ou sur la tête de l'archange, comme dans la peinture de Niccolo Rondinelli.



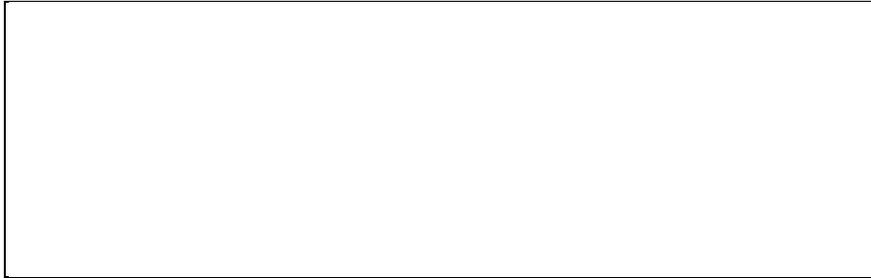
Filippino Lippi, les trois archanges (détail), Turin, Galleria Sabauda, huile sur bois, 1477-1478.



Niccolo Rondinelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, 1495-1502.

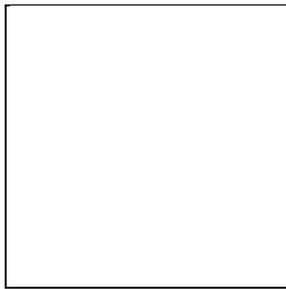
¹⁵³⁵ Citons par exemple le panneau de Giovanni di Francesco, conservé à New-York dans la collection Hugh Satterlee et peint en 1439, où ni Michel, ni aucun autre personnage saint ne porte d'auréole. Aucune trace de nimbe non plus dans la peinture d'Antonio del Pollaiuolo conservée à Florence. Dans le panneau de Riccardo Quartararo, les nimbes ne sont pas non plus nécessaires puisque la scène se passe au ciel, et tous ceux présents sont forcément saints ou de nature angélique.

Mais ce qui modifie le plus profondément les représentations du nimbe à la fin du Moyen Âge, est l'adaptation de cet élément aux nouvelles règles de perspective. Déjà dans les années 1440, les nimbes des trois archanges peints par le Maestro di Pratovecchio semblent s'adapter à l'inclinaison des figures angéliques en rejetant une forme circulaire systématique. Les disques du nimbe deviennent des ellipses selon la position de la tête des personnages.

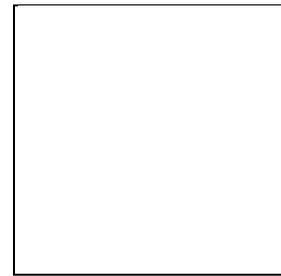


Maestro di Pratovecchio, Les trois archanges (détail), Berlin Gemäldgalerie, peinture sur panneaux, 1440.

Cet usage est généralisé, mais l'image d'un disque circulaire doré et plein est conservée : ce n'est pas la nature du nimbe qui est changée, mais sa représentation dans l'espace.



Giovanni Angelo d'Antonio, Pala di Bolognola (détail), Rome, Palazzo Venezia, peinture sur panneaux, 1445.



Piero della Francesca, Saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1470.

Il prend de plus en plus souvent place au sommet de la tête des personnages saints : il n'est plus placé à l'arrière mais sur la tête des saints, car c'est du ciel que vient la grâce de cette lumière divine.

Le processus qui tend à rendre le nimbe plus discret dans les images de la fin du Moyen Âge s'explique par un mouvement plus général d'attention au réel. Le nimbe reste un élément de surnaturel dans l'image. Les saints, et surtout le Christ, peuvent être représentés sous les traits réalistes d'hommes, devant des paysages ou des architectures en profondeur, ils restent liés à un au-delà surnaturel, ce que rappelle le nimbe. Pourtant, cet élément, pour être correctement intégré dans ces images, doit s'adapter aux nouvelles règles de la représentation par une plus grande discrétion, l'adoption des règles de perspective, une représentation plus conforme à ce que représente vraiment le nimbe (une lumière qui vient du ciel ou qui émane de la figure sainte).

Le nimbe signale une appartenance à un groupe d'individus supérieurs, marqués par une lumière divine et surnaturelle. Si l'auréole peut apparaître sur la tête des anges, c'est principalement dans les images le signe d'un état supérieur destiné aux hommes. En portant le

même attribut que les êtres canonisés, Michel est considéré comme un saint à part entière. Le nimbe est donc un attribut qui permet d'associer clairement l'image de Michel à celle des saints classiques, et son absence est également signifiante dans la mesure où, si tous les autres personnages de l'image sont nimbés comme dans quelques rares exemples que nous avons évoqués, cela montre que le peintre a voulu cette fois insister sur la différence de nature de l'archange. Si les cheveux sont un « marqueur iconographique » angélique dans les images de Michel, son nimbe est un « marqueur iconographique » humain. Le corps de Michel peut, selon les peintres et les périodes, faire partie de l'un ou l'autre de ces groupes.

I.2.3. Le corps de saint Michel

Nous avons déjà évoqué les choix qui ont mené les peintres et sculpteurs à adopter la forme humaine pour les images d'anges. L'homme en tant que création à l'image de Dieu, est la figure terrestre la plus noble et donc la plus adaptée pour donner forme aux anges. S'il est de nature incorporelle, la fonction de combattant de Michel l'assimile pourtant à une action clairement physique dans laquelle le corps a une place centrale : un corps qui peut être touché, et doit donc être protégé, un corps qui doit paraître puissant pour montrer une issue claire du combat, un corps en mouvement, un corps qui apparaît aux vivants pour exprimer la volonté de Dieu. Dans l'art chrétien médiéval, Michel apparaît toujours sous une forme humaine (ailée), dans un corps intégral, et non pas, comme c'est parfois le cas pour d'autres anges, sous la forme d'un visage, d'un buste, d'un corps vaporeux disparaissant dans l'air. L'intégrité du corps michaélique dans les images s'accompagne d'une représentation des chairs réaliste, c'est-à-dire que Michel n'est jamais figuré en monochromie rouge ou bleue, comme certains anges appartenant à l'un des trois ordres supérieurs et affirmant leur appartenance à une réalité diverse de celle des humains.

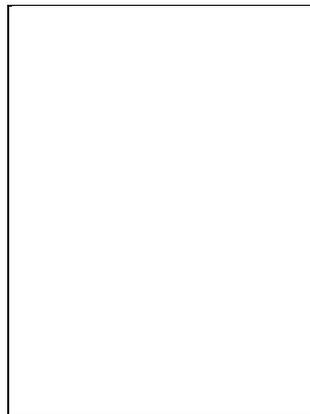
I.2.3.1. Un corps puissant mais caché

Le XIII^e siècle n'insiste pas sur la représentation du corps de l'archange, camouflé sous des tenues qui ne laissent entrevoir aucune partie de son corps. La silhouette de l'archange est plutôt fine et longue et la puissance de Michel est visible essentiellement dans sa taille, la posture droite et la sérénité de son visage. La peinture murale d'Anagni montre un Michel longiligne mais sans grande épaisseur corporelle, malgré les plis de sa tunique qui marquent les parties principales de son corps. Cette finesse et cette délicatesse ne l'empêchent pourtant pas de vaincre le dragon qu'il foule aux pieds et transperce de sa lance.



Maestro delle Traslazioni, Saint Michel, Anagni, Santa Maria, peinture murale, autour de 1250.

Michel peut parfois être l'objet d'une représentation isolée et étendue dans les programmes décoratifs des églises et chapelles, et être peint dans des proportions plus importantes que celles des autres saints, ce qui est par exemple le cas lorsqu'il apparaît au début de notre période en escorte du Christ ou de la Vierge. Il possède alors une place et une taille réservées aux archanges, en accord avec les textes bibliques qui insistent sur sa grande taille et en accord avec sa nature archangélique. Dans certain cas, la composition même semble insister sur sa grande taille, comme dans la peinture murale de Bergame, de l'église San Michel al Pozzo, où la tête et le nimbe de l'archange se superposent au bandeau ornemental peint qui sert de cadre à l'image, certainement pour signifier sa grandeur.



Anonyme, Pesée des âmes (détail), Bergame, San Michel al Pozzo, peinture murale, 1440.

Selon Catherine Jolivet-Lévy, une échelle colossale pour Michel était également de mise dans les images byzantines de Cappadoce à la fin du Moyen Âge. Elle était liée, selon l'historienne, à l'usage de l'épithète « grands » ou « très grands » qui désignent souvent les archanges dans les hymnes liturgiques, comme dans les inscriptions, d'identification ou dédicatoires. Les récits de vision attribuent également à l'archange une taille surhumaine¹⁵³⁶.

¹⁵³⁶ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 190.

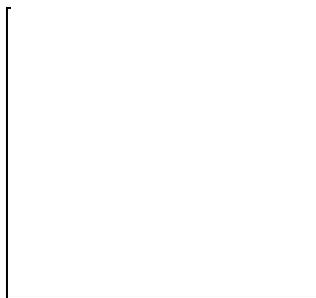
Michel possède également une place et une taille importantes dans la figuration de certains épisodes narratifs qui le mettent au centre, notamment dans les Jugements derniers : il prolonge l'axe constitué par le Christ-Juge qui scinde en deux parties l'au-delà bipolaire, et apparaît souvent dans des proportions importantes par rapport aux autres personnages présents, et même parfois par rapport au Christ, comme l'atteste la peinture du Jugement dernier de Lorenzo Vecchietta exécutée sur une voûte d'un ancien hôpital de Sienne entre 1446 et 1449.



Lorenzo Vecchietta, Jugement dernier (détail), Sienne, ancien hôpital Santa Maria della Scala, peinture murale, 1446-1449.

Pourtant, l'image de l'archange, dans les peintures murales et les peintures sur panneaux, l'intègre très rapidement et de manière presque définitive, au groupe des saints, partageant avec eux la même taille et la même place. Si le rang hiérarchique était encore privilégié dans les proportions des personnages les uns par rapport aux autres au début de notre période, ce n'est plus le cas à partir du XV^e siècle où les dimensions des personnages dépendent de leur disposition dans l'espace.

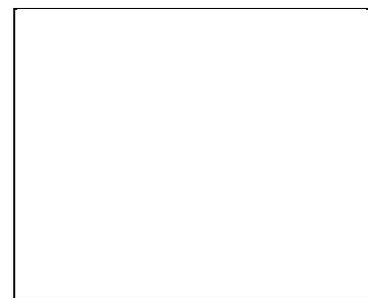
Si, comme nous le disions plus haut, Michel figure essentiellement dans un corps intégral dans les peintures italiennes, il faut tout de même nuancer cette affirmation : dans quatre peintures représentant des apparitions de Michel au Mont Gargan ou au Mont-Saint-Michel, les jambes de l'archange semblent disparaître dans les airs ou sous des épaisseurs d'étoffes.



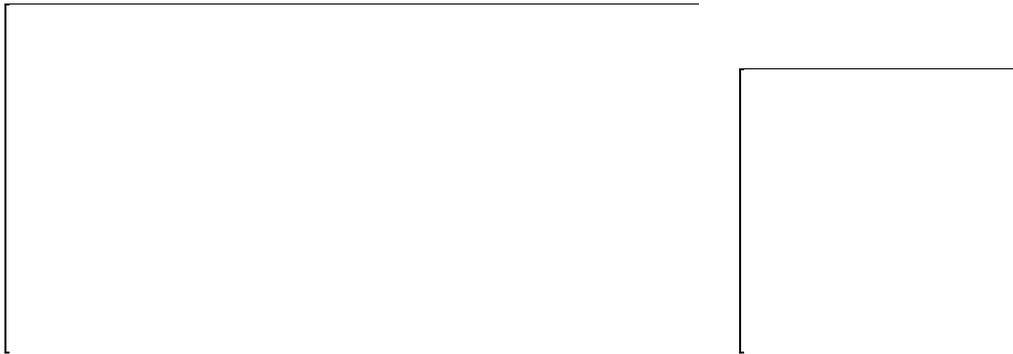
Jacopo del Talentino, Miracle du taureau (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



Agnolo Gaddi, Miracle de l'accouchée (détail), New Haven, Yales University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1380.



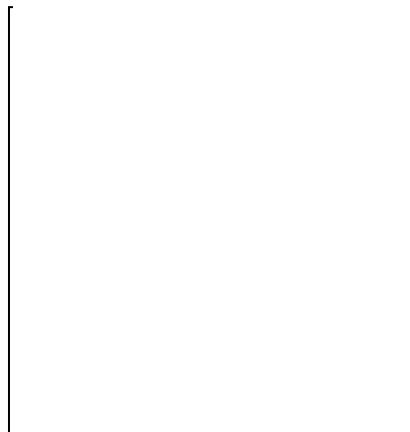
Cenni di Francesco di Ser Cenni, Miracle du taureau (détail), Philadelphia, Museum of Fine Art, peinture sur panneaux, 1385.



Priamo della Quercia, Miracle de l'accouchée (détail) et Apparition à l'évêque (détail),
Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, 1430.

Précisons que ces peintures sont les rares exemples à présenter Michel en vol. De plus, le motif de l'évaporation du corps de l'ange dans les airs est particulièrement adapté au thème de la vision : un personnage apparaît à la vue puis se dissipe ensuite dans les airs. Enfin, Michel n'est pas ici un soldat à qui le corps est indispensable, il est un guide, il vient indiquer le chemin à suivre et à ce titre, seuls ses bras sont utiles dans l'image. Ce fait est d'ailleurs clair lorsque l'on compare ces images avec celles de Michel apparaissant à Rome sur le Mausolée d'Hadrien. Dans cette vision, il vient en tant qu'exécuteur de la justice divine, il est le bras armé de Dieu, comme le montre le geste qu'il réalise : il remet son épée dans son fourreau. Cette fois, Michel est à nouveau un soldat et apparaît toujours dans cette scène dans son intégrité corporelle.

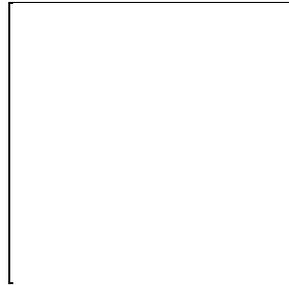
Un certain dynamisme permet parfois de supposer la présence d'une force physique qui anime le corps de Michel. Dans deux peintures du *Duecento*, Michel revêt déjà la tunique courte caractéristique des guerriers : dans la représentation des scènes de la mort d'Henri II à San Lorenzo fuori le mura de Rome, dans les années 1290-1300, la forme des jambes de Michel est visible à travers les chausses, sorte de collant, qu'il porte¹⁵³⁷. Ce type iconographique va connaître un large succès au *Trecento*.



Anonyme romain, Mort d'Henri II (détail), Rome, San Lorenzo fuori le mura, peinture murale, 1290-1300.

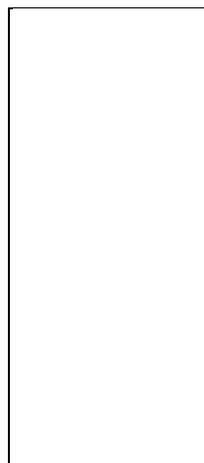
¹⁵³⁷ L'autre peinture se trouve dans l'église Santa Maria in Monte Dominico de Marcellina et date de la première partie du XIII^e siècle.

Dans le Jugement dernier de Pietro Cavallini, Michel endosse un plastron qui suggère la forme du torse de l'archange et le dessin de ses muscles pectoraux. Pourtant, la partie inférieure des bras, qui est généralement laissée nue dans ce genre de vêtement, est couverte par un drapé léger et fluide.

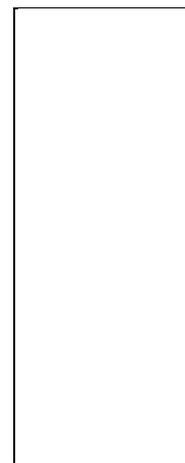


Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.

Au XIV^e siècle, le plastron, dessinant la forme du torse, et la *lorica romana* laissant les jambes nues, sont courants, mais ne laissent pourtant apparaître aucune parcelle de chair michaélique. Les jambes sont couvertes généralement de chausses moulantes ou de jambières de protection, et les bras, de manches d'une chemise située sous la plastron et visible des épaules aux poignets. Le corps de l'archange n'est pas nié puisqu'il est suggéré par ces vêtements moulants ou formés sur le modèle d'un torse humain. De plus, le fait même d'employer ces habits protecteurs atteste de la présence d'un corps à protéger. L'action du combat dans laquelle s'engage Michel permet même parfois de découvrir un membre. Les vêtements, non adaptés à sa mission, sont soulevés par Michel dans la peinture d'Ugolino di Nerio, ou s'écartent suite au mouvement d'extension de l'archange qui brandit son épée dans le cas de la tunique peinte par Bernardino Butinone, et laissent entrevoir une jambe. Mais ce sont là deux exceptions.



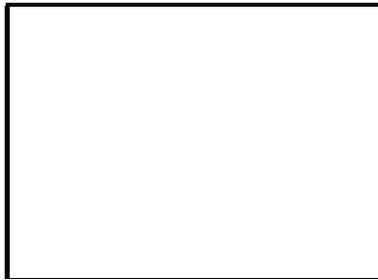
Ugolino di Nerio, Saint Michel (détail), Grosseto, Museo della Maremma, peinture sur panneaux, 1^e ½ du XIV^e.



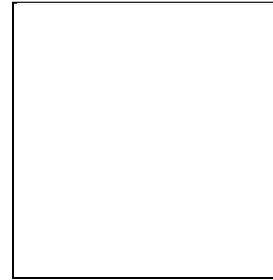
Bernardino Butinone, Jugement dernier (détail), New-York collection privée, peinture sur panneaux, fin du XIV^e siècle.

Un autre élément corporel de Michel peut parfois être découvert dans des sandales : ses pieds. La nudité totale des pieds est souvent attribuée aux anges et aux personnages saints, comme

signe d'humilité, de simplicité et de liberté de mouvement, mais est totalement absente chez Michel¹⁵³⁸. Le type de l'archange byzantin couvre les pieds de Michel de chaussons pourpres, alors que l'archange militaire chausse régulièrement des chaussures en cuir montantes, des chausses ou des solerets dont nous reparlerons plus tard. Tout comme le reste du corps, Michel a les pieds couverts aux XIII, XIV et XV^e siècles en Italie et cet aspect est encore plus frappant lorsqu'à côté de l'archange, d'autres anges (notamment les deux autres archanges) ou saints (principalement Jean-Baptiste et François) ne sont pas chaussés. Le pied nu s'adapte en effet mal au guerrier et surtout aux représentations courantes de Michel qui foule aux pieds le mal : le contact direct entre le dragon et les pieds de l'archange serait intolérable. Les sandales qui semblent être un bon compromis pour avoir les pieds nus sans souiller la plante des pieds de Michel, ne sont pourtant adoptées qu'au XVI^e siècle. Elles y apparaissent rarement sous une forme simple, comme dans la peinture de Bernardino Luini, mais plutôt sous une forme originale, et elle largement adoptée à la fin de notre période, qui consiste à trouser au niveau des orteils les chausses de l'archange¹⁵³⁹.



Bernardino Luini, Saints (détail), Milan, Collection privée, peinture sur panneaux, XVI^e siècle.

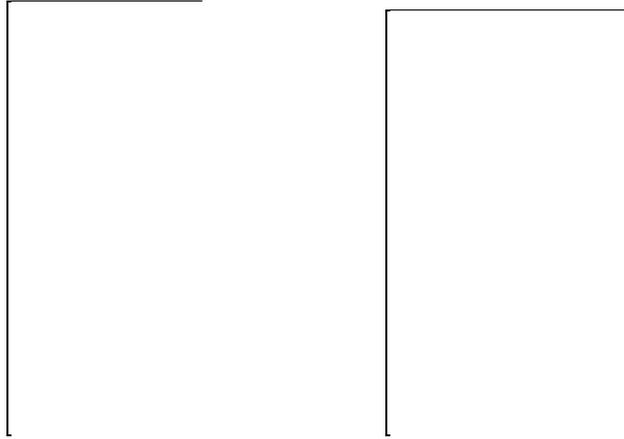


Timoteo Viti da Urbino, *Noli me tangere* et saints (détail), Cagli, Sant'Angelo Minore, peinture sur panneaux, 1518.

Hormis les deux exceptions citées plus haut, le corps de Michel est toujours couvert aux XIII, XIV et même XV^e siècles. Un seul peintre du *Quattrocento* a clairement insisté sur les membres dévêtus de Michel : il s'agit de Piero Della Francesca qui peint en 1470 un archange au type militaire classique, vêtu d'un plastron et d'une forme dérivée de la *lorica romana*. Mais cette fois aucune chausse ne couvre les jambes nues des mi-cuisses aux chevilles ; quant à la chemise, si elle est toujours présente, elle est réalisée dans un tissu tellement fin qu'elle est totalement transparente et identifiable uniquement aux plis et à l'ajout de pierreries au niveau des poignets et le long du bras.

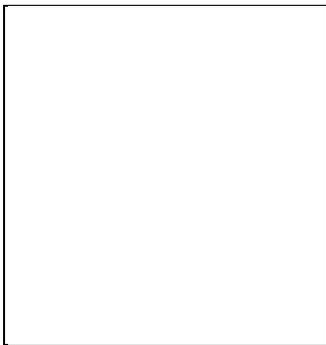
¹⁵³⁸ Michel n'a absolument jamais les pieds totalement nus dans notre corpus. Parfois des sandales discrètes ou de fines chausses, donnent l'impression de voir l'archange nu-pied. Pourtant, en regardant de plus près, il a toujours une semelle ou un morceau d'étoffe qui sépare ses plantes de pieds du sol.

¹⁵³⁹ Le premier exemple attesté dans notre corpus est une peinture de Carlo Crivelli de 1476 conservée à la National Gallery de Londres.

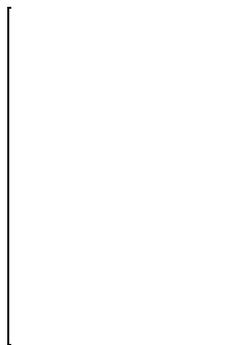


Piero della Francesca, Saint Michel (et détail), Londres, Nationale Gallery, peinture sur panneaux, 1470.

Encore une fois, cette peinture reste une exception et si une plus grande attention est portée aux vêtements militaires de l'archange, tantôt plus réalistes, tantôt tout droit sortis de l'imagination des peintres, elle ne se porte pas encore au XV^e siècle sur la représentation des membres puissants de Michel, pouvant symboliser sa force contre le mal. Au *Quattrocento*, le corps de Michel est largement couvert de fer car il doit répondre aux attaques plus menaçantes du dragon et des démons, il est un corps à protéger. Le démon agressif n'est pas toujours représenté totalement vaincu, il peut encore s'accrocher à la lance de son ennemi, comme dans la peinture de Francesco dei Franceschi, s'agripper ou s'enrouler autour de ses jambes, comme dans les peintures de Benvenuto di Giovanni et Bernardo Zenale da Treviglio. Les vêtements de protection semblent encore bien utiles.



Francesco dei Franceschi, Saint Pierre, Crucifixion et saints (détail), Padoue, Pinacoteca Civica, peinture sur panneaux, 1447.

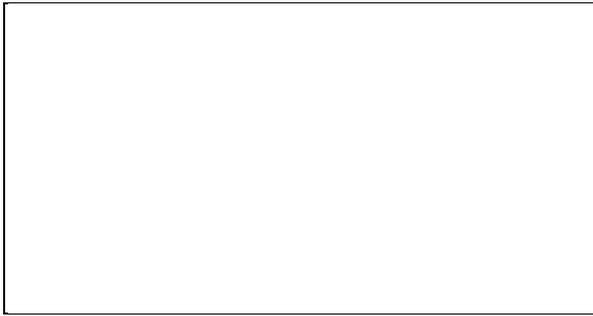


Benvenuto di Giovanni, Saints (détail), Lyon, Musée des Beaux-Arts, peinture sur panneaux, 1470-1480.

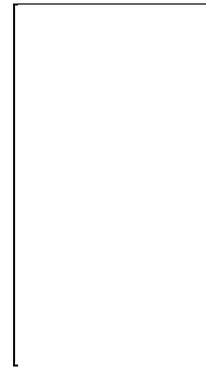


Bernardo Zenale da Treviglio, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1480.

Ils le sont également lorsque le dragon prend une taille importante, tel celui du Maestro dell'Osservanza avec son large corps et ses sept têtes, ou celui d'Antonio del Pollaiuolo aux grosses pattes et à la gueule grande ouverte s'apprêtant à mordre Michel.

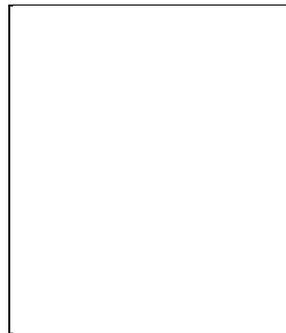


Maestro dell'Osservanza, Saint Michel (détail),
Sienne, Museo dell'Archivio di Stato, peinture sur
panneaux, 1444.



Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel (détail),
Florence, Museo Stafano Berdini, peinture
sur panneaux, milieu du XV^e.

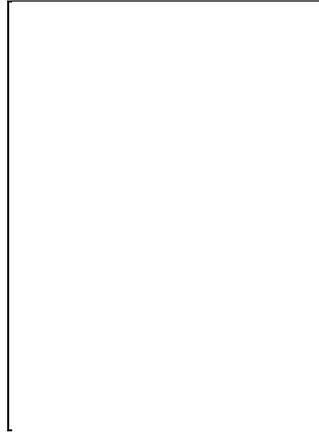
Enfin, le démon n'hésite plus à croiser le fer avec l'archange et à utiliser des armes contre lui. Vincenzo Foppa peint un démon encore actif et menaçant qui tente de faire pencher un plateau de la balance portée par Michel à l'aide d'un pied de biche, mais l'archange le contre avec son épée et les deux armes s'opposent.



Vincenzo Foppa, Saints (détail), Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage, peinture sur panneaux, 1460.

Au XV^e siècle, l'agressivité du dragon et des démons, constitue certainement l'une des raisons principales d'une représentation tardive d'un corps michaélique plus visible. Au *Quattrocento*, il est plus rassurant de voir que les membres de l'archange sont bien protégés face à la menace que constitue le mal.

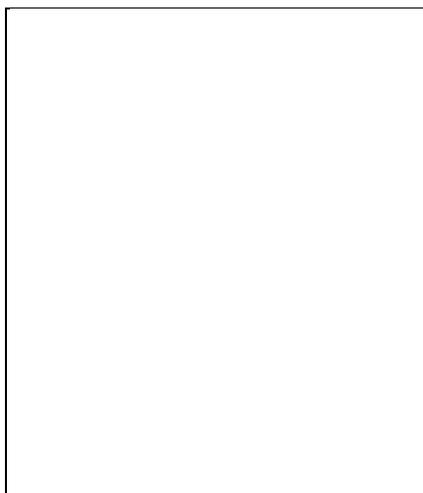
Il faut ainsi attendre le XVI^e siècle pour que les peintres osent découvrir et représenter l'enveloppe corporelle de l'archange. Dans l'huile sur toile de Cesare Sesto, la manche relevée de Michel laisse voir son bras dans son intégralité, dont la peau blanche se détache clairement sur un fond plus sombre, insistant sur le dessin des muscles du biceps et du brachio-radial qui semblent exagérément contractés au vu du simple geste qu'il accomplit.



Cesare Sesto, Vierge à l'Enfant, sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste et Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1510.

Sur la cinquantaine de peintures de notre corpus pour la période allant de 1500 à 1518, nous avons recensé 13 images de l'archange avec les bras et/ou les jambes nues, ce qui paraît important au vue du reste du corpus puisqu'aucune image de ce type n'est réalisée au XIII^e siècle ni au XIV^e siècle, et une seule l'est en 1470 pour le XV^e. Pourtant la figuration du corps n'est pas un tabou dans l'Occident médiéval de la fin du Moyen Âge et depuis le *Duecento*, les représentations des Christ torse-nu ou simplement vêtu d'un *perizonium* se multiplient dans l'iconographie, et le corps de certains saints est clairement mis en scène si la narration le requiert. Mais notons la différence de nature entre les saints - hommes de chair et d'os lors de leur passage sur terre - et l'archange, mais également entre le Christ qui - même s'il est divin - s'est concrètement incarné, alors que Michel ne prend pas directement chair même lorsqu'il intervient dans la vie des hommes. Ceci explique certainement cette réticence à représenter les membres nus de l'archange avant une période bien avancée. En plein XVI^e siècle, Luca Signorelli, pourtant adepte des représentations de l'archange aux jambes et bras nus¹⁵⁴⁰, peint un étonnant contraste entre un Michel vêtu de la tête au pied d'une lourde armure, face au corps presque nu du Christ, de saint Jérôme ou même au torse dénudé de l'ange portant la lance.

¹⁵⁴⁰ Il peint en tout 3 archanges de ce type : en 1499-1502, un saint Michel aux jambes nues dans la chapelle San Brizio d'Orvieto ; un autre sur une huile sur bois conservée à Cortona et peinte en 1510-1512 ; et un archange aux bras et jambes nues en 1516-1517, dans une peinture conservée à Città di Castello.



Luca Signorelli, Déposition et saints (détail), Cortona, San Niccolo, peinture sur panneaux, 1516.

Terminons une nouvelle fois avec Raphaël pour insister sur une caractéristique importante de l'iconographie de saint Michel : le contraste entre un corps guerrier et robuste et un visage fin, juvénile et délicat. L'archange du Louvre a un corps fort, des membres épais et puissants, pourtant facilement portés par des ailes majestueuses. Le contraste avec le visage « angélique », doux et raffiné de Michel est saisissant. La sérénité de ses traits s'oppose elle au dynamisme et à la tension de son corps.



Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

Ce contraste est la clé du dialogue entre force morale et force physique. Au début de notre période, le corps de l'archange est presque absent de l'iconographie michaélique, remplacé par des vêtements qui semblent vides, et sa victoire est clairement due à sa puissance morale. Lorsque Michel devient un guerrier vêtu de l'armure à la fin du Moyen Âge, son calme et son sérieux, dicibles dans l'absence d'expression dont nous avons déjà parlé, sont les seuls garants de sa supériorité morale et de sa différence de nature par rapport à un saint guerrier classique. Au début de l'époque moderne, le corps de Michel aux muscles saillants est maintenant capable physiquement de battre un dragon ou un démon, et sa supériorité est

rendue par des gestes accomplis sans efforts avec délicatesse et raffinement. Le caractère réaliste et matériel est contraire à sa nature et exigeait une très haute qualité pour être supportable.

Si les peintres ont mis longtemps à représenter le « corps de l'archange » par rapport à celui du Christ ou des saints, cette évolution tardive n'est pas non plus liée à celle de l'iconographie des anges en général. La matérialité et le réalisme qu'acquièrent les représentations du corps de Michel dans les peintures du *Cinquecento* s'opposent à plusieurs types de représentations angéliques, tels que les têtes de chérubins, les anges monochromes ou les anges-nuages. Le corps fort et puissant de Michel est de toute façon en décalage avec l'image des anges au début de la Renaissance souvent plus féminins ou plus enfantins, et la dignité du chef de la milice céleste ne s'accorde pas avec le développement des angelots nus qui fleurissent dans les compositions modernes.

Un autre élément le distingue des représentations angéliques classiques : les mouvements qu'il réalise.

I.2.3.2. Un corps en mouvement

Le corps et les gestes des hommes et des personnages saints sont, dans l'iconographie médiévale, avant tout des signes, porteurs de significations symboliques, avant d'être des représentations naturalistes de corps en mouvement ou immobiles¹⁵⁴¹. Il n'y a donc pas forcément de lien entre gestes, mouvements et nature de l'acte commis. Pourtant, dans l'iconographie michaélique de la fin du Moyen Âge, l'insistance sur l'action de l'archange semble lier symbolisme et naturalisme. Distinguons dans un premier temps ce que nous entendons par « mouvement » et par « geste », que nous n'employons pas en tant que synonymes.

Le mouvement concerne une partie ou tout le corps, et est engendré par une action qui peut être déterminée par l'utilisation d'un outil ou par les besoins de la narration. L'image d'un mouvement est l'illustration d'un moyen. Le geste lui est souvent plus subtil, et concerne davantage une attitude corporelle, traduit une disposition intérieure ou est réalisé pour faire passer un message précis : il est signifiant et indépendant d'une efficacité physique par rapport au mouvement. Le geste est un but en lui-même. Il n'est pourtant pas si aisé de distinguer geste et mouvement dans l'iconographie de saint Michel, car les deux sont souvent liés : lorsque, par exemple, Michel est représenté dynamiquement en train d'écraser un dragon avec ses pieds, il s'agit bien d'une action qui met tout son corps en mouvement, une illustration d'un moyen d'arriver à maîtriser la bête, mais il est également un but car signe visuel de sa domination sur la mal. Le mouvement dans ce cas est une façon de représenter le geste.

¹⁵⁴¹ GARNIER, 1982-1989, 2 vol., p. 43.

Les mouvements d'un combattant

Michel est un personnage actif dans les peintures italiennes de la fin du Moyen Âge. C'est principalement sa mission de guerrier qui lui confère ce rôle dynamique très tôt dans l'iconographie italienne. Dans les peintures de notre corpus, l'action principale de Michel est donc un combat, pour cela, il porte le plus souvent une arme dans la main droite et un autre attribut dans la gauche : balance, bouclier, globe, phylactère ou tête du démon. Il peut également tenir son arme des deux mains, ce qui est plus courant pour la lance¹⁵⁴², mais pas impossible pour l'épée¹⁵⁴³. La position de l'archange dans l'image dépend de l'aspect sur lequel le peintre veut insister.

La position d'un personnage est la façon dont son corps se tient dans l'espace et s'apprécie par rapport aux trois dimensions. Contrairement aux gestes qui se traduisent par des verbes, la position est donnée par des adjectifs, des participes ou des adverbes¹⁵⁴⁴. Saint Michel n'est pas constamment figuré en mouvement et la représentation frontale sied particulièrement aux images de type byzantin du *Duecento*. Michel est debout, sa tête et son corps sont droits, ses épaules parallèles au sol, ses ailes et ses pieds sont symétriques l'un par rapport à l'autre. La présence courante du dragon sous ses pieds ne gêne en rien cet aspect rectiligne d'une position empreinte de stabilité. La seule entorse à cette symétrie est le fait que l'archange tienne un objet différent dans chaque main, attributs qui se portent différemment et influent donc sur la position de chacun des bras : Michel porte la lance dans la main droite qui se place à la hauteur du visage, son coude est relevé et l'avant-bras forme un angle droit avec l'arrière-bras ; la main gauche porte un globe à pleine main à la hauteur de la taille, le bras reste le long du corps et l'avant-bras se détache légèrement vers l'avant. Ce type peut figurer aussi bien dans les peintures murales, comme dans l'église rupestre de Sasso Cavaoso, ou sur des panneaux, comme celui de Bonaventura Berlinghieri, et, si sa position est statique, Michel est déjà en train d'enfoncer la lance dans le gosier d'un dragon.

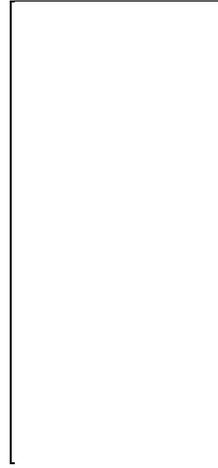
¹⁵⁴² Dans ce cas, la lance est tenue obliquement par l'archange comme dans le panneau de Luca di Tommè conservé à Amiens.

¹⁵⁴³ Citons par exemple la peinture murale du Jugement dernier de la basilique Sant'Anastasia de Vérone, en 1360, ou la peinture sur panneaux conservée au Musée du Petit Palais à Avignon et peinte par un anonyme proche de Matteo Giovannetti au troisième quart du XIV^e siècle.

¹⁵⁴⁴ GARNIER, 1982, vol. 1, p. 48.

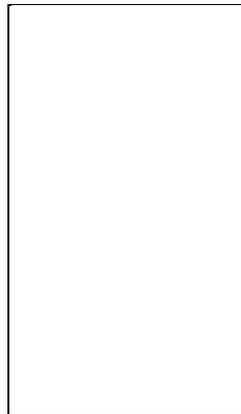


Anonyme, Saint Michel, Sasso Caveoso, peinture murale, années 1250.



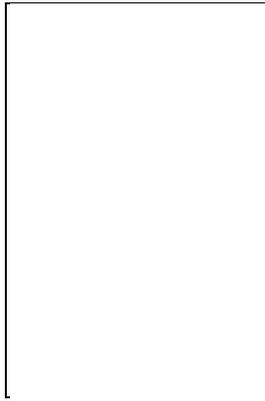
Bonaventura Berlinghieri, Crucifixion, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1260-1270.

Cette position s'accorde parfaitement au sérieux des figures byzantines. Elle correspond à un état durable et parfait qui caractérise la figure archangélique. Les images de l'archange en position frontale se développent particulièrement au XIII^e et au début du XIV^e siècle, et peuvent être dynamisées par l'oblique de la lance portée dans la main droite mais transperçant la tête du dragon à gauche de Michel, comme dans le panneau du Maître de Varlungo en 1280-1290.



Maître de Varlungo, Saints (détail), Rome, Collection M. Fiammingo, peinture sur panneaux, 1280-1290.

Mais cette frontalité est loin d'être la norme pour l'iconographie de Michel, même au début de notre période, où se retrouvent déjà des positions plus souples et plus naturelles, qui se multiplient à partir du XIV^e siècle. En 1292, Manfredino da Pistoia peint un Michel empreint de vitalité, dont les gestes prennent de l'ampleur pour mieux combattre les démons qui perturbent la pesée. La position de trois-quarts est la plus courante mais elle comprend un nombre de variantes importantes entre un léger décalage pour éviter une frontalité trop rigide et des positions dynamiques qui sont parfois proches de représentations de profil, comme dans la peinture rupestre de Mottola où Michel détourne son corps pour mieux atteindre de sa lance la tête du dragon qu'il piétine.

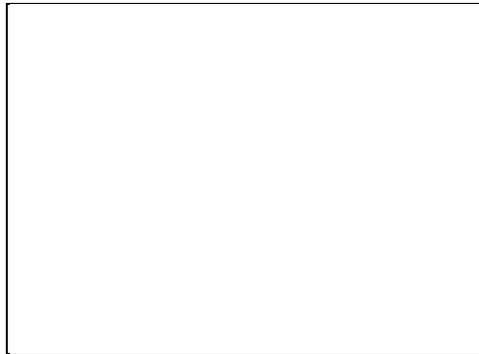


Manfredino da Pistoia, Saint Michel, Gêne, Museo Sant'Agostino, peinture murale déposée, 1292.



Anonyme, Saint Michel, Mottola, San Nicola a Casalrotto, peinture murale rupestre, fin XII^e début XIII^e.

Plusieurs images, des représentations narratives, montrent un corps de trois-quarts et un visage de profil. Cette position est clairement liée à l'activité du personnage¹⁵⁴⁵. La position strictement de profil n'est presque pas présente dans notre corpus. Citons par exemple un épisode rarement illustré dans la peinture italienne de la fin du Moyen Âge : Michel tranche les mains de Jephonias. Dans cette image d'un anonyme proche de Matteo Giovanetti, Michel est représenté de profil, penché sur sa victime, la jambe droite tendue et la gauche pliée et tenant son épée dans ses deux mains, il s'apprête à trancher les mains du juif qui a tenté de renverser le corps de la Vierge.

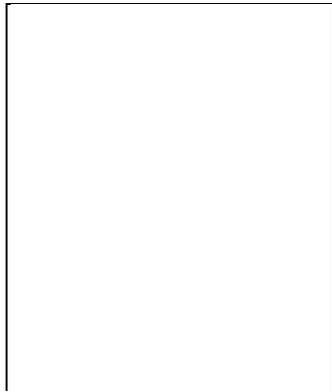


Anonyme, Dormition de la Vierge (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, 3^e ¼ du XIV^e.

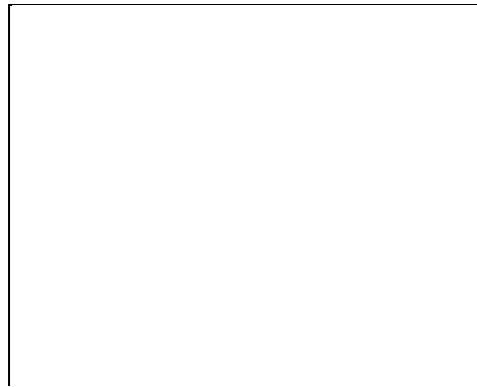
Michel est un archange de l'action, et figure à ce titre principalement debout. Pourtant quelques spécimens de notre corpus le présentent agenouillé ou même assis. Mais ces positions ne sont pas pour autant des positions qui traduisent le repos ou la fatigue de l'archange. Lorsqu'il est en position assise, Michel trône : les quatre peintures sur panneaux de ce type montrent Michel en position frontale, assis sur un édifice en pierre ou en bois finement travaillé et recouvert de pierreries, et surélevé sur une ou deux marches. Dans ces peintures, il a une position centrale et une prééminence par rapport aux autres saints représentés, comme dans le panneau d'Angelo Puccinelli où Michel occupe le panneau central et a une taille largement supérieure à celle des saints Antoine et Jean-Baptiste, debout dans les

¹⁵⁴⁵ GARNIER, 1982-1989, 2 vol., p. 124.

panneaux latéraux. L'ensemble de l'espace pictural peut également lui être dédié, comme dans le panneau de Coppo di Marcovaldo où la figure centrale et en trône de Michel est entourée de scènes narrant ses apparitions et ses miracles.



Angelo Puccinelli, Saint Michel et saints, Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1379.



Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes, San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.

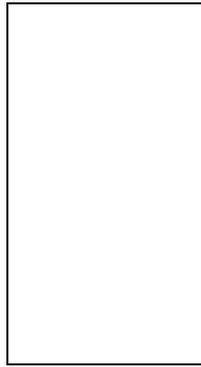
Notons la répartition uniforme de ce motif iconographique sur l'ensemble de la période étudiée : l'un est réalisé autour de 1250, deux au dernier quart du XIV^e siècle et un autre vers 1430. Une cinquième peinture datée de 1429 présente Michel en trône, mais cette fois-ci dans une peinture murale et dans le contexte narratif du Jugement dernier : il évalue les âmes grâce à sa balance à la sortie du Purgatoire tout en trônant sur un siège maçonné. Dans ce nombre très limité de peintures, le droit au trône traduit la gloire de l'archange et sa puissance, mais également son importance dans le sanctoral chrétien de la fin du Moyen Âge car c'est un attribut généralement réservé au Christ ou à quelques très grands saints, et qui en plus l'impose comme un personnage hiérarchiquement supérieur par rapport aux autres saints présents.

La signification de la position agenouillée est tout autre. Neuf peintures de notre corpus montrent Michel à genoux devant le Christ, la Vierge ou les deux¹⁵⁴⁶. Michel a les deux genoux au sol ou un seul. Si les traits du visage et la physionomie de Michel est inchangée, cette position s'accompagne généralement d'une légère inclinaison de la tête vers le haut pour regarder l'objet de sa dévotion ou vers le bas en signe de recueillement. Les gestes des mains insistent également sur le respect et l'entière soumission de Michel au couple divin : une main ramenée sur la poitrine, les mains jointes en signe de prière, ou alors il tient simplement ses armes qui sont au repos, les présente à la divinité pour signifier qu'elles sont à son service.

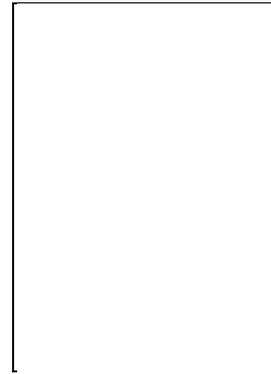
¹⁵⁴⁶ Outre les trois peintures présentées en illustration : Giovanni Angelo d'Antonio, Vierge à l'Enfant et saints, Rome, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, peinture sur panneaux, 1445 ; Filippo Lippi, saints, Cleveland, museum of Art, peinture sur panneaux, 1457-1458 ; Matteo di Giovanni, Nativité, *Ecce homo* et saints, Sienne, San Domenico, peinture sur panneaux, 4^e ¼ du XV^e ; Neri di Bicci, Couronnement de la Vierge et saints, Florence, San Giovannino dei Cavalieri, peinture sur panneaux, XV^e ; Benvenuto di Giovanni, *Ecce homo* et saints, Montalcino, Museo Civico, peinture sur panneaux, début XVI^e ; Cesare Sesto, Vierge à l'Enfant et saints, Paris, Louvre, huile sur toile, 1510.



Ambrogio Lorenzetti, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sienne, Sant'Agostino, peinture murale, première partie du XIV^e.



Le Pérugin, Nativité et saints (détail), Rome, Collezione Albani Torlonia, peinture sur panneaux, 1491.



Giovanni d'Agnolo di Balduccio, Christ et saints (détail), Arezzo, Museo Statale di Arte, peinture murale déposée, 1^e ½ du XV^e.

Ici, c'est bien la position du corps qui traduit davantage les sentiments intérieurs de respect et de dévotion que ses expressions.

Hormis la peinture d'Ambrogio Lorenzetti, toutes les images de Michel à genoux ont été réalisées au XV^e ou au début du XVI^e siècle. Nous reviendrons plus loin sur cette tendance, à la fin de notre période, à détourner Michel de son combat pour le laisser s'adonner plus volontiers à la contemplation et l'adoration. Malgré ces quelques exceptions d'un archange assis et à genoux, et après les représentations statiques du début de notre période, Michel est dans la majorité des cas debout et en mouvement.

Les mouvements principaux réalisés par l'archange dans la peinture italienne de la fin du Moyen Âge sont ceux engendrés par l'utilisation de l'arme - souvent brandie ou utilisée pour tuer la bête - qu'ils soient réalisés pour combattre le dragon ou les petits démons autour de la balance. L'écrasement de l'ennemi est illustré également par des positions de jambes parfois originales. De ces deux grands groupes de mouvements - utilisation de l'arme et écrasement de l'ennemi ; qui concernent en priorité respectivement les bras et les jambes - découlent également les positions de la tête, du buste. Certaines scènes narratives nécessitent également de placer l'action dans les airs et génèrent des mouvements conditionnés par le vol.

En général, le combat réalisé par Michel met en image un ensemble complexe de mouvements qui met tout le corps en action dans un seul but : écraser le mal.

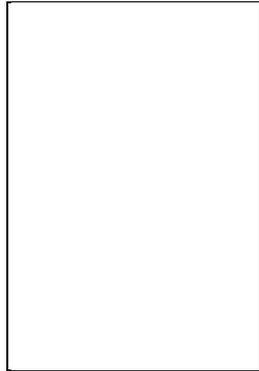
Le mouvement est présent de manière précoce dans l'iconographie de Michel¹⁵⁴⁷. L'ivoire carolingien de Leipzig¹⁵⁴⁸ atteste que statisme et hiératisme ne sont pas des éléments

¹⁵⁴⁷ Voir à ce propos le chapitre 1. III.2.2.2. *Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal.*

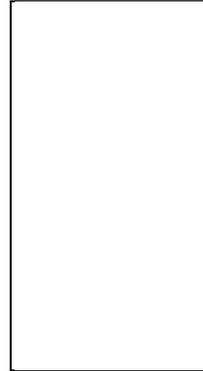
¹⁵⁴⁸ Saint Michel, fragment d'une couverture de livre, en ivoire, Grassimuseum, Leipzig, vers 800. Voir illustration dans chapitre 2, I. 2.2.2.2. .

caractéristiques de son image : les jambes de Michel sont représentées de trois-quarts, l'une est en appui sur une partie indéterminée et l'autre est levée mais n'écrase pas encore le dragon ; le buste est de face, le bras droit au coude relevé s'apprête à transpercer le dragon et le fer de la lance est à l'entrée de la gueule de la bête ; Michel ne regarde pourtant pas l'ennemi et sa tête est légèrement inclinée. Le dragon est toujours bien vivant, ce qui permet d'insister sur la nécessité de ce combat. L'action semble en suspens dans le temps : le moment représenté n'est pas celui du cœur du combat, ni même celui de la victoire, mais celui qui précède de quelques secondes cette victoire, déjà évidente mais pas encore accomplie.

Toutes les images de Michel en plein Moyen Âge ne possèdent pourtant pas cette verve et ce dynamisme et si l'art byzantin et l'art roman savent utiliser le mouvement lorsqu'il est nécessaire à l'image, ce n'est cependant pas son mode d'expression privilégié. Le XIII^e siècle possède quelques spécimens dynamiques, mais au XIV^e siècle, les mouvements gagnent en souplesse et en amplitude. En général, si le corps reste encore principalement de face ou légèrement de trois-quarts au début du siècle, le mouvement est visible dans la position ample du bras droit, au coude relevé afin de brandir la lance et la tête peut être penchée sur l'ennemi et accompagne ainsi l'action, comme dans les panneaux d'Ugolino di Nerio et celui de Lippo di Benivieni.

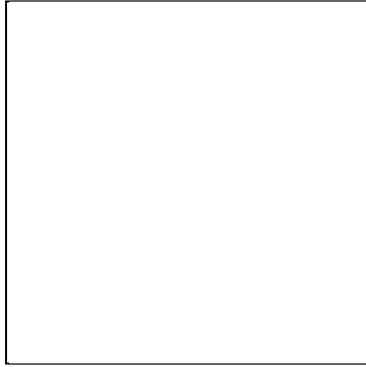


Ugolino di Nerio, Saint Michel, Grosseto, Museo Archeologico et d'Arte, peinture sur panneaux, 1^e ½ du XIV^e.



Lippo di Benivieni, Vierge à l'Enfant et saints (détail), collection privée, peinture sur panneaux, 1290-1310.

Le corps esquisse un déhanché mais les jambes sont encore relativement droites et symétriques malgré la présence du dragon. Les concessions faites à une représentation plus naturaliste du mouvement amènent certains peintres à des solutions sans précédent, faisant par exemple passer le bras devant la figure de l'archange, comme dans le médaillon peint par Giotto dans la chapelle Scrovegni : la main, le bras et l'arme de Michel occultent une partie de son visage et de son torse pour aller transpercer le démon qui se trouve à l'extrémité droite de l'image.



Giotto, Saint Michel, Padoue, chapelle dell'Arena, peinture murale, 1303-1306.

L'évolution de la représentation du mouvement est liée à une modification iconographique majeure dans l'image de Michel : le remplacement de la lance par l'épée. Cette modification se trouve avant tout dans les représentations de Michel en buste et l'épée est présentée et non pas utilisée par l'archange, comme dans le panneau de Simone Martini et dans cinq autres peintures réalisées dans la première moitié du XIV^e siècle¹⁵⁴⁹. Dans ces images, la partie inférieure du corps de Michel n'est jamais visible et l'archange, dans une position légèrement de trois quarts, porte l'épée contre lui et la lame posée sur son épaule, longe son visage.



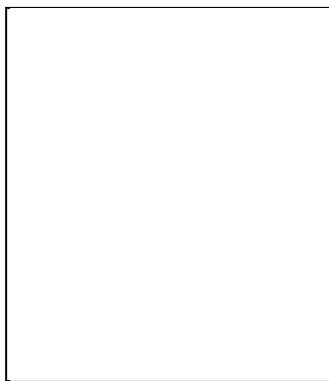
Simone Martini, Saints (détail), Cambridge Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.

Cette arme est ensuite directement utilisée dans les combats contre le dragon, mais elle ne peut l'être à la façon d'une lance, arme d'hast dont la longue hampe permettait sans soucis de garder la bête à distance. L'épée est courte et appelle à ce titre des combats plus rapprochés et donc des mouvements différents pour pouvoir concilier une représentation d'un corps à corps contre un ennemi généralement figuré comme une bête déjà dominée, plaquée au sol. L'image du combat de Michel contre le dragon était déjà certainement trop ancrée et trop efficace pour que les peintres se contentent d'une image de l'archange en buste présentant son épée en évoquant son combat sans le représenter. Le problème à résoudre est qu'il n'est plus possible

¹⁵⁴⁹ Les autres peintures correspondant à cette description sont : Assistant de Cavallini, Jugement dernier, Naples, Santa Maria di Donnaregina, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e ; Ambrogio Lorenzetti, Vierge à l'Enfant et saints, Sienne, Sant'Agostino, peinture murale, XIV^e ; école de Duccio, Vierge à l'Enfant et saints, Birmingham, Museum of Art, peinture sur panneaux, 1310-1320 ; Ugolino di Nerio, Crucifixion et saints, Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, autour de 1320 ; Maestro di Chianciano, Vierge à l'Enfant et saints, Chianciano, Museo della Collegiata, peinture sur panneaux, 2^e ¼ du XIV^e.

d'utiliser l'arme pour garder la tête du dragon au sol sans comporter de danger pour le corps de Michel. À plus forte raison si l'épée est brandie, prête à frapper, elle demande au corps une extension qui laisse tout un flan de l'archange sans défense. Cette difficulté est contournée en utilisant la position même du corps de Michel comme système de défense : la posture des jambes adoptée dans les premières images de Michel combattant le dragon à l'épée, reprend la même fonction défensive que la lance des images précédentes.

La première image recensée de Michel avec l'épée brandie contre le dragon est celle de Pietro Lorenzetti peinte en 1330. La position de l'archange est particulièrement complexe et dynamique : le bras droit saisit l'épée et la brandit derrière la tête, elle est presque horizontale et le coude est relevé jusqu'au niveau des épaules ; le bras gauche est curieusement ramené vers le coude droit, il tient le fourreau et semble déjà l'approcher de la lame pour la ranger ; les épaules de Michel sont donc totalement tournées par rapport à son bassin qui reste de face ; la jambe droite est repliée et en appui sur le dos du dragon alors que la jambe gauche est bien tendue pour garder le corps de l'archange à distance des têtes du dragon et plaquer au sol le cou de la bête ; la tête de l'archange se tourne vers les sept têtes qu'il va bientôt frapper de sa lame. Tout le haut du corps semble vriller, comme emporté par le mouvement des bras attaquant la bête, alors que la partie basse est employée à la défense et à la stabilité. Ce double mouvement d'attaque et de défense, plus complémentaire que contradictoire, crée une tension et une dynamique sans précédent dans l'iconographie michaélique¹⁵⁵⁰. Cette peinture est une représentation d'un moment de grande tension où la bête est encore agressive mais où Michel s'apprête à porter le coup fatal.



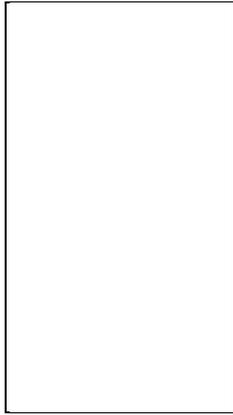
Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.

Cette peinture marque également l'apparition d'un motif supplémentaire dans l'iconographie de Michel combattant le dragon : celui de la tenue du fourreau, déjà prêt à recevoir l'épée juste après le coup fatal. Il insiste déjà sur l'issue positive du combat¹⁵⁵¹.

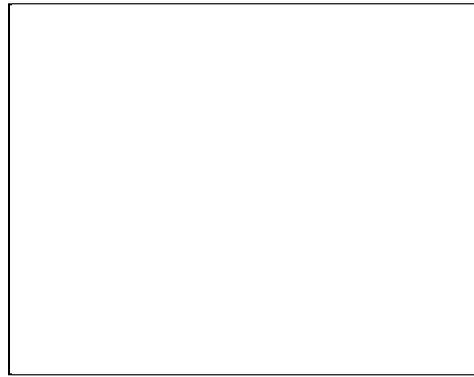
¹⁵⁵⁰ Cette position est reprise en 1340-1350 par Jacopo del Casentino dans un fragment de polyptique conservé à Dunedin, à la Public Art Gallery ; puis de manière encore plus contorsionnée dans la tempera du Maestro dell'Osservanza de 1444 conservée au Museo dell'Archivio di Stato de Sienne.

¹⁵⁵¹ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 1.1.1. *Les armes et les attributs militaires*.

La position des jambes -l'une fléchie et l'autre tendue- est souvent reprise dans ce genre de peinture mais le mouvement des bras et des épaules est simplifié : le coude droit est relevé au niveau de la tête, et l'épée est brandie en position horizontale, derrière ou au-dessus de la tête de l'archange alors que la main gauche tient un bouclier. Ce type est repris aussi bien dans les peintures sur panneaux, comme celle de Bernardo Daddi, que dans les peintures murales. Si Bernardo Daddi entraîne l'archange dans un mouvement moins vif, Biagio di Goro Ghezzi à Paganico, peint un corps michaélique en grande tension et un axe oblique se crée du coude en passant par l'avant-bras droit, le flanc, la jambe gauche bien tendue jusqu'au pied de Michel.



Bernardo Daddi, Saint Michel, Crespina, San Michele, peinture sur panneaux, 1320-1348.



Biagio di Goro Ghezzi, Saint Michel, Paganico, San Michele, peinture murale, 1368.

Le contraste de la position des jambes, l'une fléchie / l'autre tendue, marque l'adoption du *contrapposto* par la figure de Michel, position qui symbolise déjà dans la Grèce Antique un dynamisme et une cohérence corporelle par la figuration de la répartition des poids, des mouvements des muscles, de leurs liens entre eux et du pouvoir de la gravité sur le corps. Elle permet, par l'insertion d'une dissymétrie, de combiner l'élan du combattant et la stabilité et la domination du chef de la milice céleste. Le jeu de jambes est ensuite largement adopté pour les différents types iconographiques de saint Michel même si le dragon disparaît parfois de sous les pieds de l'archange, et que la jambe gauche n'a plus clairement une fonction défensive.

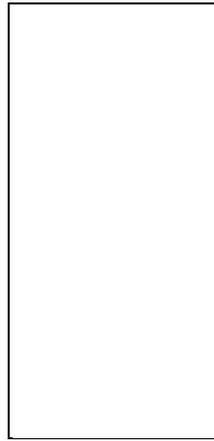
Il ne faut pourtant pas parler d'une adoption totale et unanime du *contrapposto* dès le *Trecento*, car bien souvent, si un mouvement de déhanchement est esquissé, il reste très léger ou représenté de manière maladroite et la position droite reste encore la plus courante en plein XIV^e siècle, soit parce que le combat est clairement terminé, Michel s'est redressé et présente son arme alors que son ennemi vaincu git à ses pieds, soit parce que l'archange porte toujours la lance et dans ce cas, la position des jambes de Michel est moins déterminante comme protection.

Ce mouvement, s'il correspond à l'origine à l'adaptation du combat à l'épée, est ensuite transposé pour l'usage de la lance où la ligne oblique dessinée par la tension du corps et le prolongement entre le bras levé de Michel et sa jambe tendue est soulignée par la position parallèle de la lance, comme dans le panneau de Federico Tedesco. Ce schéma peut ensuite être modifié. Dans la peinture réalisée en contexte siennois, le mouvement est le même mais

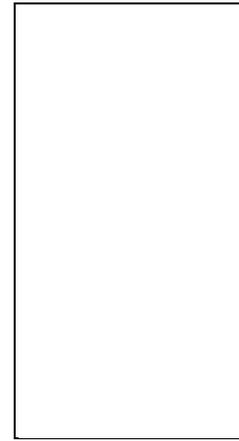
l'inversion des jambes tendues / pliées ajoute encore au dynamisme de la composition. La peinture murale de Venise présente un mouvement plus attaquant que défensif puisque Michel se sert du fléchissement de sa jambe droite pour donner plus de puissance à l'écrasement de la bête, sans protéger son corps à l'aide de la jambe tendue car la lance est présente pour tenir la tête du dragon à l'écart. Dans ces images, même si la lance est présente, les jambes de Michel ont conservé un rôle décisif dans le combat contre le dragon qu'elles avaient obtenu dans les combats à l'épée. Nous reviendrons sur l'importance de ces mouvements de jambes dans l'analyse des symboliques de l'image de Michel dans le troisième chapitre de cette thèse.



Federico Tedesco, Saint Michel, Venise, Museo Correr, peinture sur panneaux, 1420-1430.



Anonyme siennois, Saint Michel, Tokyo, National Museum of Western Art, peinture sur panneaux, XIV^e siècle.



Anonyme, Saint Michel, Venise, San Zan Degolà, peinture murale, 1380-1390.

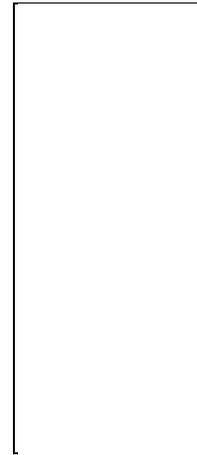
Les figures dynamiques de l'archange au sein de représentations statiques de groupes de saints entourant la Vierge à l'Enfant semblent parfois étonnantes. Les mouvements imposés par le combat de Michel semblent parfois inadaptés au cadre et au contexte dans lequel il s'inscrit, tant et si bien que son corps se heurte parfois aux limites de la peinture ou en sort complètement. C'est principalement le mouvement du bras droit, notamment le coude levé, qui ne semble pas « rentrer » dans le cadre imposé pour une image de saint en pied. Dans le panneau de Lorenzo di Bicci, le bras de l'archange est caché par une partie de la structure du cadre. Dans celui d'un anonyme maître siennois, c'est tout le flanc droit de Michel, son bras et sa jambe qui sont hors-cadre. Bien sûr ce type de remarque impose une certaine vigilance, car les remaniements courants des panneaux et de leur structure tout au long de l'histoire d'une peinture, peuvent cacher une partie précédemment visible, ce que je ne pense pas être le cas, au moins pour la deuxième peinture présentée. Cela n'enlève pourtant rien au fait que l'image de Michel utilise en général une superficie plus importante que celle des autres saints à cause de l'extension de son corps pour accomplir sa mission. Dans la peinture de Bartolomeo Vivarini, Michel et le démon qu'il combat sont tellement envahissants, qu'ils couvrent une bonne partie de la figure de saint Antoine de Padoue qui se trouve derrière eux.



Lorenzo di Bicci Vierge à l'Enfant et saints (détail), Loro Ciuffenna, Santa Maria Assunta, peinture sur panneaux, 1400-1410.



Anonyme siennois, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Rotterdam, Boymans Museum, peinture sur panneaux, vers 1390.



Bartolomeo Vivarini, Saints (détail), Bari, Pinacoteca Provinciale, peinture sur panneaux, 1483.

Les mouvements dynamiques de Michel déterminés par la façon dont il combat le dragon, constituent ensuite une position classique de l'archange, même lorsque le dragon a disparu. La position des jambes qui permettait principalement d'assurer un appui sur le corps du dragon à l'aide de la jambe droite fléchie, et de maintenir sa gueule à distance du corps de l'archange en plaquant son cou au sol à l'aide de la jambe gauche bien tendue, est reprise dans les images où la pesée est au centre de l'attention de l'archange et où les petits démons remplacent le gros lézard. Dans ce cas, la dissymétrie des jambes assure toujours la stabilité de l'archange nécessaire à la pesée et à la lutte contre les démons tricheurs.

De la fin du XIII^e jusqu'à la fin du siècle suivant, il faut noter une alternance assez régulière de représentations dynamiques de Michel avec des images plus calmes où l'archange présente ses armes et sa victoire sans être réellement en action. Le début du XV^e marque une certaine accalmie dans les peintures de Michel, surtout lorsqu'il porte l'épée, il l'utilise rarement et la présente plus calmement en participant à l'activité commune de contemplation du couple divin ou s'appuie dessus. Sa position n'est pourtant pas aussi rigide que celle du XIII^e siècle, et présente plus volontiers un déhanché élégant faisant de lui un guerrier au repos. Il s'intègre alors mieux au panthéon dans lequel il apparaît comme nous pouvons, par exemple, l'observer dans le panneau de Bicci di Lorenzo datant de la première partie du XV^e siècle : rien, dans la position du corps de Michel, ne le distingue des autres saints.

Les images en mouvement sont plus volontiers développées dans les prédelles, comme dans celle du polyptyque de Lorenzo di Niccolo, sur les panneaux latéraux ou dans des grands épisodes illustrant la légende de saint Michel. Au milieu des théories de saints, Michel ne reprend pas pour autant la position frontale mais adopte la plupart du temps un simple *contrapposto*, comme la majorité des autres personnages représentés.

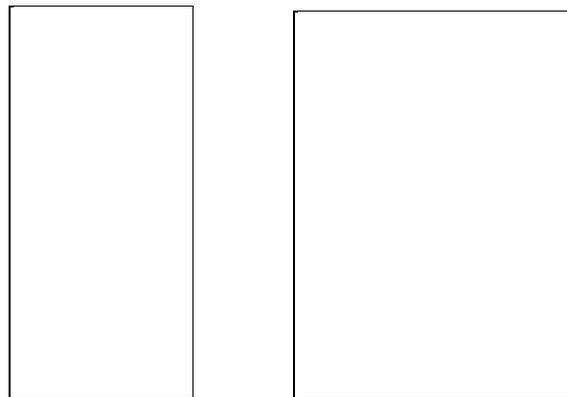


Bicci di Lorenzo, Saints, Helsinki, Ateneum, Sinebrychoff Art Museum, peinture sur panneaux, 1^e ½ du XV^e.



Lorenzo du Niccolo Vierge à l'Enfant et saints (et détail), Venise, Collection Vittorio Cini, peinture sur panneaux, 1404.

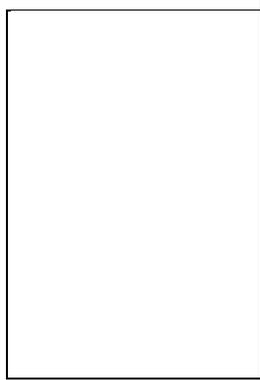
Entre 1410 et les années 1470, quatre peintures de Jugement dernier figurent Michel dans une position non naturelle étonnante : sa position est frontale, son buste est droit mais ses deux jambes sont pliées et arquées symétriquement. Dans le premier témoignage peint par Giovanni da Modena¹⁵⁵², Michel est représenté au centre de la composition, entre le monde des élus et celui des damnés, il porte l'épée et la balance et un démon s'accroche à l'un des plateaux, sans que l'archange y porte attention particulière. Ses deux jambes symétriques écrasent le démon en créant un pont. Cette position reprend étonnamment celle de Satan au registre inférieur faisant de Michel l'incarnation du pôle positif opposé à l'incarnation du pôle négatif constitué de la figure satanique. Cette position est également une reprise visuelle de la forme de la balance, où les cuisses constitueraient le fléau et le reste des jambes, les deux plateaux pendus, les deux chemins opposés.



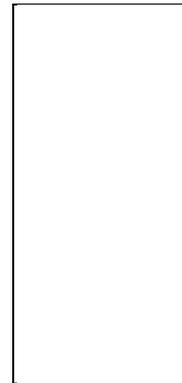
Giovanni da Modena, Jugement dernier (et détails), Bologne, San Petronio, peinture murale, 1410.

¹⁵⁵² Les trois autres peintures sont : Maestro dell'Avicenna, Jugement dernier, Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1435 ; Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Jugement dernier, Terni, San Francesco, peinture murale, 1445-1451; Cristoforo da Lendinara, Jugement dernier, Modena, Duomo, peinture murale, 1472-1476.

Le deuxième quart du XV^e siècle est marqué par un retour de l'alternance des représentations calmes avec des images plus vivantes. Les peintures où Michel porte la lance sont en général plus dynamiques que celles avec l'épée car elles mettent en scène le moment où Michel transperce son ennemi ou l'écarte des plateaux de la balance. Notons également une recherche particulière d'élégance et de raffinement dans les gestes ou le déhanché de Michel dans ces images et jusqu'à la fin de notre période, comme dans les peintures de Jacobello del Fiore et de Giovanni di Francesco.

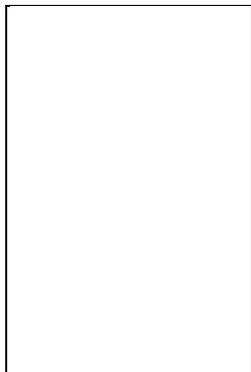


Jacobello del Fiore, Triptyque de la Justice (détail), Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.



Giovanni di Francesco, Vierge à l'Enfant et saints (détail), New York, collection Hugh Satterlee, peinture sur panneaux, 1439.

La fin du XV^e siècle voit le retour des créations autour du mouvement et des mises au point de nouvelles positions pour l'archange. Notons avant tout un goût prononcé pour l'action dans les peintures où Michel est représenté seul ou dans un panneau séparé, comme dans celui d'Antonio Pollaiuolo ou celle d'un suiveur de Bourdichon. L'intégration du combat dans un fond paysagé, dans lequel Michel et la bête se meuvent librement, participe au rendu vivant de la scène. Les positions dans le combat ne sont alors pas forcément originales mais une nouvelle vitalité semble s'être emparée de l'archange, comme dans le panneau d'Ercole de'Roberti où le dynamisme est une conjonction de plusieurs éléments : le mouvement ample du bras, le déhanché marqué, l'expression de l'archange, les gestes du démon et l'animation des drapés.



Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel, Florence, Museo Stefano Bardini, peinture sur panneaux, milieu du XV^e.



Suiveur de Bourdichon, Saints (détail), Naples Museo di Capodimonte, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e.

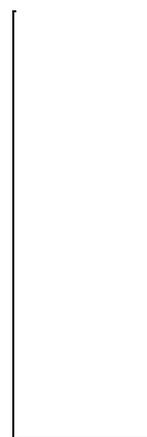


Ercole de'Roberti, Saints (détail), Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1451-1456.

Les peintres proposent également une certaine complexification des positions, notamment dans l'inversion de sens de l'axe oblique : le bras droit de Michel part dans la direction opposée en passant devant son cou pour brandir l'épée derrière sa tête, du côté gauche et s'apprête à frapper le démon d'un revers. C'est alors la jambe droite qui se retrouve tendue pour écarter le démon, comme dans le panneau d'Andrea da Bologna¹⁵⁵³. D'autres peintres, comme Carlo Crivelli¹⁵⁵⁴, font partir l'épée de Michel en arrière : elle ne se retrouve plus derrière la tête de l'archange mais derrière son épaule et le coup s'apprête à être porté de haut en bas et non pas de manière transversale, comme c'est généralement le cas.



Andrea da Bologna, Saint Michel, collection privée, peinture sur panneaux, 1450-1477.



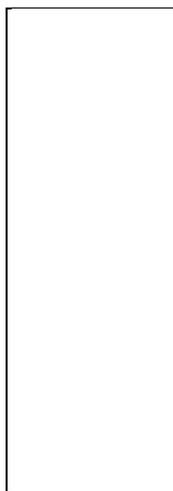
Carlo Crivelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476

Les recherches autour des mouvements du guerrier amènent aussi quelques variantes dans la position des jambes à la fin du XV^e siècle. Dans deux peintures de 1492 et 1499¹⁵⁵⁵ exécutées par Niccolo di Liberatore, dont la seconde est clairement une copie de la première, Michel lève sa jambe droite et se tient en équilibre sur la jambe gauche en appui sur le ventre du démon, afin de repousser ses attaques sur la balance et de prendre certainement un bon élan afin de l'écraser plus efficacement.

¹⁵⁵³ Citons également ceux de Jacopo da Montagnana, Annonciation et archanges, Padoue, Palazzo Arcivescovile, peinture sur panneaux, 1496 ; Francesco de Tatti, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, huile sur bois, 1517.

¹⁵⁵⁴ Ou comme dans la détrempe de Benedetto di Paris da Vernio, Vierge à l'Enfant et saints conservée à Prato au Museo dell'Opera del Duomo et daté autour de 1510.

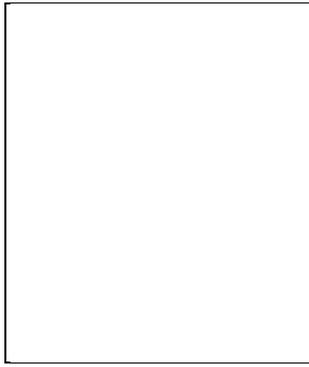
¹⁵⁵⁵ La seconde est conservée dans l'église Santa Croce de Bastia Umbra.



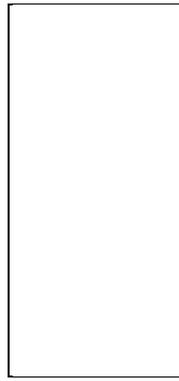
Niccolo di Liberatore, Nativité, Résurrection et saints (détail), Foligno, San Niccolo, peinture sur panneaux, 1492.

Enfin, si le geste restait discret au début du XV^e siècle, privilégiant les attitudes recueillies et calmes de Michel, la fin du *Quattrocento* et le début du *Cinquecento* voient se multiplier les représentations de l'archange à l'épée brandie, non plus derrière la tête mais bien au dessus, comme dans l'huile sur bois de Raphaël et le panneau de Timoteo Viti da Urbino¹⁵⁵⁶. L'arme se détache clairement dans le fond, le mouvement de l'archange est ample, l'animation des drapés et le déploiement des ailes concourent à donner l'impression que Michel est un guerrier aérien en pleine action. Le même effet peut également être obtenu avec la lance, comme dans l'huile sur toile de Raphaël qui représente Michel encore en vol : ses ailes sont déployées et une partie est hors-cadre, sa jambe gauche est en l'air, les drapés volent autour de l'archange, il a à peine posé son pied droit dans le dos du démon, qu'il semble déjà le plaquer au sol, alors que ses deux bras s'emploient à soulever la lance pour donner toute la puissance nécessaire au coup fatal.

¹⁵⁵⁶ Onze peintures de ce type ont été réalisées entre la fin du XV^e et le début du XVI^e, les deux présentées plus haut ainsi que : Bernardino Butinone, Jugement dernier, New York, collection privée, peinture sur panneaux, fin du XV^e ; Francesco Bassaro il vecchio, saint Michel, Bassano del Grappa, Duomo, peinture sur panneaux, fin XV^e début XVI^e ; Riccardo Quartararo, saint Michel, collection privée, peinture sur panneaux, fin XV^e début XVI^e ; Bernardino Luini, saint Michel et saint Jean, Milan, collection privée, peinture sur panneaux, XVI^e ; Maestro del polittico Barletta, saint Michel, Milan, collection privée, peinture sur panneaux, XVI^e ; Giovanni Antonio Bazzi, Vierge à l'Enfant et saints, Asiano, Collegiata di Sant'Agata, peinture murale, début XVI^e ; Marco d'Oggiono, les trois archanges, Milan, Galleria Brera, peinture sur panneaux, début XVI^e ; Giacomo Pacchiarotti, Visitation et saints, prédelle, Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, première décennie du XVI^e ; Marco d'Oggiono, saint Michel, Vérone, Galleria Menaguale, peinture sur panneaux, 1^e ¼ du XVI^e.



Raphaël, Saint Michel, Paris, Louvre, huile sur bois, 1504.



Timoteo Viti da Urbino, *Noli me Tangere* et saints (détail), Cagli, Sant'Angelo Minore, peinture sur panneaux, 1518.



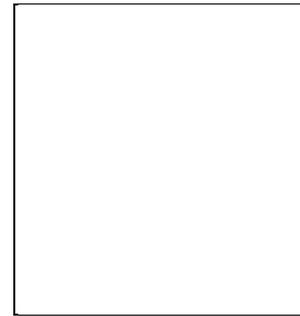
Raphaël, Saint Michel, Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

L'icôgraphie de saint Michel est celle d'un personnage dynamique même dans les contextes de représentation en état : lorsque les autres personnages saints sont figurés dans un état d'adoration ou de simple présentation des attributs, ceux de Michel lui imposent la vigilance car il insert dans l'espace sacré des Saintes Conversations le mal personnifié par un dragon ou des petits démons. Dans ce cas, il ne semble pas y avoir de différences fondamentales entre les images de Michel en pied et celles apparaissant dans des images narratives.

Lorsqu'il combat le dragon de l'Apocalypse, l'archange apparaît souvent dans les mêmes positions que dans les peintures où il figure avec le dragon au milieu des saints. Ce sont bien évidemment des figures empreintes d'un grand dynamisme puisque Michel y est souvent un combattant. La mise en scène du combat renforce les mouvements de l'archange pour les rendre encore plus vifs, comme nous pouvons le voir dans la peinture murale la chapelle Guasconi à San Francesco d'Arezzo peinte par Spinello Aretino : Michel a la position typique du combattant à l'épée, l'arme brandie derrière la tête, le coude relevé au niveau des épaules, la jambe droite en appui sur le dos de la bête et la gauche tendue sur son cou pour la maintenir au sol. Le *contrapposto* est ainsi clairement marqué et le flanc gauche de l'archange est protégé par un bouclier. L'ennemi a des proportions supérieures à celles généralement constatées dans les peintures en état et surtout les protagonistes sont beaucoup plus nombreux puisque Michel est accompagné de son armée et le dragon est protégé par une horde de démons. La position centrale, la taille de son corps et les couleurs qui lui sont attribuées insistent sur l'archange et son ardeur au combat. La même position peut être utilisée dans d'autres contextes narratifs, comme dans les Jugements derniers. Michel possède toujours la position jambe fléchie / jambe tendue / arme brandie / *contrapposto*, mais cette fois il repousse les damnés vers l'enfer à l'aide de sa lance.

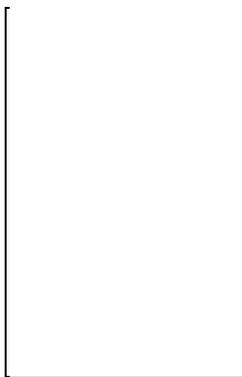


Spinello Aretino, Saint Michel et ses anges combattent le mal, Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.



Peintre giottesque, Jugement dernier (détail), Bolzano, église des dominicains, peinture murale, 1335-1340.

Comme dans les peintures de Michel en pied, les images de Jugements derniers ne confèrent par toutes aux figures de l'archange le même dynamisme. S'il est parfois concrètement acteur de la séparation des élus et des damnés, il peut également être figuré en position frontale, statique, présentant calmement son arme. Le *Trecento* est marqué par une activité importante de Michel au moment du grand partage : soit il dirige les anges qui séparent les corps ressuscités, comme au Camposanto de Pise dans les peintures de Buonamico Buffalmacco ; soit il prend activement part à la séparation, comme dans la peinture de Bolzano dont nous venons de parler. Pourtant le *Quattrocento* favorise les images de l'archange au centre des compositions mais à l'attention éloignée de l'agitation qui l'entoure, son corps est droit, symétrique, et il présente l'épée et la balance aux plateaux vides, non pas ici instrument de l'action mais simples attributs de l'archange.



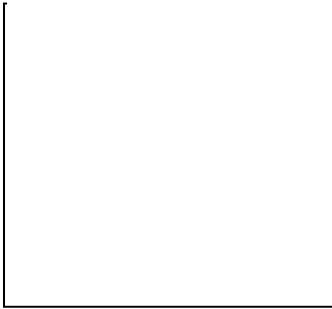
Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier (détail), Pise, Camposanto, peinture murale déposée, 1332-1342.



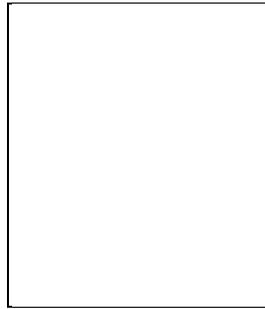
Anonyme monregalais, Jugement dernier (détail), Albenga, San Giorgio di Campochiesa, peinture murale, 1446.

Les représentations de Jugements derniers peuvent donner lieu à des positions originales de l'archange, acteur du partage des élus et des damnés. Dans celui de Plaisance, la position générale du corps reste classique mais les deux bras de Michel sont tendus : il attrape un homme d'une main et lui indique le chemin à suivre de l'autre. On ne saurait dire s'il repousse un damné en enfer ou s'il récupère un élu qui avait été envoyé du mauvais côté. Quoi qu'il en soit, ses bras signalent bien un mouvement de séparation entre deux destinations opposées. Parfois il se contente de repousser de son arme un damné vers les portes de l'enfer.

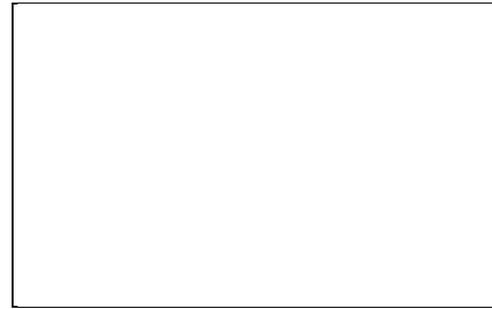
Mais le mouvement n'est pas celui d'un combat classique de Michel contre le mal, ses gestes sont plus doux et moins agressifs que quand ils sont destinés au dragon ou aux démons. Dans la prédelle de Sienne peinte par Giovanni di Paolo, Michel marche doucement en direction des bras des démons en repoussant le damné à la pointe de son épée. C'est bien cette marche qui constitue le mouvement principal qui permet de repousser l'homme déchu, l'arme et le bras qui la tient ne sont pas en grande tension. La situation est à peu près la même dans la peinture de Fra Angelico, mais l'archange n'est pas ici en marche, mais en vol.



Anonyme émilien, Jugement dernier (détail), Plaisance, San Francesco, peinture murale, années 1340.



Giovanni di Paolo, Jugement dernier (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1465.



Fra Angelico, Jugement dernier (détail), Berlin, Gemäldegalerie, peinture sur panneaux, 1450.

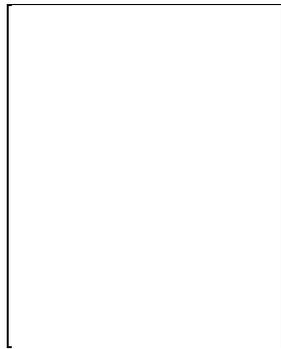
Saint Michel n'est jamais représenté en vol dans les peintures où il figure au milieu des saints. Par définition, Michel est dans un espace similaire aux autres personnages saints ne possédant pas d'ailes et est donc debout. Les images narratives de notre corpus illustrent parfois Michel en vol. Il s'agit de quelques rares exemples de combat du dragon qui, comme l'indique le texte de Jean, se déroule dans le ciel ; de représentations de la chute des anges rebelles ; et de quelques épisodes d'apparitions de l'archange dans les légendes des fondations des grands monts qui lui sont dédiés. Nous reviendrons sur cette question sur la représentation du vol dans une partie suivante.

Les autres actions avec attributs

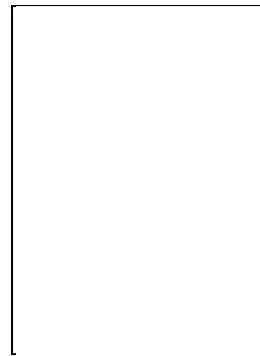
Les deux mains de l'archange sont presque toujours occupées soit par des objets dont il se sert et dont l'action qui en découle est directement illustrée dans l'image, soit par des attributs qu'il présente, comme le globe dont nous ne parlerons pas ici puisqu'il n'engendre pas de mouvement précis. Nous avons vu que l'archange portait très souvent une arme et que les mouvements de son corps étaient ainsi en lien direct avec ce type d'attribut. Mais les postures de Michel peuvent également être déterminées par d'autres objets.

Si la balance n'est pas encore l'attribut majeur au XIII^e siècle, des pesées sont déjà mises en scène au *Duecento* auxquelles Michel participe activement. L'archange de Bominaco ne diffère pas dans la frontalité de sa figure, le type de vêtement et l'asymétrie de ses bras, des images de Michel en pied avec la lance et le globe. La seule différence est que l'arme est ici

remplacée par la balance dans la main droite. L'archange n'a pas une position dynamique dans cette peinture, mais il faut noter que la balance est par nature un élément en mouvement et qu'elle est souvent l'instrument de la pesée en train de se dérouler sous nos yeux et dont les démons tentent d'influencer le résultat. Dans la peinture de Bominaco, nous sommes bien devant une scène de pesée et non pas devant une image de Michel en pied dont la balance serait un simple attribut, pourtant, cet événement n'influence pas la posture de l'archange. Bien vite, l'instrument de pesée rejoint la main gauche de Michel¹⁵⁵⁷ alors qu'il tient dans la main droite une arme pour écarter les démons des plateaux, comme à Fossa, dont la représentation est certainement inspirée de la peinture précédente, mais où pourtant l'archange prend désormais part activement à la pesée, même si c'est une nouvelle fois par la prise des armes.



École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà (détail), Bominaco, Oratoire San Pellegrino, peinture murale, 1263.

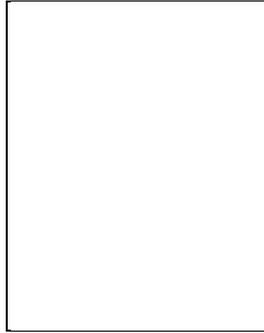


Anonyme, Jugement dernier (détail), Fossa, Santa Maria ad Cryptas, peinture murale, 1263-1283.

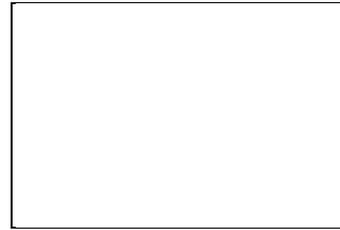
En général, la balance se retrouve dans la main gauche et n'engendre pas de mouvement particulier de l'archange : elle est tenue par le fléau devant le torse, par le bras gauche replié avec la main au niveau du ventre ou un peu plus haut, quand l'archange veut l'éloigner des démons au sol. C'est le seul mouvement de Michel lié à la balance, car il n'est qu'un porteur et l'instrument ne nécessite pas son intervention directe pour rendre le verdict. Michel protège les alentours mais son manque d'attention direct sur la pesée prouve son impartialité.

Deux peintures du XVI^e siècle présentent un Michel à la balance dans une composition originale. Dans une première de Cesare Sesto de 1510, la balance est étrangement mise en scène dans les mains de l'archange, agenouillé aux pieds de la Vierge à l'Enfant. Michel présente l'instrument à ce dernier qui semble prendre quelque chose dans un des plateaux. Michel assiste l'Enfant en tenant ce plateau pour éviter qu'il ne bouge. Enfin une peinture de Pontormo montre Michel qui brandit la balance repliée sur elle-même, devant le visage de la Vierge, ne servant clairement plus ici d'instrument de pesée mais d'attribut, engendrant tout de même un geste dynamique de présentation de la part de l'archange qui soulève l'objet au-dessus de sa tête.

¹⁵⁵⁷ Nous n'avons recensé que huit peintures dans notre corpus où Michel porte la balance de la main droite. À ce propos, voir la partie sur la balance comme attribut.

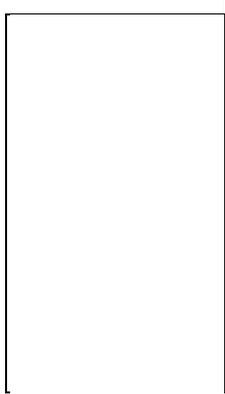


Cesare Sesto, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1510.

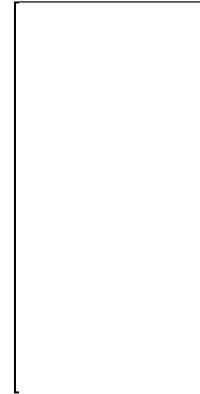


Pontormo, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Santissima Annunziata, peinture murale déposée, autour de 1514.

Il est étonnant de voir que lorsque Michel n'a qu'une seule main occupée, la seconde, la gauche, tient dans certaines peintures un pan de son vêtement, sa cape ou sa chape. Dix peintures de notre corpus présentent ce geste, du début du XIV^e - comme dans le panneau de l'École de Duccio peint entre 1310 et 1320 - au début du XVI^e - comme dans l'huile sur toile peinte avant 1519 par Gian Francesco Caroto¹⁵⁵⁸.



École de Duccio, Vierge à l'Enfant et saints (détail) ; Birmingham, Museum of Art, peinture sur panneaux, 1310-1320.

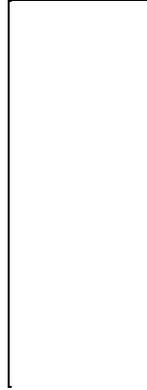


Gian Francesco Caroto, Saints (détail), Mantoue, Santa Maria della Carità, huile sur toile, avant 1519.

Ce geste peut être un rappel de l'action à peine réalisée ou à venir pour laquelle il est obligé de tenir un pan de son manteau pour ne pas être gêné dans ses mouvements. Il montre surtout que les peintres ne semblent pas vouloir représenter Michel les mains vides, en signe d'inaction.

¹⁵⁵⁸ Les huit autres pièces du corpus à présenter Michel tenant un pan de son manteau sont : Niccolo di Segna, saints, Sienne, Galleria Pinacoteca, peinture sur panneaux, autour de 1320 ; Suiveur de Giotto, Crucifixion et saints, collection privée, peinture sur panneaux, 1320-1330 ; Anonyme aretin, saints, Arezzo, San Domenico, peinture sur panneaux, 1336-1360 ; Segna di Bonaventura, saint Michel, Cracovie, Museum Czartoryskich, peinture sur panneaux, XIV^e ; anonyme veronnais, Vérone, San Zeno Maggiore, peinture murale, XIV^e ; Taddeo di Bartolo, Couronnement de la Vierge et saints, Urbino, Galleria Nazionale, peinture sur panneaux, autour de 1413 ; Riccardo Quattararo, Couronnement de la Vierge et saints, Palerme, Galleria Regionale della Sicilia, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e ; Bernardino di Cola, Vierge à l'Enfant et saints, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, peinture sur panneaux, après 1487.

Dans une peinture de notre corpus, le panneau de Giuliano Amidei conservé à Caprese Michelangelo, Michel tient d'un côté son épée et de l'autre un pan de son vêtement, mais cette fois, le drapé lui permet de nettoyer son arme maculée de sang, avant certainement de la ranger dans son fourreau, alors que le dragon git à ses pieds, la tête tranchée.

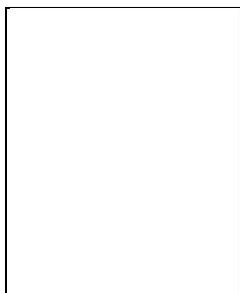


Giuliano Amidei, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Caprese Michelangelo, église paroissiale, peinture sur panneaux, autour de 1475.

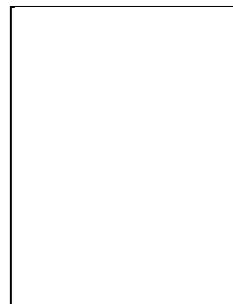
Les gestes sans objet

La lecture des gestes seuls, comprenons sans attribut, ne fait pas partie des analyses très poussées de notre étude puisque, comme nous venons de le préciser, l'archange a souvent les mains pleines et peut ainsi rarement insister sur une posture de bras, de main ou de doigt qui ne soit pas directement liée à son combat. À ce titre, il nous semble que Michel est plus souvent représenté en train de réaliser des mouvements plutôt que des gestes et la « lecture » ne peut être aussi significative que pour un saint aux mains vides.

Dans plusieurs exemples du XIII^e siècle, comme dans la peinture murale d'Anagni ou celle de Fossacesia, Michel lève son avant-bras droit ou gauche et déploie ses doigts en direction du Christ ou de la Vierge à l'Enfant qui se trouvent à côté de lui.



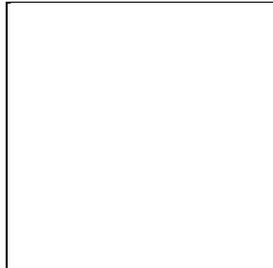
Anonyme romain, Christ et saints (détail), Anagni, Santa Maria, peinture murale, 1230-1260.



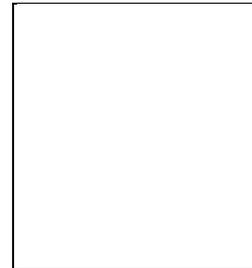
Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Fossacesia, San Giovanni in Venere, peinture murale, 4^e ¼ du XIII^e.

Mais ces exemples restent plutôt rares et restent liés au type de l'archange en position frontale du *Duecento* qui ne privilégie pas encore les images de Michel combattant.

Dans les rares peintures où Michel figure à genoux, dont nous avons déjà parlé, soulignons que les mains de l'archange sont laissées libres par l'absence de combat, et deviennent alors parfois des signes de dévotion : main sur la poitrine dans la peinture d'Ambrogio Lorenzetti ou mains jointes en prière dans celles du Pérugin.



Ambrogio Lorenzetti, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sienne, Sant'Agostino, peinture murale, première partie du XIV^e.



Le Pérugin, Nativité et saints (détail), Rome, Collezione Albani Torlonia, peinture sur panneaux, 1491.

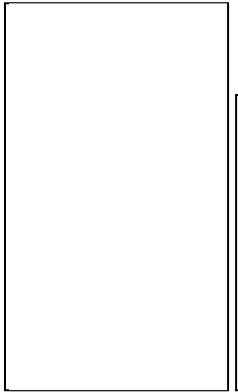
Michel semble désigner quelque chose dans plusieurs images de notre corpus. L'un des bras est tendu, parfois l'index est pointé dans une direction précise, mais ne semble pas forcément montrer la divinité. Dans le panneau de Berlin du Maestro di Pratovecchio, l'index pointé vers le ciel semble encore correspondre au type précédent, bien que ni le Christ, ni la Vierge à l'Enfant ne soit représenté ici. Michel désigne donc certainement Dieu pour lequel il met à disposition l'épée au repos qu'il tient dans la main droite. Ou peut-être s'agit-il d'une exhortation pour les hommes à suivre le chemin qui mène au ciel ? Michel est un guide, un psychopompe. Dans tous les cas, le geste de l'archange apparaît davantage comme une promesse dans cette image que comme une menace.



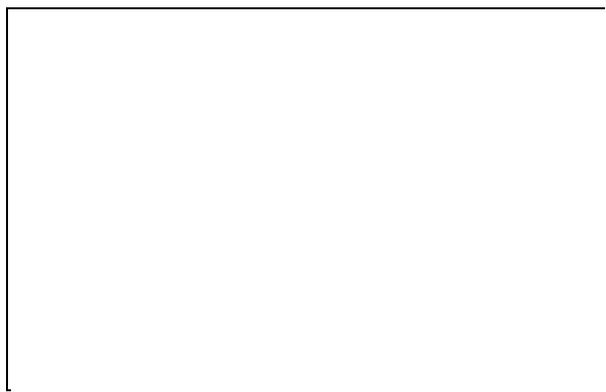
Maestro di Pratovecchio, Les trois archanges (détail), Berlin, Staatliche Museen, peinture sur panneaux, années 1440.

Ce n'est pas forcément le cas d'autres peintures, où Michel désigne une chose extérieure à l'image et dans une direction opposée à celle qui mène au couple Vierge et Enfant. Le doigt

n'est pas levé et ne désigne donc ni le ciel ni Dieu. Il est plutôt droit ou légèrement penché vers le bas mais ne désigne pas non plus le dragon qu'il foule aux pieds. Dans la peinture de Paolo Veneziano, Michel fixe le spectateur comme pour attirer son attention sur ce qu'il est en train de désigner de son doigt. Il est possible que l'archange montre son arme, qu'il tient dans la main droite. Dans ce cas, s'il n'est pas clairement en train de combattre le mal, il insiste dans ces images sur le fait que c'est bien sa mission et sa raison d'être. Une autre hypothèse pourrait être qu'il prévient le fidèle d'un danger à venir, extérieur à l'image, et que ce n'est pas parce que le dragon est vaincu à ses pieds, que le mal n'est pas toujours présent près des hommes.

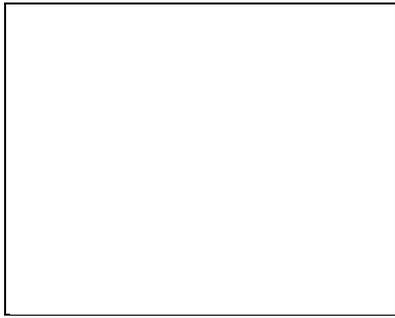


Paolo Veneziano, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints et détail, Parme, Galleria Nazionale, peinture sur panneaux, 1330-1340.



Antonio de Carro, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints et détail, Paris, Musée des Arts Décoratifs, peinture sur panneaux, 1398.

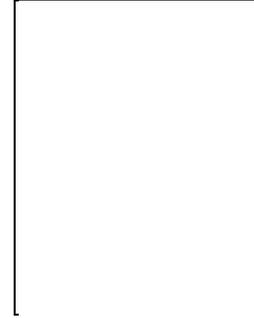
Dans quelques scènes ou même dans des peintures où il apparaît en pied au milieu des saints, Michel réalise des gestes qui le désignent en tant que guide et protecteur des vivants, des âmes ou des morts. Dans la peinture d'Ambrogio Lorenzetti de Chiusdino, Michel tient son fourreau dans la main gauche et tend le bras droit, doigts tendus en direction de la Vierge à l'Enfant qui se trouve sur le mur attenant, et qu'il indique à saint Galgano de Sienne pour que celui-ci puisse lui donner son épée. Par son geste de la main droite, il montre le chemin et par celui de la gauche, il rappelle qu'il assure la sécurité des passages pour les âmes élues. Il est également l'introducteur du saint guerrier auprès de la Vierge, comme il est celui de Guglielmo de'Villa dans la peinture murale de Viboldone. Le donateur, de taille réduite, est agenouillé aux pieds de l'archange, les mains jointes en prière. Michel tient l'épée dans sa main gauche et pose sa main droite derrière la tête du donateur ; il l'introduit auprès de la Vierge à l'Enfant représentée au centre et le Christ se tourne vers lui pour le bénir. Une variante de ce geste de protection et de présentation se retrouve dans une peinture d'Andrea Mantegna où Michel tire le manteau de la Vierge au-dessus de la tête du donateur : il s'assure de la protection totale de la Vierge pour son protégé. Il figure dans cette peinture comme un assistant de la Vierge de Miséricorde. Ce geste est unique dans notre corpus.



Ambrogio Lorenzetti, Saint Galgano offre son épée à la Vierge (détail), Chiusdino, chapelle San Galgano, peinture murale, 1334.

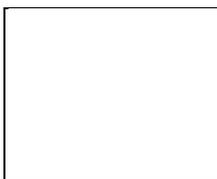


Maître de 1349, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Viboldone, abbaye San Pietro, peinture murale, 1349.

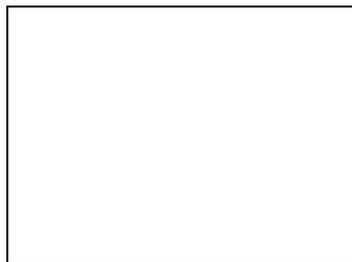


Andrea Mantegna, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1495-1496.

La bienveillance qui apparaît dans ces images pour introduire les saints et les vivants, se retrouve dans certains gestes de Michel auprès des âmes ou des morts. Michel est dans la tradition apocryphe celui qui assiste le Christ pour emporter l'âme de sa mère. L'épisode est peu représenté dans l'iconographie italienne de la fin du Moyen Âge, mais nous en retrouvons quelques exemples, dont une peinte sur la prédelle de Simone Filippo où Michel porte l'âme de la Vierge pour l'emporter au ciel. Il peut également s'occuper d'âmes quelconques, représentées sous la forme de petits personnages, en les prenant dans ses bras, comme dans la peinture anonyme de Arcè di Pescantina, ou contre lui pour les protéger des attaques des démons, comme dans la peinture sur panneaux de Lazzaro Bastiani, où une seconde âme se cache dans un pan du vêtement de l'archange. Ces gestes insistent sur un rôle protecteur de Michel, sur la familiarité et la proximité entre l'archange et les hommes, finalement peu développés dans l'iconographie italienne.



Simone di Filippo, Épisodes de la vie de la Vierge (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1396-1398.



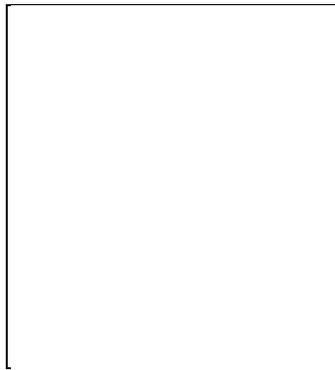
Anonyme, Saint Michel (détail), Arcè di Pescantina, San Michele, peinture murale, XIV^e.



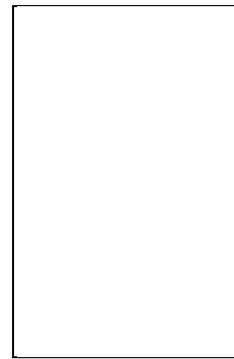
Lazzaro Bastiani, Saint Michel (détail), Padoue, Museo Civico agli Eremitani, peinture sur panneaux, 1495.

C'est bien, évidemment, dans les scènes narratives que les gestes d'élocution sont les plus révélateurs, notamment dans la scène du Jugement dernier. Dans cet épisode, Michel commande le partage des élus et des damnés, et s'il s'en charge parfois directement, il existe une série de trois peintures en Italie dans les années 1330-1350, où Michel est debout au

milieu des corps ressuscités et commande à ses anges la réalisation de la séparation¹⁵⁵⁹. Comme dans la peinture murale de Buonamico Buffalmacco qui sert probablement de modèle à l'ensemble, Michel porte l'épée dans sa main droite et de son bras gauche tendu dans la direction des élus, et avec son index pointé, il indique à l'un de ses anges où il doit emmener un ressuscité qui s'est, de toute évidence, trompé de côté. Le geste et la mise en scène sont les mêmes dans une peinture de Fra Bartolomeo de l'extrême fin du XV^e, à l'exception que le geste de l'archange pointe la destination infernale. Ce geste désigne Michel comme commandant de l'armée angélique mais également comme guide des hommes dans l'au-delà et garant du bon déroulement de la séparation. Il souligne à ce titre la position centrale et supérieure de l'archange par rapport aux autres personnages de la scène.



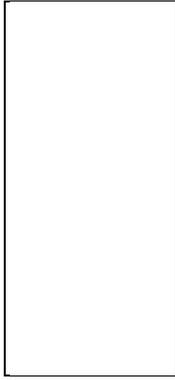
Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier (détail), Pise, Camposanto, peinture murale, 1332-1342.



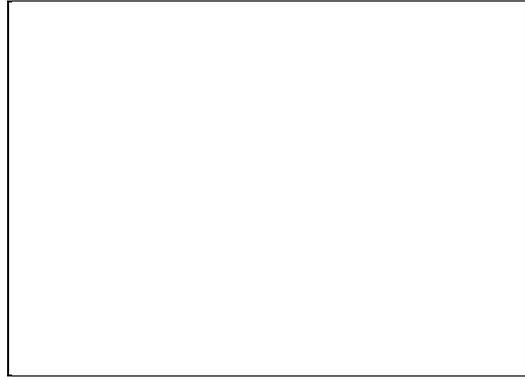
Fra Bartolomeo, Jugement dernier, Florence, Museo di San Marco, peinture murale déposée, 1499-1500.

Si Michel peut être figuré statique, ou en train d'écraser, de piétiner, de voler, il est rarement en train de marcher car c'est une action qui ne convient ni aux images de groupes de saints où, s'il est en mouvement, il l'est dans un espace déterminé et limité, ni aux épisodes narratifs où Michel réalise d'autres types d'action que la simple marche. Pourtant, à la fin de notre période, Michel est représenté deux fois en train de marcher à dans les deux cas, accompagné des deux autres archanges. Mis à part la position de ses jambes et de ses pieds, cette image correspond aux peintures courantes au XV^e siècle qui figure Michel présentant simplement ses attributs, ici l'épée et le globe. Mais il met un pied devant l'autre avec une jambe tendue, l'autre pliée et l'un des talons levé, en signe de marche. Raphaël, Tobie et Gabriel sont également en train de marcher.

¹⁵⁵⁹ Les deux autres peintures concernées sont celles d'Alesso di Andrea, Jugement dernier, Prato, Palazzo degli spedalinghi, peinture murale déposée, 1347; et de Niccolo di Tommaso, Jugement dernier, Gênes, Collection Bossi, peinture sur panneaux, 1350.

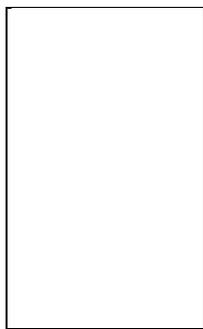


Francesco Botticini, Les trois archanges (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1470.

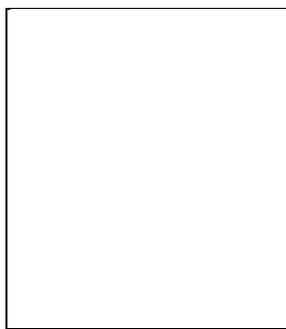


Filippino Lippi, les trois archanges, Turin Galleria Sabauda, huile sur bois, 1477-1478.

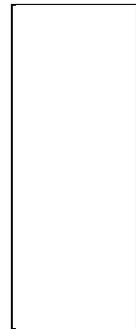
Enfin, quelques rares exemples montrent Michel avec une main inoccupée, jamais les deux¹⁵⁶⁰. Il porte son arme dans la main droite dans cinq cas, et la main gauche est inactive ou gracieusement relevée¹⁵⁶¹. Dans deux peintures du début du XVI^e siècle¹⁵⁶², l'archange se repose sur son bouclier avec le bras gauche, et c'est le bras droit qui est inactif, et la main droite qui vient se loger dans le creux de la hanche de Michel dont le corps marque un *contrapposto* affirmé comme dans la peinture du Pérugin. Cette position et ce geste insistent sur la grâce de l'archange et le figurent clairement en guerrier au repos, fier d'avoir terminé sa mission en se reposant près de la Vierge à l'Enfant.



Giovanni Baronzino, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Mercatello, San Francesco, peinture sur panneaux, 1345.



Giacomo Jaquerio, atelier, saint Michel (détail), Fénis, château, peinture murale, 1426.



Le Pérugin, Vierge à l'Enfant et saint (détail), Bologne, pinacoteca Nazionale, huile sur bois, 1500.

¹⁵⁶⁰ Sept peintures peuvent correspondre à cette remarque.

¹⁵⁶¹ Ugolino di Nerio, Crucifixion et saints, Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, autour de 1320 ; Anonyme pisan, Vierge à l'Enfant et saints, New York, Metropolitan Museum of Art, peinture sur panneaux, 2^e ¼ du XIV^e ; Paolo Veneziano, saints, Bolognes, San Giacomo Maggiore, peinture sur panneaux, 1330-1350.

¹⁵⁶² Outre celle du Pérugin, citons également l'huile sur toile de Gernino Gerini réalisée en 1509 et conservée au Museo Civico de Pistoia.

Un dernier cas étonnant où Michel ne tient pas d'arme dans la main droite est constitué par la peinture de Bartolomeo della Gatta, où l'archange, en pied, foulant aux pieds le dragon a posé sa main gauche sur l'épée rangée dans son fourreau alors que la main droite est levée à la hauteur de sa tête et deux de ses doigts, l'index et le majeur, sont relevés et serrés l'un contre l'autre dans un signe de bénédiction. Cette image correspond au seul exemplaire que nous avons recensé où l'archange bénit. Ce geste est certainement lié à la présence de la jeune mère donatrice figurée aux pieds de Michel.



Bartolomeo Della Gatta, Saint Michel (détail) Castiglion Fiorentino, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, années 1480.

I.2.3.3. Un corps ailé

Cette partie sur la représentation des ailes de Michel débute par quelques remarques sur l'archange aptère ! Une petite quinzaine de peintures seulement représente Michel sans ailes sur tout le corpus. Dans certains cas, l'état de conservation moyen des peintures ne permet pas de distinguer clairement s'il y avait à l'origine des ailes, ou pas, sur les épaules de l'archange.

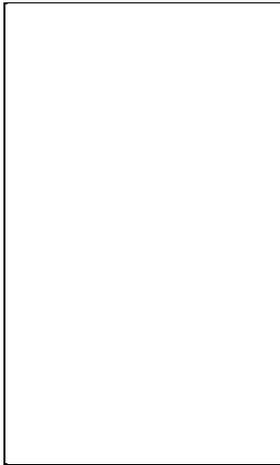
Saint Michel aptère

Les ailes de Michel sont un marqueur iconographique fort qui permet de l'identifier aisément des autres saints guerriers dans l'iconographie chrétienne. Il est alors d'autant plus intéressant de voir ce qui permet de l'identifier lorsqu'il est aptère, ou que ses ailes ne sont plus visibles. Mise à part l'inscription qui l'identifie immédiatement et automatiquement, c'est bien souvent la conjonction de plusieurs éléments iconographiques qui font d'un guerrier, d'un tueur de dragon, d'une figure à tête d'ange ou d'un porteur de balance, un saint Michel. Car sans les ailes, aucun de ces indices iconographiques seuls ne permet d'identifier, sans aucune ambiguïté, Michel.

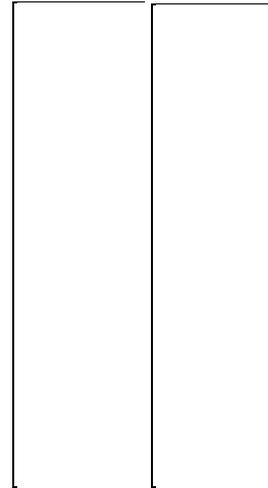
La conjonction du type guerrier et d'une physionomie d'ange permet sans aucun doute de reconnaître Michel au milieu des autres saints soldats. C'est le cas par exemple dans la peinture de Neri di Bicci¹⁵⁶³ où le personnage vêtu d'une armure, portant épée et bouclier et piétinant un dragon étêté, possède le type physionomique typique des anges : peau blanche et

¹⁵⁶³ Citons également un panneau peint par Martino di Bertolomeo di Biagio entre le XIV^e et le XV^e siècle, représentant une Annonciation et des saints et conservé à la Pinacothèque de Sienne.

immaculée, visage jeune et imberbe, profil à la grecque, nez fin, menton proéminent, cheveux blonds relevés autour du visage. Ce type angélique s'oppose clairement aux visages des autres saints représentés, comme le vieux saint Augustin qui se trouve juste à côté de lui. En plus du type physiognomique, c'est parfois la présence de deux saints guerriers sauroctones qui nous permet de supposer qu'il s'agit de Michel et de Georges. Dans le panneau de Bicci di Lorenzo conservé à Helsinki, le saint armé sur le panneau de gauche transperce un dragon, encore légèrement visible, de la pointe de son épée. Le saint guerrier à droite porte l'épée et le globe, ses cheveux blonds et la langue de feu au sommet de son diadème confirme qu'il s'agit bien ici de Michel.



Neri di Bicci, Saint Thomas reçoit la ceinture de la Vierge et saints (détail), Philadelphia, Museum of Arts, peinture sur panneaux, 1467.

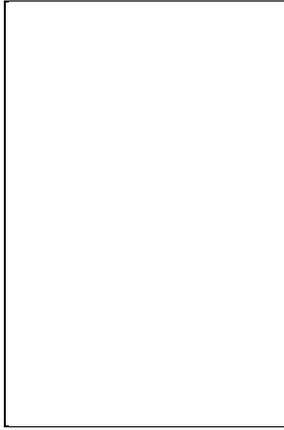


Bicci di Lorenzo, Saints (détails), Helsinki, Ateneum, Sinebrychoff Art Museum, peinture sur panneaux, 1^{ère} ½ du XV^e.

Le globe est d'ailleurs un attribut de l'archange et non de saint Georges ou d'un autre saint guerrier¹⁵⁶⁴. Mais c'est surtout la balance qui permet de reconnaître facilement Michel parmi les soldats nimbés sans ailes¹⁵⁶⁵. Dans le petit panneau de Carlo da Camerino, le personnage portant en même temps l'épée et la balance ne peut être que l'archange du partage. De même dans le panneau d'Ercole de'Roberti, la fougue qui emporte le soldat défendant la balance est celle d'un chef de la milice céleste.

¹⁵⁶⁴ C'est d'ailleurs la présence de cet attribut dans les mains du saint sauroctone de la peinture de Bartolomeo della Gatta, de Castiglione Fiorentino, qui nous permet de reconnaître saint Michel.

¹⁵⁶⁵ Outre les deux peintures présentées ci-dessous, quatre autres peintures présentent Michel aptère en soldat et protégeant la balance : Tomaso da Modena, Crucifixion et saints, Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, 1350-1355 ; Anonyme, Vierge allaitant et saint Michel, Vallerotonda, église San Michele, peinture murale, 2^e ½ du XIV^e ; Carlo Crivelli, polyptyque de Monte San Martino, Monte San Martino, San Martino, peinture sur panneaux, 1477-1480 ; Mauro Codussi, saints, Piazza Brembana, San Martino, peinture sur panneaux, 1505.



Carlo da Camerino, Vierge à l'Enfant (détail), Eve et saints, Cleveland, Art Museum, peinture sur panneaux, 1405.



Ercole de'Roberti, Saint Michel et sainte Apolline (détail), Paris, Louvre, peinture sur panneau, 1451-1456.

Enfin, si la conjonction dans une même représentation de l'archange aptère, d'attributs guerrier, angélique, ou psychostasique, ne se réalise pas pour permettre l'identification de Michel, le contexte iconographique peut être déterminant. C'est le cas dans deux peintures de notre corpus. La première est une image peinte par Lippo Vanni mettant en scène la mort de la Vierge. Même s'ils ne sont pas ailés, les personnages entourant le Christ qui emporte l'âme de sa mère sont clairement des anges. Celui qui se trouve à la droite de Dieu porte une épée : il s'agit de Michel venu garantir la sécurité du voyage de l'âme de la Vierge.



Lippo Vanni, *Transitus* de la Vierge (détail), inconnu, peinture sur panneaux, 1350-1360.

La figure nimbée et aptère portant une balance dans la peinture murale de Bominaco, est facilement identifiable au vu du contexte iconographique de l'image : à sa droite, saint Pierre devant la porte du paradis et trois patriarches portant des âmes en leur sein représentent clairement une vision de l'au-delà après la mort, à laquelle participe activement Michel.



École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà, Bominaco, oratoire San Pellegrino, peinture murale, 1263.

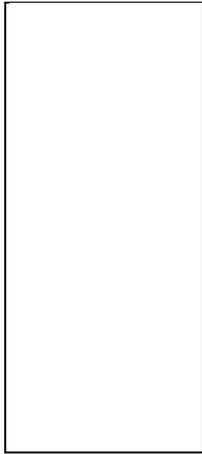
Il n'est pas aisé de savoir pourquoi les peintres ont fait le choix de représenter Michel sans aile. Il est évident que dans un certain nombre de cas, elles ont disparu avec le temps et les restaurations, ce qui est probablement le cas de la peinture de Bominaco. La surface accordée à l'archange est également parfois trop étroite pour faire figurer le corps d'un homme avec des ailes, comme dans le panneau de Neri de Bicci que nous avons vu plus haut : l'archange est figuré dos au cadre de la peinture et si des ailes sont présentes, elles se situent hors champ. De même, la niche dans laquelle Michel prend place dans le panneau d'Ercole de'Roberti ne permet pas le déploiement de cet organe dans un espace si restreint. Les peintres ont ainsi fait le choix de ne pas figurer les ailes, car le format de leur image rendait la chose malaisée et ils ont ainsi considéré qu'elles n'étaient pas ici indispensables à l'identification de l'archange. Cependant, dans la majorité des cas, Michel est un homme ailé.

L'image des ailes de Michel

Les ailes de Michel sont paires¹⁵⁶⁶, et semblent accrochées dans le dos de l'archange, entre ses omoplates. Elles ne sont donc pas, comme pour les oiseaux ou les chauves-souris, des membres attachés aux parties latérales de la poitrine et remplaçant les bras. Michel possède ainsi six membres : deux bras, deux jambes et deux ailes. Lorsqu'elles ne figurent pas comme un simple panneau monochrome, et que des détails graphiques permettent d'évoquer leur matière, les ailes sont représentées garnies de plumes. La plupart du temps, elles sont au repos et leur partie supérieure, légèrement plus grande en taille que la hauteur des épaules de Michel, est visible autour de la tête de l'archange ou au-dessus, et redescend le long de ses bras jusqu'en bas de son dos ou jusqu'à ses pieds pour se terminer en pointe. Les ailes ont ainsi une forme triangulaire. Elles s'inspirent principalement des ailes des oiseaux, constituées d'une ossature similaire à celle d'un bras, sur laquelle s'accrochent des plumes. Les ailes ne sont jamais représentées dans leur intégrité, mais en partie masquées par le corps de Michel ou d'autres personnages voisins. Pour que les ailes soient vues en entier, il faudrait que l'archange soit figuré de dos, ce qui ne correspond pas aux normes de représentation de l'époque, même dans les images narratives, et poserait en plus le problème de la figuration d'un trou nécessairement aménagé dans les habits de Michel pour laisser passer les ailes. Elles paraissent relativement fines au début de notre période, presque sans épaisseur, pourtant, une attention particulière est portée à leur représentation, dès le *Duecento*, au niveau des couleurs et des motifs et leur donne un caractère ornemental et décoratif non négligeable dans l'image. Au XIII^e siècle, elles apparaissent principalement de manière plate, comme un écran fixe plaqué dans le dos de Michel. Elles sont, la plupart du temps, symétriques et en position frontale, tout comme le corps de l'archange que l'on voit par exemple dans la peinture murale déposée au Museo Nazionale d'Abruzzo de L'Aquila. La frontalité des ailes s'oppose parfois à un Michel qui n'est pas figuré de face. Dans la peinture rupestre de Mottola, Michel se

¹⁵⁶⁶ Dans une seule peinture de notre corpus, Michel possède une double paire d'ailes. Il s'agit de sa figure apparaissant dans la peinture murale du Jugement dernier de Santa Maria di Donnaregina de Naples, réalisée par des assistants de Cavallini au 1^e ¼ du XIV^e siècle.

tourne vers la tête du dragon pour la transpercer de sa lance, son corps est représenté de trois-quarts, pourtant ses ailes restent parfaitement symétriques et vues de face, et semblent être ancrées dans l'épaule gauche de l'archange plus que dans son dos. C'est encore le cas au XIV^e siècle, lorsqu'Ambrogio Lorenzetti réalise en 1330 un Michel très dynamique et aux ailes déployées, mais qui ne semblent pas, une fois de plus, être attachées au milieu de son dos.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), L'Aquila, Museo Nazionale, peinture murale déposée, 1^{es} décennies du XIII^e.



Anonyme, Saint Michel, Mottola, San Nicola Casalrotto, peinture murale rupestre, début XIII^e.

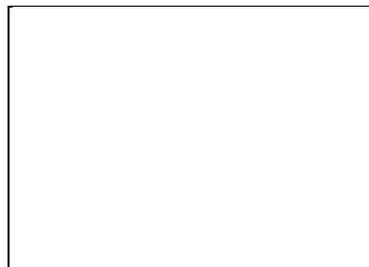


Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel (détail), Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.

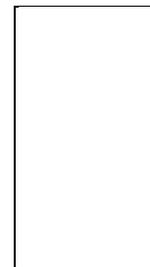
Mais les ailes suivent en général les mouvements du corps de Michel, et ce dès la fin du XIII^e siècle, comme dans la peinture murale de Manfredino de Pistoia où elles sont déployées, asymétriques et suivent l'élan du tueur de dragon tout en soulignant l'oblique de la lance. Dans la peinture de l'arc triomphal de San Martino de Bolzano, l'aile droite de Michel semble accompagner le mouvement du bras droit qui brandit l'épée pour frapper le démon sur un plateau de sa balance. S'il est plus statique dans l'image du Maestro del Vescovado, l'archange est tourné vers la Crucifixion, et ses ailes sont représentées dans la même inclinaison : la première est presque de profil et la seconde est quasiment inexistante, cachée par la première et le corps de Michel.



Manfredino da Pistoia, saint Michel (détail), Gênes, Museo di Sant'Agostino, peinture murale déposée, 1292.



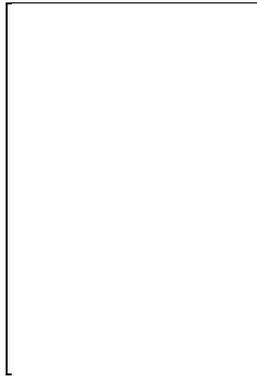
Peintre sud-tyrolien, saint Michel (détail), Bolzano, San Martino, peinture murale, 1403.



Maestro del Vescovado, Crucifixion (détail), Arezzo, Duomo, peinture murale, 1334.

L'asymétrie des ailes, déterminée par les raccourcis perspectifs, est souvent liée aux représentations dynamiques de Michel, notamment dans les épisodes narratifs.

Si elles peuvent être discrètement cachées derrière l'archange, les ailes sont parfois déployées pour insister sur cet élément de sa silhouette. Elles peuvent être dressées au-dessus de la tête de l'archange, et allongent alors considérablement sa taille par rapport aux autres personnages, comme dans le panneau avignonnais d'Alesso di Benozzo. Lorenzo Monaco fait rayonner les ailes de Michel en corolle autour de sa tête, complétant son nimbe et créant une aura distincte de celle des autres saints peints dans les pinacles.



Alesso di Benozzo, Saints (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, huile sur bois, années 1490.



Lorenzo Monaco, Pinacles du panneau de la Déposition (détail), Florence, Museo di San Marco, peinture sur panneaux, 1422-1423.

Enfin, le déploiement des ailes peut se faire dans la largeur et occuper une place considérable de la surface picturale, comme dans la décoration d'une absidiole de l'église San Ponziano de Spolète : les ailes s'adaptent à la courbe et la surface de la calotte se dépliant au-dessus des deux personnages agenouillés aux pieds de l'archange. Le même schéma se retrouve dans la pesée des âmes de Paganico : Michel supporte de ses deux mains les plateaux équilibrés de la balance et ses ailes sont déployées au-dessus des âmes en prières, des élus prêts à accéder au paradis. Ces deux images apparaissent comme une version plumée du manteau protecteur de la Vierge de Miséricorde.



Maestro di Fossa, Saint Michel (détail), Spolète, San Ponziano, peinture murale, milieu du XIV^e.

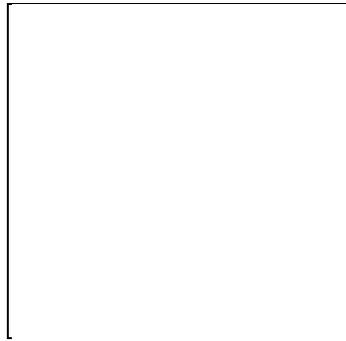


Biagio di Goro Ghezzi, Pesée des âmes (détail), Paganico, San Michele, peinture murale, 1368.

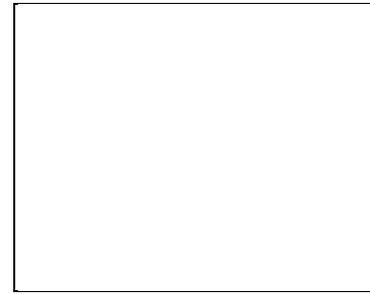
Les ailes peuvent également constituer un véritable écrin pour la figure de l'archange, une coque protectrice agissant au même titre que son armure pour protéger Michel, comme nous pouvons l'observer dans les peintures de Pietro Lorenzetti et du Maestro dell'Avicenna.



Pietro Lorenzetti, Annonciation et saints (détails), Castiglione del Bosco, chapelle San Michele, peinture murale, 1345.



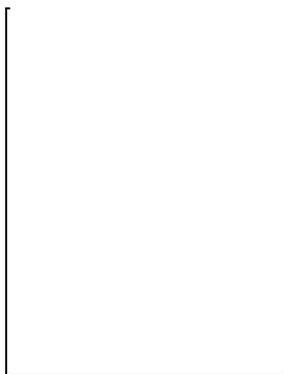
Maestro dell'Avicenna, Jugement dernier (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1435.



Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Jugement dernier (détail), Terni, San Francesco, peinture murale, 1445-1451.

Malgré une attention particulière dans le rendu des ailes aux XIII^e et XIV^e siècles, agrandissant ces organes et les parant de couleurs vives ou de dégradés, les ailes n'acquièrent une certaine épaisseur et une robustesse qu'au XV^e siècle. La confrontation des deux peintures de Pietro Lorenzetti et du Maestro dell'Avicenna est révélatrice du passage où l'image de l'aile passe d'une fine membrane couverte ou non de plumes à la représentation épaisse et naturaliste d'une ossature et de ses différents rémiges de plumes. Les ailes de Michel dans le Jugement dernier de Terni possèdent cette matérialité propre aux peintures du *Quattrocento*.

La taille des ailes varie considérablement d'une peinture à l'autre et il ne semble pas y avoir de norme à ce sujet. Au XIII^e siècle, lorsque Michel est debout, il est rare de voir des ailes dont la pointe n'arrive pas jusqu'au sol, ou au moins jusqu'aux cuisses. Les ailes sont un élément visuellement important dans les images du *Duecento*. Le XIV^e siècle, propose des variations importantes sur la forme, l'épaisseur, la place des ailes dans l'image. Il faut noter que les ailes paraissent parfois ridiculement petites au vu de l'ampleur du mouvement de Michel, de sa Majesté ou de ses proportions par rapport aux autres personnages figurés. C'est le cas selon nous dans la peinture murale de la chapelle Velluti de Florence, ou dans le panneau de Sienne. Cette impression peut se faire sentir également dans des peintures plus tardives, comme dans celle de Riccardo Quartararo ou dans les séries du Pérugin et de Luca Signorelli à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, où les ailes de Michel sont en général assez courtes.



Jacopo del Casentino, Combat contre le dragon (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



Angelo Puccinelli, Saint Michel, Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1379.



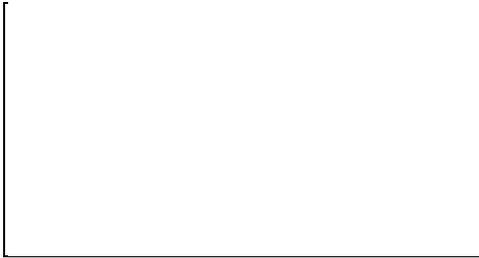
Riccardo Quartararo, Saint Michel (détail), New York, collection privée, peinture sur panneaux, 1492.

Les ailes gagnent pourtant en envergure au début du XVI^e soit par la longueur soit par la largeur, et semblent plus adaptées à la taille de l'archange en laissant supposer qu'elles sont assez grandes et robustes pour porter le poids du corps de Michel, comme le montre le panneau de Marco D'Oggiono peint au début du XVI^e siècle.



Marco D'Oggiono, Les trois archanges (détail), Milan, Galleria Brera, peinture sur panneaux, début du XVI^e.

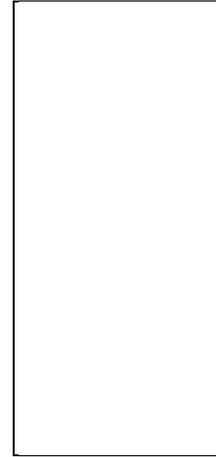
Puisque le modèle de l'aile angélique est principalement celui des oiseaux, le dessin des plumes est omniprésent dans leur représentation à la fin du Moyen Âge. Elles apparaissent de manière stylisée au début de notre période, peintes par des petites bandes colorées aux bords arrondis réparties sur la surface de l'aile. L'utilisation de la couleur, et notamment du dégradé, est importante pour distinguer les plumes les une par rapport aux autres, telles celles du saint Michel de la peinture murale de San Fedele de Côme, au tout début du *Duecento*. Cette utilisation de la couleur pour représenter plumes et ailes est constante jusqu'au XV^e siècle. Les plumes peuvent également être simplement dessinées à l'aide d'un cerne léger dans les ailes monochromes, comme celles figurant dans le Jugement dernier de Sant'Agata de'Goti, ou de manière un peu plus détaillée, comme dans le panneau d'Andrea di Bartolo où un fin trait noir dessine le rachis et les barbes de chaque plume.



Anonyme, Vierge et anges (détail), Côme, San Fedele, peinture murale, fin XII^e début XIII^e.

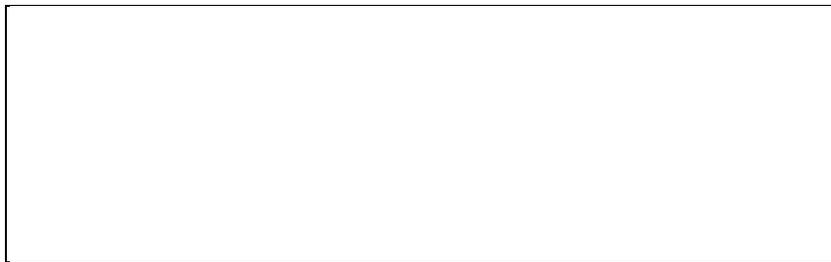


Atelier de Ferrante Maglione, Jugement dernier (détail), Sant'Agata de'Goti, SS. Annunziata, peinture murale, fin XIV^e début XV^e.



Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1410.

Si le graphisme et la stylisation restent des éléments importants dans la représentation des ailes tout au long de la période étudiée, la représentation des plumes connaît également des rendus particulièrement précis dès le début du *Trecento*. Le médaillon de Michel peint par Giotto prouve une observation poussée des ailes d'oiseau d'après nature : il y fait apparaître les différents degrés de plumes, rémiges primaires, secondaires et tertiaires, dans une couleur réaliste. L'effet recherché n'est pas ici ornemental mais naturaliste.

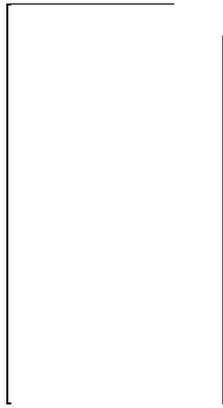


Giotto, Saint Michel (détail), Padoue, Chapelle Madonna dell'Arena, peinture murale, 1303-1308.

Ce type de représentation naturaliste se multiplie à partir de la seconde partie du XV^e siècle pour devenir particulièrement prégnante au début du XVI^e siècle : l'attention sur la représentation des plumes, leurs variétés, leurs répartitions sur l'aile, leurs couleurs, leurs matières, tout semble être pris en compte dans les peintures d'Antonio del Pollaiuolo, Domenico Ghirlandaio ou Raphaël.



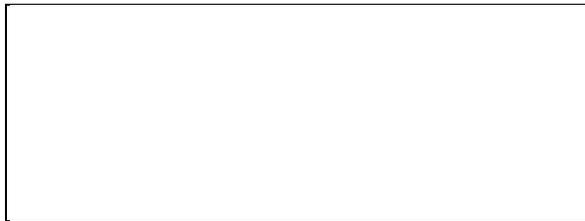
Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel (détail), Florence, Museo Stefano Berdini, peinture sur panneaux, milieu XV^e.



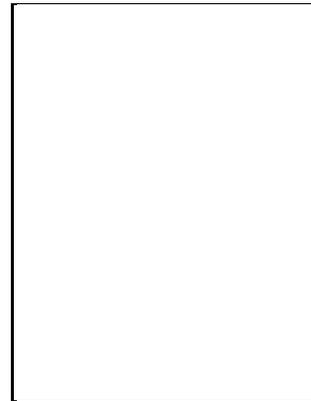
Domenico Ghirlandaio, Saints (détail), Portland, Art Museum, peinture sur panneaux, 1480-1485.

Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

Nous avons évoqué les couleurs comme élément central dans les images des ailes. Mais elles ne sont pas non plus indispensables pour figurer les organes de vol qui apparaissent parfois simplement gravés dans le fond doré de la peinture, comme dans le panneau du Maestro dell'Osservanza ou dans celui d'un peintre émilien.



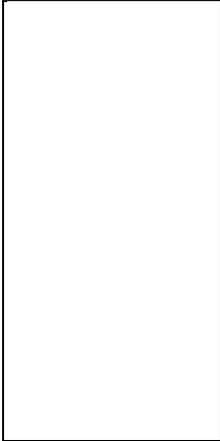
Maestro dell'Osservanza, Saint Michel (détail), Sienne, Museo dell'Archivio di Stato, peinture sur panneaux, 1444.



Anonyme émilien, Saint Michel (détail), Londres, collection privée, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.

Mais ce sont ici des exceptions, puisque la plupart du temps, Michel porte des ailes multicolores ou monochromes mais largement dessinées par la couleur. Les dégradés ont une place importante dans le rendu des plumes et de la beauté des ailes des anges en général et de Michel en particulier. Ils peuvent jouer sur un ton ou sur plusieurs couleurs. Dans le panneau de Coppo di Marcovaldo, les teintes vont du blanc au bleu nuit profond en passant par une palette de gris bleutés très délicats qui explosent du centre clair vers une périphérie obscure. Les anges de Pietro Cavallini se distinguent particulièrement par les dégradés de leurs ailes qui créent dans les peintures des foyers chatoyants de couleurs vives. Ces dégradés sont encore utilisés au XV^e siècle, comme l'attestent les ailes de Michel peintes par Spinello

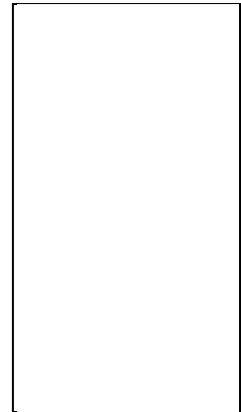
Aretino en 1404 à San Francesco d'Arezzo, même s'ils caractérisent davantage les productions du *Due-* et *Trecento*.



Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes (détail), San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.

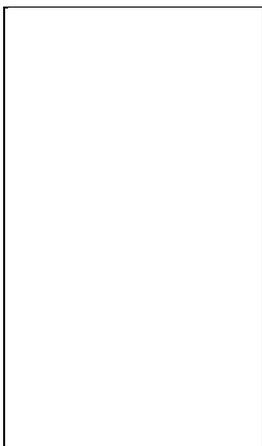


Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.

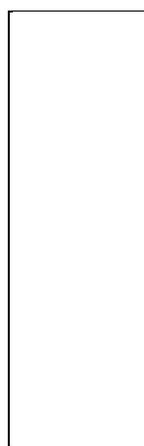


Spinello Aretino, Combat contre le dragon (détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.

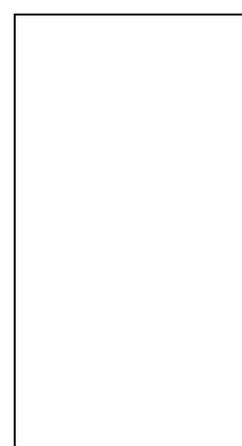
Les ailes de Michel peuvent également être composées de plusieurs couleurs unies et contrastées, tel le panneau de Lorenzo di Alessandro dans les années 1380, la peinture murale de Giacomo Jaquerio en 1426, ou celle déposée de Luca Signorelli aux ailes tricolores dont chacune des bandes jaunes, blanches ou vertes, colore un type de rémige de plumes : primaire, secondaire et tertiaire.



Lorenzo di Alessandro, Saint Michel (détail), Baltimore, The Walters Art Museum, peinture sur panneaux, années 1380.



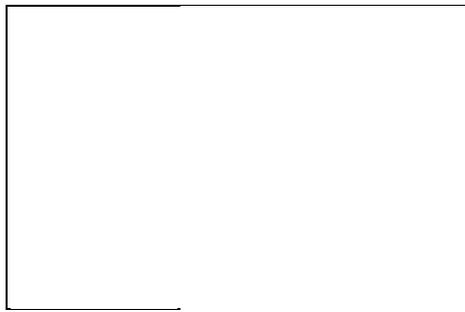
Giacomo Jaquerio, Saints (détail), Fénis, Château, peinture murale, 1426.



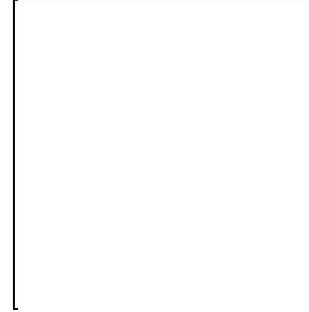
Luca Signorelli, Saint Michel (détail), Orvieto, Duomo, peinture murale déposée, 1499-1502.

Si les ailes de Michel sont monochromes, il s'agit bien souvent de la couleur rouge, comme nous pouvons le voir dans une vingtaine de peintures de notre corpus, réparties uniformément des années 1330 au début du XVI^e siècle. Les ailes rouges permettent parfois de distinguer

clairement Michel des autres anges ou archanges, comme dans le polyptyque peint par Giotto où Gabriel est pourvu d'ailes aux coloris naturels, alors que celles de Michel sont d'un rouge vif et uni¹⁵⁶⁷. À la fin de notre aire chronologique, les dégradés et les couleurs vives sont moins présentes dans le corpus, mais le rouge reste une couleur courante, comme dans la peinture murale d'un suiveur de Martino Spanzotti à Favria dans les années 1490.

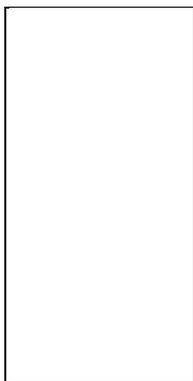


Giotto, Vierge à l'Enfant et saints (détails), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1332-1334.

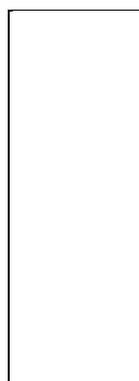


Suiveur de Martino Spanzotti, Saint Michel (détail), Favria, San Pietro Vecchio, peinture murale, années 1490.

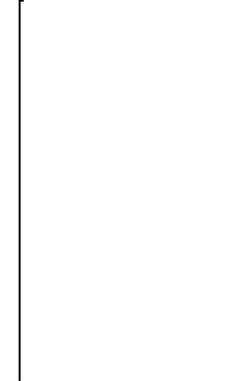
Nous avons noté quelques cas particuliers où les ailes se parent des mêmes couleurs et des mêmes motifs que ceux des vêtements portés par l'archange, l'un peint en 1370 par Barnaba da Modena et les deux autres peints par Fra Angelico entre 1419 et 1434. Ces ailes, comme les tenues de l'archange, sont toutes bleues et ponctuées de motifs dorés, mais n'ont pas dans ces images une matérialité très importante et figurent ainsi davantage comme une partie des vêtements de Michel que comme des organes pourvus d'os, de chair et de plumes.



Barnaba da Modena, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 1370.



Fra Angelico, Saints (détail), Rielasingen-Worblingen, Fondation Rau, peinture sur panneaux, 1419-1421.

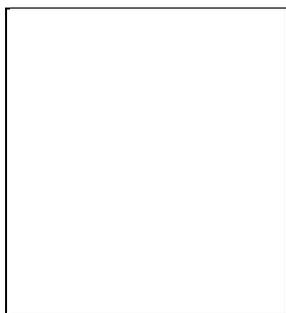


Fra Angelico, Glorification du Christ et cour céleste (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1423-1434.

Nous avons déjà parlé du petit médaillon peint par Giotto au début du XIV^e siècle qui présentait Michel paré d'ailes naturalistes, de couleur blanche. Les couleurs vives sont

¹⁵⁶⁷ Cette opposition est la même dans la peinture sur panneaux de Pier Francesco Fiorentino, peint en 1497 et conservé à la pinacothèque de Montefortino.

pourtant largement préférées aux couleurs plus naturelles (blanc, gris, marron) aux XIII^e et XIV^e siècles. Au XV^e siècle, de plus en plus de peintres choisissent pourtant ces tons doux qui accompagnent des représentations plus proches de l'observation des ailes des oiseaux. Les ailes des peintures d'Antonio del Pollaiuolo ou Domenico Ghirlandaio déjà étudiées plus haut, mais également celles de l'atelier de Turino di Vanni, Filippino Lippi ou Sandro Botticelli, correspondent à ce schéma d'ailes aux plumes représentées minutieusement, aux couleurs naturalistes plus sobres, et figurées dans une matérialité presque palpable.



Atelier de Turino di Vanni, Saints (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 1405-1415.



Filippino Lippi, Les trois archanges (détail), Turin, Galleria Sabauda, huile sur bois, 1477-1478



Sandra Boticelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1488-1490.

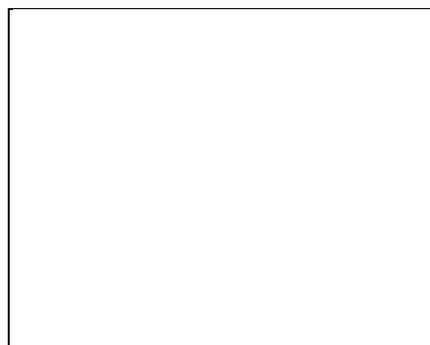
L'observation sur le motif n'est pas forcément synonyme de sobriété, étant donné la variété et la beauté des types d'ailes présents dans la nature. Plusieurs peintres ont pris pour modèle une espèce bien précise d'oiseau : le paon. Dans le panneau de Riccardo Quartararo, les ailes des trois archanges assistant au couronnement de la Vierge sont rouges et parsemées d'ocelles, tout comme celles du Michel peint par un anonyme flamino-napolitain¹⁵⁶⁸. Par contre le modèle ayant servi à un autre Michel peint par Riccardo Quartararo, n'est plus à plumes : il s'agit clairement d'un papillon, aux ailes plus pointues, sans plumes et aux extrémités sombres.



Riccardo Quartararo, Couronnement de la Vierge (détail), Palerme Galleria Regionale della Sicilia, peinture sur panneaux, 2^e 1/2 du XV^e.



Anonyme flamino-napolitain, Saint Michel (détail), Bari, Pinacoteca, peinture sur panneaux, fin XV^e.



Riccardo Quarararo, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, XV^e-XVI^e.

¹⁵⁶⁸ Nous retrouvons également ce motif dans une peinture de Biagio di Antonio conservée dans la Collection Bartolini Salimbeni de Florence et réalisée entre 1461 et 1471.

Mais le rapprochement avec un insecte n'est pas courant¹⁵⁶⁹, car aussi belles et colorées soient leurs ailes, les insectes possèdent une connotation négative qui ne sied guère aux membres des anges. Les ailes d'insectes et surtout de chiroptères, inspirent généralement les ailes des démons alors que celles des anges restent proches dans la forme, puis dans les couleurs, des organes des oiseaux.

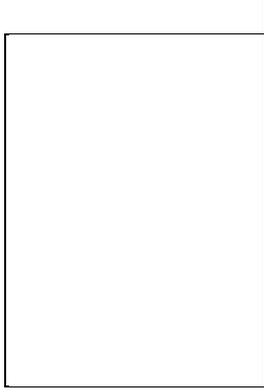
Qu'elles soient stylisées ou naturalistes, multicolores ou monochromes, fines ou épaisses, de couleurs vives ou sombres, il faut noter une attention constante portée aux représentations des ailes tout au long de la période étudiée. Les ailes de Michel ne sont jamais un élément secondaire dans les peintures italiennes de la fin du Moyen Âge.

Des ailes en mouvement, la question du vol

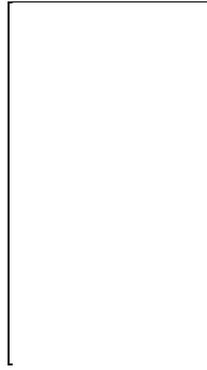
Malgré leur fonction première dans la nature, les ailes servent rarement à l'archange à voler dans les images que nous étudions. Certaines compositions usent cependant de quelques moyens pour évoquer le vol qui a eu lieu dans un passé très proche ou aura lieu dans les secondes suivantes. Les ailes déployées et la position étirée du Michel de Santa Maria in Monte Dominico de Marcellina, laissent présumer que l'archange vient d'atterrir sur le dos de son ennemi pour le combattre. Quatre peintures de notre corpus montrent l'archange flottant dans les airs sur un petit nuage, symbolisant le fait qu'il peut se déplacer dans toutes les dimensions¹⁵⁷⁰. Le saint Michel peint par le Maestro della Madonna di Strauss a les pointes des pieds posées sur un petit nuage blanc alors que tout le poids de son corps bascule vers l'avant en direction de la tête du dragon dans laquelle il s'apprête à enfoncer sa lance. Michel est dans les nuages, mais la position des ailes est la même que lorsqu'il a les pieds au sol. Dans la peinture de Bernardo Zenale da Treviglio, les ailes semblent une nouvelle fois statiques, mais le mouvement qui emporte les vêtements de l'archange et ses cheveux évoque le souffle d'un courant d'air provoqué par l'atterrissage.

¹⁵⁶⁹ Il est également présent dans un panneau de Fra Angelico, un Jugement dernier conservé à Berlin et réalisé autour de 1450.

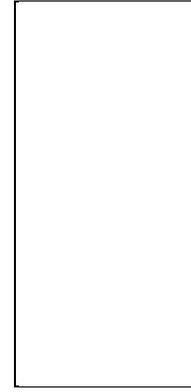
¹⁵⁷⁰ Les trois autres peintures qui figurent ce motif sont la peinture murale du narthex de San Lorenzo fuori le mura de Rome en 1290-1300 ; le Jugement dernier de Cristoforo da Lendinara peint en 1472-1476 ; et une peinture de Luca Signorelli dans la chapelle San Brizio exécutée entre 1499 et 1502. Dans cette dernière, Michel se tient debout sur une nuée au côté de Gabriel et ils surveillent le passage des damnés en enfer. Ce motif ne change rien à la représentation du corps de Michel qui semble davantage flotter dans les airs que de voler.



Anonyme, Marcellina, Santa Maria in Monte Dominic, peinture murale, 1^e ½ du XIII^e.



Maestro della Madonna di Stauss, Couronnement de la Vierge et saints (détail), Florence, Museo dello Spedale degli Innoncenti, peinture sur panneaux, 1405.

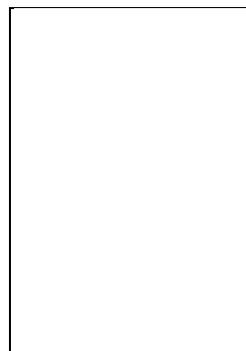


Bernardo Zenale da Treviglio, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1480.

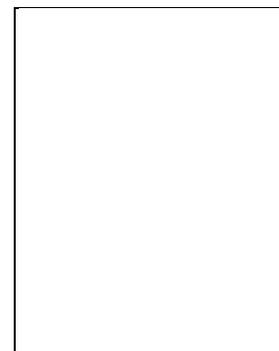
Étant donné l'état de conservation de la peinture, il n'est pas possible de déterminer si Pietro Cavallini a figuré Michel dans les airs ou déjà posé au sol. Cependant, cette image peinte à la fin du XIII^e siècle, présente déjà les mêmes éléments pour signifier le vol que les peintres de la fin de notre période : le mouvement, les ailes déployées et le drapé de la cape en suspension dans les airs. Raphaël peint clairement le moment où Michel atterrit sur le dos du démon : son pied droit est déjà fermement campé sur son ennemi, mais le gauche est encore en l'air, les ailes sont déployées, ses cheveux au vent et le drapé qui l'entoure virevolte autour de son torse. Marco d'Oggiono représente lui un des rares saint Michel clairement en vol dans un contexte qui n'est pas clairement narratif : son corps n'est en contact avec aucun autre élément de l'image, ni le sol, ni le démon qu'il poursuit ; ses ailes sont déployées et son vêtement est gonflé de l'air qui s'engouffre dans les plis de tissus. La présence de Gabriel et de Raphaël empêche d'identifier la scène comme la représentation d'un épisode purement narratif : l'image est une représentation des trois archanges et le vol et la chute du démon tiennent ici lieu d'attributs principaux de Michel.



Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.



Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.



Marco d'Oggiono, Les trois archanges, Milan, Galleria Brera, peinture sur panneaux, début XVI^e.

En règle générale, la représentation de Michel en vol n'est pas adaptée au contexte iconographique majeur du corpus, qui le place au milieu des autres personnages saints près de la Vierge à l'Enfant. Il n'est de toute façon pas nécessaire de représenter Michel flottant dans les airs pour que le fidèle sache qu'il peut s'y déplacer. Dans les peintures, Michel est ailé et Michel est un ange, cela suffit à signifier sa différence de nature et ce que cela implique sur le fait qu'il ne se déplace pas selon les mêmes modalités que celles du commun des mortels.

La figuration du vol n'est pourtant pas absente des peintures de notre corpus. Elle est présente dans une quinzaine d'images narratives¹⁵⁷¹. C'est dans certains cas la narration qui semble imposer à l'archange une bataille aérienne. L'Apocalypse de Jean précise bien qu'« il y eut un combat dans le ciel » (Apocalypse 12.7) dans lequel Michel et ses anges combattirent le dragon. C'est effectivement ce que représente un panneau conservé à Stuttgart : les corps des anges sont en équilibre, leur jambe droite est dans les airs, pourtant les ailes ne sont que faiblement déployées et leur pied gauche se pose sur les dos des bêtes qu'ils combattent. Il s'agit davantage d'un atterrissage plutôt que d'un vol, mais la scène se déroule bien dans le ciel. La peinture murale peinte par Giusto de'Menabuoi au Baptistère de Padoue est finalement la seule image de l'Apocalypse de notre corpus où Michel vole réellement. Aucun de ses pieds ne prend appui sur quoi que ce soit, son corps n'est pas soumis à la loi de l'apesanteur, il flotte dans l'image, porté par de petites ailes droites derrière son dos.



Anonyme giottesque napolitain, Apocalypse (détail), Stuttgart, Staatsgalerie, peinture sur panneaux, 1330-1340.



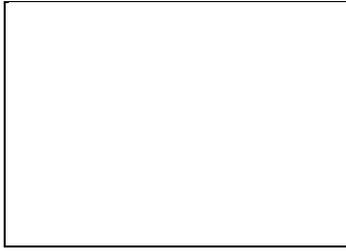
Giusto de'Menabuoi, Apocalypse, Padoue, Baptistère, peinture murale, 1375.

Dès le milieu du XIII^e, Michel peut être représenté en vol dans les scènes du Jugement dernier. Quatre peintures réalisées entre le milieu du XIII^e siècle et 1450 correspondent à ce type, où Michel s'envole du centre de l'image vers un damné pour le repousser de son épée vers sa destination infernale¹⁵⁷². Le vol insiste sur le mouvement de rejet du centre vers la périphérie, loin de l'image du Christ dont les pécheurs sont privés. La peinture murale de Bergame montre un archange de petite taille mais paré de grandes ailes qui vole aux pieds du

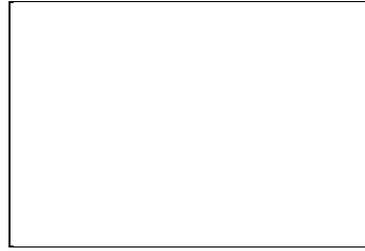
¹⁵⁷¹ Notre corpus comporte environ 80 peintures mettant en scène Michel dans un épisode biblique ou une illustration des légendes de fondation des grands sanctuaires.

¹⁵⁷² Les deux peintures non présentées ici qui correspondent à ce type sont celle d'un anonyme, Jugement dernier, Almenno San Salvatore, San Giorgio in Lemine, peinture murale, milieu du XIII^e siècle ; et celle de Vitale da Bologna, Jugement dernier, Pomposa, abbaye, peinture murale, 1360.

Christ. Dans le cas du panneau de Fra Angelico, c'est la position de l'archange largement au-dessus des hommes, et ses ailes déployées qui montrent qu'il est en vol.



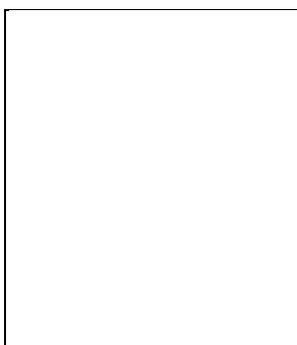
Anonyme bergamasque, Bergame, Santa Maria Maggiore, peinture murale, 1347.



Fra Angelico, Jugement dernier (détail), Berlin, Gemäldegalerie, peinture sur panneaux, 1450.

Mais en général le rôle de surveillance du partage alloué à Michel au moment du Jugement, lui impose de rester près des hommes qui sont par définition au sol puisqu'ils viennent de sortir de terre pour ressusciter et que leur âme a retrouvé leur corps matériel.

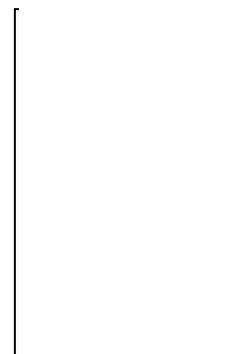
Cependant, dans l'illustration de Michel chassant Lucifer et ses mauvais anges du paradis, l'idée de chute des rebelles s'oppose à celle du vol des bons anges. Il s'agit une nouvelle fois d'une scène sensée se dérouler dans les airs et c'est bien le cas dans le petit panneau du Louvre : le corps de Michel au centre est presque à l'horizontale, ses jambes sont légèrement repliées à cause du mouvement ascendant, ses ailes sont grandes et déployées largement, le drapé de sa cape est en suspension. Mais cette image est une exception puisque dans les cinq autres peintures de la scène, Michel a déjà précipité les démons au sol et les piétine, comme dans celle de Spinello Aretino, où il combat un dragon alors que ses anges se chargent des démons, ou dans celle de l'abbaye de Pomposa où il écrase un démon dans le dos et sur le visage. Les rebelles ne sont pas représentés dans leur chute du haut du ciel mais sont déjà figurés sur terre, dans les entrailles de laquelle l'archange tente de les enfoncer. Michel n'est pas lui-même en vol.



Maître des anges rebelles, Chute des anges rebelles (détail), Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1330-1345.

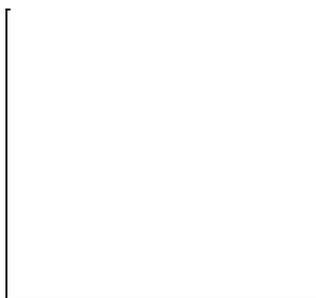


Spinello Aretino, Chute des anges rebelles (détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.



Vitale da Bologna, Chute des anges rebelles (détail), Pomposa, abbaye, peinture murale, 1351.

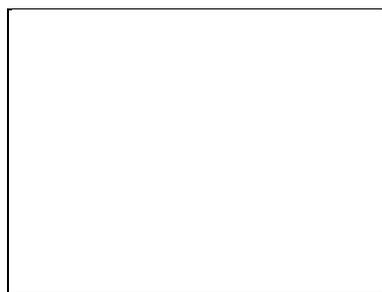
Le seul type d'images où Michel est systématiquement représenté en vol, est celui qui le figure dans une apparition au Mont Gargan ou au Mont-Saint-Michel, conformément aux récits de fondations des grands sanctuaires michaéliques. Les épisodes romains ne sont pas concernés puisque Michel apparaît au sommet du Mausolée d'Hadrien et non pas dans les airs. Deux peintures représentent saint Michel en vol près du taureau du Mont Gargan, deux autres près de la jeune mère accouchée dans les eaux du Mont-Saint-Michel et une seule près d'un évêque, de Siponto ou d'Avranches. Dans toutes ces images, Michel a le buste en position horizontale, la tête redressée, les ailes déployées, les bras actifs, en train d'indiquer aux différents personnages la route à suivre, et la partie inférieure du corps non représentée. Les vêtements de Michel s'effacent dans un dégradé délicat ou s'enroulent dans l'air, selon le principe des anges-nuées, courant pour les anges classiques à notre période, mais totalement absent de notre corpus pour Michel en dehors de ces cinq exemples, et de celui de la Pala Strozzi dont nous reparlons ensuite. La matérialité et la force de l'archange ne sont pas nécessaires dans cette mission de messenger mais le vol s'adapte parfaitement à l'idée de l'apparition : un élément visible furtivement qui disparaît rapidement, comme le ferait un oiseau dans le ciel.



Jacopo del Talentino, Miracle du taureau (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



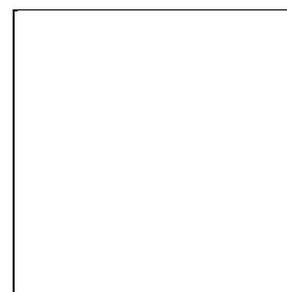
Cenni di Francesco di Ser Cenni, Miracle du taureau (détail), Philadelphia, Museum of Fine Art, peinture sur panneaux, 1385.



Agnolo Gaddi, Miracle de l'accouchée (détail), New Haven, Yales University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1380.

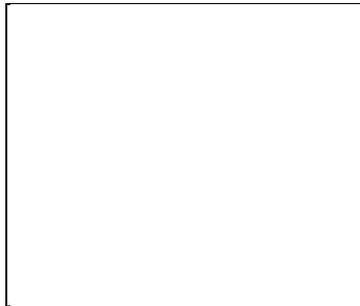


Priamo della Quercia, Miracle de l'accouchée (détail) et Apparition à l'évêque (détail), Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, 1430.



Terminons ce panorama des images de Michel en vol avec deux peintures originales. L'une représente l'archange portant la balance en plein vol, dans une prédelle de la Pala Strozzi, mettant en scène la mort d'Henri II. Le corps de Michel apparaît selon les mêmes modalités que celles à peine décrites pour les apparitions. L'archange brandit l'épée dans la main droite et porte la balance dans la gauche. Enfin, un *unicum* dans notre corpus figure l'archange, nommé par l'inscription de son nimbe, en train de combattre la mort devant la ville de

Pérouse touchée par la peste. Michel est en vol et tient la lance dans ses deux mains pour transpercer le squelette.



Andrea di Cione, Mort d'Henri II (détail),
Florence, Santa Maria Novella, peinture
sur panneaux, 1354-1357.



Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, Vierge
de Miséricorde (détail), Pérouse, Oratoire San
Bernardino, peinture sur panneaux, 1464.

Si les ailes sont un élément quasi-incontournable de l'iconographie michaélique, les images de l'archange en plein vol sont rares, mêmes dans les représentations des épisodes qui semblent à priori la nécessiter. Les ailes paraissent davantage comme un signe d'une nature extra-terrestre de Michel, plutôt qu'un véritable organe de vol.

Du signe iconographique à l'image d'un organe de vol

Michel est représenté sous les traits d'un homme, mais, plus que sa beauté, sa coiffure ou son nimbe, l'élément qui indique sans aucun doute qu'il n'est pas un homme ordinaire est la paire d'ailes qui se trouve dans son dos dans la majorité des images italiennes de la fin du Moyen Âge. Pourtant les peintres du *Due-* et *Trecento* et dans une moindre mesure, ceux du *Quattrocento*, ne cherchent pas à représenter des « ailes plausibles » : elles sont souvent plates, inactives, trop petites, trop frêles et aux couleurs irréalistes. De même, l'archange est rarement mis en scène dans les airs. Ces différents aspects prouvent que les ailes de Michel ne sont pas, des organes de vol, comme le précise Louis Réau¹⁵⁷³, mais bien un emblème de la rapidité d'exécution des missions confiées par Dieu à l'archange, et qu'il n'est en aucun cas une créature terrestre. Car les ailes des oiseaux, ou de tout autre espèce volante, ne sont pas adaptées aux véritables modalités de déplacement de l'archange : Michel ne vole pas à tire d'ailes pour rejoindre son Créateur, il passe, comme le précisent les théologiens du Moyen Âge, d'un lieu à un autre sans passer par les lieux intermédiaires. De toute façon, le corps même de Michel ne possède pas de matérialité, et il ne peut en être autrement pour ses ailes. Pour ces raisons, les ailes de Michel ont longtemps résisté à l'appel du naturalisme qui a gagné l'ensemble des arts figuratifs à la fin du Moyen Âge. Outre l'aspect symbolique, que nous avons déjà évoqué et qui font des membres ailés des signes plutôt que des organes de vol, les ailes de l'archange ont clairement dans l'image une fonction décorative et ornementale. Elles sont un marqueur fort de la beauté des anges et se déclinent à ce titre dans

¹⁵⁷³ REAU, 1956, p. 36.

diverses formes et couleurs, même si elles ne correspondent pas véritablement à ce qu'un homme pouvait observer dans la nature.

Le rationalisme de la fin du XV^e et du début du XVI^e siècle, a tout de même eu raison de cette originalité angélique. L'évolution générale des différents éléments décrits séparément dans cette partie sur l'image des ailes - la forme, la position, la taille, la représentation des plumes et les couleurs - concourt à doter l'archange d'ailes d'oiseau « réalistes » dans la mesure où elles semblent directement s'inspirer de la structure, de la couleur, de la position de celles des oiseaux, et semblent de plus s'agrandir, s'élargir et s'épaissir pour devenir de plausibles membres permettant au corps, emprunté par l'archange au moment où il est figuré dans la peinture, de voler. Le signe devient l'image d'un véritable organe de vol.

Tous ces éléments qui forment l'image de l'archange - son visage, sa coiffure, son corps, ses ailes - entretiennent un dialogue constant entre iconographie des saints guerriers et iconographie angélique, sans correspondre pleinement ni à l'une ni à l'autre, l'image michaélique en est une synthèse complexe et originale, qui concerne également les vêtements qu'il porte.

L'analyse des éléments intangibles de l'iconographie de saint Michel, constituait l'étude du premier niveau de notre organigramme, la case « Michel ». Étudions à présent le deuxième niveau, les types vestimentaires.

I.3- « L'habit fait le moine »¹⁵⁷⁴. Des vêtements comme marqueurs des types iconographiques de l'ange, de l'archange byzantin et du saint guerrier ailé

La partie suivante comprend l'étude des trois grands types iconographiques, déterminés par les vêtements, qui font de Michel un ange, un archange byzantin ou un guerrier ailé. Nous avons déjà noté que le classement typologique ne pouvait se réaliser de manière stricte et rigide, puisqu'afin de définir la nature de Michel dans l'image, il convient d'ajouter aux types vestimentaires les attributs et les situations qui peuvent modifier considérablement la figure michaélique. Mais précisons que les types de tenues portées par l'archange permettent de mettre en valeur la qualité principale de l'archange dans l'image.

Les anges prennent la forme des hommes, et empruntent également leurs vêtements et leurs objets. À ce titre, Pseudo-Denys déclarait que « la divine sagesse donne des vêtements aux esprits et arme leurs mains d'instruments divers »¹⁵⁷⁵. Le choix des vêtements des anges est déterminant dans l'expression de la nature ou de la fonction des êtres angéliques dans

¹⁵⁷⁴ Traduction d'une partie titre de l'article de Willibald Sauerländer dans le premier numéro de *Arte Medievale* en 1983 : « Kleider machen Leute: Vergessenes aus Viollet-le-Ducs "Dictionnaire du mobilier français" », traitant des rapports entre la mode et l'histoire de l'art.

¹⁵⁷⁵ Dans *De Caelesti hierarchia*, c. xv, P. G., t. III, col. 333, cité dans LECLERCQ, t. I, 2, 1907, pp. 2107-2108.

l'image, et peut, à ce titre, s'inspirer de ceux des cérémonies humaines religieuses, politiques, ou de certaines catégories socioprofessionnelles, telle que la chevalerie. Il pose à nouveau de manière concrète le problème du sexe des anges, mais, comme pour la physionomie et le corps, il n'est pas central pour Michel, ange fort et robuste, que l'on retrouve vêtu d'habits masculins, voire mixtes mais quasiment jamais féminins. Semblablement aux images des saints ou du Christ, les vêtements des anges dans l'iconographie chrétienne présentent des interférences avec la tradition et la mode, signe de la mutation des goûts. Pour Marco Bussagli, les variations de l'habillement angélique à la fin du Moyen Âge lient les mutations de goût, la mode contemporaine, l'abandon de certaines significations et traditions, et la question controversée du sexe des anges¹⁵⁷⁶.

I.3.1. Michel l'ange

Plusieurs éléments invariables de l'iconographie michaélique étudiés plus haut permettent clairement d'affirmer la nature angélique de Michel : les traits de son visage, sa coiffure et ses ailes. Un autre motif le rattache tout aussi clairement au groupe des anges : ses vêtements. Dans une cinquantaine de peintures de notre corpus, Michel est vêtu de la même manière que la plupart des anges, ni en archange, ni en guerrier, et le seul moyen de le différencier de la masse de ses congénères, est l'ajout d'une inscription, d'un attribut ou d'un contexte iconographique particulier. Ces vêtements ne sont pas individualisés et n'insistent pas sur une mission déterminée de l'archange, mises à part celles généralement attribuées aux anges (accompagnement de la divinité, messenger près des hommes). Deux grandes catégories peuvent se différencier au sein de ce type vestimentaire : soit l'archange porte, comme le veut la tradition, une tunique et un *pallium*, souvent simplifiés par une aube et une cape ; soit il est vêtu de l'étole, de la dalmatique, ou de la chape du clerc.

I.3.1.1. L'ange classique

La dalmatique et le pallium, une image paléochrétienne

Sur les cinquante-deux images recensées pour le type vestimentaire de l'ange classique, une quinzaine représente Michel portant la dalmatique et le *pallium*. La dalmatique est constituée d'un grand rectangle de tissu avec un décolleté en forme de fente et deux trous pour les bras formés dans des coupes secondaires parfois garnies de broderies dans le tissu¹⁵⁷⁷. Elle constitue ainsi une tunique, souvent blanche, parfois clavée de bandes pourpres, qui descend jusqu'aux talons et aux manches à la longueur variable mais larges, en usage à

¹⁵⁷⁶ BUSSAGLI, 1991, p. 142.

¹⁵⁷⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 143.

partir de l'époque impériale¹⁵⁷⁸. Elle peut être de laine, de soie ou d'étoffes précieuses. Le *pallium*, issu de l'*himation* grec, est un manteau qui couvre la dalmatique, morceau d'étoffe rectangulaire, plus petit et donc plus pratique que la toge, il se porte relevé sur l'épaule gauche et revient par derrière sur l'avant-bras droit. La dalmatique est courante à la fin de l'Antiquité et le *pallium* est adopté par les philosophes à Rome, abandonnant la toge du citoyen romain¹⁵⁷⁹, et, porté plus tard par les premiers disciples du Christ, il devient un vêtement chrétien particulièrement présent dans les premiers témoignages iconographiques des catacombes à partir du III^e siècle¹⁵⁸⁰, et dans les représentations du Christ. Si l'association dalmatique-*pallium* est portée par le Christ et les apôtres, elle devient également la tenue courante des anges sur les murs des catacombes et les reliefs des sarcophages¹⁵⁸¹, soulignant la nature élevée des anges et leur rôle important dans l'histoire du salut mais également leur humilité par l'adoption d'une tenue aux étoffes simples, notamment celle du *pallium* utilisant une petite quantité de tissu par rapport à la toge. Même si elle ne leur est pas réservée, cette tenue, associée à un contexte narratif précis, est un élément indispensable à l'identification des anges dans l'image paléochrétienne, avant même l'apparition des ailes. Émile Mâle évoque une « belle tunique décente qui n'est d'aucun pays, d'aucun temps, mais qui semble le vêtement même de la vie éternelle »¹⁵⁸².

Son utilisation laïque n'est pas abandonnée, mais la dalmatique devient au VII^e siècle un vêtement liturgique¹⁵⁸³. Cette modification d'usage entraîne deux conséquences importantes pour nous. La première est que ce vêtement est de plus en plus souvent réservé aux anges dans les images, et délaissé par les autres personnages saints, car l'identification à un vêtement religieux l'associe davantage aux êtres angéliques couramment vêtus de tenues de cérémonies religieuses à la fin du Moyen Âge. La seconde est qu'en tant que vêtement religieux, sa forme est comme sclérosée pendant plus de dix siècles dans le but de conserver la sacralité d'une tenue antique, portée par les disciples du Christ, et facilement reconnaissable au milieu des mutations constantes des vêtements laïques suivant la mode¹⁵⁸⁴. La dalmatique et le *pallium* constituent un marqueur iconographique fort et parmi les principaux pour les anges pendant près de dix siècles.

La peinture murale de San Fedele à Côme présente Michel vêtu d'une dalmatique claire, légèrement rosée, surmontée d'un *pallium* plus foncé de couleur bleue-verte, qui couvre son épaule gauche et passe sous son bras droit. Les vêtements sont les mêmes dans la peinture du Frate Francesco de Subiaco, mais les couleurs sont inversées et surtout le *pallium* ne couvre pas l'épaule gauche, comme c'est traditionnellement le cas dans l'iconographie, mais l'épaule

¹⁵⁷⁸ LECLERCQ, t. IV, 1, 1920, p. 111 ; voir également LEVI PISETZKY, 1964, p. 36.

¹⁵⁷⁹ LEVI PISETZKY, 1964, p. 26.

¹⁵⁸⁰ LECLERCQ, t. IV, 1, 1920, p. 112.

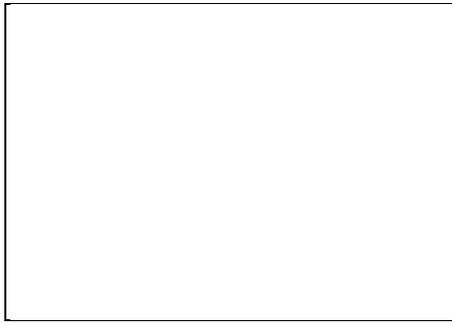
¹⁵⁸¹ Voir à ce propos le chapitre 1. III.1.3.1. *Les premiers témoignages dans l'art paléochrétien*.

¹⁵⁸² MÂLE, 1949, pp. 66-67.

¹⁵⁸³ Elle était déjà portée à partir du IV^e à Rome par le pape et les diacres, voir LECLERCQ Henri, « Dalmatique », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. IV, 1, 1920, p. 112.

¹⁵⁸⁴ BUSSAGLI, 1991, p. 144.

droite. Marco Bussagli précise que ce changement d'épaule, qui a lieu dès le XII^e siècle dans l'iconographie angélique, est révélateur du fait que l'usage originel du vêtement ait été perdu et qu'il est à ce moment perçu comme un simple manteau¹⁵⁸⁵.



Anonyme, Vierge en gloire (détail), Côme, Basilica San Fedele, peinture murale, fin XII^e début XIII^e.



Frate Francesco, Christ de Pitié et Michel (détail), Subiaco, San Benedetto, Peinture murale, 1^e ½ du XIII^e.

Dans ces deux peintures, Michel n'a aucun signe distinctif par rapport aux autres anges, et est identifiable uniquement grâce à l'inscription qui l'accompagne et qui est visible sur chacune des photos présentées. Il apparaît dans cette tenue comme l'accompagnateur de la divinité, comme pourrait l'être un ange classique. Ce type, avec dalmatique-*pallium* et inscription, se rencontre assez exceptionnellement et uniquement au XIII^e siècle, car, la plupart du temps, l'ange porte un attribut ou est clairement identifié par le contexte narratif dans lequel il s'inscrit. C'est le cas dans une peinture mettant en scène le miracle de la femme accouchée dans les eaux du Mont-Saint-Michel devant laquelle Michel apparaît pour lui indiquer le chemin du refuge. L'ange est en vol, vêtu de la dalmatique et d'un large *pallium* sur son épaule gauche qui s'évapore dans les airs pour insister sur l'aspect éphémère de l'apparition michaélique. Aucun attribut, aucune inscription ne nomme l'archange, mais cet épisode appartient clairement aux miracles de Michel et ne peut mettre en scène que lui.

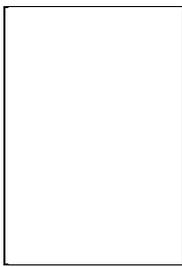


Agnolo Gaddi, Miracle de la femme accouchée (détail), New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1380.

Le contexte narratif est également important dans le Jugement dernier d'Almenno San Salvatore au milieu du XIII^e siècle où la figure angélique vêtue en dalmatique et *pallium* et en vol au-dessus des damnés pour les repousser ne peut être que Michel. Pourtant, l'ange tient déjà ici une épée qui oriente largement l'identification vers notre archange guerrier. L'archange en dalmatique-*pallium* et portant une arme se trouve dans quelques peintures du

¹⁵⁸⁵ BUSSAGLI, 1991, p. 148.

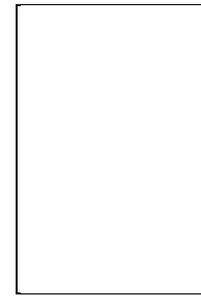
début du XIV^e siècle, comme celle d'Oropa réalisée entre 1300 et 1310 : Michel porte une tunique aux manches serrées et un *pallium* rouge orné de motifs blancs. Il tient le pan droit de son manteau avec sa main gauche pour laisser son bras droit libre de réaliser le mouvement qui lui permettra de tuer un dragon (aujourd'hui illisible) à l'aide de sa lance. L'archange tient également son *pallium* dans la peinture d'Ambrogio Lorenzetti, mais le pan de tissu est ramené dans la main gauche qui tient déjà l'épée dans son fourreau, alors que le bras droit indique à Galgano le chemin vers la Vierge. L'ange Michel peut également tenir la balance¹⁵⁸⁶, comme dans la peinture de Manfredino da Pistoia où la figure classique de l'ange est complétée par la lance, la balance, le démon et un mouvement qui font incontestablement de lui un saint Michel.



Maestro di Oropa, Annonciation et saints (détail), Oropa, chapelle du sanctuaire de la Madonna di Oropa, peinture murale, 1300-1310.

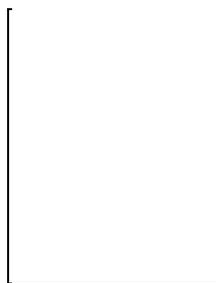


Ambrogio Lorenzetti, Saint Galgano offre son épée à la Vierge (détail), Chiusdino, San Galgano, peinture murale, 1334.

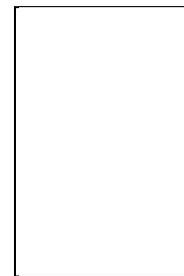


Manfredino da Pistoia, Saint Michel (détail), Gênes, Museo di Sant'Agostino, peinture murale déposée, 1292.

Enfin, l'archange vêtu de la dalmatique et du *pallium* se retrouve encore trois fois au XV^e siècle, portant à chaque fois une arme et une fois la balance¹⁵⁸⁷. Ces images reprennent le même schéma que les peintures du XIII^e siècle : une tunique et un manteau posé sur l'épaule gauche et passant sous le bras droit, comme dans la peinture de l'atelier d'Agnolo Gaddi. Dans la peinture murale de Subiaco, Michel porte également le globe dans la main gauche.



Atelier d'Agnolo Gaddi, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Notre Dame, The Srite Museum of Art, peinture sur panneaux, 1^{er} ¼ du XV^e.



Anonyme, Saint Michel (détail), Subiaco, Sacro Speco, peinture murale, XV^e.

¹⁵⁸⁶ Une peinture du XIV^e siècle présente également la figure de l'ange classique, accompagné d'une balance, anonyme véronais, saint Michel, Vérone, basilique San Zeno Maggiore, peinture murale ; ainsi qu'une autre du XV^e siècle, Carlo da Camerino, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Cleveland, Art Museum, peinture sur panneaux, 1405.

¹⁵⁸⁷ Voir note précédente.

Marco Bussagli déplore la perte de la signification réelle de ces vêtements par les changements qui ont lieu à la fin du Moyen Âge : la dalmatique ceinturée, parfois raccourcie, aux manches courtes et fines, le *pallium* devenant un simple manteau¹⁵⁸⁸. La dalmatique était en fait encore utilisée dans la mode civile au XIII^e siècle et subit ainsi des interférences importantes avec elle. Mais malgré cet éloignement de la matrice originelle, et même si ce type vestimentaire est loin d'être celui le plus souvent adopté par Michel dans la peinture italienne (moins de 3%), ces exemples tardifs montrent que l'association dalmatique-*pallium* existe des origines de l'iconographie chrétienne jusqu'à la fin du Moyen Âge, même pour un archange clairement individualisé comme Michel.

Il est vrai qu'au XVI^e siècle, les tuniques sont chargées de plis, les manteaux sont transformés en longs drapés voletant, l'ensemble est réalisé dans des tissus aux couleurs et aux matières qui n'ont plus grand-chose à voir avec la dalmatique et le *pallium* : la matrice paléochrétienne est bien lointaine et devient une simple réminiscence culturelle¹⁵⁸⁹. Mais déjà au début du XIV^e siècle, cette tenue avait perdu du terrain au profit de l'aube, plus simple, parfois accompagnée d'une cape. Il n'est en définitive pas toujours évident de distinguer l'aube de la dalmatique.

L'aube simple

La *tunica alba* ou l'aube, du latin *alba*, est, comme son nom l'indique, une longue tunique blanche, aux manches étroites et souvent resserrée au niveau de la taille. Elle dérive de la *tunica talaris* grecque et romaine portée pendant la période impériale, tunique à longs pans resserrée à la taille par un cordon et tombant jusqu'aux chevilles¹⁵⁹⁰. Elle se différencie donc de la dalmatique par ses manches étroites resserrées aux poignets. Elle est devenue un vêtement sacré porté par tous les ministres de Dieu, des acolytes, lecteurs et diacres - qui la portent seule en vêtement principal - aux curés et aux évêques - qui la portent sous leur dalmatique, leur chape ou leur chasuble. Elle est le vêtement commun à tous ceux qui sont ordonnés¹⁵⁹¹. La couleur blanche qui la caractérise, en fait un symbole de pureté spirituelle et de chasteté particulièrement bien adapté aux anges dans laquelle ils sont représentés assez tardivement, pas avant le XV^e siècle selon Marco Bussagli¹⁵⁹². Pourtant, il nous semble bien reconnaître ce vêtement dans le saint Michel de Giotto, peint dans un médaillon de la chapelle Scrovegni à Padoue : la tunique est longue (comme le montre le genou relevé et couvert

¹⁵⁸⁸ BUSSAGLI, 1991, p. 148.

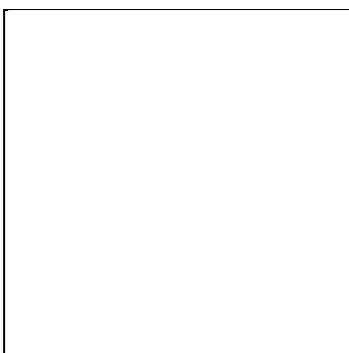
¹⁵⁸⁹ BUSSAGLI, 1991, p. 149.

¹⁵⁹⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 166.

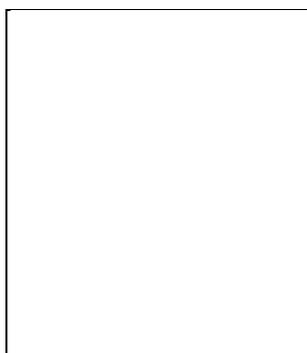
¹⁵⁹¹ Le Cérémonial des Évêques (*Cæremoniale Episcoporum*) de 1984 précise que « le vêtement sacré pour tous les ministres quel que soit leur grade commun est l'aube, serrée autour des reins par le cordon, sauf si elle est faite selon le mode de la soutane, afin qu'elle épouse le corps sans cordon. Avant de revêtir l'aube, si elle n'entoure pas parfaitement le col de l'habit commun, on revêtira l'amict. »

¹⁵⁹² BUSSAGLI, 1991, p. 162.

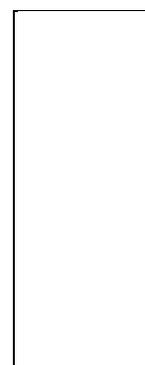
d'étoffe de l'archange), les manches sont étroites et rebrodées au niveau des poignets de motifs ornementaux dorés, et le vêtement est ceinturé à la taille. Seule la couleur, le vert clair, pourrait laisser planer un doute sur l'identification de ce vêtement comme d'une aube. En fait, la simplicité de ce vêtement en fait une base parfaite à d'importantes variations de couleurs et d'ornementations. L'aube peut, par exemple, être ornée d'un morceau de soie dans la partie basse, sorte de *tablion* byzantin, ou de bandes de tissus cousues sur la poitrine, autour du col, des poignets et sur les épaules, comme dans la peinture murale de Schifanoia datant de la fin du XIII^e ou du début du XIV^e siècle. Dans cette peinture, l'effet ornemental ajouté à l'aube rappelle le *lôros* de type byzantin dont nous reparlerons plus loin. Mais l'aube de Michel peut également être simple et blanche, comme dans l'image peinte par le Maestro del Coro di Sant'Agostino.



Giotto, Saint Michel (détail), Padoue, chapelle Madonna dell'Arena, peinture murale, 1303-1308.



Anonyme, Saint Michel (détail), Schifanoia, San Michele, peinture murale, XIII^e-XIV^e.



Maestro del Coro di Sant'Agostino, Saint Michel, Rimini, Sant'Agostino, peinture murale, 1308-1318.

Dans notre corpus, dès la fin du XIII^e siècle, la dalmatique se confondait déjà avec l'aube, mais nous n'avons recensé aucun archange vêtu de l'aube pour le plein XIII^e siècle. Nous en possédons dix-sept exemplaires au XIV^e, huit pour le XV^e et une pour le début du XVI^e siècle, soit un total de vingt-six images sur l'ensemble du corpus. Les aubes de cet ensemble restent en général assez simples, si ce n'est dans la diversité des couleurs. Dans la majorité des cas, Michel porte l'arme et/ou la balance. Neuf peintures représentent Michel vêtu de l'aube et d'une cape qui la couvre en partie et qui remplace ainsi l'association dalmatique / *pallium*. Ce vêtement d'extérieur caractérise les voyageurs et les soldats qui partent en campagne, et, accompagné d'une arme, il insiste alors sur la mission guerrière de Michel, comme dans le panneau d'un suiveur de Bernardo Daddi où l'archange est vêtu d'une aube mauve ceinturée, et d'une cape bicolore verte et rouge qu'il a repoussé sur son épaule droite pour présenter son arme à la Vierge. Les autres peintures associant aube et cape, reprennent ce schéma du pan droit relevé sur l'épaule droite qui porte l'arme, alors que le pan gauche recouvre tout le membre gauche, dont seule la main ressort pour porter le globe.



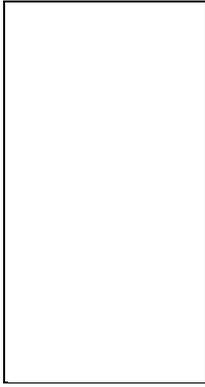
Suiveur de Bernardo Daddi, *Vierge à l'Enfant et saints* (détail), New Orléans, Isaac Delgado Museum of Art, peinture sur panneaux, 1340.

En règle générale, ce qui caractérise le plus ce type vestimentaire est sa grande simplicité et son drapé fluide, même si parfois le doute est possible sur le fait que ce soit véritablement une aube qui est représentée. Il faut en fait prendre ce type de tenue pour ce qu'elle est : un vêtement sommaire, une tunique qui n'a ni la richesse du vêtement de cérémonie byzantine ni la particularité fonctionnelle de l'attirail guerrier. Michel à l'aube est un ange simple, qui porte des armes ou une balance mais sa tenue ne met pas en cause sa nature, il est avant tout un ange. À la fin du XV^e siècle, la simplicité de l'aube semble parfois être remise en cause dans plusieurs peintures de Michel.

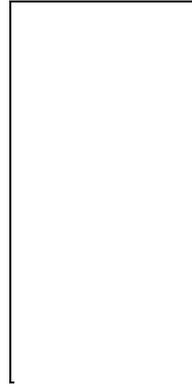
Les vêtements bouffants

Il semble que les tenues de l'archange entretiennent plus de contacts avec la mode contemporaine à la fin de notre période. Déjà en 1368, dans la peinture de Biagio di Goro Ghezzi, Michel porte une tunique légèrement raccourcie au niveau des chevilles, à l'encolure élargie, ornée de plusieurs bandes décoratives et ceinturée assez bas sur les hanches. L'archange est chaussé d'une paire de chausses pointues. Cette tenue est, en définitive, plus proche de celle d'un laïc que ne l'est l'aube sacrée. De même, un élément particulièrement futile et critiqué de la mode de la fin du Moyen Âge a tenté de pénétrer l'iconographie michaélique dès le début du XV^e siècle. Il s'agit des manches fendues, visibles par exemple dans une peinture murale de Bolzano où la cotte de Michel est parée de manches fendues et pendantes jusqu'au sol. Le geste élégant de la jambe de l'archange, qui marque une gracieuse pointe du pied, s'accorde parfaitement à l'élégance de la tenue, mais assez peu aux gestes d'un soldat de Dieu. Notons également l'aspect fluide et bouffant de la tunique de Michel. Le vêtement bouffant, constitue une véritable révolution dans l'habillement des anges au XV^e siècle¹⁵⁹³. Dans la cathédrale de Narni, à la fin du XIV^e ou au début du XV^e siècle, Michel est vêtu d'une tunique simple proche de l'aube mais la légèreté du tissu léger, sa longueur et la multiplication des plis, évoquent déjà les tuniques bouffantes de la fin du siècle.

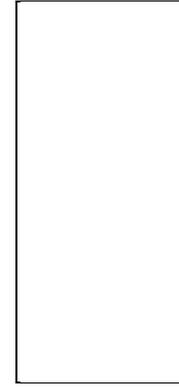
¹⁵⁹³ BUSSAGLI, 1991, p. 151.



Biagio di Goro Ghezzi, Saint Michel (détail), Paganico, San Michele, peinture murale, 1368.

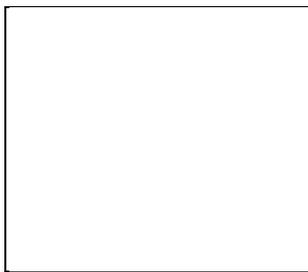


Peintre sud-tyrolien, Saint Michel (détail), Bolzano, San Martino, peinture murale, 1403.

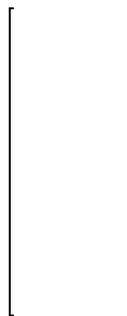


Anonyme de Narni, Saints (détail), Narni, San Giovenale, peinture murale, XIV^e-XV^e.

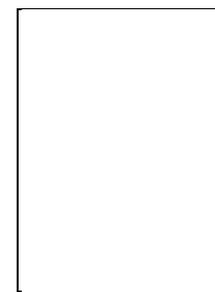
Ce type de vêtement dérive du *guarnello*, chemise du XIII^e, sorte de tunique légère sans manche, de coton ou de lin, utilisée en sous-vêtement, en chemise de nuit ou en vêtement pour les moins aisés. Il connaît un développement particulier au XV^e siècle, particulièrement chez les femmes et, attribué dans certaines images aux anges, cette tunique permet une nouvelle fois de mettre en avant leur modestie et leur simplicité¹⁵⁹⁴. Elle réactualise surtout un lien ancien avec la Victoire classique dont le *chiton* semble clairement inspirer le vêtement bouffant de la fin du Moyen Âge¹⁵⁹⁵. Les trois images présentées constituent les trois seules peintures de notre corpus à intégrer clairement cette mode du vêtement bouffant, constitué d'une tunique large et longue, ceinturée une première fois sous la poitrine et une seconde à la taille, créant « le bouffant » caractéristique de cette tenue aux multiples plis. L'archange de Marco d'Oggiono porte également une cape qui complète la masse de drapés, et crée une sorte de mandorle d'étoffes autour de Michel.



Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, Vierge de Miséricorde (détail), Pérouse, Oratoire de San Bernardino, peinture sur panneaux, 1464.



Bernardino Butinone, Déposition et Jugement dernier (détail), peinture sur panneaux, fin du XV^e siècle.



Marco d'Oggiono, Les trois archanges (détail), Milan, Galleria Brera, peinture sur panneaux, début du XVI^e.

¹⁵⁹⁴ BUSSAGLI, 1991, p. 180.

¹⁵⁹⁵ BUSSAGLI, 1991, p. 182.

La tunique bouffante de Michel est pourtant réalisée dans des étoffes épaisses, qui ne lui donnent pas cet aspect de sous-vêtement léger que nous retrouvons dans certaines images d'anges. Le sérieux de la mission de Michel s'accommode de toute façon relativement mal à ces vêtements humbles mais élégants de la fin du XV^e siècle, qui comportent surtout une connotation féminine incompatible avec la figure michaélique. Les représentations de Michel conservent pourtant le goût pour les développements de drapés, dont la multiplication des plis et leurs mouvements s'adaptent particulièrement à sa figure dynamique et peut d'ailleurs se fondre dans d'autres types vestimentaires, notamment celui du guerrier, comme c'est le cas dans la peinture de Raphaël en 1518.

I.3.1.2. L'ange-clerc

Les vêtements liturgiques ne diffèrent pas énormément de ceux que nous venons d'étudier, qui constituent la base de l'habillement au Moyen Âge : la dalmatique, l'aube, le *pallium*, la ceinture, sont tous des vêtements d'origines laïques adoptés pour leur simplicité ou leur symbole (la dalmatique et le *pallium* par exemple comme tenue des premiers chrétiens, distincte de la toge des citoyens romains) par les clercs.

Des vêtements communs pour les anges et pour les clercs

La distinction nette des vêtements liturgiques avec les vêtements civils ne se réalise qu'à partir du IX^e siècle. L'aube devient le vêtement sacré de tous les ministres de Dieu ; la dalmatique, la chasuble et la chape, qui peuvent la recouvrir, deviennent les vêtements liturgiques par excellence, accompagnés des insignes de cérémonies religieuses, le *pallium*, l'étole, la manipule¹⁵⁹⁶. À la fin du Moyen Âge, les normes fixées au cours du temps dans les textes pour les tenues des clercs font de ces vêtements de véritables « uniformes » se distinguant alors clairement des vêtements civils par leur fidélité à la tradition, alors que la mode bouleverse considérablement la façon dont les hommes s'habillent.

Ces vêtements sont déjà portés par les anges dans les images chrétiennes avant qu'ils ne deviennent officiellement sacrés. Il semble qu'ils soient alors adoptés par les clercs en partie parce qu'ils sont les habits des anges dans les arts. Il ne faudrait alors pas dire que les anges sont habillés en vêtements liturgiques, mais que les clercs portent les tenues angéliques en les arrangeant et les enrichissant. Le port de ce type vestimentaire par les anges participe de toute façon à en conserver la sacralité et à en transmettre les formes sur plus de dix siècles. De plus, le lien entre les anges et les clercs est clairement affirmé au Moyen Âge.

Les textes apocalyptiques sont à ce titre une référence précise dans la justification de la naissance d'une iconographie de l'ange-clerc. Les textes du Pseudo-Denys mettent eux en

¹⁵⁹⁶ BUSSAGLI, 1991, p. 162.

valeur les analogies entre hiérarchie céleste et hiérarchie terrestre¹⁵⁹⁷. Les rapprochements entre les différents degrés des hiérarchies sont rendus possibles par le fait qu'ils se comprennent tous dans leur rapport à Dieu, ces hiérarchies mettent en jeu « una rivelazione di Dio « calibrata » su ogni essere, sia Uomo o Angelo »¹⁵⁹⁸. À ce titre, anges et clercs ont la même fonction d'assistants et de serviteurs de Dieu et de guides des hommes. La perfection angélique est également au centre des réflexions des moines qu'ils conservent comme un idéal à atteindre dans leur totale soumission et leur contemplation du Bien suprême¹⁵⁹⁹. À partir du XII^e siècle, le théâtre liturgique, où les anges sont souvent joués par les diacres, insiste sur le parallèle entre assistants de Dieu et assistants des cérémonies liturgiques et la tradition exégétique associe l'office des archanges à celui de prêtres¹⁶⁰⁰.

Ainsi, il n'est pas étonnant de retrouver anges et clercs vêtus de la même façon à la fin du Moyen Âge. Pour Émile Mâle, l'évolution iconographique qui transforme clairement l'ange en clerc, a lieu vers 1380 :

« Quand on étudie les miniatures du XIVE siècle, on est étonné de voir, vers 1380, le costume des anges se modifier soudain. Ils ne portent plus la longue robe blanche du XIIIe siècle [...]. Ils disparaissent maintenant sous de lourdes chapes aux couleurs éclatantes, que ferme une agrafe d'orfèvrerie ; un mince cercle d'or serre parfois leurs cheveux blonds. On dirait de jeunes acolytes servant une messe sans fin. »¹⁶⁰¹

Pourtant, Marco Bussagli reconnaît déjà dans l'ange représenté sur la paroi de la XVIII^e chapelle du couvent de Sant'Apollonio à Bawi't en Égypte, daté du VI^e ou VII^e siècle, un personnage angélique vêtu d'un vêtement liturgique copte et d'un encensoir. Il reconnaît également des vêtements liturgiques sur la figure de Michel peinte dans la cathédrale de Faras au début du VIII^e siècle et conservée au Musée national de Varsovie¹⁶⁰². Ce thème est également présent dans des manuscrits du XII^e siècle et surtout aux derniers siècles du Moyen Âge où les anges commencent à revêtir l'aube de l'acolyte, la chape et la dalmatique du célébrant. Leur implication dans le service divin n'est pas nouvelle puisqu'ils portaient déjà couramment dans les images, des cierges, des encensoirs ou d'autres objets liturgiques et semblent déjà être des personnages consacrés au service divin, adaptant ensuite leurs vêtements à cette fonction, au XIV^e siècle dans la peinture italienne, et un peu plus tard dans les autres régions occidentales¹⁶⁰³. Ce type vestimentaire n'est pourtant pas le principal dans l'iconographie angélique italienne de la fin du Moyen Âge et est rapidement abandonné. Il

¹⁵⁹⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 165 et D'ONOFRIO, 2000, p. 80.

¹⁵⁹⁸ BUSSAGLI, 1991, p. 160.

¹⁵⁹⁹ Le Concile de Frioul de 796 considérait déjà les moines comme des « anges chevaliers ». À partir du XII^e siècle, avec la diffusion du monachisme occidental on finit par attribuer aux moines les mêmes fonctions de médiateurs que les anges. Selon BUSSAGLI, 1991, p. 161.

¹⁶⁰⁰ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 86.

¹⁶⁰¹ MÂLE, 1949, pp. 66-67.

¹⁶⁰² BUSSAGLI, 1991, p. 162.

¹⁶⁰³ En France, les anges en vêtements liturgiques se retrouvent déjà dans le programme sculpté de la cathédrale de Reims, au XIII^e siècle, mais ces images restent exceptionnelles à cette période.

connait un succès plus franc dans l'art flamand du XV^e siècle, où les vêtements liturgiques sont représentés avec beaucoup de finesse, de détail et de réalisme. Jean Delumeau relie l'appropriation du vestiaire des clercs par les anges dans les images, à ce qu'il appelle l'« inflation liturgique » qui a lieu, selon lui, dans l'Occident des XIV et XV^e siècles¹⁶⁰⁴.

Ainsi, ce qui distingue dans les représentations de Michel la tenue de « l'ange classique » que nous venons d'étudier dans la partie précédente, de celle de « l'ange-clerc » que nous allons étudier dans la partie suivante, est souvent un élément supplémentaire qui insiste sur la qualité de liturge des anges en général et de Michel en particulier. Il s'agit principalement de l'ajout d'un accessoire liturgique - l'étole - ou d'un vêtement - la chape - ou d'une attention plus particulière à la richesse de la décoration brodée et à la qualité de l'étoffe de la dalmatique.

L'étole

Le mot *stola* désigne une robe longue que les femmes portaient dans l'Antiquité raccourcie en relevant l'étoffe à la taille au moyen d'une double ceinture. Mais l'étole - *orarium* en Orient - est, à la base, un linge à usage profane, généralement un châle léger porté sur les épaules ou une sorte de mouchoir servant à éponger sueur et larmes, rencontré dans les textes pour la première fois au III^e siècle¹⁶⁰⁵. Il est possible que sa forme dérive des *clavi*¹⁶⁰⁶, les deux bandes verticales qui garnissaient la dalmatique et qui, rendues indépendantes, constituent une bande de tissu ornée de petites croix, portée au-dessus des vêtements liturgiques, depuis que son emploi est devenu sacré en Occident à la fin du VII^e siècle¹⁶⁰⁷. Le prêtre la laisse pendre de chaque côté du cou alors que le diacre la porte croisée sur le ventre transversalement et chaque pan est bloqué par la ceinture. C'est de cette manière que la porte l'archange dans quelques peintures de notre corpus.

Les anges portent l'étole dans les images depuis le VI^e siècle. Selon saint Germain patriarche de Constantinople (715-730), l'étole portée sur l'aube symbolise l'intelligence fine dans la compréhension du mystère divin¹⁶⁰⁸. Cet ensemble aube / étole est porté par les diacres. Bien souvent à la fin du Moyen Âge, le diaconat n'est plus qu'une étape avant la prêtrise et il n'y a presque plus de diacre permanent. Ainsi, les diacres sont souvent jeunes et ce caractère s'accorde bien au type de l'ange au visage juvénile. Ces deux états, diaconal et angélique, marquent de plus une fonction similaire de serviteur de l'autel.

Treize peintures de notre corpus représentent Michel portant l'étole, parmi lesquelles, neuf images l'associent à l'aube. Michel porte sur chacune des épaules, les pans de l'étole, croisés transversalement sur son torse et coincés dans la ceinture, ce qui donne un certain volume à la

¹⁶⁰⁴ DELUMEAU, 2000, p. 143.

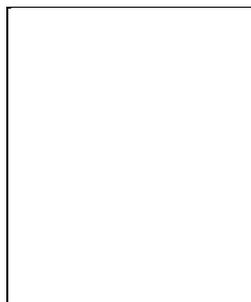
¹⁶⁰⁵ LECLERCQ, 1913, p. 675.

¹⁶⁰⁶ LECLERCQ, t. V, 1, 1913, p. 673.

¹⁶⁰⁷ LECLERCQ, t. V, 1, 1913, p. 675.

¹⁶⁰⁸ BUSSAGLI, 1991, p. 167.

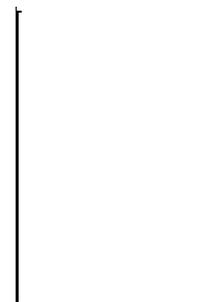
tunique. Au XIV^e siècle, l'étole est fine, blanche ou dorée, ornée de petites croix sur toute la longueur de la bande. Au XV^e siècle, elle prend volontiers des couleurs plus vives, comme dans le panneau du Maestro du Pratovecchio où les traditionnelles petites croix n'apparaissent plus, remplacées par des motifs rouges sur fond blanc. Au cours de ce siècle, l'étole s'affine encore pour devenir au début XVI^e dans la peinture de Marco d'Oggiono une délicate cordelette dorée se croisant sur l'aube blanche de l'archange.



Maestro di San Martino della Palma, Saint Michel (détail), Utrecht, Catharijnekouvent Museum, peinture sur panneaux, 3^e ¼ du XIV^e.



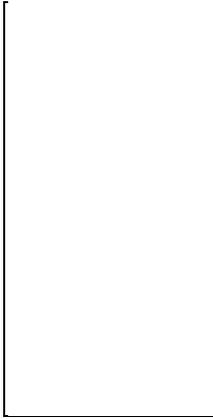
Maestro di Pratovecchio, Les trois archanges et Tobie (détail), Berlin, Staatliche Museen, peinture sur panneaux, années 1440.



Marco d'Oggiono, Saint Michel (détail), Vérone, Galleria Menaguale, peinture sur panneaux, 1^e ¼ du XVI^e.

Dans cet ensemble, l'aube peut être simple, de couleur unie, ou être parée d'éléments décoratifs, lui conférant un aspect plus riche et plus précieux. Il s'agit de bandes ou de panneaux carrés ou trapézoïdales, d'étoffes brodées ou de soie, qui évoquent le *tablion* byzantin et qui peuvent être placés sur le torse, au bas de la tunique ou sur les poignets. Dans la peinture murale de San Ponziano de Spolète, la sobriété de la couleur de l'aube de Michel contraste avec les zones d'étoffes dorées qui l'ornent. Dans cette même peinture, il faut remarquer une variante unique dans le port de l'étole : l'un des pans est porté sur l'avant-bras droit de l'archange, à la manière du *pallium*. Enfin, l'ensemble aube / étole peut être recouvert d'une cape qui, comme pour les autres types vestimentaires, évoque les voyages de Michel et sa mission guerrière. D'ailleurs, malgré sa tenue, l'archange-diacre ne porte pas d'instruments liturgiques, mais bien toujours les armes, la balance ou le globe. Dans un polyptyque de l'école de Duccio, Michel est représenté en buste, vêtu d'une aube verte, d'une étole dorée et d'une cape rouge-rosé attachée par une fibule carrée. Michel présente l'épée à la Vierge. Malgré ce vêtement de cérémonie liturgique, et grâce à la présence de l'arme, l'archange ne peut être confondu avec un saint-diacre ou un autre ange. L'étole ne lui empêche pas en tout cas de combattre et de fouler aux pieds le dragon, comme dans la peinture de Barnaba da Modena. Au sein du groupe constitué par les peintures de Michel en aube et étole, celle de Bernardo Zenale, réalisée à la fin du XV^e ou au début du XVI^e siècle, présente un archange bien loin du type classique et simple que nous venons de décrire. L'aube est ici une tunique bleu clair aux manches courtes agrémentées de bandes ornementales dorées et laissant apparaître une autre tunique aux manches vert foncé. L'étole est fine, d'un vert clair et en partie couverte sur les épaules par un col rouge. La tunique est doublement ceinturée à la mode angélique de cette période, laissant une partie de l'étoffe gonfler au niveau du ventre.

Cette image est révélatrice d'une volonté du peintre de conserver les traditions iconographiques tout en les adaptant aux nouveaux goûts et à la mode contemporaine.



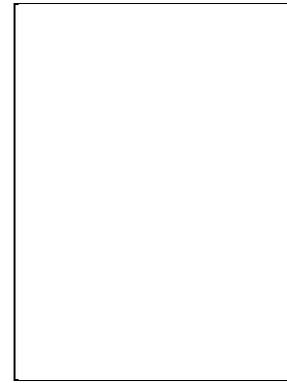
Maestro di Fossa, Saint Michel (détail), Spolète, San Ponziano, peinture murale, milieu du XIV^e.



École de Duccio, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Birmingham, Museum of Art, peinture sur panneaux, 1310-1320.



Bernaba da Modena, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Savona, San Dalmazio in Lavagnola, peinture sur panneaux, 1376.

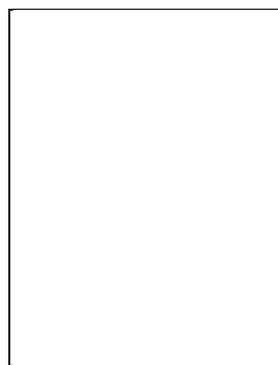


Bernardo Zenale, Saint Michel (détail), Suisse, collection privée, peinture sur panneaux, XIV^e-XV^e.

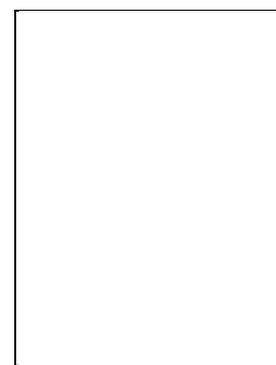
Trois peintures proposent un archange portant l'étole sur des vêtements de guerriers. L'écharpe liturgique est fine et se croise sur le plastron du soldat pour être tenue par une ceinture qui peut également être celle qui tient le fourreau. Michel est ici clairement le soldat de Dieu.



Luca di Tommè, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, autour de 1350.



Benvenuto di Giovanni, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Vescovado di Murlo, église paroissiale, peinture sur panneaux, 1475.



Niccolo Rondinelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, 1495-1502.

Enfin, l'étole apparaît également dans une peinture de Michele Giambono, mais cette fois-ci non pas portée sur l'aube, mais sur la dalmatique liturgique.

Notre corpus ne compte que trois images représentant Michel portant une dalmatique de clerc, toutes peintes dans un espace de temps très limité, de 1429 à 1445. Nous différencions la dalmatique de clerc de celle précédemment étudiée par le fait qu'elle est portée sans pallium, colorée, richement décorée et réalisée dans un tissu épais qui donne cet aspect incomparablement lourd et rigide au vêtement du clerc. Depuis le IV^e ou le V^e siècle, la dalmatique est portée par le diacre, au-dessus de l'aube et de l'étole, et l'évêque la porte parfois sous leur chasuble, notamment dans les offices pontificaux. La symbolique du vêtement des premiers chrétiens et sa forme de croix, siéent parfaitement à un vêtement liturgique. Jusqu'au XIII^e siècle, elle conserve plus ou moins la même forme, puis, aux siècles suivants, la dalmatique des clercs a tendance à se raccourcir et on lui ajoute des ouvertures latérales. Elle est de plus en plus riche et au XV^e siècle, décorée de broderies en relief, rembourrées à la cire pour leur donner plus de volume. La décoration de ce vêtement participe à l'effet d'admiration que devaient susciter les clercs pendant les cérémonies liturgiques¹⁶⁰⁹.

La première peinture figurant Michel vêtu de la dalmatique liturgique est exécutée sur une paroi de Santa Maria in Piano de Loreto Aprutino, et est unique à bien des égards. Déjà l'archange apparaît assis sur un trône, comme dans seulement quatre images de ce corpus, il porte une dalmatique rouge, ornée de pièces d'étoffes dorées sur la poitrine, les bras et sur tous les bords de sa tunique. Les manches sont larges et de larges ouvertures, pratiquées sur les côtés, laissent entrevoir l'aube blanche portée en-dessous. Michel porte également l'*amict*, la « serviette de cou » sous la dalmatique qui sert à remplir le vide entre le cou et le col du vêtement¹⁶¹⁰. La précision dans la représentation des détails de ce costume liturgique est affirmée par la présence d'un élément unique dans tout notre corpus : Michel est tonsuré. Enfin, le contexte narratif est lui aussi rare puisqu'il met en scène l'archange pesant les âmes qui viennent de traverser un pont, symbolisant le purgatoire, il a la charge d'estimer si elles peuvent « passer à l'étape supérieure », le paradis.

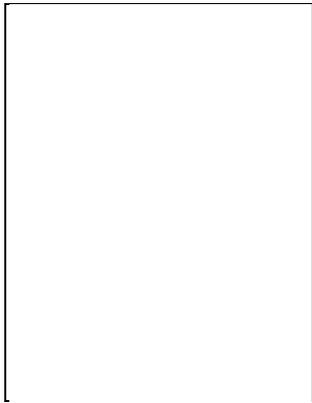
Il est étonnant de voir que la deuxième peinture représentant Michel portant la dalmatique du clerc, celle de Michele Giambono, le présente elle aussi sur un trône. L'étoffe de la tunique est ici plus fluide mais encore plus richement décorée. Il s'agit d'un tissu de brocart, garni d'un large col brodé et de bandes décoratives aux manches, agrémenté d'un *tablion* figuré représentant un Christ de pitié et un saint. Une fine étole se croise gracieusement sur les jambes de l'archange. Michel porte encore l'*amict* entre la tunique et son cou. Le globe qu'il tient dans la main droite est complété d'un édifice miniature évoquant un reliquaire.

Enfin, le troisième archange à dalmatique liturgique est figuré par Giovanni Angelo d'Antonio dans une position également rare dans notre corpus, mais pourtant bien différente du Michel trônant : il est agenouillé. La dalmatique est plus simple. Elle est également réalisée en brocart mais ne possède que des décorations de soie verte sur les bras, l'encolure,

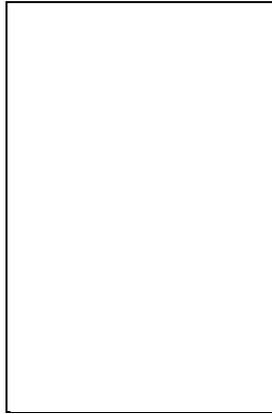
¹⁶⁰⁹ LEVI PISETZKY, 1964, p.489.

¹⁶¹⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 170.

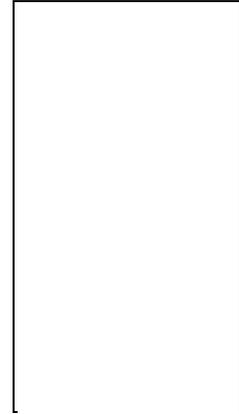
les emmanchures et sur le bord de la fente, une nouvelle fois pratiquée sur le côté de la tunique et laissant apparaître une aube blanche.



Anonyme, Jugement dernier (détail), Loreto Aprutino, Santa Maria in Piano, peinture murale, 1429.



Michele Giambono, Saint Michel, Florence, collection Berenson, peinture sur panneaux, 1430.



Giovanni Angelo d'antonio, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Rome, Museo del Palazzo Venezia, peinture sur panneaux, 1445.

La représentation de Michel en dalmatique liturgique est ainsi exceptionnelle et apparaît dans des contextes bien particuliers.

La chape

Comme la plupart des vêtements liturgiques, la chape était avant tout un vêtement d'usage. Elle dérive du manteau semi-circulaire, « pardessus » avec un capuchon, appelé pluvial, car destiné à lutter contre la pluie¹⁶¹¹. Elle est ainsi réalisée dans une étoffe de tissu serré et épais pour assurer l'imperméabilité. Elle est à l'origine totalement fermée sur l'avant et possède une capuche. Une évolution du XI^e siècle pratique une ouverture sur l'avant, la chape est désormais tenue fermée par un système de laçage. Son utilisation liturgique supprime également la capuche¹⁶¹². La chape chorale désigne le manteau porté par les communautés vouées au chant pour se protéger du froid. Elle devient ensuite le manteau porté dans le chœur mais n'est considérée comme un vêtement liturgique officiel qu'au IX^e siècle¹⁶¹³. Pourtant, elle était déjà largement utilisée par les clercs avant cela, comme on peut l'observer dans une mosaïque de Sant'Apollinare Nuovo du VI^e siècle, où le prêtre juif présentant Jésus à Pilate porte une chape blanche rehaussée d'une bande pourpre et agrafée par une fibule circulaire.

¹⁶¹¹ LECLERCQ et MOMBERT, t. III, 1, 1913, p. 365 et BUSSAGLI, 1991, p. 171.

¹⁶¹² La chape est réservée aux clercs à partir de 896, TOUATI, 2007 (1^e édition 1995), p. 68

¹⁶¹³ LECLERCQ et MOMBERT, t. III, 1, 1913, p. 368.

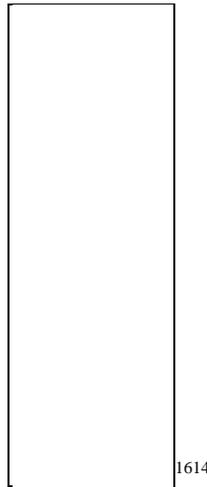


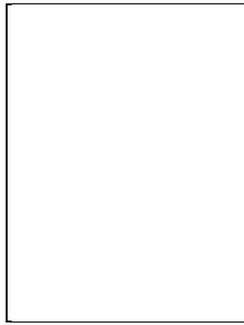
Fig. 84. Le Christ présenté à Pilate (détail), Ravenne, Sant'Apollinare Nuovo, mosaïque, VI^e siècle.

Elle est portée au Moyen Âge par les évêques, les prêtres ou les frères mineurs pour les fonctions solennelles. La vie de saint Martin donne à la chape, ses lettres de noblesses puisque la sienne est conservée comme relique. Selon Honorius d'Autun, elle est le symbole d'un comportement saint. Alors que l'Italie privilégie un système de fermeture par crochets recouverts d'un morceau de tissu carré, en dehors de ce pays, la chape est fermée par une fibule, appelée également pectorale, qui devient avec le temps un vrai bijou. À la fin du Moyen Âge, les chapes liturgiques deviennent raides, pesantes et largement ornées de grosses broderies¹⁶¹⁵. Dès la fin du XIV^e siècle, l'ange se pare dans les images de la chape de cérémonie, particulièrement dans l'art français et surtout flamand.

Si les termes sont souvent employés comme synonymes, nous nous attachons à distinguer dans notre corpus, la *chape*, vêtement liturgique, de la *cape*, manteau de voyage souvent porté par l'archange guerrier. Mais leur distinction peut être malaisée, notamment quand la cape est attachée par une fibule de taille relativement importante. Dans le pinacle du Maestro di San Martino alla Palma, la simplicité et la légèreté du tissu laissent penser que Michel porte ici une cape, mais la présence de la fibule et les vêtements de diacres portés dessous, montrent que Michel revêt une chape. Dans le panneau de Sano di Pietro, Michel est figuré en guerrier, il porte un plastron et la *lorica romana*, brandit l'épée et foule aux pieds le dragon. Pourtant, la cape qu'il porte a reçu un traitement particulier dans la qualité du tissu de brocart rouge et or et dans la taille de la fibule et laisse penser qu'il s'agit davantage d'une chape que d'une cape. Pourtant dans celui d'Andrea di Cione, Michel présente également une épée, et il revêt un plastron et un manteau fixé par une fibule à peu près aussi grosse que celle de Sano di Pietro. Mais le tissu est léger et de couleurs plus simples. D'autre part, les autres anges figurés dans ce panneau ne portent pas du tout de vêtement liturgique, et nous pensons que la pièce d'étoffe de Michel est une cape dans cette peinture.

¹⁶¹⁴ Image provenant de <http://www.linkiesta.it/blogs/neverland-sogni-giochi-realta/se-una-persona-ci-tieni> .

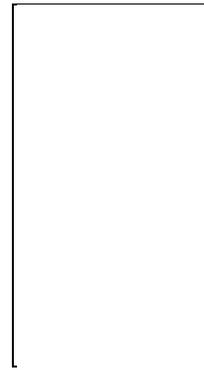
¹⁶¹⁵ LECLERCQ et MOMBERT, t. III, 1, 1913, p. 380.



Maestro di San Martino della Palma, Saint Michel (détail), Utrecht, Catharijnecouvent Museum, peinture sur panneaux, 3^e ¼ du XIV^e.



Sano di Pietro, Assomption, Crucifixion et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1^e ½ XV^e.

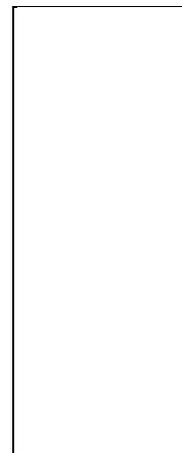


Andrea di Cione, Crucifixion et anges, New York, Metropolitan Museum, peinture sur panneaux, 1365.

S'il est parfois difficile de déterminer si le manteau de Michel est une cape ou une chape, l'analyse des détails de la figure michaélique et du contexte, permet parfois de trancher en faveur de l'une ou l'autre de ces propositions. Mais la chape n'est pas systématiquement portée par un archange diacre, et la cape n'est pas réservée non plus au guerrier. L'association habits de guerrier / chape liturgique n'est d'ailleurs pas si rare dans l'iconographie occidentale. Nous en retrouvons plusieurs spécimens dans notre corpus. Le premier est réalisé par Giovanni Canavesio, Michel est vêtu d'un plastron, d'une *lorica romana*, de genouillère et d'une lourde et riche chape, réalisée dans un tissu de brocart doré et agrafée par une grande pectorale dorée et incisée qui ne laissent planer aucun doute sur la qualité de vêtement de cérémonie liturgique de ce manteau. Malgré le contraste de fonction des différentes pièces qui constituent l'habillement de Michel dans cette image, le peintre a souhaité ici harmoniser l'ensemble en utilisant des tons similaires : noir, marron et or. Un autre exemple est un panneau d'un peintre flamino-italien. Cette fois, le contraste entre l'armure noire et brillante de Michel, qui lui couvre tout le corps, et la chape de brocart, dorée, recouverte de pierres précieuses et attachée par une large fibule dorée, est ici prégnant et insiste sur l'ambigüité d'une figure guerrière mais apte à participer à des cérémonies liturgiques.



Giovanni Canavesio, Pala di Pigna (détail), Pigna, San Michele, peinture sur panneaux, 1500.

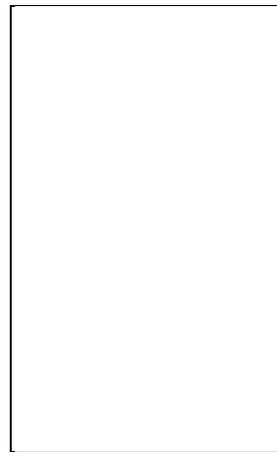


Anonyme flamino-napolitain, Saint Michel (détail), Bari, Pinacoteca Provinciale, peinture sur panneaux, fin du XV^e.

Une série de panneaux réalisée par des peintres en contact avec la peinture espagnole - soit parce qu'ils ont été formés par un Espagnol, soit parce qu'ils travaillaient en Sardaigne, sous domination espagnole, ou directement en Espagne - représente Michel en guerrier vêtu d'une chape. Le Maestro di Castelsardo, peintre italien originaire de Catalogne et actif en Sardaigne et en Corse, a réalisé deux peintures de ce type¹⁶¹⁶. Celle conservée à Tuili montre l'archange recouvert d'une armure, d'une cotte de mailles et d'un pourpoint de brocart qui rappelle le tissu de sa chape, rouge et or, agrafée par une petite fibule dorée. L'archange de Paolo da San Leocadio, peintre émilien mais ayant fait carrière en Espagne, porte également une armure et une cotte de mailles, mais sa chape est réalisée dans un tissu uni et plus fluide, rouge et ornée d'un simple ruban doré. Par contre, la pectorale est de taille supérieure et comporte une représentation figurée d'un visage¹⁶¹⁷.



Maestro di Castelsardo, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Tuili, San Pietro, peinture sur panneaux, 1498-1500.



Paolo da San Leocadio, Saint Michel (détail), Orihuela, Museo diocesano, peinture sur panneaux, autour de 1500.

Cette série italo-espagnole rappelle le succès du type de l'archange portant la chape en dehors de l'Italie, en Espagne, en France et surtout dans les Flandres. Dans la Péninsule, ces témoignages restent limités ou reliés à des peintres à l'activité internationale.

Moins d'une peinture sur dix représente Michel vêtu à la manière d'un ange classique, où il n'est ni un ange-guerrier, ni un archange-byzantin. Notons qu'aucune des formes décrites ci-dessus ne se démarque quantitativement l'une par rapport à l'autre. Mais, si les formes de cet habillement angélique évoluent de la simple dalmatique, aux vêtements

¹⁶¹⁶ La seconde est le retable de Castelsardo, conservé à la cathédrale Sant'Antonio abate, peinture sur panneaux, 1492.

¹⁶¹⁷ Deux autres peintures sont à rattacher à ce groupe : celle d'un Maître napolitain, suiveur de Bartolomé Bermejo, saint Michel, Naples, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e siècle ; et celle de Pietro Cavaro, actif en Sardaigne, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, Villamar, San Giovanni Battista, peinture sur panneaux, 1518.

bouffants en passant par les vêtements liturgiques, suivant à ce titre les modes d'iconographie angélique, et si la tenue de guerrier reste largement prédominante dans tout le corpus, Michel continue d'être représenté sous la forme plus banale d'un ange, d'un bout à l'autre de notre période, même si, bien sûr, les attributs de l'archange ou les mélanges de types vestimentaires (comme le guerrier à l'armure portant la chape) permettent à l'ange vêtu ordinairement de se distinguer de la masse angélique.

Un autre vêtement de cérémonie connaît un succès plus franc dans l'iconographie michaélique, non plus religieux mais civil : le costume byzantin.

I.3.2. Michel l'archange byzantin

Si le premier type vestimentaire attachait de manière forte Michel au groupe indifférencié des anges, ce type byzantin est davantage celui des archanges.

I.3.2.1. Saint Michel et le basileus

Dieu est considéré comme le souverain céleste. Les dialogues entre iconographie christique et iconographie impériale ou royale sont nombreux et, s'ils permettent d'affirmer les origines divines des pouvoirs terrestres¹⁶¹⁸, ils montrent également que, comme les grands de ce monde, le Christ ne se présente jamais seul, mais accompagné de sa cour. Dès le VI^e siècle, l'iconographie abiblique qui se développe sur les parois des premières églises, montre le Christ au milieu des anges et / ou des saints, qui semblent être les hauts fonctionnaires de la cour céleste. C'est à ce titre que sont figurés les anges portant les vêtements de cérémonie dans l'art byzantin, comme saint Michel dès le Haut Moyen Âge. Michel conserve dans certaines images italiennes du XIII^e siècle, la fonction de membre de la cour impériale, en apparaissant près du Christ ou de la Vierge en vêtement typique de cérémonie byzantine¹⁶¹⁹. En portant la chlamyde et les armes, Michel et Gabriel constituent également parfois la garde rapprochée du Christ ou de la Vierge¹⁶²⁰. Mais si ce manteau évoque le vestiaire du soldat, il est plutôt rare dans les peintures de type byzantin de notre corpus¹⁶²¹. Catherine Jolivet-Lévy souligne que dans les peintures orientales, les images de l'archange en *lôros*, et portant le globe, la lance ou le labarum, n'insistent pas sur la fonction militaire de Michel, et peuvent même plutôt insister sur sa fonction de guérisseur, s'il est par exemple représenté à proximité

¹⁶¹⁸ GRABAR, 1936, p. 264.

¹⁶¹⁹ À titre d'exemple, citons les deux représentations de Michel de l'église rupestre de Mottola, qui se situent à proximité d'une image du Christ ; à Sasso Caveoso, il se place au côté de la Vierge à l'Enfant, tout comme à Fossacesia.

¹⁶²⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 152.

¹⁶²¹ Nous le retrouvons par contre régulièrement porté par l'archange guerrier.

de saints médecins comme Cosme et Damien¹⁶²². Ce type de l'archange byzantin souligne plutôt les similitudes entre Michel et l'empereur byzantin.

Nous avons déjà résumé l'avis des spécialistes de l'iconographie byzantine sur la question des raisons de ces similitudes entre Michel et le basileus¹⁶²³. Rappelons simplement que les liens iconographiques entre l'archange et l'empereur ne sont pas un simple moyen de glorifier le second, mais permettent également de montrer qu'ils partagent la même gloire, la même fonction de protecteur des peuples et de reproduction du pouvoir de Dieu sur terre, pouvoir d'ailleurs accordé uniquement par la volonté divine, à laquelle ils sont tous deux entièrement subordonnés¹⁶²⁴. L'autorité michaélique et impériale est basée sur une délégation et une reproduction du pouvoir suprême de Dieu et surtout sur leur totale subordination, affirmant la souveraineté du Christ¹⁶²⁵. Cour céleste et cour terrestre partagent la même richesse, le même vestiaire et les mêmes allures pour signifier leur égale soumission à Dieu. Car l'analogie n'est pas seulement iconographique, mais également formelle¹⁶²⁶ : Michel et le basileus portent la chlamyde et le *lôros*, mais arborent encore les mêmes attitudes marquées par une raideur, une immobilité et une frontalité qui les placent dans un univers analogue, immatériel et figé.

Les formules byzantines ne sont pourtant pas aussi sclérosées et figées et souvent le « filtre » italien adoucit considérablement ses modèles.

I.3.2.2. Le lôros

Saint Michel et le lôros à la fin du Moyen Âge

Le *lôros* est l'élément principal du type byzantin de Michel à la fin du Moyen Âge. Du grec *λωρος*, et du latin *lorum*, qui veut dire « bande de cuir », le *lôros* est une longue écharpe de cuir ou de tissu, ornée de perles et de pierres précieuses et brodée, qui se plaçait autour du corps¹⁶²⁷. Son agencement est complexe et imite celui de la *trabea*, toge pourpre brodée d'or portée par les consuls romains lors des jeux et des triomphes. L'une des faces du *lôros* descend de l'épaule droite le long de la poitrine jusqu'aux pieds et remonte jusqu'à l'épaule gauche. Le morceau qui pend dans le dos est à nouveau rabattu sur le côté droit et retombe sur la partie basse du bras¹⁶²⁸. Il constituait une pièce du vêtement impérial et de celui des dignitaires byzantins. Il est utilisé déjà au VI^e siècle et devient le vêtement typique des empereurs byzantins au VII^e siècle¹⁶²⁹. Au X^e siècle, il se transforme en une sorte d'accessoire

¹⁶²² JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 196.

¹⁶²³ Voir à ce propos le chapitre 1. I.2.1.2. *Les origines d'une iconographie*.

¹⁶²⁴ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p.121 ; JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 195.

¹⁶²⁵ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p.125.

¹⁶²⁶ MAGUIRE, 1989, p. 224.

¹⁶²⁷ TOUATI, 2007, p. 193.

¹⁶²⁸ BUSSAGLI, 1991, p. 154.

¹⁶²⁹ LAMY-LASSALLE, 1968, pp. 189-198.

s'enfilant par la tête, mais en conservant le pan porté sur le bras gauche¹⁶³⁰. Selon Marco Bussagli, le *lôros* symbolise la sépulture et la Résurrection du Christ¹⁶³¹.

L'iconographie impériale pour les anges est adoptée de manière précoce en Orient, dès la période protobyzantine, pour devenir courante après l'iconoclasme¹⁶³². L'exemple le plus ancien a été réalisé à la fin du VI^e siècle dans l'église détruite de la Dormition à Nicée¹⁶³³. Ce type d'images devient fréquent à partir du IX^e¹⁶³⁴. En Occident, Raphael, Michel, Gabriel et Uriel portent le *lôros* sur la mosaïque absidiale de l'église de Cefalù, et c'est également le cas pour deux archanges, Michel et Uriel, sur la coupole de la chapelle palatine de Palerme et dans le cylindre de l'abside de Monreale. Dans cette dernière, dont les mosaïques ont été réalisées en 1180, les archanges portent la chlamyde sur le *lôros* car les souverains normands tentaient de reproduire les usages de la cour de Constantinople, référence particulièrement importante et vivace en Italie¹⁶³⁵. Mais ce type n'est pas réservé aux archanges, et nous retrouvons également les anges en *lôros* dans le Jugement dernier de Torcello. Ce type est assez courant dans l'Italie de la fin du XII^e siècle.

Le type byzantin de Michel reste relativement limité sur la période chronologique étudiée, puisqu'il ne concerne qu'une quarantaine de peintures, tous types de vêtements confondus, soit moins d'une image sur dix dans l'ensemble de notre corpus¹⁶³⁶. Sur quarante-trois peintures, vingt-cinq sont pourtant réalisées au XIII^e siècle, qui ne comporte que trente-quatre pièces au total. Il faut donc souligner que près de 75% des peintures du *Duecento* représentent Michel en dignitaire de la cour byzantine. Le reste des images de ce type est peinte au XIV^e siècle¹⁶³⁷, et une seule en 1405. Ce type n'est plus du tout présent dans notre corpus après cette date.

La forme courante de l'archange en *lôros*, peut être illustrée par le saint Michel peint par Coppo di Marcovaldo au milieu du XIII^e siècle. L'archange est vêtu d'une tunique rosée, longue, aux manches relativement larges. Le col de la tunique est marqué par des bandes colorées, et le bas porte un bandeau décoratif brodé de motifs végétaux. Sous cette tunique principale, se trouve une seconde de couleur sombre, aux manches étroites, resserrées aux poignets et ornée à ce niveau de pierres précieuses. Le *lôros* de Michel s'enroule conventionnellement sur ses épaules et autour de son torse, alors que l'un des pans vient se poser sur le bras gauche de l'archange tenant un globe orné d'une croix. La bande verticale d'étoffe qui descend de l'épaule droite de Michel jusqu'à ses pieds, disparaît étrangement sous

¹⁶³⁰ AUZÉPY 2005.

¹⁶³¹ L'empereur Constantin VII dans son *De cerimoniis aulae byzantinae*, dit que « selon l'usage, durant le saint dimanche de Pâques, l'empereur et les généraux et les proconsuls et patriciens portaient le *lôros* », BUSSAGLI, 1991, p. 154.

¹⁶³² JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p. 121.

¹⁶³³ BUSSAGLI, 1991, p. 154.

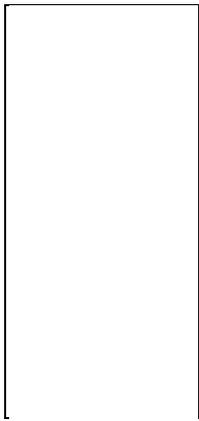
¹⁶³⁴ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p. 123.

¹⁶³⁵ BUSSAGLI, 1991, p. 155.

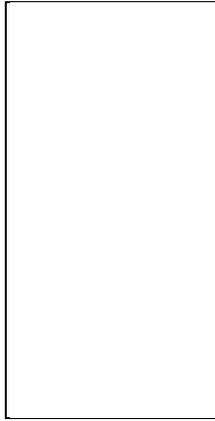
¹⁶³⁶¹⁶³⁶ Le type de l'archange byzantin est présent dans environ 8,5% de l'ensemble des images recensées.

¹⁶³⁷ Le type de l'archange byzantin est présent dans dix-sept peintures du XIV^e siècle, qui en compte cent-soixante-quatre au total, soit environ 10%.

la bande ornementale inférieure de la tunique. L'écharpe est de la même couleur que la bande ornementale de la tunique, et décorée de pierres précieuses disposées de manière régulière et géométrique. Cette image représente un *lôros* traditionnel, porté de manière simple. Dans certaines images, l'écharpe s'allonge et fait plusieurs fois le tour du corps de l'archange avant de remonter sur le bras gauche de Michel, comme dans la peinture murale de Fossacesia. Ce goût pour l'allongement de la bande d'étoffe et la complexification de son agencement est marqué à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e. Le *lôros* peut également être plus ou moins large selon les peintres : l'anonyme de la grotte de Sasso Caveoso propose une écharpe large recouvrant presque tout le torse de l'archange, alors que Bonaventura Berlinghieri représente le *lôros* sous la forme d'une fine bande ornementale.



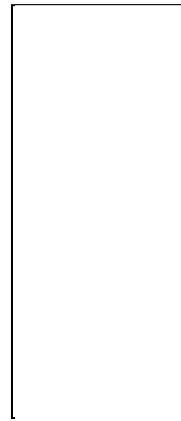
Coppo di Marcovaldo, Saint Michel (détail), San Casciano val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Fossacesia, San Giovanni in Venere, 4^e ¼ du XIII^e.



Anonyme, Vierge allaitant et Michel (détail), Sasso Caveoso, Santa Lucia e Agata alle Malve, peinture rupestre, années 1250.



Bonaventura Berlinghieri, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1260-1270.

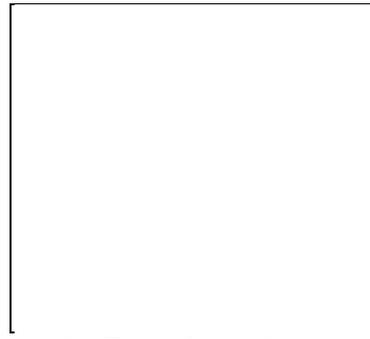
Bien que cela ne soit pas une règle, nous avons remarqué que la tunique qui se trouvait sous le *lôros* était bien souvent peinte dans des tons rouges ou rosés. Elle est de toute façon d'une couleur différente de l'écharpe afin que les teintes de cette dernière puissent apparaître en contraste pour plus de lisibilité. Michel peut également être chaussé de bottines rouges qui rappellent les *kampagia*, faisant également partie du costume impérial¹⁶³⁸.

L'ensemble tunique / *lôros* peut également être complété par une cape, un *pallium* ou une chlamyde. Nous étudierons ce dernier type dans une partie suivante. La cape et le *pallium* sont volontiers présents sur les épaules d'une série de saint Michel vêtu en *lôros* et représenté en buste. Le panneau de Simone Martini présente un archange en *lôros* sur une tunique bleu ciel, portant un *pallium* mauve sur l'épaule gauche et sous le bras droit, ce qui lui permet de manier sans entrave l'épée qu'il présente. Le Maestro di San Torpè a opté pour une cape simplement nouée sur la poitrine de Michel. Une quinzaine de peintures agrémentent ainsi la tenue de l'archange d'un manteau, ajoutant à la majesté de sa tenue ou insistant sur le rôle de messager et / ou de guerrier de Michel.

¹⁶³⁸ AUZÉPY, 2005, p. 9.



Simone Martini, Saints (détail), Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.

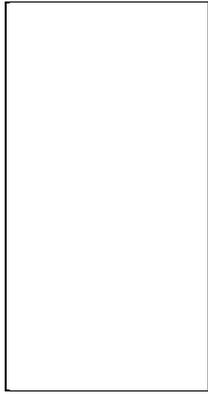


Maestro di San Torpè, Saint Michel (détail), Pise, San Michele in Borgo, peinture murale, 1262.

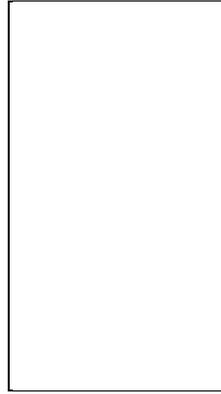
Sur ces images, comme dans la majorité des Michel de type byzantin de notre corpus, le *lôros* n'est plus, comme à l'origine ou dans quelques exceptions comme le panneau de Coppo di Marcovaldo, une écharpe indépendante simplement enroulée autour du corps : il semble maintenant totalement fixé sur la tunique de l'archange.

De l'écharpe de cérémonie byzantine à la simple bande ornementale

Nous avons déjà noté qu'une première évolution avait eu lieu au X^e siècle transformant l'écharpe qui s'enroule, en surplis s'enfilant par la tête. La bande d'étoffe est cousue pour former une sorte de collier autour du cou par la réunion des deux pans passant par les épaules, créant une sorte de *maniakes* - large collet couvert de pierreries - tandis que les pans restant demeurent mobiles. C'est ce que l'on retrouve sur la paroi gauche de la lunette droite de la crypte de Santa Maria d'Anagni autour de 1250 ou dans le polyptyque de Giotto de 1332-1334. Dans ce dernier, la partie supérieure du *lôros* de Michel est bien constituée d'une seule pièce qui semble faire le tour de son cou, mais elle retombe en pans indépendants de la tunique, comme l'attestent la partie qui ondule et qui revient sur le bras gauche, et le pan vertical qui, ceinturé par le pan horizontal, se relève pour créer un bec de tissu au niveau du ventre de Michel. On comprend cependant assez mal comment est fixé le pan servant à ceinturer la tunique au reste du *lôros* (sûrement symétriquement au pan vertical avant, mais dans le dos de Michel).

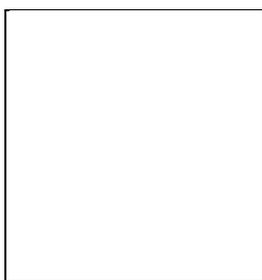


Maestro delle Traslazioni, Saint Michel,
Anagni, Santa Maria, peinture murale, autour de
1250

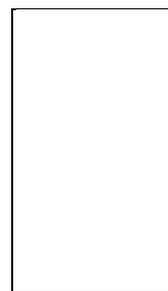


Giotto, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Bologne,
Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1332-1334.

Entre la fin du XIII^e siècle, et le milieu du XIV^e, plusieurs images en buste de Michel au *lôros* sont créées, fait remarquable puisque l'archange est principalement représenté en pied dans notre corpus¹⁶³⁹. Dans ces peintures, la partie inférieure du corps de Michel n'est pas représentée, et les bandes d'étoffes qui se détachaient encore de la tunique, qui se croisaient et s'entrecroisaient, ne sont plus visibles. N'apparaît alors que le col circulaire, le pan vertical, voire un pan horizontal qui ressemble davantage à une ceinture, et ils ont désormais l'air totalement plaqués aux vêtements de Michel. C'est le cas dans le polyptyque de Simone Martini, mais également en 1263 dans la peinture murale de Bominaco. L'écharpe impériale byzantine ressemble davantage à des bandes ornementales directement cousues sur la tunique de l'archange. De même le pan qui revenait sur le bras gauche de Michel n'est plus figuré. Cet effet est accentué par la présence courante du manteau que nous avons déjà évoqué, et qui cache un peu plus le *lôros* de l'archange en buste, comme dans le panneau du Maestro di Chianciano, où seul le « T » dessiné par la partie supérieure du *lôros* est encore visible sous le drapé de Michel.



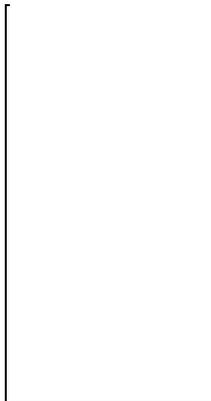
École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà (détail),
Bominaco, San Pellegrino, peinture murale, 1263.



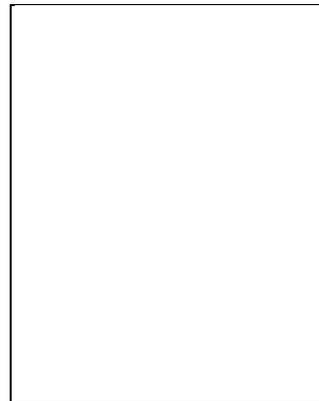
Maestro di Chianciano, Vierge à l'Enfant et saints (détail),
Chianciano, Museo della Collegiata, peinture sur panneaux,
2^e ¼ du XIV^e.

¹⁶³⁹ Neuf peintures entre 1263 et 1366 représentent Michel au *lôros* en buste. Les trois premières de 1263 à 1280 sont des peintures murales en contexte de Jugement dernier ou de représentation de l'au-delà, sur le modèle de Bominaco, où Michel au *lôros* pèse les âmes et la partie inférieure de son corps est cachée par un pan vertical ornemental. Les six autres sont des bustes qui apparaissent dans des polyptyques, sur le modèle de celui de Simone Martini de 1319, où Michel porte le *lôros* et un manteau et présente son arme et parfois un autre attribut (une balance pour le peintre siennois).

Si le Michel de type byzantin retrouve ses jambes, puisque plusieurs images le représentent en pied dans le deuxième quart du XIV^e siècle, son écharpe impériale ne retrouve pas sa forme originelle. La peinture de Giotto de 1332-1334, fut la dernière à présenter un *lôros* / écharpe aux pans mobiles. Le modèle qui est ensuite adopté, que l'on retrouve dans le panneau de Francesco Traini autour de 1350, est celui de la bande ornementale fixée directement sur la tunique, entourant l'encolure, puis descendant verticalement au milieu du corps, jusqu'en bas de la tunique, entrecoupée de deux bandes horizontales : la ceinture et la base inférieure de la robe. La complexe mise en œuvre de l'écharpe a disparu au profit d'une décoration simplifiée et bichromique de la tunique. Le raccourcissement de la tunique participe également à une possible confusion de ce nouveau *lôros* avec de simples cottes décorées à la mode à cette période. La différence est mince avec le saint Michel d'un médaillon peint par Tomaso da Modena, où l'archange porte une tunique avec bandes décoratives entourant le col, les poignets et descendant verticalement sur son torse. Mais l'échancrure de l'encolure et l'ajustement serré de la cote, sont loin de participer à la grandeur et au sérieux voulus par le type byzantin des origines et même du XIII^e siècle. Le contraste est saisissant entre la figure désincarnée à la silhouette perdue sous de lourds drapés surchargés de pierreries, qui ne pouvait, comme le précise Jeanne Vilette, « se permettre les mouvements souples de la vie »¹⁶⁴⁰, et ces archanges aux vêtements allégés, raccourcis et ajustés, laissant apparaître les formes du corps, et permettant de s'adonner sans entrave aux gestes du combat.



Francesco Traini, Saint Michel (détail), Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, autour de 1350.



Tomaso da Modena, Saint Michel (détail), Trévise Museo Civico Luigi Bailo, peinture murale déposée, 1355-1366.

Pina Belli D'Elia souligne que, dans certaines peintures du XIII^e siècle, le *lôros* n'a déjà plus grand-chose à voir avec la tradition de la cour byzantine¹⁶⁴¹. Le symbolisme et l'utilisation même de cette écharpe aux origines lointaines ont été oubliés. Si la grandeur et la solennité de l'écharpe orientale avaient été conservées jusqu'à l'image de Giotto, seuls la richesse et le caractère ornemental sont utilisés à partir de la quatrième décennie du XIV^e siècle.

¹⁶⁴⁰ VILETTE, 1940, p. 182.

¹⁶⁴¹ BELLI D'ELIA, 2011, p. 229.

En dehors des limites de notre corpus, nous avons trouvé une peinture murale qui prouve que même en plein XVI^e siècle, des réminiscences de la pièce du costume impérial sont encore décelables dans l'iconographie michaélique. Même plaquée sur la tunique, la bande dorée qui orne la tunique de Michel est large et agrémentée de pierres précieuses, comme c'était encore le cas au XIII^e siècle.

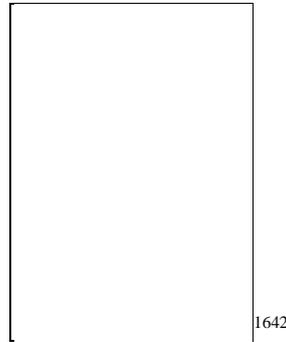


Fig. 85. Jacobino Longo, Saint Michel, fragment de fresque de l'église San Giovanni Battista de Villafranca Piemonte, vers 1540

Le *lôros* est l'élément le plus courant et le plus visible du type byzantin de saint Michel, mais il n'est pas le seul.

I.3.2.3. Les autres éléments de type byzantin

La chlamyde

La chlamyde est le vêtement d'apparat par excellence de l'empereur byzantin, qu'il revêt lors de son couronnement et sur son lit de mort¹⁶⁴³. Elle est constituée d'un morceau de tissu de forme quadrangulaire, ayant trois côtés droits et un quatrième arrondi, accroché sur l'épaule grâce à une fibule ou un nœud¹⁶⁴⁴. On peut la laisser flotter pour qu'elle tombe droite autour du corps, parfois légèrement entrouverte, ou la ramener sur le dos, sur la poitrine ou sur un des côtés.

Elle est à l'origine portée par les soldats de la Grèce classique qui l'ont peut-être empruntée aux Macédoniens et est ensuite adoptée par les civils qui la trouvent plus pratique que le *pallium*. Elle remporte ainsi un vif succès auprès de la gentry masculine active. Elle ne connaît pourtant pas un succès immédiat auprès des romains, mais sa similitude avec le manteau militaire, le *sagum*, fait que la chlamyde s'insinue doucement dans les habitudes vestimentaires romaines pour devenir une pièce caractéristique du vestiaire du soldat. À la fin

¹⁶⁴² Image provenant du site de la commune de Villafranca Piemonte :

http://www.comune.villafrancapiemonte.to.it/showfoto.asp?file=s_giovanni10%2Ejpg .

¹⁶⁴³ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 198.

¹⁶⁴⁴ Le résumé des origines et du développement de ce vêtement est issu de la notice d'Henri LECLERC, « Chlamyde », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. III, 1, 1913, p. 1402.

de la République, elle est plus légère, faite de lin plutôt que de laine, puis devient un objet luxueux. À partir du IV^e siècle, elle peut descendre jusqu'au mollet et apparaître strictement rectangulaire par l'abandon de son côté curviligne. Dans les images, la chlamyde est portée par les soldats, les empereurs ou les personnes appartenant à l'administration impériale. C'est ainsi qu'elle fut adoptée par les empereurs à Ravenne. Elle est, au même titre que la couronne, un insigne reçu par l'empereur au moment de son sacre¹⁶⁴⁵. La chlamyde impériale est souvent ornée du *tablion* (grec) ou de la *tabula* (romain), morceau d'étoffe quadrangulaire porté sur le devant du manteau au niveau de la poitrine, doré sur la chlamyde pourpre impériale et pourpre sur la chlamyde blanche des dignitaires de la cour¹⁶⁴⁶.

La chlamyde est apparue précocement dans l'iconographie byzantine de Michel¹⁶⁴⁷, mais est très vite éclipsée par le succès du *lôros*, davantage utilisé que le manteau pour souligner la majesté de l'archange du type byzantin en Italie, mais également sur les terres orientales¹⁶⁴⁸. La chlamyde est pourtant portée soixante-dix-sept fois dans notre corpus, mais uniquement quatre fois par l'archange byzantin, alors que le guerrier ailé l'utilise régulièrement comme manteau.

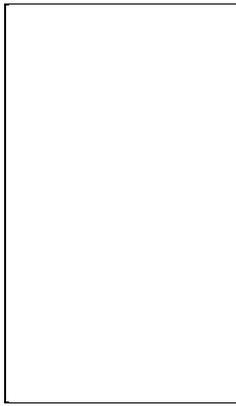
Les quatre peintures de Michel de type byzantin portant la chlamyde, le présentent vêtu d'une tunique plus ou moins courte, entre le genou et la cheville, laissant apparaître les chausses rouges. La première est réalisée par un peintre italo-byzantin à la fin du XIII^e siècle. Michel est en pied, en position frontale, il porte une tunique courte bleutée, ceinturée et ornée de bandes d'étoffes dorées. Peut-être s'agit-il du *divitision* ? Au-dessus, un manteau pourpre tenu sur l'épaule gauche par une petite fibule, est bien une chlamyde, similaire à celle portée par l'empereur Justinien dans la mosaïque de San Vitale de Ravenne en 547, sans le tablion. Les origines byzantines du peintre sont évidentes et cette figure michaélique est une exception dans notre corpus. La peinture murale d'un assistant de Cavallini à Naples et celle d'un anonyme de l'église de la Maddalena d'Alatri, présentent l'archange vêtu d'une tunique clavée et ceinturée, qui pourrait être une évocation du *lôros*. L'ensemble des vêtements portés ici par Michel semble une version simplifiée et adoucie du fastueux costume byzantin, le manteau serait alors bien une référence à la chlamyde impériale, plus qu'à un manteau de soldat. Enfin, le dernier exemple est une peinture de Jacopo da Verona, où Michel est vêtu d'une tunique qui porte des morceaux d'étoffes décoratifs sur la poitrine et la jupe. Ces éléments évoquent le *tablion* byzantin. De plus, l'absence de référence à la fonction guerrière de l'archange dans cette image et la couleur de la chlamyde, nous laissent penser que nous sommes ici devant un archange de type byzantin.

¹⁶⁴⁵ AUZÉPY, 2005.

¹⁶⁴⁶ LEVI PISETZKY, 1964, p. 29.

¹⁶⁴⁷ Voir chapitre 2, I.2.1.2.3. *Le type de l'empereur byzantin* ; chapitre 2, I.2.2.5.1. *Prépondérance de la figure byzantine de Michel en Italie (XI^e - XII^e)* et chapitre 2, I.2.2.5.2. *Un type byzantin « italianisé »*.

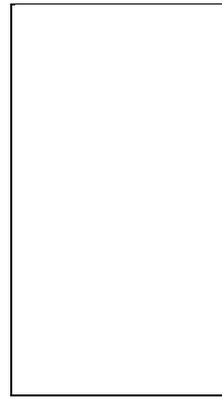
¹⁶⁴⁸ Comme en attestent les exemples décrits par Catherine JOLIVET-LÉVY, 1991.



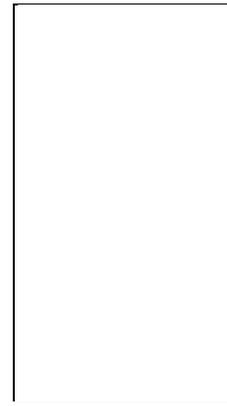
Anonyme italo-byzantin, Saint Michel (détail), Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur panneaux, fin XIII^e.



Assistant de Cavallini, Apocalypse (détail), Naples, Santa Maria di Donnaregina, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



Anonyme, Saint Michel (détail), Alatri, église della Maddalena, peinture murale, XIV^e-XV^e.



Jacopo da Verona, Saint Michel (détail), Padoue, San Michele, peinture murale, 1397.

Hormis la première de ces quatre peintures, il faut admettre que la référence à l'iconographie byzantine reste discrète et que la chlamyde n'est pas, dans la peinture italienne de la fin du Moyen Âge, le vêtement caractéristique du type byzantin de saint Michel.

Les attributs de l'archange byzantin

D'autres éléments peuvent compléter ou préciser le type byzantin de Michel. Nous avons déjà parlé des chausses rouges, sortes de *kampagia* impériales. Il faut noter également que le diadème lié par deux rubans voletant derrière la tête, les *taeniae*¹⁶⁴⁹, a également des origines orientales. Mario d'Onofrio souligne son succès en Italie et note qu'il est un dérivé de la *kosti* sassanide, ceinture sacrée dont les bouts flottent dans l'air, puis simples bouts de rubans que le roi attache à sa coiffure ou sur ses animaux, il est signe de royauté et devient celui de la condition angélique dans l'art byzantin¹⁶⁵⁰.

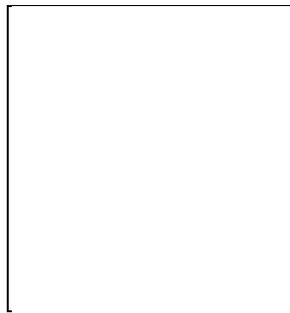
Michel porte également des objets lorsqu'il apparaît en vêtements byzantins. Les plus courants sont la lance et le globe, placés respectivement dans la main droite et dans la gauche. Sur les quarante-trois peintures de type byzantin, vingt-deux présentent Michel vêtu du *lôros* et portant la lance (ou le bâton ou l'étendard) et le globe. Il faut ajouter à ce groupe les variantes du type où l'un ou l'autre des attributs principaux n'est pas présent, et les images où la lance est remplacée par l'épée. Le globe est un insigne de pouvoir des souverains byzantins, tout comme l'étendard. Les armes soulignent bien évidemment le caractère guerrier de l'archange et sa mission de combattant du mal. Le mal est d'ailleurs souvent représenté à ses pieds, sous la forme d'un dragon qu'il transperce de la lance et qu'il foule aux pieds¹⁶⁵¹.

¹⁶⁴⁹ Voir partie chapitre 2, II.2.2.4.1. *Les ornements de la tête*.

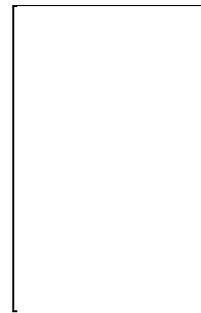
¹⁶⁵⁰ D'ONOFRIO, 2000, p. 81.

¹⁶⁵¹ Le dragon apparaît dans dix-huit peintures de Michel au *lôros*, portant la lance et le globe.

En France et en Catalogne, le type byzantin de Michel portant le *lôros* est régulièrement représenté transperçant le dragon et portant la balance. Mais cette association est plus rare en Italie, comme le souligne Pina Belli d'Elia qui précise que c'est une spécificité iconographique de la peinture rupestre avant le XIV^e siècle¹⁶⁵². Dans notre corpus, nous possédons huit peintures associant *lôros* et balance, souvent accompagnés d'une arme, mais aucune dans les églises rupestres. Quatre d'entre elles figurent Michel dans un contexte de Jugement dernier ou de l'au-delà, comme dans la peinture de Bominaco, où Michel, vêtu d'une tunique et d'un *lôros*, porte la balance et le globe¹⁶⁵³. Les quatre autres, sont des images de Michel en pied, comme dans le panneau italo-byzantin que nous venons d'étudier à propos de la chlamyde, ou dans le polyptyque de Simone Martini¹⁶⁵⁴ : l'archange présente son épée et la balance, qui d'ailleurs sort légèrement du cadre de la peinture.



École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà (détail), Bominaco, San Pellegrino, peinture murale, 1263.



Simone Martini, Saints (détail), Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.

Dans les images de ce type, ce n'est pas au dragon que Michel a affaire, mais à de petits démons qui montent parfois sur les plateaux de la balance, mais qui n'ont pas l'air de l'inquiéter réellement. La fonction de peseur d'âme n'est pas la fonction principale assumée par l'archange byzantin, même si cette iconographie de Michel au *lôros*, portant l'arme, la balance et combattant le mal, semble résumer parfaitement toutes les fonctions de l'archange.

Un type de vêtement, des attitudes, des styles

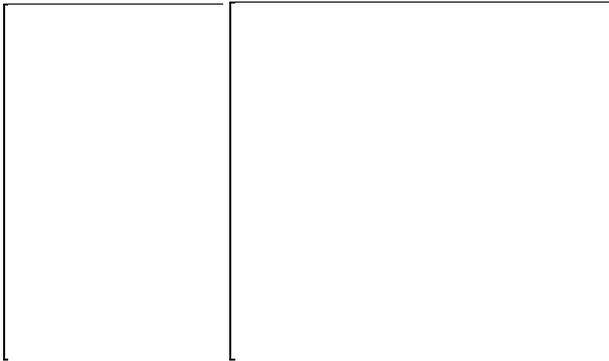
Le type byzantin de Michel ne se limite pas à des emprunts de signes iconographiques aux empereurs d'Orient, constitués de vêtements ou d'attributs, mais il influence également bien souvent la position de Michel, les traits de son visage, en un mot, les formes qui le constituent. Une des grandes caractéristiques de ce type est la frontalité. Les exemples de

¹⁶⁵² BELLI D'ELIA, 2011, p. 229.

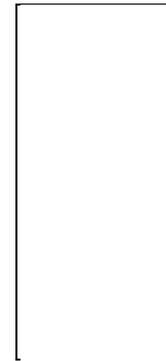
¹⁶⁵³ Les trois autres peintures, sont celles de Fossa, Santa Maria ad Cryptas, peinture murale, 1263-1283 ; de Castel Castagna, Santa Maria in Ronzano, peinture murale, autour de 1280 ; et de Bergame, Santa Maria Maggiore, peinture murale, fin du XIII^e.

¹⁶⁵⁴ Les deux autres peintures sont celles de Tomaso da Modena, saint Michel, Trévise, Museo Civico Luigi Bailo, peinture murale déposée, 1355-1366 ; et d'un anonyme, saint Michel, Arcè di Pescantina, San Michele, peinture murale, XIV^e.

Mottola et de L'Aquila sont révélateurs du statisme et du hiératisme qui caractérisent la figure de Michel au début du XIII^e siècle. La symétrie parfaite de sa tête, de son corps et de ses pieds est seulement légèrement troublée par un léger décalage des deux bras, dont la position est dépendante de la nature des deux attributs portés dans chacune des mains de Michel. Les traits de son visage sont dessinés par un cerne noir courant dans l'art byzantin, le visage est lui-même symétrique et sans expression, ce qui traduit le grand sérieux de la figure archangélique.

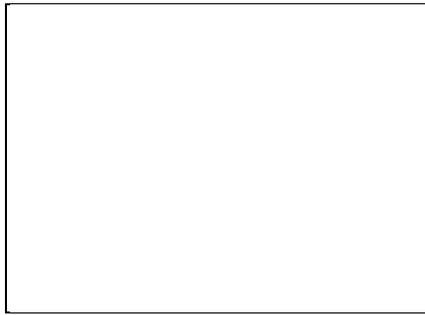


Anonyme, Saint Michel et détail, Mottola, San Nicola a Casalrotto, peinture murale, XI-XIII^e.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, peinture murale déposée, 1^{er} décennies du XIII^e.

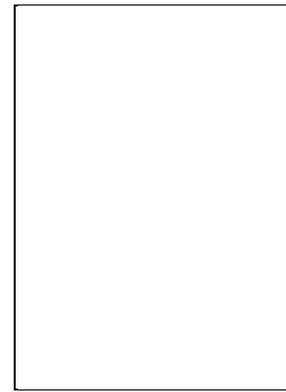
Mais au XIII^e siècle, la peinture italienne adoucit déjà volontiers la stricte rigidité des positions des saints en général, et de Michel en particulier, ange en mouvement par excellence. La position générale de l'archange peut être légèrement inclinée en direction de la divinité pour mieux l'accompagner avec les autres saints. C'est le cas par exemple de la peinture murale de Fossacesia datant du quatrième quart du XIII^e siècle qui présente Michel tourné vers la Vierge à l'Enfant, tendant la main gauche vers le couple divin et inclinant délicatement la tête en signe de respect. Mais c'est surtout la présence du dragon qui engendre un combat ou au moins un mouvement de domination, et ne peut laisser l'archange sans mouvement. À la fin du XII^e ou au début du XIII^e siècle, l'archange au *lôros* de Mottola se tourne dynamiquement vers la tête du dragon qu'il veut transpercer de sa lance. La position de trois-quarts est couramment adoptée pour Michel qui combat le mal, même si sa tenue de cérémonie byzantine ne semble pas spécialement adaptée aux mouvements de lutte. L'archange, sans quitter sa position frontale, peut également adopter un mouvement ample qui rompt avec la monotonie de la position frontale, comme dans le petit triptyque du Maestro de Santa Cecilia.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Fossacesia, San Giovanni in Venere, 4^e ¼ du XIII^e.



Anonyme, Saint Michel, Mottola, San Nicola a Cassalrotto, peinture murale, fin XII^e-XIII.



Maestro di Santa Cecilia, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Détroit, Museum Institute of Arts, peinture sur panneaux, 2^e ½ XIV^e.

Malgré les origines de ce type et les raisons qui ont poussé les peintres et mosaïstes à représenter Michel vêtu d'un *lôros*, il faut insister sur le fait qu'aux derniers siècles du Moyen Âge, ce lien entre iconographie archangélique et iconographie impériale n'est certainement ni perçu par l'ensemble de ceux qui regardaient ces images, ni également par ceux qui les créaient¹⁶⁵⁵. Cet aspect est particulièrement lisible dans l'évolution de la représentation du *lôros*, qui n'a, à partir du deuxième quart du *Duecento*, plus grand-chose à voir avec la pièce du costume impérial. L'accent est mis sur la dignité, l'aspect solennel, la rigidité du personnage car, comme précisé par Maguire, c'est un type iconographique qui s'accompagne de formes particulières, insistant sur la grandeur et l'inaccessibilité du personnage représenté, et, si ces éléments ne sont plus en lien direct avec les images du basileus pour les fidèles de la fin du Moyen Âge, ils restent effectifs en eux-mêmes à travers le type iconographique et stylistique de l'archange byzantin au moins jusqu'au milieu du XIII^e siècle. À partir de ce moment, le type byzantin, avant tout déterminé par les vêtements portés par l'archange, ne fige plus pour autant la figure michaélique dans un « style » particulier. À la fin de la période médiévale, le mouvement et les positions plus naturelles, ne sont pas réservés à l'archange vêtu en guerrier, pas plus que le modelé et un rendu plus sensible du corps. Mais la rigidité de cette formule, la perte de la symbolique initiale du costume et l'évolution des goûts pour les vêtements contemporains, ont eu raison de ce type iconographique, qui reste dans notre corpus, le type du XIII^e siècle.

¹⁶⁵⁵ Cyril MANGO insiste sur le fait que déjà au Haut Moyen Âge, les contemporains des créateurs des images de Michel en *lôros*, n'avaient certainement pas connaissance de ce que représentait ce costume, dans « St Michael and Attis », dans *Delition of the Christian Archaeological Society, série 4 : The centenary of Christian Archaeological Society (1884-1984)*, 1986, pp. 39-62.

I.3.3. Michel guerrier

Les fonctions guerrières des anges sont d'origines bibliques¹⁶⁵⁶. Dans la Bible, les anges sont les soldats de l'armée céleste et Michel est à leur tête¹⁶⁵⁷. Ils sont ainsi représentés de manière précoce, dans l'art paléochrétien, les armes à la main¹⁶⁵⁸. Les ordres des Principautés, des Puissances et des Vertus peuvent également être figurés armés¹⁶⁵⁹. Mais l'ange en arme par excellence reste bien évidemment Michel. L'art ravennate le présente portant une chlamyde, manteau du soldat, ou présentant des attributs de guerrier (arme ou labarum), premiers éléments qui figurent sa mission martiale¹⁶⁶⁰. La figure de Michel passe ensuite d'un archange armé à un véritable soldat ailé et endosse les tenues complètes des militaires¹⁶⁶¹, comme à Civate San Pietro al Monte, à la fin du XI^e et au début du XII^e siècle où il porte une armure et une tunique courte évoquant une cotte de mailles. Parmi les nuées célestes, Michel fournit le modèle du type de l'ange guerrier.

I.3.3.1. Les trois types de l'archange guerrier

Les peintures de Michel vêtu à la manière d'un soldat constituent une écrasante majorité dans notre corpus. Plus de quatre-cents images appartiennent à ce groupe, sans compter les figures de Michel vêtu en ange classique ou en archange byzantin qui portent des armes, soit 80% de l'ensemble des peintures répertoriées. Si plusieurs éléments se retrouvent régulièrement dans toutes ces images, ce groupe ne propose pourtant pas une iconographie uniforme et nous avons pu identifier trois catégories à partir des types de vêtements portés : la tenue du soldat romain ; celle caractérisée par le port d'une tunique courte ; et l'armure médiévale. Ces trois catégories sont loin d'être imperméables et se contaminent mutuellement tout au long de la période étudiée. Les vêtements de guerriers sont constitués d'éléments relativement limités, utilisés séparément ou associés ensemble à différents degrés, pouvant figurer un soldat romain aux jambes protégées de genouillères médiévales, ou un archange soldat dont la forme de la tunique rappelle étrangement l'ensemble plastron / ptéryges romain.

¹⁶⁵⁶ Principalement dans Samuel 1, 3, 11 ; Salmi 23-24, 10 ; Germania 7, 3 et 9, 6 ; Isaïe 1, 9 et 3, 4 ; selon D'ONOFRIO, 2000, p. 80.

¹⁶⁵⁷ Voir à ce propos chapitre 1. II.1. *Saint Michel et les anges dans la Bible et les Apocryphes*.

¹⁶⁵⁸ Voir à ce propos chapitre 1. III.1.3.1. *Les premiers témoignages dans l'art paléochrétien*.

¹⁶⁵⁹ D'ONOFRIO, 2000, p. 80.

¹⁶⁶⁰ Voir à ce propos chapitre 1. III. 2.1.2. *Les premiers témoignages occidentaux*.

¹⁶⁶¹ Voir à ce propos chapitre 1. III.2.2.2. *Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal*.

Un élément commun : le manteau du guerrier

Parmi les éléments qui peuvent apparaître dans les trois catégories et qui désignent particulièrement bien la nature guerrière de Michel, se trouve le manteau, le *Paludamentum*, qui apparaît sur l'archange principalement sous la forme d'une chlamyde, d'une cape, voire d'un simple drapé à la fin de notre période.

Environ la moitié des représentations du guerrier ailé a sur les épaules un manteau¹⁶⁶². D'ailleurs, la première référence iconographique à la qualité de soldat de Michel, est la présence de la chlamyde, dans la mosaïque de San'Apollinare in Classe de Ravenne au VI^e siècle¹⁶⁶³. C'est encore la chlamyde qu'il porte dans l'ivoire carolingien de Leipzig, au moment où se précise son image d'archange combattant le dragon¹⁶⁶⁴. Nous avons déjà défini les origines de ce manteau militaire dans la partie précédente sur le type de l'archange byzantin¹⁶⁶⁵, précisons simplement que la chlamyde est le manteau porté par les généraux sous la République romaine, puis par les empereurs, et devient alors, lorsqu'il est pourpre, insigne du pouvoir suprême en campagne militaire. Il est également à ce titre le manteau porté dans les représentations de Mars. Dans environ soixante-dix peintures de notre corpus, Michel porte la chlamyde sur un vêtement militaire.

Le manteau que porte Michel dans plus de cent peintures de notre corpus¹⁶⁶⁶, fixé non plus sur l'épaule mais sur la poitrine de l'archange, est désigné dans ce travail comme *cape*. Ce terme nous semble plus adapté que la pénule, *panula*, ou la cuculle, qui comportent un capuchon. La cape, de même racine que chape, désigne davantage un vêtement de dessus ample et sans manches attaché sur le devant. Elle est par contre de forme plus ample et courte et d'étoffe plus chaude que la chlamyde. Pourtant, dans le cas de l'iconographie michaélique, ce que nous nommons cape ne semble pas se distinguer particulièrement de la chlamyde, si ce n'est par l'endroit où se rejoignent les deux pans de tissus, l'un sur l'épaule et l'autre sur la poitrine. De plus, les étoffes, les couleurs, les systèmes d'accroches, sont les mêmes dans les deux types de manteaux. Ces similitudes formelles conduisent d'ailleurs à quelques difficultés de distinction de l'un ou l'autre des manteaux dans le cas où l'attache ne se trouve ni clairement sur le côté, ni clairement devant. Il est également possible de leur attribuer la même fonction symbolique dans l'image : un manteau qui insiste sur la qualité de voyageur de Michel entre ciel et terre, sa fonction de messenger et de soldat en campagne.

Le manteau est peu présent au *Duecento*, seulement six représentations, ce qui s'explique par le développement limité du type de l'archange guerrier au XIII^e siècle, qui privilégie l'archange byzantin au *lôros*. Il est ensuite présent régulièrement de 1300 à 1518. Selon la position de Michel où l'action qu'il exécute, le manteau peut couvrir une partie des bras ou être totalement rejeté sur l'arrière. En général, le bras droit est libre alors que le gauche est

¹⁶⁶² Sur les 401 peintures de ce type, 188 figurent le manteau, soit environ 47%.

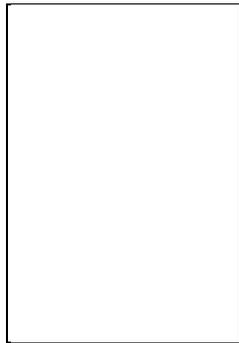
¹⁶⁶³ Voir à ce propos Chapitre 1. III.2.1.2.3. *Les premiers témoignages occidentaux*.

¹⁶⁶⁴ Voir à ce propos chapitre 1. III.2.2.2. *Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal*.

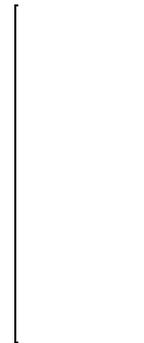
¹⁶⁶⁵ Chapitre 2. I.3.2.2.1. *Les autres éléments de type byzantin*.

¹⁶⁶⁶ Nous en avons recensé 116.

couvert ou retient un pan du manteau. La longueur de la chlamyde et de la cape est variable. Nous en retrouvons de très courtes, comme dans la peinture de Lorenzo di Alessandro où la chlamyde bicolore de Michel se termine en haut de ses cuisses. Notons qu'ici le format du panneau peut avoir encouragé le peintre à raccourcir le manteau pour qu'il ne soit pas coupé par le cadre. Il peut également descendre jusqu'aux pieds, comme dans l'huile sur bois de Domenico Ghirlandaio. En règle générale, le drapé se trouve à un niveau intermédiaire, au niveau des mollets, entre les genoux et les chevilles. Il a tendance à se raccourcir à la fin de notre période, notamment pour les archanges vêtus de l'armure.

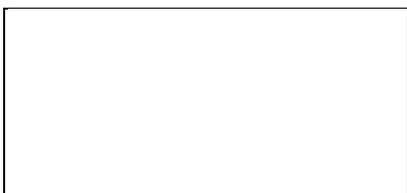


Lorenzo di Alessandro, Vierge à l'Enfant, Christ de pitié et saints (détail), Serrapetrona, San Francesco, peinture sur panneaux, 1496.



Domenico Ghirlandaio, Vierge à l'Enfant en gloire et saints (détail), Munich, Alte Pinakothek, huile sur bois, 1494.

La couleur la plus couramment utilisée pour la cape et la chlamyde est le rouge, allant du rose pâle au pourpre. Cette couleur rappelle bien sûr l'usage romain militaire de ce manteau. Mais il peut également prendre une ou plusieurs autres couleurs. Car s'il est généralement sans motif et uni, le manteau de Michel possède parfois une couleur différente à l'intérieur, comme nous pouvons l'observer ci-dessus dans la peinture de Lorenzo di Alessandro où sa chlamyde est blanche sur la face visible et doublée d'une étoffe verte à l'intérieur. Les teintes sont variées : le bleu et le vert sont relativement courants, visibles par exemple dans la peinture murale de Pietro Cavallini, ainsi que le blanc, évocation de la pureté angélique de Michel ; le jaune doré peut également être employé, par Neri di Bicci ou d'autres peintres.



Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.

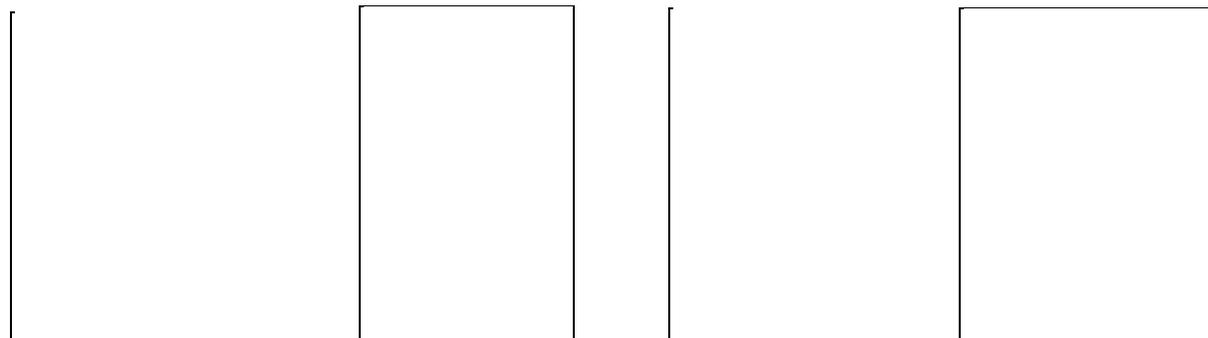


Puccio Capanna, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Assise, Santa Chiara, peinture murale, 1330-1340.



Neri di Bicci, Vierge de Miséricorde et saints (détail), Arezzo, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1456.

Les motifs tissés ou brocardés ne sont quasiment pas utilisés dans les étoffes de la chlamyde ou de la cape, comme cela est régulièrement le cas pour la chape. Seules quatre peintures représentent un manteau orné sur toute sa surface de motifs ornementaux, dont l'exemple le plus riche est certainement celui peint par Angelo Puccinelli¹⁶⁶⁷ : la cape de l'archange est réalisée dans une soie mauve, ornée de multiples motifs floraux dorés qui confèrent à l'ensemble de ce drapé une brillance et une richesse inégalées. Un autre type d'ornementation du manteau est plus courante dans notre corpus. Il s'agit d'un bandeau doré ou brodé sur le pourtour du vêtement ou autour du cou, tel qu'on le retrouve sur la cape du Michel peint par Taddeo di Bartolo en 1413 : la bande dorée contraste avec le tissu uni et rouge de la cape, en lui conférant une plus grande préciosité. Enfin, si le tissu du manteau est généralement léger et fluide, quelques exemples proposent des étoffes plus luxueuses, comme celle dont est faite la chlamyde peinte par Neri di Bicci en 1471¹⁶⁶⁸, doublée en fourrure blanche, probablement en hermine. Sandro Botticelli propose quant à lui une chlamyde qui n'a plus grand-chose à voir avec le manteau antique : un drapé transparent, presque invisible, est noué sur l'épaule de l'archange et ne cache rien de l'armure sombre qu'il porte en dessous. Elle permet essentiellement de rappeler le motif de la chlamyde tout en ajoutant une souplesse et une légèreté dans la représentation stricte et rigide des vêtements de fer.



Angelo Puccinelli, Saint Michel et saints (détail),
Sienne, Pinacoteca
Nazionale, peinture sur
panneaux, 1379.

Taddeo di Bartolo,
Couronnement de la Vierge
et saints (détail), Urbino,
Galleria Nazionale, peinture
sur panneaux, autour de
1413.

Neri di Bicci, Les trois
archanges et Tobie
(détail), Détroit, Institute
of Arts, peinture sur
panneaux, 1471.

Sandro Botticelli,
Vierge à l'Enfant et
saints (détail),
Florence, Offices,
peinture sur panneaux,
1488-1490.

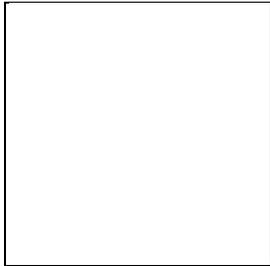
Dans les images étudiées, les manteaux peuvent être maintenus de diverses manières. La fibule est relativement discrète dans notre corpus, notamment sur la chlamyde. Le Jugement dernier de Pietro Cavallini prouve que, même lorsqu'elle est adoptée pour tenir les deux pans du manteau de l'archange, ses dimensions restent modestes. La fibule est un peu plus courante

¹⁶⁶⁷ Les autres peintures sont un panneau de Buonamico Buffalmacco conservé au Museo Statale di Arte Medievale e Moderna, 3^e décennie du XIV^e siècle ; une peinture murale du même peintre représentant Michel dans la scène du Jugement dernier de Pise, Camposanto, 1332-1342 ; et une prédelle de Taddeo di Bartolo peinte en 1389 et conservée au Museum of Art de Philadelphia.

¹⁶⁶⁸ Notons que ce type n'est pas réservé à la chlamyde, nous pouvons citer à titre d'exemple la peinture du Maestro di Barberino dans la seconde partie du XIV^e siècle, conservée dans une collection privée, dont la cape est également doublée de fourrure.

pour tenir la cape fermée, mais là encore, ses dimensions restent limitées et sa décoration simple. Celle peinte par Buonamico Buffalmacco dans le panneau du musée d'Arezzo est circulaire, dorée et ornée d'un motif d'étoile.

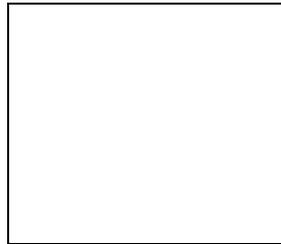
Le nœud est plus souvent employé, que ce soit sur l'épaule pour la chlamyde, comme dans le panneau de Giovanni del Ponte, ou sur la poitrine pour la cape, comme dans la peinture d'Andrea di Bartolo.



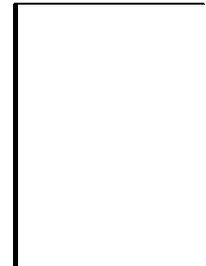
Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.



Buonamico Buffalmacco, Saint Michel (détail), Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna, peinture murale, 3e décennie du XIV^e.



Giovanni del Ponte, Assomption de saint Jean l'Évangéliste et saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1420-1424.

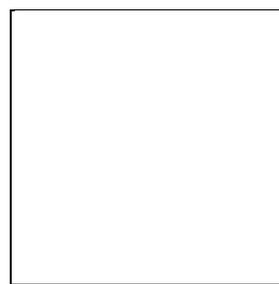


Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1410.

Bien souvent, le système d'attache est invisible, soit parce qu'il est rabattu à l'arrière de l'épaule droite de Michel dans le cas des chlamydes, soit parce que les deux pans du manteau semblent être cousus ensemble pour garder le manteau bien fermé et en place. Il semblerait dans ce cas, que la chlamyde et la cape aient évolué vers une nouvelle forme de manteau qui s'enfilerait par la tête, comme dans les peintures murales de Vitale da Bologna et de Spinello Aretino. Cette solution apparaît couramment dans l'iconographie du guerrier ailé, notamment pour la chlamyde.



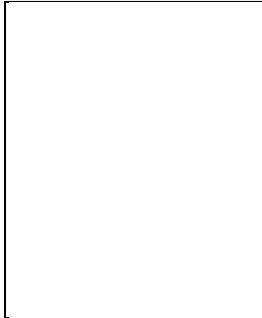
Vitale da Bologna, Chute des anges rebelles (détail), Pomposa, monastère, peinture murale, 1351.



Spinello Aretino, Saint Michel contre le dragon (détail), Londres, National Gallery, peinture murale déposée sur toile, 1408-1410.

Enfin, quelques images présentent le manteau fixé ou utilisé de manière originale : dans celle d'Angelo Puccinelli, dont nous avons déjà souligné le caractère original de l'ornementation, les deux pans de la cape sont retenus par un lien traversant deux passants réalisés dans les coins du manteau ; la chlamyde peinte par Lo Spagna sur les murs de l'église San Michele de Gavelli, est étrangement fixée sur l'épaule gauche de l'archange, alors qu'elle est conventionnellement à droite, comme dans tout le reste du corpus ; la cape peut également

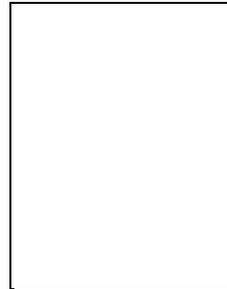
passer sous le bras de Michel, comme dans un triptyque de Giacomo di Mino del Pellicciaio, ressemblant davantage à un dérivé de l'*himation* grec, sans que son rôle dans l'image n'en soit réellement changé ; enfin, le Michel peint par Giuliano Amidei se sert de sa chlamyde pour essuyer son épée ensanglantée.



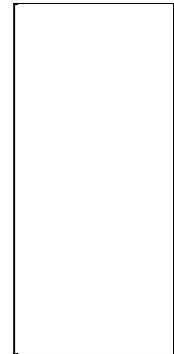
Angelo Pucinelli, Saint Michel et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1379.



Lo Spagna, Saint Michel (détail), Gavelli, San Michele, peinture murale, 1518.

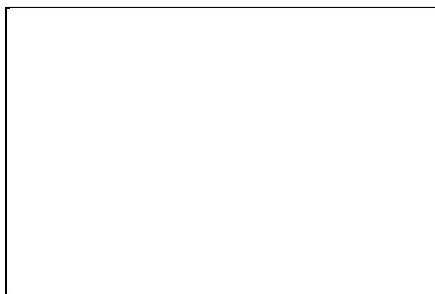


Giacomo di Mino del Pellicciaio, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1362.



Giuliano Amidei, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Caprese Michelangelo, église paroissiale, peinture sur panneaux, autour de 1475.

Le manteau de Michel est, dans l'image de la fin du Moyen Âge, un élément qui accompagne les mouvements et le dynamisme de l'archange. Les jeux de volutes, de pleins et de déliés, d'ombres et de lumières, permis par la représentation de cette étoffe mobile à peine fixée sur le dos de Michel, a un fort pouvoir décoratif et dynamisant dans l'iconographie michaélique, et ce, dès le début de notre période. Nous avons déjà pu observer le travail sur les drapés en suspens dans l'air de Pietro Cavallini à Santa Cecilia in Trastevere de Rome dès le XIII^e siècle. Ces recherches se poursuivent au *Trecento*, comme l'atteste le panneau d'Ambrogio Lorenzetti réalisé en 1330 pour l'abbaye cistercienne dei Santi Giacomo e Cristoforo a Rofeno, au *Quattrocento*, avec par exemple la peinture de Francesco Botticini où la cape s'envole sous l'action de la marche de Michel. Le début du XVI^e siècle marque un intérêt croissant pour les drapés, leur représentation, leur réalisme et leur développement dans la surface picturale, visible dans le panneau de Riccardo Quartararo.



Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel (détail), Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.

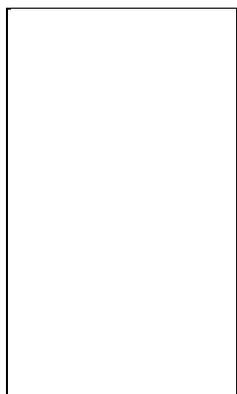


Francesco Botticini, Les trois archanges et Tobie (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1470.

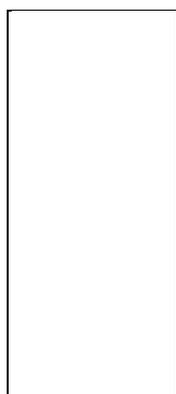


Riccardo Quartararo, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, fin XV^e-début XVI^e.

Pourtant le déploiement de cette étoffe autour de la figure angélique, pose un problème de cohabitation sur le dos de Michel avec un autre élément qui définit l'archange : ses ailes. Si l'on peut déjà se poser cette question à propos de n'importe quel vêtement qui couvre son dos, comment expliquer la présence de cet élément mobile, et donc à priori incompatible avec une quelconque entrave, avec celle des ailes de Michel ? Les peintres semblent avoir contourné le problème en représentant Michel toujours de face ou de trois-quarts, mais jamais de profil et encore moins de dos. Les couches semblent ainsi se superposer du dos de l'archange vers l'extérieur : ses vêtements, son manteau puis ses ailes. La cape ou la chlamyde peuvent donc en partie occulter les ailes, comme dans les trois peintures que l'on vient d'étudier. Une autre solution est adoptée à la fin de notre période : il s'agit de transformer le manteau en un drapé, à peine posé sur une épaule ou un bras de l'archange, comme c'est le cas dans une quinzaine de peintures de notre corpus. Cette solution ne semble pas particulièrement adaptée à un guerrier en mouvement, et est davantage utilisée pour les archanges en pied, statiques, en train de présenter leur arme, comme dans le panneau de Gherardo di Jacopo Starnina. Le drapé vert qui s'enroule autour du corps de Michel évoque le *pallium* paléochrétien, et l'on peut aisément imaginer qu'il permet de passer dans le dos de l'archange en évitant la zone d'attache des ailes, ce qui est également le cas du drapé peint par Lorenzo di Alessandro. Dans ce cas, la longue étoffe est simplement posée sur l'épaule gauche de Michel et tombe négligemment jusqu'au sol. À ce propos, la toile de Raphaël constitue une nouvelle fois l'apogée de ce type, avec un drapé fin et long, bloqué sous le bras gauche de l'archange, passant sur son épaule droite, volant tout autour de lui, créant trois pans de volutes en clair-obscur, et ne tenant vraisemblablement au corps de Michel que par le mouvement qu'il lui imprime.



Gherardo di Jacopo Starnina, Saints (détail), Lucques, Museo nazionale, peinture sur panneaux, 1401-1407.



Lorenzo di Alessandro, Crucifixion et saint Michel (détail), Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, 1480.



Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

La cape et la chlamyde sont des éléments courants dans l'iconographie militaire de Michel. Leur forme évolue relativement peu tout au long de notre période, si ce n'est dans les quelques exemples de transformation en drapés que nous venons d'étudier. Le manteau reste un vêtement simple, malgré une tendance générale qui tend à complexifier les différents

éléments du vestiaire de l'archange. Il participe à définir la carrure de Michel dans les images, à lui conférer une certaine majesté et une épaisseur corporelle et permet également d'atténuer les représentations parfois strictes de l'attirail guerrier, par l'insertion autour de la figure michaélique de souplesse, de fluidité et de légèreté.

La tenue du général romain

Le type de l'archange portant la tenue du général romain n'est pas très développé à l'aube du XIII^e siècle. Gioia Bertelli a bien reconnu Michel dans l'épisode de Josué dans une mosaïque de Santa Maria Maggiore¹⁶⁶⁹, mais nous avons déjà précisé que nous n'étions pas convaincus par cette hypothèse, d'autant que cette image paraît totalement déconnectée de l'évolution générale de l'iconographie michaélique¹⁶⁷⁰. Il faut ensuite attendre les XI^e-XII^e siècles pour trouver les premiers témoignages clairement attestés d'images de Michel en soldat romain : sur la Pala d'oro réalisée dans la première moitié du XI^e siècle¹⁶⁷¹ ; et sur deux peintures murales, l'une en Occident à San Pietro al Monte de Civate dans la scène de l'Apocalypse et l'autre en Orient dans la *Karanlık Kilise* de Göreme, toutes deux datées de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle¹⁶⁷². Dans ces deux témoignages, Michel apparaît en chlamyde, plastron et ptéryges, au milieu des anges en dalmatique et *pallium* dans le premier cas, et à côté de Gabriel en *lôros* dans le second. Le type du soldat romain est clairement réservé à « celui qui est comme Dieu ». Pourtant ces exemples restent isolés et les types les plus courants de Michel restent ceux d'un ange en dalmatique et *pallium* et d'un archange byzantin, ce qui est encore le cas pendant tout le XIII^e siècle. La plus ancienne peinture de ce type dans notre corpus est une peinture murale peinte par Cimabue à San Francesco d'Assise entre 1275 et 1290.

Le type romain de l'archange est caractérisé par le port d'une cuirasse, ou plutôt d'un plastron puisque la partie arrière est presque toujours invisible, sur lequel sont fixés des ptéryges au niveau de la taille, créant une jupe, et sur les bras, couvrant les épaules. Une tunique est parfois visible sous ces vêtements, dépassant sur les cuisses ou recouvrant les bras en partie ou en entier. Cet ensemble peut être couvert, mais pas obligatoirement, par un manteau, la chlamyde ou la cape dont nous venons de parler. Les jambes de l'archange sont généralement couvertes, d'un collant et de chausses ou de pièces d'armures. Notre corpus compte presque deux-cents images qui répondent à ce type, dont l'élément central est la cuirasse, en sachant que les deux autres types, celui de l'archange en tunique courte et celui de l'archange en armure, font dans certaines peintures des références appuyées au type romain.

¹⁶⁶⁹ BERTELLI, 1986, p. 146.

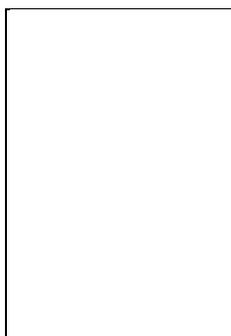
¹⁶⁷⁰ Voir à ce propos le chapitre 1. III.2.1.2. *Les premiers témoignages occidentaux.*

¹⁶⁷¹ Voir à ce propos le chapitre 1. III.2.2.1. *Les images lombardes de l'archange.*

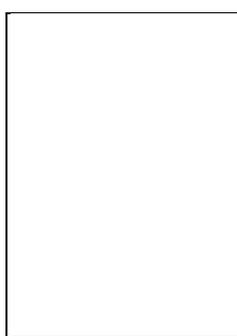
¹⁶⁷² Voir à ce propos le chapitre 1. III.2.2.2. *Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal.*

La cuirasse, pièce d'armure destinée à protéger le tronc, est déjà utilisée dès la Préhistoire, puis par les grecs et les romains. Elle est généralement constituée d'un plastron sur le torse et d'une dossière sur le dos et peut être de cuir ou de métal. La forme principalement utilisée dans l'iconographie de saint Michel est celle du général romain : un plastron qui peut avoir la forme d'un torse masculin idéalisé, appelé cuirasse musculaire, sur lequel sont attachées des bandes de cuir, les ptéryges, tout autour de la taille afin de protéger le haut des cuisses et les épaules. Dans l'Antiquité romaine, elle est portée par les généraux, les empereurs et les dieux, alors que les soldats de grades inférieurs sont vêtus d'autres types de *lorica*. Dans les sculptures, les cuirasses musculaires pouvaient être le support de décorations narratives, souvent des scènes mythologiques, alors que dans les combats réels, elles étaient plus simples et pouvaient être plus ou moins réalistes dans leur représentation du torse, et même figurer les mamelons et le nombril.

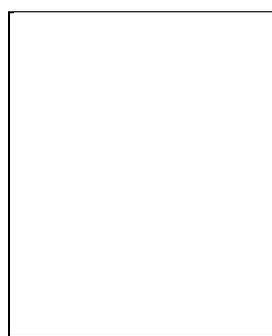
Dans l'ensemble des peintures répertoriées, le plastron reçoit une attention particulière en tant qu'élément central du type romain. Il s'agit principalement d'une cuirasse musculaire et, même quand elle est réalisée dans un style simplifié et médiocre, comme dans une peinture murale de Vallerotonda, quelques lignes viennent évoquer la forme des pectoraux et celle des abdominaux. Mais ces muscles sont en général représentés de manière plus précise. Déjà au début du XIV^e siècle, les assistants de Cavallini peignent à Naples un plastron particulièrement précis dans l'imitation du torse masculin. Ces recherches anatomiques se poursuivent jusqu'à la fin de notre période, comme l'atteste le plastron de Michel peint par Luca Signorelli dans la chapelle San Brizio d'Orvieto entre 1499 et 1502. Ici l'image du torse épouse la position déhanchée prise par l'archange alors qu'il devrait rester figé dans son matériau d'origine. Le torse de métal se confond au torse de Michel et insiste sur la force de l'archange. La douceur des volumes peints par Bernardo Luini au début du XVI^e siècle joue également sur une confusion entre torse de Michel et torse de bronze.



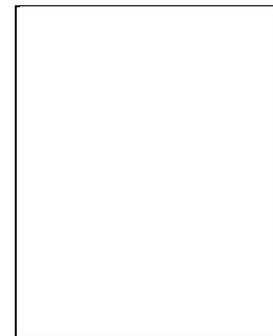
Anonyme, Vierge à l'Enfant et saint Michel (détail), Vallerotonda, San Michel, peinture murale, 2^e ½ du XIV^e.



Assistant de Cavallini, Jugement dernier (détail), Naples, Santa Maria di Donnaregina, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



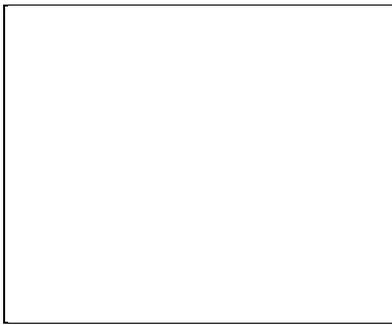
Luca Signorelli, Saint Michel (détail), Orvieto, Duomo, peinture murale, 1499-1502.



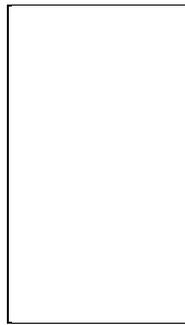
Bernardo Luini, Saints Michel et Jean (détail), collection privée, peinture sur panneaux, XVI^e.

Le plastron est la plupart du temps doré. L'utilisation de l'or insiste sur la richesse et le caractère exceptionnel du guerrier ailé puisque ce n'est pas le matériau utilisé pour les pièces

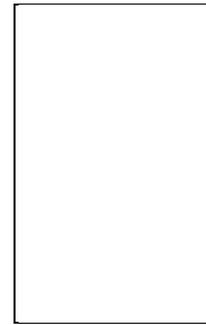
d'armure des champs de bataille terrestres. La peinture murale de Jacopo del Casentino montre d'ailleurs que ce n'est même pas le matériau des cuirasses des autres anges guerriers, il est réservé à leur chef. Mais la cuirasse peut également se colorer de tons plus originaux, en noir, comme dans le panneau de Paolo Veneziano ; en rouge, comme dans une huile de Luca Signorelli ; en bleu, comme dans plusieurs peintures de Fra Angelico, dont celle de la Glorification du Christ ; en vert, comme dans le polyptyque de Giovanni Baronzino ; ou encore devenir multicolore, ocre et bleu dans la peinture murale de Pietro Lorenzetti.



Jacopo del Casentino, Michel et ses anges combattent le dragon (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^{er} ¼ du XIV^e.



Paolo Veneziano, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Parme, Galleria Nazionale, peinture sur panneaux, 1330-1340.



Luca Signorelli, Assomption de la Vierge et saints (détail), New York, Metropolitan Museum of Art, huile sur bois, 1493-1496.



Fra Angelico, Glorification du Christ (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1423-1434.



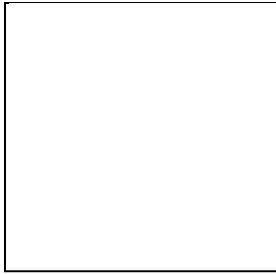
Giovanni Baronzino, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Mercatello, Museo San Francesco, peinture sur panneaux, 1345.



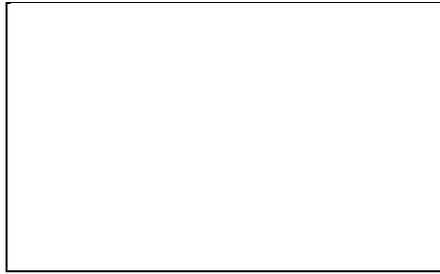
Pietro Lorenzetti, Annonciation et saints (détail), Castiglione del Bosco, San Michele, peinture murale, 1345.

Ces couleurs et la décoration qui orne le plastron de Michel l'apparentent davantage à une armure d'apparat qu'à un véritable vêtement à fonction protectrice. Cette décoration peut être peinte, moulée, plaquée ou ciselée dans la cuirasse. Au XIV^e siècle, elle est encore relativement simple et limitée à des motifs végétaux, comme nous pouvons le voir dans la peinture de Giovanni Baronzino que nous venons d'évoquer ou dans celle d'Agnolo Gaddi réalisée en 1390, où un fin et délicat motif de feuille a été ajouté, utilisant le bandeau inférieur du plastron pour figurer la nervure centrale de la feuille. Ce type de décoration s'étend rapidement sur l'ensemble de la surface du plastron, pour finir par le recouvrir entièrement dans plusieurs peintures du XV^e siècle, comme en atteste le panneau d'Andrea di Bartolo où la forme arrondie des pectoraux est soulignée par des rinceaux qui s'enroulent sur eux-mêmes. Dans la seconde partie du XV^e siècle, s'inspirant des armures d'apparat des grands

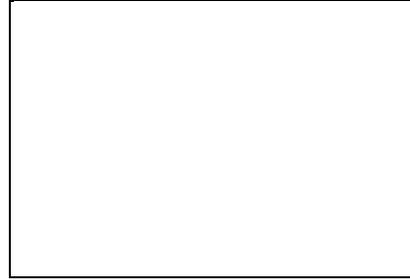
princes, l'ornementation du plastron de Michel foisonne de motifs végétaux de plus en plus fins, parfois soulignés par l'incrustation de pierres précieuses, tel que présentée dans la peinture de Benvenuto di Giovanni.



Atelier d'Agnolo Gaddi, Saints (détail), New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1390.



Andrea di Bartolo, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1410.

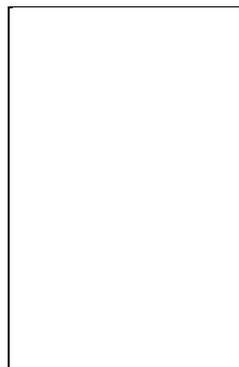


Benvenuto di Giovanni, Saints (détail), Lyon, Musée des Beaux-arts, peinture sur panneaux, 1470-1480.

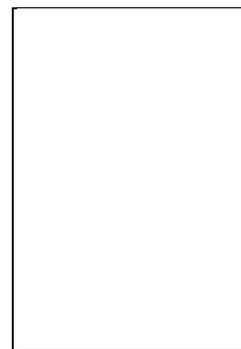
Les abondants motifs végétaux sont rejoints à la fin du XV^e siècle, par d'autres motifs, animaux ou anthropomorphes. La tête humaine, ou plutôt de chérubin, se rencontre plusieurs fois sur les plastrons de Michel, notamment dans ceux peints par le Pérugin. Dans l'exemplaire peint en 1500 et conservé à la Galleria dell'Accademia de Florence, le plastron bleu de Michel porte au niveau des pectoraux une tête dorée et en relief d'enfant joufflu ailé, et une guirlande végétale. Ce même motif est repris plusieurs fois par le peintre et par ses contemporains, comme Girolamo Pacchia qui complète cette décoration par l'adjonction d'une tête de lion, de deux griffons, et d'autres éléments qui saturent le plastron de reliefs. Terminons avec un exemplaire unique de plastron qui figure dans une peinture murale à San Zan Degolà de Venise, où la partie basse est entièrement occupée par une tête sévère et grimaçante, qui contraste vivement avec le visage calme et serein de Michel.



Le Pérugin, Assomption de la Vierge et saints (détail), Florence, Galleria dell'Accademia, huile sur toile, 1500.



Girolamo del Pacchia, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1^e ½ du XVI^e.



Anonyme, Saint Michel (détail), Venise, San Zan Degolà, peinture murale, 1380-1390.

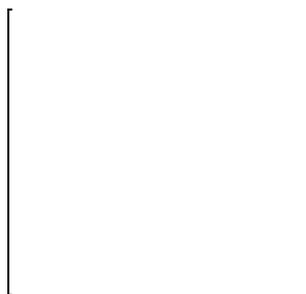
Si l'origine de ces vêtements du Moyen Âge finissant reste bien la panoplie du général romain, et que le vocabulaire de base est toujours le même (la cuirasse, la chlamyde, la jupe à latte), l'effet global est bien loin de celui conféré par la *lorica* romaine. L'ornementation du

plastron confère aux images du guerrier un caractère précieux et riche qui participe à atténuer la rigidité d'un costume militaire. Le caractère angélique de Michel s'accorde en effet peu à la rigueur de l'uniforme et doit se différencier de ses homologues humains afin de mettre en avant le caractère exceptionnel, supérieur et universel de sa mission.

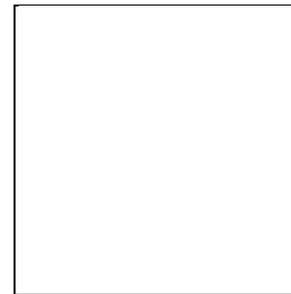
Le deuxième élément qui caractérise la silhouette du Michel de type romain, est la jupe, dérivée de la jupe à ptéryges que l'on retrouve une nouvelle fois dans la panoplie du soldat romain. À l'origine, il s'agissait d'un tablier grec constitué de bandes de cuir, appelées les ptéryges, qui faisait le tour de la taille et qui pouvaient se superposer sur plusieurs rangées. La jupe à lattes ainsi formée était destinée à protéger le haut des jambes des soldats. Les exemplaires de notre corpus qui semblent reprendre cette forme et cette fonction initiale sont rares. L'archange du Jugement dernier de Buonamico Buffalmacco, qui porte sous le plastron doré, une jupe aux bandes clairement délimitées, en est sûrement un des meilleurs exemples. La majorité des jupes à lattes de cuir est transformée en jupes de tissus où les nombreux plis rappellent les ptéryges antiques. La peinture murale de Vitale da Bologna présente une jupe courte réalisée d'un seul tenant dans une pièce d'étoffe fluide, dont la jonction avec la cuirasse est assurée par la reprise d'une même bande ornementale. L'association plastron et jupe courte à plis est une constante pour le *Tre-* et le *Quattrocento* et le tissu de cette jupe se fluidifie mais ne perd pas son plissement caractéristique, comme dans le panneau de Giovanni del Ponte. La couleur et les motifs de cette pièce d'habillement s'accordent généralement à ceux du plastron, mais conservent une plus grande sobriété. Notons qu'il ne faut pas confondre ce pan d'étoffe avec la tunique qui peut parfois dépasser sous les lattes de cuir ou de tissu, et qui constitue un sous-vêtement indépendant de la jupe.



Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier (détail), Pise, Camposanto, peinture murale, 1332-1342.



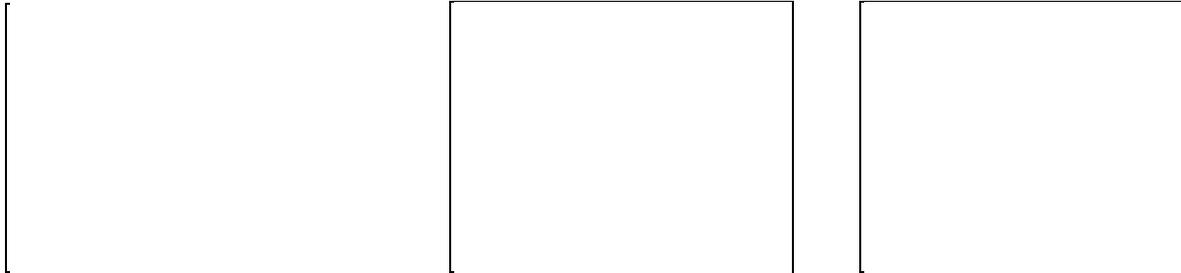
Vitale da Bologna, Chute des anges rebelles (détail), Pomposa, monastère, peinture murale, 1351.



Giovanni del Ponte, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Columbia, Museum of Art, peinture sur panneaux, 1425-1426.

Tout comme pour le plastron, la jupe à lattes a perdu sa fonction protectrice, mais le souvenir des bandes romaines n'a pas totalement disparu et ne survit pas seulement à travers la persistance du plissé autour de la taille de Michel. Tout au long des XIV et XV^e siècles, l'aspect segmentaire de la jupe refait régulièrement surface, dans environ un tiers des peintures du type romain, comme on peut le voir dans le triptyque peint par Allegretto Nuzi en 1365. Sous le plastron de l'archange, des lattes de même couleur que le reste du vêtement s'échelonnent sur plusieurs étages. Elles ont la taille et la largeur des ptéryges romains mais

ne semblent pas constituées de cuir, ni d'un quelconque matériau apte à protéger les jambes de Michel. Cet aspect est encore plus visible dans la jupe peinte par Carlo Crivelli puisque les bandes sont réalisées dans un tissu léger et volètent sous l'effet des mouvements de l'archange. Biagio di Goro Ghezzi ne représente pas une jupe segmentée, mais une jupe classique où les ptéryges sont rappelés par un motif rectangulaire tracé sur le tissu.

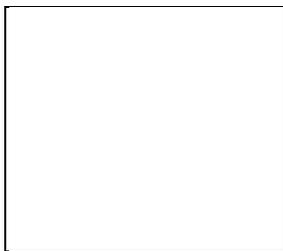


Allegretto Nuzi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Rome, Pinacoteca Vaticana, peinture sur panneaux, 1365.

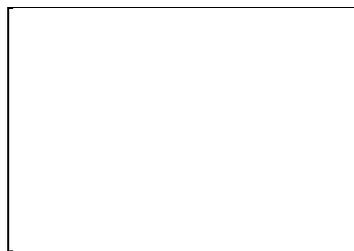
Carlo Crivelli, Polyptyque de Monte San Martino (détail), Monte San Martino, San Martino, peinture sur panneaux, 1477.

Biagio di Goro Ghezzi, Saint Michel (détail), Paganico, San Michele, peinture murale, 1368.

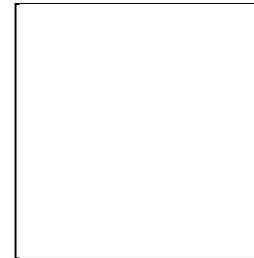
Les jupes à lattes évoluent également vers des formes plus originales, et les ptéryges prennent parfois des formes plus gracieuses. La forme rectangulaire s'adoucit dans plusieurs pièces par des bouts arrondis, formant des sortes de plumes, visibles par exemple dans une peinture d'un anonyme arétin du XIV^e siècle. Plusieurs rangées de lattes de différentes formes s'étagent pour créer une jupe fine et élégante. Les ptéryges peints par Carlo Crivelli sont beaucoup plus nombreux et de dimension réduite. Leur taille, la façon dont ils sont étagés et les tons qui les colorent, rappellent véritablement ici un plumage, évocation supplémentaire de la nature angélique de Michel dans l'image. La jupe à lattes réalisée par le Maestro del Trittico del 1454 est clairement recouverte de plumes, tout autour de la taille de l'archange. Mais ici, il s'agit moins d'un rappel du plumage des ailes de l'archange - qui sont, elles, plutôt sobres dans cette peinture - que de la présence d'éléments d'apparat, car ce type de plumes longues et larges apparaissait à cette période sur les armures d'apparat.



Anonyme arétin, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, XIV^e.



Carlo Crivelli, Saint Michel (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476.



Maestro del Trittico del 1454, Crucifixion et saints (détail), Camerino, Museo Diocesano, peinture sur panneaux, 1454.

Le traitement de cette pièce d'habillement suit le même goût pour une ornementation exubérante caractérisant les trois dernières décennies du *Quattrocento* et le début du *Cinquecento*. La version de Piero della Francesca semble encore sobre, mais l'ajout de pierres

précieuses sur chaque carré de cuir qui constitue la jupe apporte une préciosité qui trahit un goût pour la richesse et le décor. Mais ces éléments se joignent avec discrétion à l'ensemble de la représentation fine et délicate du maître toscan. Ces qualificatifs ne peuvent être utilisés pour décrire les vêtements du Michel peints par Neroccio di Bartolomeo Landi : la jupette de tissu rose et léger de l'archange est agrémentée d'une décoration dorée en volume constitué d'une tête de chérubin ailé au centre, entourée de coquillages, alors que les longueurs sont occupées par des guirlandes végétales qui semblent faire tout le tour de sa taille. Cette ornementation est alourdie encore par le reste des éléments en volume dorés sur les épaules, le torse et les jambes de Michel. Le caractère ostentatoire de ces vêtements est en décalage profond avec le traditionnel et humble ensemble dalmatique / *pallium* revêtu généralement par les anges durant le Moyen Âge. Ce goût pour l'ornementation peut aussi prendre des formes plus élégantes. Dans trois peintures de Luca Signorelli, saint Michel porte une jupe à ptéryges qui semblent reprendre leurs matériaux d'origine : en métal et en cuir. Chacune de ces bandes est décorée de motifs en relief, floraux et anthropomorphes. Sur l'huile conservée aux Offices, de longues bandes de cuir ou de tissu épais sont ornées de coupes et de rinceaux dorés. Au-dessus une rangée de ptéryges plus petits, sûrement en or ou en bronze, aux bouts arrondis, porte de petites têtes en relief et des animaux. L'ensemble est particulièrement discret et réalisé avec une grande délicatesse. Les ptéryges fixés sur les bras reprennent les mêmes décors.



Piero della Francesca, Saints (détails), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1470.



Neroccio di Bartolomeo Landi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1476.



Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, huile sur bois, 1513-1514.

Si son traitement ne correspond pas à un vêtement réel, terrestre et purement fonctionnel, la présence de la jupe à lattes prouve que les origines romaines du vêtement ne sont pas oubliées à la fin du Moyen Âge.

D'autres pièces de protection peuvent s'ajouter à la figure de Michel portant la cuirasse et la jupe à lattes, mais elles ne sont pas forcément liées à une tradition romaine. Les cnémides, éléments de protection des tibias d'origines grecques, sont régulièrement portés par les romains, principalement les officiers. Pourtant, Michel ne les porte pas sous une forme antique. La protection de ses jambes se concentre sur les genoux, puisque dès la première partie du XIV^e siècle, Michel apparaît avec des genouillères¹⁶⁷³, comme dans la peinture de

¹⁶⁷³ TOUATI, 2007, p. 32.

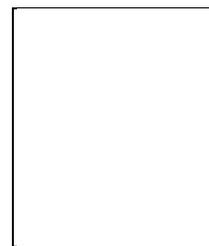
Jacopo del Casentino. Environ 40% des archanges du type romain portent des genouillères en plus de leur plastron et de leur jupe à lattes. Cette pièce d'armure n'est pourtant pas ancienne et est utilisée par les soldats depuis le XIII^e siècle, introduisant un anachronisme dans le costume antique de Michel. Tout comme les éléments déjà décrits de la panoplie michaélique, elle reçoit une décoration qui s'enrichit au cours du XV^e siècle. Au XIV^e siècle, les genouillères sont déjà couramment représentées ornées de ptéryges comme pour le plastron, qui se transforment rapidement en petits volants de tissu ou de rubans décoratifs. Le morceau de tissu fixé sur chaque genouillère peinte par Cenni di Francesco di Ser Cenni forme une sorte de jupette au-dessus des mollets de l'archange. Les années 1460-1470, qui ont déjà vu les plastrons et les jupes de Michel se charger de lourdes décorations, n'épargnent pas cet élément sur les membres inférieurs. Les genouillères se transforment alors en têtes de lions féroces ou de chérubins joufflus, telles celles de Benvenuto di Giovanni. Le reste des jambes de Michel est généralement couvert de collants, de chausses montantes, ou parfois de grèves. Comme nous l'avons déjà précisé, les sandales, pourtant élément constitutif de l'attirail romain, ne sont presque pas portées par l'archange car il doit se servir de ses pieds pour écraser le démon, et privilégie ainsi les chausses qui couvrent toute la surface du pied et de la cheville, pour ne pas rentrer en contact avec la bête¹⁶⁷⁴.



Jacopo del Talentino, Saint Michel combattant le dragon (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



Cenni di Francesco di Ser Cenni, Couronnement de la Vierge et saints (détail), Los Angeles, J.P. Getty Museum, peinture sur panneaux, 1390-1400.



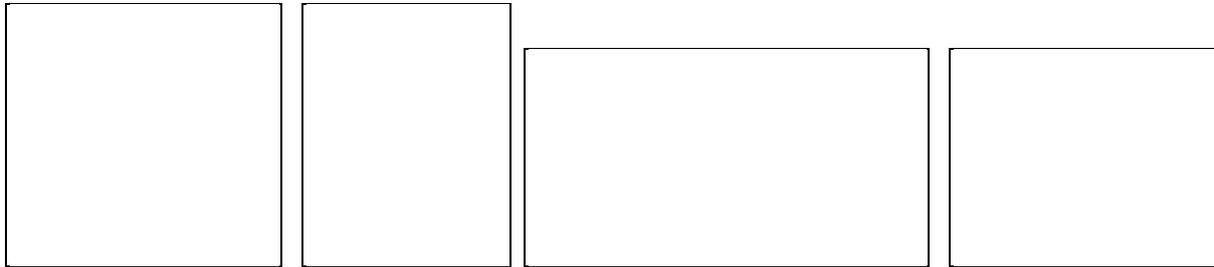
Benvenuto di Giovanni, Saints (détail), Lyon, Musée des Beaux-arts, peinture sur panneaux, 1470-1480.

Les constats sont sensiblement les mêmes pour les membres supérieurs. L'attention est portée sur les épaulières¹⁶⁷⁵, sur lesquelles des ptéryges peuvent être fixés, et qui permettent de souligner la carrure de Michel. La forme des protections d'épaules adoptée pour Michel correspond également celle inventée à la fin du Moyen Âge. Ces épaulières se fondent en général à la cuirasse à laquelle elles sont fixées, et sont souvent de même couleur, de même matière et de même facture, telles celles peintes par Luca di Tommè autour de 1350. Elles reçoivent également une riche décoration figurée au cours du XV^e siècle. Les épaulières portées par Michel dans la peinture de Rossello di Jacopo Franchi prennent la forme d'une tête de lion. Celles de Benvenuto di Giovanni, portent des têtes de chérubins, et sont d'autant plus étonnantes qu'elles sont d'un rouge écarlate, alors que le reste de l'armure est doré. Enfin, comme pour les jambes, la totalité des bras peut être recouverte de pièces d'armure,

¹⁶⁷⁴ Voir à ce propos chapitre 2. I.2.3.1. *Un corps puissant mais caché*.

¹⁶⁷⁵ TOUATI, 2007, p. 32.

brassards et cubitières, comme dans la peinture murale d'un anonyme de Bastia Mondovi. Dans ce dernier cas, le type romain se fond avec le type de l'archange à l'armure médiévale dont nous reparlerons plus loin.



Luca di Tommè, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, autour de 1350.

Rossello di Jacopo Franchi, Saints (détail), San Miniato, San Domenico, peinture sur panneaux, début XV^e.

Benvenuto di Giovanni, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Vescovado di Murlo, église, peinture sur panneaux, 1475.

Anonyme, Saints (détail), Bastia Mondovi, San Fiorenzo, peinture murale, 1472.

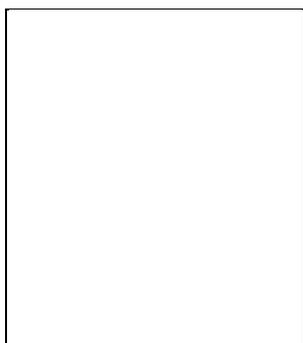
Le plastron, les épaulières et les genouillères sont des éléments en métal de l'armure de Michel qui peuvent tous être le support de ptéryges, à fonction uniquement décorative ou décorative et protectrice. L'harmonisation de leur décoration permet de lier ces pièces entre elles, mais est parfois également synonyme de lourdeur, comme dans la déjà citée peinture de Neroccio di Bartolomeo Landi. Les vêtements de Michel sont ornés en tout de cinq têtes de chérubins ailés, de bonne dimension, de deux angelots nus en pied sur le plastron, de guirlandes, et de drapés plissés roses brodés d'une bande dorée sur la cuirasse, les épaulières et les genouillères. La tête de l'archange est agrémentée d'une couronne de fleurs. Notons à ce propos que la tête de l'archange vêtu de la panoplie romaine est presque toujours nue, et que le casque romain est totalement absent de notre corpus.



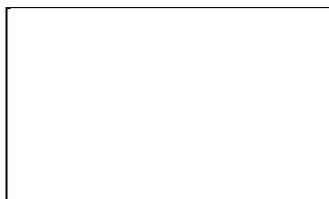
Neroccio di Bartolomeo Landi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1476.

Dans la panoplie du guerrier romain, la tunique se porte courte, sous les éléments de la *lorica*, et peut dépasser des vêtements protecteurs, soit au niveau des bras en les couvrant un

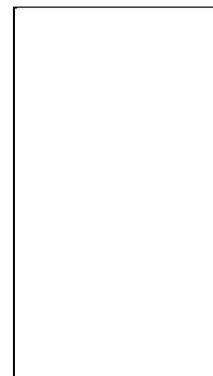
peu, totalement ou pas, soit au niveau des cuisses. Ces remarques s'appliquent à l'archange dans les images de la fin du Moyen Âge. Pour le Michel du Jugement dernier de Pise, la tunique couvre les bras par des manches bouffantes et resserrées au niveau des poignets, et dépasse largement sous les ptéryges. Elle est réalisée dans une étoffe violette, marquée d'un motif de pastilles dorées et de petits entrelacs végétaux sombres. Le même tissu est employé pour la cape de l'archange. Parfois la représentation de ce tissu évoque les mailles d'une cotte, qui peuvent faire référence soit à la *lorica hamata* des guerriers romains, soit à la cotte de mailles médiévale, comme dans le panneau de Gherardo di Jacopo Starnina. Mais ces exemples restent rares dans les peintures du type du soldat romain. Enfin, au début du XVI^e siècle, la tunique peut être remplacée par une chemise ample aux manches larges et au tissu fin de coton ou de lin, nouvelle référence au *guarnello*, particulièrement en vogue au XV^e siècle dans la mode et dans l'iconographie angélique, comme nous l'avons déjà précisé dans une partie précédente¹⁶⁷⁶. Dans la peinture de Francesco de Tatti, le *guarnello* de Michel dépasse sous les ptéryges, lui couvre une partie des bras et est replié au-dessus du coude, évoquant davantage un sous-vêtement que la tunique de laine des soldats romains en campagne.



Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier (détail), Pise, Camposanto, peinture murale, 1332-1342.



Gherardo di Jacopo Starnina, Saints (détail), Lucques, Museo nazionale, peinture sur panneaux, 1401-1407.



Francesco de Tatti, Vierge à l'Enfant et saints (détails), Milan, Pinacoteca del Castello Sforzesco, huile sur bois, 1517.

Le port d'une tenue de soldat romain par l'archange ne signifie pas que les peintres de la fin du Moyen Âge souhaitent situer son action dans le passé. Et, s'ils font appel au caractère universel et intemporel de cette tenue du grand empire romain conquérant, ils n'hésitent pourtant pas à la modifier pour qu'elle corresponde davantage aux goûts contemporains, alors que les anachronismes ainsi créés peuvent s'excuser par la nature extra-terrestre de Michel. Aux XIV^e et XV^e siècles, la version michaélique du vestiaire militaire romain est un va-et-vient constant entre un idéal guerrier perdu et un goût nouveau pour le luxe et l'ostentation. Les deux types suivants sont plus profondément ancrés dans les usages vestimentaires contemporains.

¹⁶⁷⁶ Voir à ce propos chapitre 2. I. 3.1.1. *L'ange classique*.

La tunique courte

Les vêtements courts ne sont pas essentiellement réservés aux guerriers, mais les guerriers en portent presque toujours, afin de libérer leurs membres inférieurs de toute entrave textile pour le combat ou pour monter à cheval. De plus, il semble peu probable que Michel ait été représenté en civil dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge, même si le vestiaire civil a largement influencé ses représentations, notamment au XV^e et au début du XVI^e siècle. Ainsi nous pouvons affirmer que lorsque Michel est vêtu d'une tunique courte, il est figuré en guerrier, comme dans le bronze du Mont Gargan de la première moitié du XI^e siècle, que nous avons précédemment étudié¹⁶⁷⁷.

La tunique courte est portée par Michel comme vêtement principal dans une cinquantaine de peintures de notre corpus. Les deux seules images d'un Michel vêtu en guerrier dans la première moitié du XIII^e siècle, correspondent à ce type¹⁶⁷⁸. Dans la peinture murale de l'église Santa Maria in Monte Dominico de Marcellina, exécutée dans la première partie du siècle, Michel porte une tunique courte jusqu'aux genoux, fluide et ample, ornée de bandes colorées dans la partie inférieure et aux manches larges arrivant aux coudes. En plus de la ceinture fine serrée à la taille, le corps de Michel est entouré à mi-buste par un drapé blanc noué sur le devant. Ce motif est présent dans une dizaine de peintures de notre corpus et servait certainement à fixer une arme d'attaque ou de défense¹⁶⁷⁹. Il confirme ainsi la nature militaire de cette tenue. Les vêtements de Michel sont recouverts d'un manteau sombre, une cape fixée par un large pan sur l'avant. L'absence de couleurs de la reproduction ne nous permet pas de distinguer si l'archange a les jambes nues ou couvertes d'un collant mais des chausses lui couvrent les pieds jusqu'au milieu des tibias. Il faut ensuite attendre le dernier quart du XIII^e pour voir de nouvelles peintures de Michel vêtu en guerrier, et le début du XIV^e siècle pour un archange en tunique courte. Au XIV^e siècle, cette tunique courte peut également faire référence à la jacque, utilisée par les soldats à pieds en vêtement de protection¹⁶⁸⁰. Le motif de la tunique peinte par un anonyme romain à Suburbio ainsi que l'aspect décoratif de la large ceinture, pourrait faire penser que Michel porte ici un vêtement civil, s'il n'était pas couvert d'une chlamyde. Celle réalisée par Buonamico Buffalmacco est par contre clairement un vêtement de soldat, comme en atteste la bande clavée déjà présente dans les représentations des rois guerriers lombards et du saint Michel en bronze conservé au Mont Gargan¹⁶⁸¹. Cette bande verticale croise ici une bande horizontale sur la poitrine de l'archange et trace une croix symbolique sur son vêtement dont nous reparlerons sous peu. La

¹⁶⁷⁷ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.1. *Les images lombardes de l'archange (VII^e-VIII^e)* et BERTELLI, 1986, pp. 131-154.

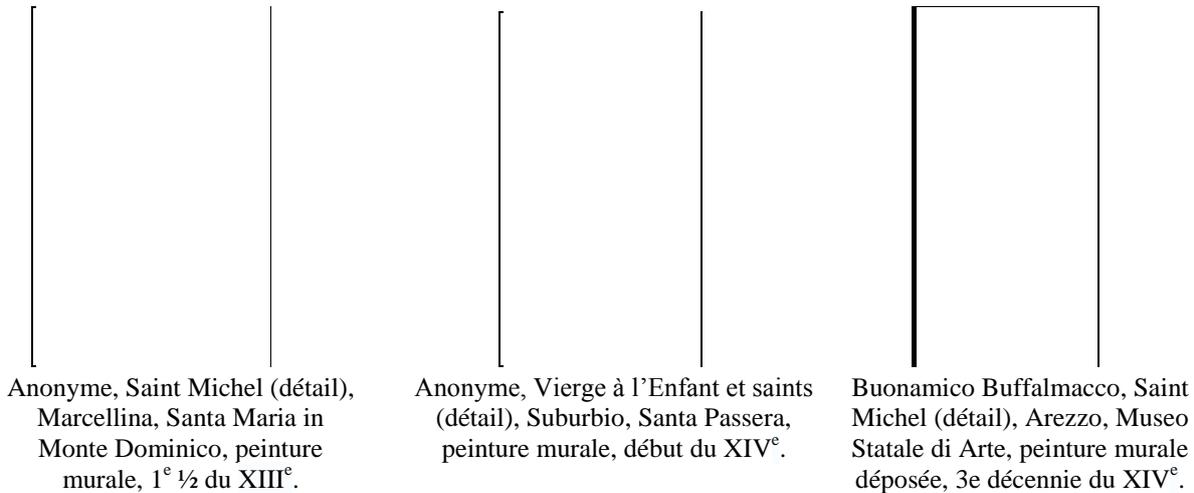
¹⁶⁷⁸ La première est datée entre la fin du XII^e et le début du XIII^e siècle, anonyme de Padano, Modène, Museo Lapidario del Duomo, peinture murale déposée.

¹⁶⁷⁹ Voir à ce propos le chapitre 2. II.1.1.1. *Les armes et les attributs militaires*.

¹⁶⁸⁰ TOUATI, 2007, p. 170.

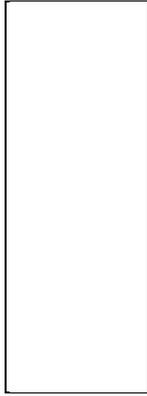
¹⁶⁸¹ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.1. *Les images lombardes de l'archange (VII^e-VIII^e)*.

présence de la cape et l'importance donnée à la ceinture et au fourreau, attributs indispensables aux chevaliers, confirment la nature guerrière de cette tenue.

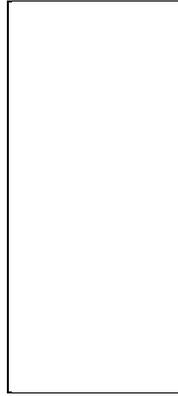


L'archange en tunique de soldat est présent tout au long du XIV^e et du XV^e siècle. Le type du guerrier du *Trecento* est parfaitement illustré par une peinture murale de la troisième décennie du XIV^e siècle, où Michel porte une tunique rosée descendant jusqu'à ses tibias, ceinturée d'un large porte-fourreau et surmontée d'une cape. La destination de cette peinture, qui orne le monument funéraire d'un chevalier, explique le type de tenue revêtue par le saint patron du défunt. Comme pour les autres types du costume guerrier, la tunique de soldat est également transformée dans les années 1470 par les évolutions de la mode. Nous reconnaissons la tunique courte portée par Michel dans une huile sur bois de Filippino Lippi, elle a la même longueur que celle du *Trecento*, et porte encore la bande clavée, ici dorée, mais la légèreté du tissu, la multiplication de ses plis et l'aspect bouffant font que le vêtement est plus proche d'un *guarnello* que d'une tunique de guerrier. Cet aspect est exacerbé dans le panneau de Bernardo Zenale où Michel porte une version raccourcie de la tunique longue doublement ceinturée et bouffant caractéristique du vestiaire angélique à partir de la fin du XV^e siècle¹⁶⁸². La bande clavée est ici transformée en une fine bandelette ornée de pierres précieuses, coincée derrière une ceinture en bronze surmontée d'une croix.

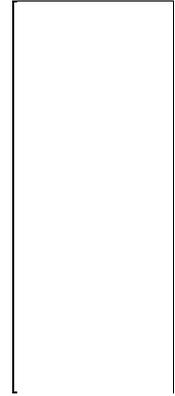
¹⁶⁸² Voir à ce propos le chapitre 1. III. 1.4.1. *Évolutions de la représentation angélique aux derniers siècles du Moyen Âge*.



Maestro del Vescovado, Crucifixion et saints (détail), Arezzo, Duomo, peinture murale, 1334.



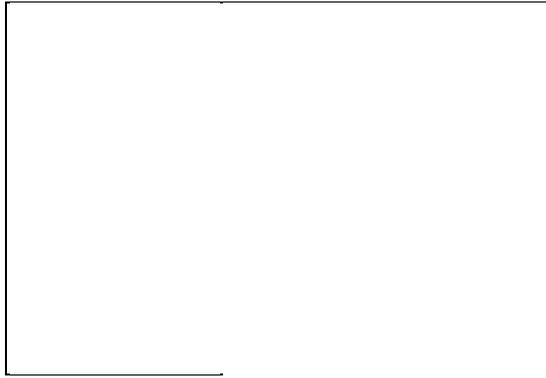
Filippino Lippi, Les trois archanges et Tobie (détail), Turin, Galleria Sabauda, huile sur bois, 1477-1478.



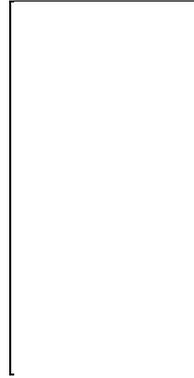
Bernardo Zenale da Treviglio, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, 1480.

Comme pour le type romain, les jambes de Michel sont visibles mais toujours couvertes de collants, de chausses ou d'éléments d'armure.

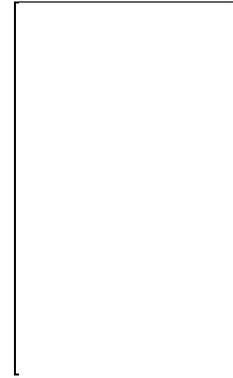
À l'intérieur de ce type du soldat à tunique, nous pouvons distinguer une sous-catégorie qui se situe en réalité entre ce type et celui de l'archange romain. Dès la deuxième décennie du XIV^e siècle, la partie haute de la tunique s'ajuste au point de laisser apparaître les formes du torse de l'archange puis la partie inférieure s'évase créant une sorte de jupe. Cet ensemble évoque la forme de la tenue romaine constitué du plastron et de la jupe à lattes, sans être constitué dans les mêmes matériaux. Michel ne porte pas de cuirasse, son vêtement est en tissu. Le panneau de Lorenzo di Alessandro semble au premier coup d'œil appartenir au type romain. Pourtant, les plis qui sont visibles sur son ventre, juste sous la poitrine, et le fait que qu'il n'y ait pas de démarcation entre les manches et le reste du vêtement, prouvent qu'il est fait d'un seul tenant et en tissu : c'est une tunique qui prend la même forme et qui témoigne de la même mission martiale de l'archange que le vêtement défensif romain, mais qui n'en partage pas les fonctions protectrices. La tunique de l'archange peinte par Vitale da Bologna sur l'abside centrale de Pomposa est marquée de la bande clavée à la manière de celle du soldat médiéval, mais le caractère ajusté au niveau du buste, le motif en lattes de la ceinture et le plissement de la partie inférieure de la tunique, évoquent la tenue romaine, alors que l'ajout des épaulières et des genouillères évoque le type de Michel à l'armure que nous étudierons ci-après. Il s'agit bien ici d'un type hybride avant tout destiné à montrer que l'archange est un soldat. Ces peintures au type hybride sont difficiles à classer dans notre typologie. Ainsi la peinture de Neri di Bicci de Détroit, présente un saint Michel qui porte une nouvelle fois cette tunique de tissu à forme de plastron et jupe, et la décoration au niveau du ventre insiste sur la référence romaine puisque le motif végétal comprend une petite proéminence en son centre qui ressemble à un nombril, comme dans les cuirasses musculaires, et fait douter de notre interprétation.



Lorenzo di Alessandro, Saint Michel (détails), Baltimore, The Walters Art Museum, peinture sur panneaux, milieu des années 1382.



Vitale da Bologna, Christ en majesté et saints (détail), Ponposa, église, peinture murale, 1351.



Neri di Bicci, Les trois archanges et Tobie (détail), Détroit, Institute of Arts, huile sur bois, 1471.

L'affiliation à l'un ou l'autre des types est ici bien malaisée, de surcroît lorsqu'ils se mélangent au troisième type : celui de l'archange en armure.

L'armure

Des pièces d'armure ont déjà été décrites car elles font partie du type de l'ange-soldat romain, principalement la cuirasse, les épaulières et les genouillères. Le type de l'archange en armure se différencie par le fait que le corps de l'archange, à l'exception, ou pas, de sa tête, est entièrement recouvert de fer, et évoque essentiellement un équipement contemporain.

L'un des premiers à recouvrir le corps de Michel de fer dans notre corpus est Ambrogio Lorenzetti dans les années 1330, sur une peinture murale de Sant'Agostino de Sienne et sur un panneau conservé à Asciano. Dans ce dernier, le type romain est décelable dans le port de la jupe plissée, mais l'ajout de protections sur tous les membres et même sur la tête, transporte l'archange dans l'univers plus contemporain des guerriers du *Trecento*. Les guerres constantes entre cités avaient favorisé les évolutions de l'habillement militaire¹⁶⁸³ : la cotte de mailles était remplacée ou complétée par des plaques d'acier pour la cuirasse ou la protection de tous les membres. L'ensemble, appelé armure de plates, a été fabriqué dès le XIII^e siècle et définitivement adopté au XV^e siècle¹⁶⁸⁴. La tenue de guerrier n'était plus alors réservée aux seigneurs mais portée par les citoyens libres des cités, devenant alors plus courante dans le vestiaire masculin de la fin du Moyen Âge¹⁶⁸⁵. L'armure médiévale complète se développe principalement dans la seconde moitié du XIV^e siècle et surtout au XV^e siècle¹⁶⁸⁶. Le Jugement dernier de Soletto présente un archange vêtu d'un plastron avec braconnière qui protège le torse, d'épaulières, de brassards, de cubitières et de canons d'avant-bras pour

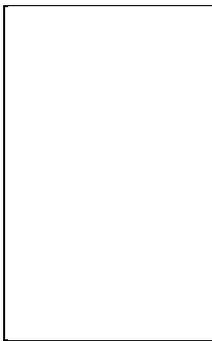
¹⁶⁸³ LEVI PISETZKY, 1964, p. 20.

¹⁶⁸⁴ TOUATI, 2007, p. 260.

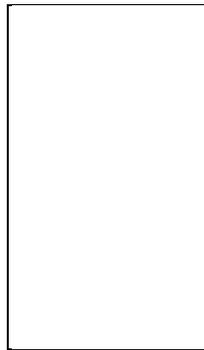
¹⁶⁸⁵ LEVI PISETZKY, 1964, pp. 351-352.

¹⁶⁸⁶ Nous avons recensé 10 peintures du XIV^e siècle où Michel porte l'armure complète, contre 120 au XV^e siècle et 26 entre 1500 et 1518.

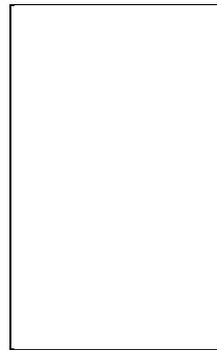
protéger les membres supérieurs, et de cuissards, de genouillères, de grèves et de solerets pour les membres inférieurs¹⁶⁸⁷. La cotte de mailles est visible sur les bras, le cou et sous la braconnière. L'archange ne porte ni casque ni gantelet dans cette image. Il n'y a, dans cette représentation de Michel, plus aucune référence à l'uniforme romain. Pendant tout le XV^e siècle et le début du XVI^e siècle, ce type en armure réaliste faite de plaques de fer simples, sans décoration, mettant en valeur la simplicité des lignes, se développe, comme dans la peinture du Jugement dernier d'Albenga, réalisée en 1446 ou encore l'huile sur toile de Gerino Gerini peinte en 1509. Dans cette dernière, la simplicité et le naturalisme du rendu de l'« harnois blanc » prouvent que le peintre a choisi de représenter une tenue portée par ses contemporains sur les champs de bataille¹⁶⁸⁸.



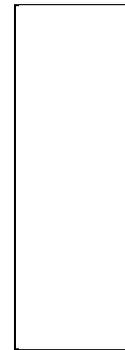
Ambrogio Lorenzetti,
Saint Michel (détail),
Asciano, Museo
d'Arte Sacra, peinture
sur panneaux, 1330.



Anonyme, Jugement
dernier (détail), Soletto,
Santo Stefano, peinture
murale n^o 2^e ½ du XIV^e.



Anonyme, Jugement dernier
(détail), Albenga, San
Giorgio di Campochiesa,
peinture murale, 1446.



Gerino Gerini,
Sainte Conversation
(détail), Pistoia,
Museo Civico, huile
sur toile, 1509.

Sur les cent-cinquante peintures du type de Michel en armure que comporte approximativement notre corpus, plus de la moitié le figure dans une armure de plates. Cette attention au réel est particulièrement vivace dans l'iconographie guerrière de Michel en Italie. Elle se matérialise dans le soin porté à la représentation de l'armure dans son ensemble, mais également dans les détails. Chaque élément protecteur est clairement différencié. La cotte de mailles¹⁶⁸⁹ par exemple, malgré le fait qu'elle soit peu visible car portée sous les éléments de fer, est l'objet d'une attention particulière, certainement parce que son port était à l'origine un privilège des chevaliers¹⁶⁹⁰. L'usage du haubergeon, ce vêtement de combat en mailles descendant jusqu'aux genoux dès la fin de l'époque carolingienne¹⁶⁹¹, se généralise au milieu du XII^e siècle, et est régulièrement représenté dans nos peintures, dépassant du plastron ou apparaissant entre les interstices laissés entre deux éléments de l'armure. Dans le Couronnement de la Vierge de Riccardo Quartararo, peint dans la deuxième moitié du XV^e siècle, il constitue des manches larges au-dessus des épaulières et des brassards, et dépasse

¹⁶⁸⁷ Pour le vocabulaire des éléments de l'armure, voir le schéma dans TOUATI, 2007, p. 32.

¹⁶⁸⁸ LEVI PISETZKY, 1964, p. 370.

¹⁶⁸⁹ LEVI PISETZKY, 1964, p. 20.

¹⁶⁹⁰ LEVI PISETZKY, 1964, p. 351-352.

¹⁶⁹¹ TOUATI, 2007, p. 152.

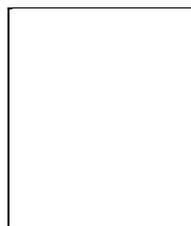
largement de la cuirasse pour créer une sorte de jupette en mailles. L'archange peut également être protégé jusqu'au bout des doigts, puisqu'il est muni de gantelets dans une trentaine de peintures de notre corpus, à partir du XV^e siècle. La peinture murale d'Aimone Duce, représente cet élément de protection en détail, couvrant le poignet, le dessus de la main et des doigts, mais laissant l'intérieur de la main nue pour faciliter le maniement des armes. Seules deux peintures du type guerrier montrent Michel les mains couvertes de gants de tissu. Dans le premier cas, un panneau de Giuliano Amidei de 1475, l'usage de protection textile des mains de l'archange peut s'expliquer par la présence du sang du dragon sur l'épée du soldat, avec lequel il ne peut en aucun être en contact direct¹⁶⁹². L'attirail de l'archange se dote des dernières nouveautés en matière de protection. Les tassettes par exemple, ajoutées au plastron pour pallier le défaut de l'armure au niveau de l'aine, sont inventées à la fin du XIV^e siècle, et sont déjà adoptées par Michel dans les images dès le deuxième quart du XV^e siècle, pour apparaître presque systématiquement à la fin de notre période. Celles peintes par Bartolomeo Vivarini sont fixées à la braconnière qui termine le plastron par des lanières de cuir. Enfin, s'il n'est pas totalement absent du type de Michel à l'armure, le *guarnello*, n'apparaît que très rarement dans ce groupe¹⁶⁹³.



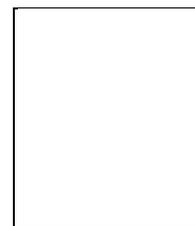
Riccardo Quartararo, Couronnement de la Vierge et saints (détail), Palerme, Galleria Regionale della Sicilia, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e.



Aimone Duce, Saint Michel (détail), Villafranca Piemonte, Capella di Missione, peinture murale, 1429.



Giuliano Amidei, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Caprese Michelangelo, église paroissiale, peinture sur panneaux, 1475.



Bartolomeo Vivarini, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Bergame, Accademia Carrara, peinture sur panneaux, 1488.

L'armure contemporaine de Michel peut recevoir un traitement particulier qui, s'il n'en modifie pas la forme, peut insister sur la nature différente de celui qui la porte. Plusieurs armures sont dorées, et sont alors le reflet de la haute valeur de Michel, comme dans la peinture murale de Bartolomeo di Tommaso da Foligno où tous les éléments de sa tenue, des épaulières aux solerets, sont couleur or. Autour du milieu du XV^e siècle une demi-douzaine d'images de Michel le représente vêtu d'une armure entièrement noire. Il semble que ce choix ait été fait principalement pour des questions d'ordre visuel. Dans le Jugement dernier de Lorenzo Vecchietta par exemple, l'archange au centre de l'image apparaît comme une masse

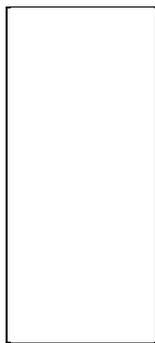
¹⁶⁹² Dans un deuxième cas, constitué par le panneau de Lorenzo di Alessandro de 1480, le port des gants correspond certainement davantage à un choix artistique du peintre, pour ajouter une certaine élégance à la silhouette déjà gracieuse de l'archange. Notons d'ailleurs que dans cette image, les jambes ne sont pas couvertes de pièces d'armure mais de collants, type iconographique dont nous reparlerons plus tard. Crucifixion et saint Michel, Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux.

¹⁶⁹³ Citons, à titre d'exemple, la peinture murale de Pisanello à San Fermo Maggiore de Vérone, en 1424-1426, où la chemise blanche et légère dépasse du plastron et des épaulières.

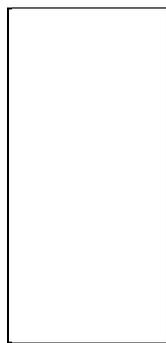
sombre qui permet de scinder clairement la composition en deux, à sa droite le côté des élus, et à sa gauche le côté des damnés : il apparaît, grâce à son armure noire, comme une barrière infranchissable.

Dans une dizaine de peintures de l'archange en armure, une croix apparaît sur son torse, généralement sur un pourpoint ajouté sur le plastron ou directement marquée dans le fer comme celle peinte par Giovanni de Campo, elle est rouge sur un fond blanc¹⁶⁹⁴. Il s'agit d'une croix de saint Georges qui évoque celle des croisées, et distingue l'archange comme étant le *miles Christi* par excellence¹⁶⁹⁵. La croix étant un symbole de ralliement des hommes pour les croisades, sur l'archange elle signifie le ralliement des anges restés fidèles à Dieu et combattant pour lui. Michel n'est pas un simple guerrier, il est un guerrier de Dieu.

Enfin, si Michel est un guerrier vêtu comme les soldats des *tre- quattro-* et *cinquecento*, la perfection et la brillance de son armure prouvent sa supériorité et son invincibilité. Aucune trace, aucun coup, aucune saleté ne viennent ternir l'armure rutilante de l'archange peint par Francesco Botticini. Cet élément de l'habillement michaélique devient l'objet d'un véritable exercice pour les peintres de la fin du XV^e siècle, sur les reflets ainsi que les jeux d'ombres et de lumières.



Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Jugement dernier (détail), Terni, San Francesco, peinture murale, 1445-1451.



Lorenzo Vecchietta, Jugement dernier (détail), Sienne, Baptistère, peinture murale, 1447-1450.



Giovanni De Campo et atelier, Saints (détail), Briona, San Bernardo d'Aosta, peinture murale, 1463.



Francesco Botticini, Les trois archanges et Tobie (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1470.

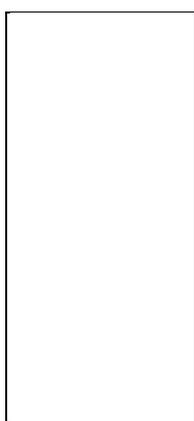
Ces images de l'archange en armure constituent des documents intéressants pour l'étude des vêtements de protection à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, même si le réalisme n'est pas forcément au centre des préoccupations des peintres figurant Michel en guerrier.

Certaines images illustrent une interférence entre l'habillement militaire et la mode civile contemporaine. L'adoption du pourpoint par l'archange en est un exemple révélateur. Cette veste courte et matelassée pouvait se porter sous l'armure, mais elle était surtout, avec sa longueur limitée et son effet ajusté, le vêtement à la mode porté par les jeunes hommes

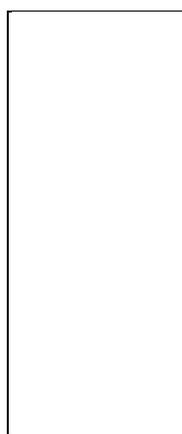
¹⁶⁹⁴ Cette croix peut également apparaître sur le bouclier de l'archange ou sur une bannière.

¹⁶⁹⁵ RIGAUX, 2009, p. 582.

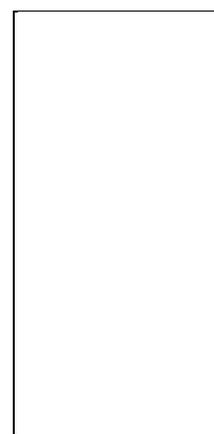
soucieux de leur apparence dans l'Italie du *Quattrocento*¹⁶⁹⁶. Dans certaines peintures, le plastron coloré, généralement en blanc pour accueillir la croix rouge, ressemble davantage à un pourpoint qu'à une cuirasse, comme dans la peinture murale du baptistère de Parme. Cet effet est accentué dans une série d'une dizaine d'images datées entre 1480 et la fin de la période étudiée. Dans ces images, Michel conserve les éléments d'armure sur la partie haute de son corps, mais ses membres inférieurs sont totalement dégagés de tout vêtement protecteur : il porte des collants ou a les jambes totalement nues. Domenico Ghirlandaio a peint trois fois Michel entre 1480 et 1494, et à chaque fois, comme dans l'exemplaire conservé à l'Art Museum de Portland, l'archange est couvert de fer sur le tronc et les bras, alors que ses jambes ne portent qu'un collant et une jupette en tissu transparent¹⁶⁹⁷. L'ambiguïté apparente de cette moitié de protection peut se justifier par une volonté de donner à Michel la silhouette d'un homme jeune et élégant de la fin du *Quattrocento* : un buste aux volumes marqués par un élément ceinturé - ici le plastron a la même forme et la même longueur qu'un pourpoint - et des jambes fines et galbées par des bas de chausses. C'est certainement par pudeur que le peintre a ajouté cette fine jupe qui permet de rendre moins visibles les parties intimes de l'anatomie de Michel. L'effet n'est pas le même dans la peinture de Bartolomeo della Gatta. Le contraste entre un haut de corps couvert et protégé et des membres inférieurs découverts, est toujours présent, plus que jamais d'ailleurs puisque les jambes de l'archange sont nues. Par contre, la silhouette n'est pas celle d'un jeune seigneur des cités italiennes. Le déshabillage des membres inférieurs doit davantage être mis en relation avec une volonté d'exposer la puissance de l'archange par la monstration de sa puissance musculaire, et son invincibilité par le fait que, contrairement aux hommes, il n'a pas besoin de fer pour protéger son corps. Le maintien du plastron permet de conserver l'idée d'un archange guerrier.



Anonyme, Saint Michel (détail),
Parme, Baptistère, peinture
murale, 1370.



Domenico Ghirlandaio, Saints
Michel et Dominique (détail),
Portland, Art Museum, peinture sur
panneaux, 1480-1485.



Bartolomeo della Gatta, Vierge à
l'Enfant et saints (détail), Castiglion
Fiorentino, Musée San Giuliano,
peinture sur panneaux, 1486.

¹⁶⁹⁶ LEVI PISETZKY, 1964, p. 326.

¹⁶⁹⁷ Les deux autres peintures sont une détrempe sur bois représentant une Vierge à l'Enfant et saints, conservée aux Offices à Florence et réalisée entre 1484 et 1486 ; et une tempéra et huile sur bois représentant une Vierge à l'Enfant en gloire et saints, conservée à Munich et réalisée en 1494.

Si une partie des peintres du XV^e et du début du XVI^e s'est attachée à rendre la figure de l'archange soldat semblable à celle de leurs contemporains, une autre démontre, par l'adoption d'armure imaginaire, l'exceptionnalité de Michel par rapport aux guerriers terrestres.

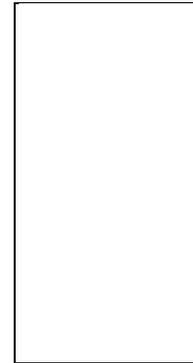
Comme pour les autres catégories de l'archange soldat, l'armure de Michel peut devenir le support d'un foisonnement de décorations. L'ornementation dans la peinture de Pellegrino di Giovanni di Antonio da Perugia, ne touche pas directement la masse de l'armure, mais consiste en l'adjonction d'ailes sur les épaules et autour de la taille de Michel, ainsi que de rondelles en forme de fleurs sur les épaulières. L'archange de Filippo Lippi possède une cuirasse décorée de motifs végétaux et de pierres précieuses, ainsi que de rondelles blanches marquées de la même croix de saint Georges rouge que son bouclier. Parmi les écarts du modèle contemporain, il faut noter l'ajout, dans plusieurs peintures de Michel en armure, d'une jupe qui rappelle les ptéryges romains, alors même qu'ils sont rendus inutiles par la présence des cuissards. Federico Tedesco a peint ces lattes au-dessus de l'armure classique de l'archange, qui marquent, avec la chlamyde pourpre, une réminiscence de la forme romaine du type guerrier. Notons que le manteau est timidement présent dans le type que nous présentons par rapport au type du guerrier romain ou en tunique.



Pellegrino di Giovanni di Antonio da Perugia, Saint Michel (détail), Boston, Museum of Fine Arts, peinture sur panneaux, 1428-1437.



Filippo Lippi, Saints (détail), Cleveland, Museum of Arts, peinture sur panneaux, 1457-1458.



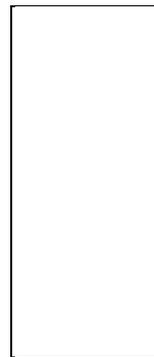
Federico Tedesco, Saint Michel (détail), Venise, Museo Correr, peinture sur panneaux, 1420-1430.

Les armures de Michel qui reçoivent une riche décoration, ne sont pas pour autant des versions similaires aux armures d'apparats que l'on pouvait trouver à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance créées pour certains princes ou seigneurs pour les parades, car ces dernières, si elles recevaient une riche décoration, conservaient pourtant la forme des armures de leur temps. Dans l'iconographie michaélique, c'est finalement le type hybride de l'archange en armure contemporaine vêtu d'une jupe à lattes romaine qui est celui qui est le plus original, voir le plus exubérant. Loin du réalisme parfois austère des images de Michel en armure, la version de Jacobello del Fiore présente un archange vêtu d'une cuirasse avec braconnière, d'épaulières, de genouillères et de grèves, tous dorés et ornés de motifs floraux et géométriques. Les ptéryges qui se trouvent sous le plastron, et remplacent en quelque sorte les

tassettes médiévales, prouvent que le peintre n'a pas cherché à représenter un soldat contemporain. L'archange de Luca Signorelli, empreint d'une plus grande sobriété, n'en est pas pour autant plus réaliste. Le peintre toscan, qui a peint neuf archanges compris dans notre corpus, est plutôt un habitué du type romain, mais propose ici un type hybride d'un saint Michel vêtu d'un plastron sombre orné d'une tête de chérubin ailée et dorée, d'épaulières articulées par plusieurs lames, typiques de la fin du Moyen Âge, mais comportant des franges rappelant les ptéryges, d'une jupe à lattes jaune ornée de motifs, de cuissards, de genouillères et de sandales. Sa tête est couverte d'un casque. Michel n'est ni un général romain, ni un soldat contemporain.



Jacobello del Fiore, Triptyque de la Justice (détail), Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.

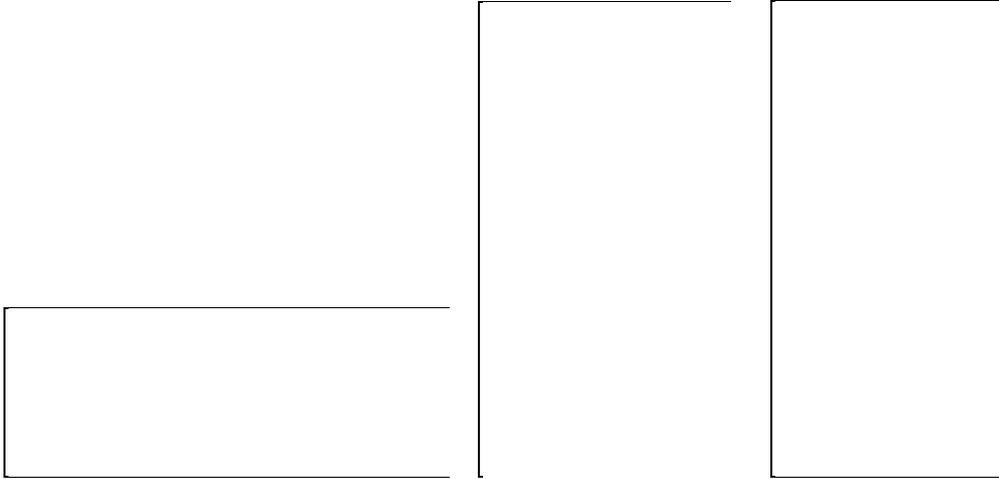


Luca Signorelli, Déposition et saints (détail), Cortona, San Niccolò, peinture sur panneaux, 1516.

Ces écarts avec l'armure de base montrent que les vêtements de Michel sont ici déconnectés de leur réalité fonctionnelle, en faveur d'une symbolique mettant en avant la nature martiale de la mission de l'archange et le caractère exceptionnel de celui qui la porte.

Terminons notre tour d'horizon des images de l'archange en armure avec une peinture étonnante, peinte par Niccolò di Liberatore. Ce fragment de polyptyque représente une scène d'Ascension entourée de deux anges guerriers dans des niches. Celui de gauche est vêtu d'une armure complète et porte une balance des plateaux de laquelle il écarte un démon qu'il transperce de sa lance et foule aux pieds. Il semble représenter Michel. Dans ce cas, qui est l'ange qui se trouve dans la niche de droite, vêtu d'un costume militaire d'inspiration romaine et qui porte une épée ? Les images des deux guerriers ailés sont basées sans aucun doute sur l'iconographie michaélique, mais pourquoi le peintre aurait-il représenté dans la même composition deux Michel de deux types différents ? L'ange de gauche, porteur de balance et vainqueur de démon est sans aucun doute Michel, d'autant que le peintre, qui a réalisé six peintures de l'archange, le présente essentiellement couvert de l'armure. Le deuxième représente alors peut-être un dédoublement de l'image michaélique. Déjà dans l'église San Michele de Schifanoia, le programme iconographique du XIV^e siècle présentait deux figures de l'archange : l'une où Michel armé terrassait un dragon, l'autre où il portait la balance. Cette particularité se retrouvait deux fois dans cette même église. Mais dans le fragment de la fin du XV^e siècle, les deux figures sont toutes les deux des images de guerriers,

et la seconde n'apporte rien à la première. L'ange guerrier romain est peut-être tout simplement l'un des soldats sous les ordres de Michel, qui assure le pendant de l'archange pour encadrer la scène centrale, et assurer la sécurité des routes de l'au-delà, au Christ qui réalise son Ascension.



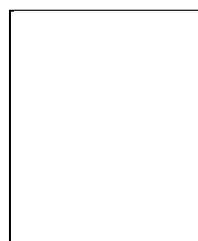
Niccolò di Liberatore, Ascension et anges (détails), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 1480.

Le casque n'est pas très présent dans notre corpus. Le plus souvent, nous l'avons vu, Michel a la tête nue, ou un léger diadème. S'il n'est pas strictement réservé à ce type, le casque est principalement porté par le guerrier en armure, ce qui semble logique puisqu'il correspond à une pièce majeure de l'équipement défensif. Nous avons recensé trente-et-une images de l'archange portant un casque ou un chapeau, cinq pour le XIV^e siècle, onze pour le XV^e siècle et quinze pour la période comprise entre 1500 et 1518. Il faut noter à ce propos le rôle des ateliers qui diffusent ce modèle, puisqu'à lui seul, l'atelier de Lucca Signorelli compte huit peintures de Michel portant un casque sur les quinze que regroupe le début du XVI^e siècle. Le casque arrive donc tardivement dans l'iconographie italienne de l'archange. Fra Angelico est le seul à figurer Michel avec casque porté à la main. Dans sa peinture conservée à la National Gallery de Londres, l'archange vêtu de l'armure a ôté son casque par respect pour le Christ qui se présente devant lui.



Fra Angelico, Glorification du Christ (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1423-1434.

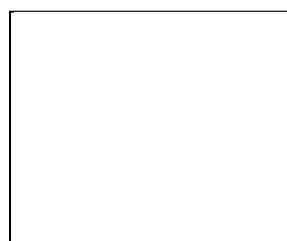
Les types des casques portés par l'archange sont assez simples et se divisent principalement en deux catégories. La première est constituée d'une calote ronde en fer posée sur le sommet du crâne de Michel, certainement la cervelière ou le chapel de fer, lorsqu'il comporte un rebord, très répandu à la fin du Moyen Âge¹⁶⁹⁸. Sur le panneau de Giovanni di Paolo de 1465, Michel porte un chapel noir, dans une forme simple, qui lui descend sur le front. La version d'Andrea Piccinelli est en métal et agrémentée d'une bordure dorée qui crée des spirales sur la tête, et d'une plume. Celle d'Ambrogio Lorenzetti est plus étonnante encore puisque son casque est incisé de décorations, et porte une sorte de corne de laquelle jaillit une flamme, évoquant peut-être les crêtes ou les panaches des casques grecs ou romains, permettant d'embellir la coiffe tout en rehaussant la stature du guerrier. Nous retrouvons ici la flamme qui apparaît parfois sur la tête nue de Michel. Un bandeau rouge orné d'une fleur rouge encercle le tour du casque, alors que des mèches de cheveux viennent s'enrouler à l'intérieur. Ercole de'Roberti propose également une version avec une flamme. Le casque de l'archange est en bronze et porte des motifs de spirales sur les côtés.



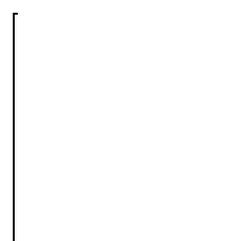
Giovanni di Paolo, Jugement dernier (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1465.



Andrea Piccinelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1510-1515.



Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel (détail), Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.

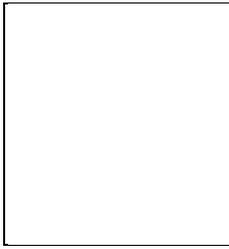


Ercole de'Roberti, Saint Michel (et détail), Paris, Musée du Louvre, peinture sur panneaux, 1451-1456.

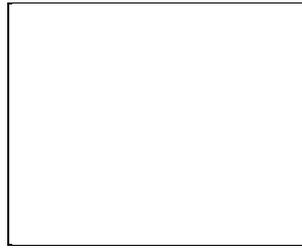
La seconde catégorie de casque découle du premier modèle et en est une version plus tardive, puisqu'elle date du XIV^e siècle, caractérisée par l'ajout d'une queue à l'arrière du casque, et parfois d'une visière¹⁶⁹⁹. Ce casque, appelé la salade, se retrouve par exemple dans le panneau du Maestro dell'Osservanza de Sienne. Le casque est simple, noir, et comporte la visière caractéristique au-dessus du front de l'archange. Luca Signorelli en propose des versions originales. Une peinture d'Orvieto représente le casque à longue visière orné d'une paire d'ailes dorées, évoquant peut-être le casque d'Hermès ou de Mercure, parfois considérés comme les ancêtres de l'archange. Le casque en bronze présent dans une huile des Offices est, quant à lui, recouvert de motifs fondus dans la masse, et nous retrouvons notamment la spirale déjà présente sur le casque d'Ercole de'Roberti.

¹⁶⁹⁸ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/cerveli%C3%A8re>

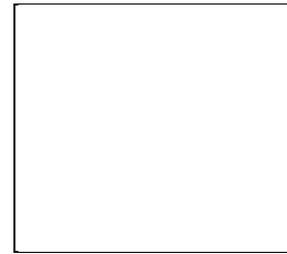
¹⁶⁹⁹ TOUATI, 2007, p. 292.



Maestro dell'Osservanza, Saint Michel (détail), Sienne, Museo dell'Archivio di Stato, peinture sur panneaux, 1444.

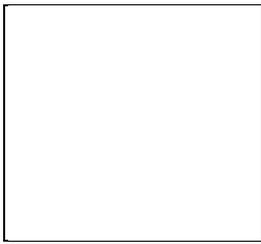


Luca Signorelli, Saint Michel (détail), Orvieto, Duomo, peinture murale, 1499-1502.

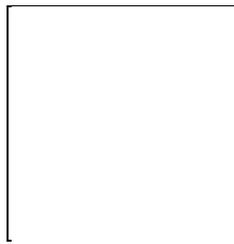


Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, huile sur bois, 1513-1514.

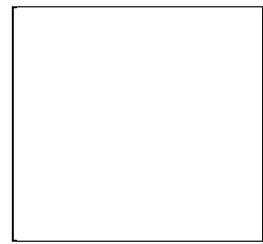
Un dernier type de casque, très peu représenté, est une version de la cervelière agrémentée de couvre-joues. Il apparaît dans trois peintures de Luca Signorelli, notamment celle réalisée en 1502 et conservée à Londres dans une collection privée. S'il ne s'agit pas d'un casque, deux couvre-chefs apparaissent isolés dans notre corpus sur la tête de l'archange guerrier. Il s'agit premièrement d'une huile sur toile du Pérugin qui présente Michel coiffé d'un chaperon orné d'un ruban pourpre et d'un médaillon surmonté d'une plume. Et, pour terminer, Piero della Francesca a ajouté un accessoire entre la chevelure de son archange du type guerrier romain : il s'agit d'une couronne de laurier, couronne triomphale par excellence.



Luca Signorelli, Saint Michel (détail), Londres, Formely Sotheby's, huile sur bois, 1502.



Pietro Perugino, Vierge à l'Enfant et archanges (détail), Londres, National Gallery, tempera et huile sur toile, 1496-1500.



Piero della Francesca, Saint Michel (détail), Londres, National Gallery, 1469

Les critères qui ont guidé le choix des peintres vers des casques simples aux formes élémentaires, ne semblent pas être liés aux dernières évolutions techniques en matière d'équipement défensif. Si les peintres ont parfois décidé de couvrir le chef de Michel, ils ne pouvaient cacher tout ou partie de son visage, et n'ont pu ainsi lui faire porter le *nasello* mobile ou la visière à rabattre. Cette simplicité du casque, et surtout sa rareté dans l'ensemble des peintures ressencées insistent également sur le fait que Michel est d'une nature différente des hommes en général, et qu'il n'a pas à se protéger comme eux, mais également de la classe sociale, même élevée des chevaliers. Esther Dehoux a souligné le caractère discriminant du casque et toute la symbolique qui marque également l'abandon des insignes des fonctions militaires¹⁷⁰⁰. Ne pas revêtir Michel du casque est signifier qu'il n'appartient ni au groupe des hommes, ni au groupe des guerriers humains.

¹⁷⁰⁰ DEHOUX, 2011, p. 125.

I.3.3.2. Évolution des types de l'archange guerrier

Après avoir étudié séparément les trois catégories de l'archange guerrier, et ayant remarqué les imbrications qui existent entre elles, nous aimerions retracer une évolution générale du type.

D'un ange armé à un guerrier ailé

Le type de l'archange guerrier n'est presque pas présent dans notre corpus au cours du XIII^e siècle. Avant le XIV^e siècle, Michel est avant tout un ange, un archange, un dignitaire de la cour céleste, il porte des armes, mais ses vêtements indiquent que ce n'est pas un véritable soldat. À ce titre, il est révélateur de voir qu'avant 1300, Michel porte presque toujours des vêtements longs, non adaptés à un combat, alors qu'ensuite, il est presque toujours représenté avec des tenues courtes qui laissent entrevoir tout ou partie de la forme de ses jambes. Ce raccourcissement des habits, qui permet au guerrier de se battre et de se déplacer sans entrave textile au niveau des membres inférieurs, est une preuve formelle de la militarisation italienne de la figure michaélique à partir du *Trecento*.

Si la dalmatique, le *pallium*, l'aube ou le *lôros* sont des signes visuels qui distinguent la nature de Michel, principalement angélique et archangélique, et sa relation avec le divin, les vêtements militaires, qu'ils soient romains, contemporains ou imaginaires, sont une référence claire à la mission de l'archange. Ainsi, même si l'ajout de décorations ou d'éléments symboliques rend souvent son costume militaire impropre au combat, le passage du XIII^e au XIV^e siècle est marqué par la mise en avant de la mission de Michel par rapport à sa nature profonde.

Au XIV^e siècle, ce guerrier ailé est la plupart du temps vêtu d'une cuirasse avec ptéryges, d'une chlamyde, ses jambes et ses bras sont couverts d'étoffes et il porte parfois des genouillères. La référence à une tenue romaine ne fait pas de lui un soldat du passé, mais plutôt un soldat idéal. La figuration du plastron, souvent musculaire, point central de ce type, permet d'insister sur la puissance physique de Michel sans souligner le caractère défensif et donc vulnérable de son corps. Ce plastron libère un espace propre à accueillir toute sorte de décorations, illustration de la valeur supérieure de l'archange dans les images du *Trecento*. Les formes de base héritées de l'Antiquité sont porteuses d'une symbolique claire et efficace : Michel est un guerrier, un général de guerre. Mais le traitement de ces différents éléments traduit la liberté et la créativité des peintres alors au service d'éléments qui embellissent le costume strict, le rendent plus riche, plus gracieux, car Michel n'est pas un simple général terrestre. La richesse et le décorum de sa panoplie romaine prouvent encore le caractère *extra-ordinaire* du soldat de Dieu.

La tunique courte au XIV^e siècle, portée par les soldats contemporains, est un rappel de la mission de Michel et a en plus l'avantage de ne pas couvrir le corps éthéré de Michel de

protections métalliques. Le succès du type romain lui vaut de devenir une sorte de variante en tissu de l'ensemble plastron, jupe à lattes. Mais sa diffusion est plutôt limitée et au XV^e siècle, elle est souvent un vêtement qui se porte au-dessus de l'armure, destiné certainement à rompre l'esthétique austère des pièces de protection.

Du guerrier idéal au guerrier contemporain

Le type de l'archange vêtu de l'armure complète débute timidement dans les années 1330, et explose à partir du deuxième quart du XV^e siècle pour devenir la norme par rapport au guerrier romain. Déjà au *Trecento*, un dialogue s'était instauré entre ces deux types puisque des éléments de l'armure venaient se greffer de plus en plus souvent à l'archange en plastron et jupe à lattes. Ce dialogue est constant pour toute la période étudiée, même si les rapports de force changent car XV^e siècle, il s'agit davantage des ptéryges greffés sur une armure complète qui constituent une lointaine réminiscence du type romain sur le soldat contemporain. Le type romain perdure au XV^e siècle sous des formes plus originales, couvertes de décorations et d'éléments luxueux, allant parfois jusqu'à une certaine exubérance. L'armure de Michel peut également foisonner de décorations, mais elle reste en général plutôt simple et réaliste. La représentation d'une armure rutilante, agrémentée de jeux d'ombres et de lumières, pouvait déjà constituer un véritable bijou à l'intérieur d'une composition picturale.

La volonté des peintres de représenter de la manière la plus claire, la mission martiale de l'archange a certainement guidé leur choix vers l'armure contemporaine. Dans ce sens, la convocation d'anciennes coutumes vestimentaires, même si largement reconnues, était de toute façon moins efficace que la figuration du soldat de Dieu à la manière de ceux que les fidèles pouvaient croiser régulièrement dans les cités en conflits constants. De surcroît, l'attention à la réalité qui marque l'évolution des formes artistiques à la fin du Moyen Âge, amène les peintres à travailler d'après nature, à utiliser les éléments terrestres et à les transcender dans les images religieuses. Ces transformations formelles suivent la tendance générale de l'iconographie chrétienne portant sur l'humanisation du Christ et de ses saints dans un souci de clarté du discours et de participation émotive des fidèles. Pourtant, dans la création de ce discours chrétien, la représentation d'un archange couvert de protections corporelles n'est pas sans ambiguïté. La notion d'absence de corporalité des anges, déjà définie aux derniers siècles du Moyen Âge, semble en effet se heurter aux évolutions de l'iconographie de Michel qui privilégie la monstration de sa mission martiale au détriment de celle de sa nature communément employée en plein Moyen Âge. Ces aspects semblent d'ailleurs amplifiés dans les images de la fin du XV^e siècle qui associent le costume de l'archange aux dernières évolutions de la mode civile.

Les années 1470-1480 constituent une période qui connaît un certain foisonnement de la décoration et une abondance des formes originales propres à créer des figures assez éloignées d'une réalité guerrière ancienne ou contemporaine. Pourtant, ces modifications des formes vestimentaires ne sont pas déconnectées de toute réalité puisqu'elles sont liées à la mode civile. Selon Rosita Levi-Pisetzky, les formes sévères des vêtements masculins du premier *Trecento*, cèdent la place à des formes audacieuses, sveltes, bizarres, qui correspondent aux désirs d'affirmation de la nouvelle classe. Au début du XV^e siècle, le climat raffiné du gothique international apporte une certaine grâce aux hommes et aux femmes, caractéristique du raffinement épicurien et courtois du *Quattrocento*¹⁷⁰¹. La silhouette masculine évolue considérablement pendant ces deux siècles. Le raccourcissement de la cotte et son caractère ajusté est déjà vivement critiqué au deuxième quart du XIV^e siècle, et placent ceux qui la portent entre vanité et ridicule¹⁷⁰². Les plis rigides adoptés vers 1340-1350 soulignent davantage les formes du buste¹⁷⁰³. Autour de 1360, ce sont les jambes qui sont soulignées par l'adoption de vêtements moulants : l'utilisation des chaussettes qui couvrent la totalité des jambes, non plus comme un sous-vêtement mais comme une partie intégrante de la garde-robe¹⁷⁰⁴ ; et l'invention de la *calzabraca*, pantalon qui couvrait toutes les jambes et qui comportait une braguette¹⁷⁰⁵. Les jambes, alors perçues comme des éléments de virilité des hommes, sont d'autant plus en valeur que la cotte, remplacée par le surcot, ne les couvre plus¹⁷⁰⁶. Ces évolutions, qui modifient considérablement la silhouette masculine, sont vivement critiquées, par saint Bernardin par exemple, qui réalise au deuxième quart du XV^e siècle, un prêche contre l'habillement masculin¹⁷⁰⁷. La question du luxe, de l'élégance, et de la vanité, est courante au *Tre-* et *Quattrocento*. Les épisodes de critiques se suivent, rythmés par les lois somptuaires autour des sujets qui sont d'ordre moral, mais également économique et social. Ces lois semblent surtout chercher à limiter l'ascension sociale d'une nouvelle classe des artisans et des commerçants, en réservant certaines formes de luxe à une élite, tout en évitant d'aller à l'encontre de l'économie locale en en paralysant une branche, vivant de ce développement du goût pour la mode¹⁷⁰⁸. Mais l'idéal humaniste, plus indulgent excuse ces excès par le culte de la beauté et de l'élégance véhiculé par la mode¹⁷⁰⁹. Le luxe et l'élégance de la figure de Michel sont un reflet de ses qualités intrinsèques.

¹⁷⁰¹ LEVI PISETZKY, 1964, p. 499.

¹⁷⁰² À Naples par exemple, en 1335, un édit du roi Robert s'exprime contre l'usage des cottes courtes et serrées qui est jugé exagéré et ridicule ; voir LEVI PISETZKY, 1964, p. 43.

¹⁷⁰³ LEVI PISETZKY, 1964, p. 43.

¹⁷⁰⁴ LEVI PISETZKY, 1964, p. 23.

¹⁷⁰⁵ Cette invention n'est pas non plus très bien perçue, et Gilles de Monstrelet se plaint du fait que les artistes exagèrent le volume de la braguette couvrant les parties génitales, dans les arts ; voir LEVI PISETZKY, 1964, p. 331.

¹⁷⁰⁶ LEVI PISETZKY, 1964, p. 44.

¹⁷⁰⁷ LEVI PISETZKY, 1964, p. 317.

¹⁷⁰⁸ LEVI PISETZKY, 1964, p. 468.

¹⁷⁰⁹ LEVI PISETZKY, 1964, p. 499.

Ainsi, le dernier quart du XV^e siècle est marqué par la transformation de la figure de l'archange en silhouette masculine à la mode. Par ailleurs, la généralisation de l'armure a participé à dévoiler les volumes du corps de l'archange, car en le couvrant pour le protéger, les éléments de l'armure insistent sur chaque partie de l'anatomie. D'autre part, une série de peintures montre Michel vêtu de collants colorés, comme pouvaient l'être ceux des seigneurs aux couleurs de leur maison¹⁷¹⁰. Nous avons vu que cette association plastron / collants, permettait une silhouette similaire à celle formée par l'association surcot / collant ou pantalon. Si la première phase de raccourcissement des vêtements michaéliques au début du XIV^e siècle, était dictée par une volonté de militarisation de sa figure, la seconde phase de raccourcissement de la fin du XV^e siècle, marque, elle, des infiltrations de la mode civile dans le vestiaire de l'archange.

À la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, un guerrier hybride

La place de la réalité dans le vestiaire de Michel au début du XVI^e siècle est en net recul. Le type de l'archange en armure contemporaine n'a jamais été si présent, pourtant, un nouveau type hybride est en formation, proposant une figure idéale, au-delà d'un réalisme vestimentaire guerrier ou d'une attention à la mode contemporaine. Ce type est marqué par l'alliance de l'armure et de l'attirail romain, principalement les ptéryges qui viennent se fixer au plastron de l'armure. L'association de ces éléments permet de créer un décalage avec le réel dans le costume du guerrier contemporain et de transcender un type trop réaliste par l'hybridité de sa figure. Nous avons noté que ce type était souvent plus exubérant puisqu'il ne s'attache plus à représenter la réalité.

La suppression des éléments protecteurs des jambes de l'archange est une nouvelle étape au sein de cette catégorie composite puisque dans une même figure de l'archange, les proportions des éléments de type romain et de type en armure s'équilibrent. L'attention portée sur les jambes de Michel insiste sur sa puissance musculaire et correspond au goût des peintres et sculpteurs de cette période pour le corps et sa représentation. Au début du XVI^e siècle, Michel se retrouve souvent avec le haut du corps, et même la tête, recouverts de fer, alors que ses jambes sont figurées dans un simple collant ou nues. Si l'ambiguïté de l'adoption de l'armure totale pour un corps immatériel a déjà été soulignée, elle n'en est pas moins grande avec la limitation des protections corporelles de Michel. En effet, le fait de limiter les éléments de l'armure prouve que l'archange n'en a pas réellement besoin, mais permet surtout s'insister sur la puissance toute matérielle des muscles de ses membres.

À la fin de notre période, Raphaël supprime cette ambivalence, puisqu'il ne protège plus les différentes parties de l'anatomie de Michel de plaques de fer. Son vêtement est simplifié, allégé. Son torse est couvert d'une pièce souple qui, s'il évoque encore la forme ajustée, les manches courtes et la base pointue d'une cuirasse romaine, n'en a plus ni la matière ni la

¹⁷¹⁰ LEVI PISETZKY, 1964, p. 331.

fonction protectrice. La jupe à plis est encore ici un lointain souvenir des ptéryges mais l'archange ne porte plus ni tunique, ni collant, ni manteau, remplacés ici par un long drapé voletant. Des chausses montantes lui couvrent en partie les pieds jusqu'au milieu du tibia, afin de le protéger d'un contact avec le démon, mais elles n'ont rien à voir avec des sandales romaines ou des solerets médiévaux. Le type antique est transcendé par une simplicité angélique. Le saint Michel de Raphaël n'est pas plus un soldat contemporain qu'un général romain : il est un soldat idéal, hors du temps, une incarnation quasi métaphysique de la puissance guerrière¹⁷¹¹.

L'iconographie martiale de Michel est un va-et-vient constant entre un idéal militaire, la réalité guerrière de l'époque, la mode civile, les évolutions techniques et formelles de la peinture et les mutations de l'iconographie chrétienne à la fin du Moyen Âge. Nous évoquions dans une partie précédente les effets de la mode sur les représentations angéliques auxquelles n'étaient pas soumis l'archange¹⁷¹², mais c'est à travers son costume de guerrier qu'il les subit.

À la fin de notre période, si les vêtements de Michel se détachent de la mode vestimentaire civile contemporaine, ils restent pourtant bien ancrés dans le goût de cette époque pour la redécouverte de l'Antiquité, fantasmée et idéalisée, comme dans la version raphaélesque du costume de Michel. En outre, les tenues de l'archange s'écartent du réel, mais le rapport à la réalité est plus que jamais présent dans l'iconographie michaélique à travers la représentation de son anatomie et de ses mouvements. L'attention au réel, absorbée aux XIV et XV^e siècles, dans l'équipement de l'archange qui le couvrait entièrement, se déplace, à la fin du *Quattrocento* et au début du *Cinquecento*, vers son corps, à mesure que les vêtements en découvrent des parties.

L'iconographie du guerrier ailé oscille ainsi entre évocation nostalgique d'un vestiaire passé, réalisme des tenues contemporaines, et originalité d'un costume de soldat céleste.

III.1.2. Conclusion sur les vêtements : une figure à part dans des groupes plus larges

Les différents types d'habillement portés par l'archange au cours de notre période le rattachent à chaque fois à un groupe plus large, celui des anges, celui des archanges, celui des guerriers saints. Mais la figure michaélique ne se limite jamais à l'un de ces types et comporte toujours un ou plusieurs éléments supplémentaires - attribut, caractéristique physique, action réalisée - qui le distingue ou en fait un représentant suprême de ce groupe. Il est toujours au-dessus des membres de ces catégories : il peut être un ange, mais un ange qui porte des armes, qui apparaît à des évêques dans des conditions bien particulières ; un archange, mais qui est

¹⁷¹¹ GUARINO, 1987, p. 86.

¹⁷¹² Voir à ce propos le chapitre 1. III.1.4.1. *Évolutions de la représentation angélique aux derniers siècles du Moyen Âge.*

nommé, qui pèse les âmes et porte les armes ; un saint guerrier, mais ailé, dont la puissance supplante tous les bras armés humains, même s'ils sont saints. Il n'est jamais représenté comme un simple homme, mais en ministre privilégié de Dieu, en haut dignitaire de sa cour céleste ou en général atemporel et idéal.

Les objets portés par Michel sont des éléments clés dans la spécification de son rôle dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge.

II- ATOUR DE L'ARCHANGE. OBJETS, PERSONNAGES ET MISE EN SCÈNE

II.1- Les attributs de Michel. Un archange aux mains pleines

Michel est accompagné dans les images de signes, qu'il porte dans ses mains ou qui sont présents à proximité de sa figure, et qui permettent de définir ou de compléter un aspect de sa personnalité, de sa nature ou de sa mission. Ils peuvent souligner un caractère déjà présent dans le type vestimentaire de l'archange, dont nous venons de faire la description, ou le compléter en évoquant un aspect supplémentaire, parfois même contradictoire. L'image de Michel a la particularité de posséder des attributs de deux natures différentes : les objets, la plupart du temps portés directement dans les mains de l'archange ; et les figures, « êtres vivants » associés dans la composition à Michel, qui peuvent être en contact physique avec lui ou non, ou prendre place dans un attribut-objet lui-même tenu par Michel. Ils ont la même fonction que les objets, si ce n'est qu'ils ont un dynamisme propre qui s'oppose parfois à la volonté de Michel. L'archange ne possède pas un grand nombre d'attributs, mais ils sont interchangeables et associés indifféremment aux différents types définis par les vêtements de Michel. C'est davantage l'assemblage entre ces différents éléments, la relation entre les objets et les personnages, le mouvement, le contexte iconographique, qui varient et qui deviennent signifiants.

II.1.1. Les objets de l'archange

Michel porte principalement trois attributs-objets : l'arme, la balance et le globe. Ces signes sont avant tout des symboles, ils véhiculent par analogie formelle, naturelle ou culturelle, quelque chose d'invisible dans l'image. Mais les deux premiers, les armes et la balance, peuvent également figurer en tant qu'instrument de réalisation d'une action ou d'une opération exécutée par Michel dans l'image. Cela ne modifie pas leur aspect, mais la relation qu'ils entretiennent avec le personnage qui les porte. Leur utilisation peut influencer sur la manière de représenter le personnage qui les tient, sa position, son dynamisme. Michel est un archange occupé qui n'apparaît presque jamais les mains vides¹⁷¹³.

¹⁷¹³ Voir à ce propos le chapitre 2. II.2.3.2.2. *Les gestes sans objets*.

II.1.1.1. Les armes et les attributs militaires

Dans l'iconographie du plein Moyen Âge et encore au XIII^e siècle, puisqu'il ne porte pas de tenue militaire, ce qui donne essentiellement à Michel le statut de guerrier est le port d'une arme et souvent, à proximité, la représentation de quelque chose à protéger - le Christ, la Vierge, une âme ou la balance - et / ou de quelque chose à combattre - démons ou dragon. L'arme peut avoir des degrés d'importance différents dans la reconnaissance de l'archange et dans la définition du caractère de sa mission. Lorsqu'il est le seul objet militaire, il peut être déterminant dans la nomination d'un ange comme étant Michel. Il peut également apparaître comme un instrument indispensable à la réalisation de la mission de l'archange, mais il peut aussi être secondaire, simple élément supplémentaire de l'attirail guerrier.

Nous avons classé les armes en plusieurs catégories, déterminées par leur forme et leur utilisation : les armes d'hast ; les emblèmes militaires et religieux à longue hampe, eux-mêmes parfois utilisés comme armes ; les armes tranchantes à poignée ; et les armes défensives. Notons que si elles apparaissent historiquement à la fin de notre période¹⁷¹⁴, Michel n'emploie jamais d'armes à feu.

Les armes d'hast

Du latin *hasta*, qui signifie lance, les armes d'hast sont des armes blanches constituées d'un manche, généralement en bois, appelé hampe, et d'une pointe de fer qui peut avoir différentes formes. La plus courante est une forme de pique, appelée fer, caractérisant la lance proprement dite, forme que l'on retrouve dans les images de Michel. Cette arme est utilisée depuis la Préhistoire, avant tout pour la chasse, car elle présentait l'avantage de pouvoir frapper une proie tout en restant à bonne distance, intérêt qui peut également justifier l'usage de cette pièce contre des dragons et des démons. Dans l'Antiquité, elle devient une arme de guerre et est portée par des unités rangées d'hommes. Moins adaptée aux combats entre soldats cuirassés, la forme de son fer se modifie (avec par exemple l'ajout d'un fer de hache) mais la lance reste l'arme la plus répandue dans l'histoire de l'homme. La lance est parfois un insigne royal, comme pour les Lombards qui n'étaient pas couronnés¹⁷¹⁵.

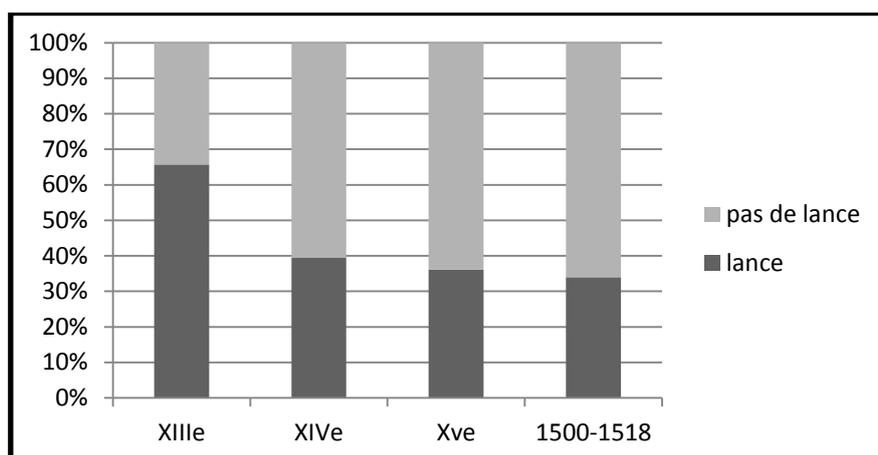
Des images anciennes de Michel portant la lance sont attestées assez précocement : l'ivoire de Leipzig, réalisée vers 800, figure une longue lance au fer acéré brandie par l'archange au-dessus du dragon qu'il s'apprête à frapper. À l'aube du XIII^e siècle, la lance et le bâton sont les principales armes portées par Michel pour combattre le mal.

Dans notre corpus, la lance est portée près de deux-cents fois par Michel. Cet attribut est tenu majoritairement par l'archange vêtu en guerrier (cent-cinquante-sept fois), ce qui n'est pas étonnant puisque Michel porte des vêtements de soldats dans 80% de l'ensemble des œuvres

¹⁷¹⁴ LEVI PISETZKY, 1964, p. 387.

¹⁷¹⁵ LEVI PISETZKY, 1964, p. 82.

répertoriées. Ce qui est intéressant, c'est de voir que sur la centaine d'images de Michel qui ne le présente pas en guerrier au niveau vestimentaire, soixante-huit le figurent portant une arme, dont quarante-deux avec la lance. Ainsi une première remarque se profile : la lance est l'arme principale de l'archange classique et de l'archange byzantin. Et puisque ce sont des types qui se développent majoritairement au XIII^e siècle, la lance apparaît proportionnellement beaucoup plus souvent au *Duecento*, et ce rapport diminue aux siècles suivants, comme nous le voyons clairement sur le graphique suivant.



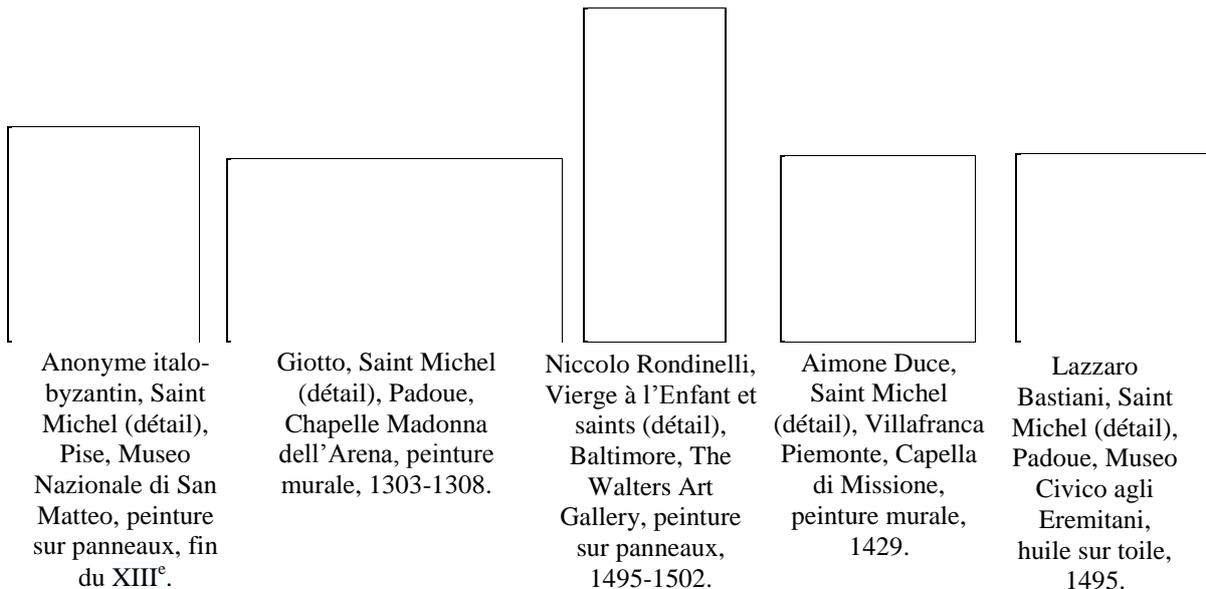
Doc. 3. Proportion de la présence de la lance par siècle dans notre corpus.

La lance de Michel n'est pas toujours clairement identifiable, notamment pour les peintures dont la conservation est moyenne ou mauvaise. Elle peut ainsi être confondue avec un bâton, également utilisé par l'archange, une croix, un labarum ou un étendard. La hampe est généralement en bois de couleur marron clair à marron foncé, tirant parfois sur le noir. Dans peu de cas, elle est colorée en rouge¹⁷¹⁶, en noir¹⁷¹⁷ ou en blanc¹⁷¹⁸. Elle peut être particulièrement fine, comme celle tenue par l'archange d'un anonyme italo-byzantin de la fin du XIII^e siècle, où la faible épaisseur de la hampe fait douter de son efficacité, mais est généralement de taille moyenne. Les peintres insistent volontiers sur la longueur de la lance, qui est l'une de ses caractéristiques principales, en situant une ou les deux de ses extrémités hors-cadre, comme c'est le cas dans le médaillon de Giotto ou dans le panneau de Niccolo Rondinelli. Le bois de la lance est généralement de forme cylindrique régulière et lisse. Deux spécimens comportent pourtant une zone à l'épaisseur réduite créant une poignée saisie par la main droite de Michel : une peinture murale d'Aimon Duce de 1429, où la poignée se situe à l'extrémité de la hampe, et une toile de Lazzaro Bastiani de 1495, où la poignée est au milieu de la hampe, circonscrite par deux bourrelets de bois.

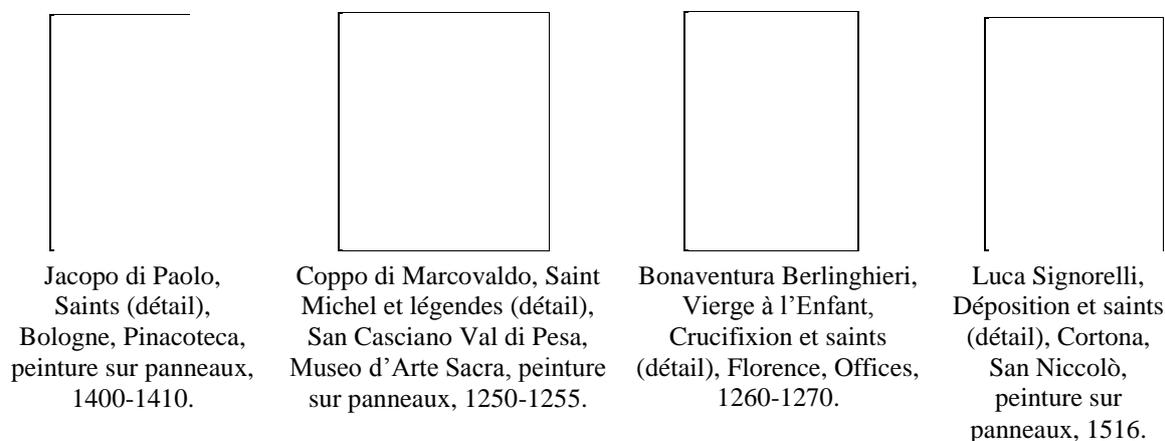
¹⁷¹⁶ Comme par exemple dans la Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, de Barnaba da Modena conservée à Savona, San Dalmazio in Lavagnola, peinture sur panneaux, 1376.

¹⁷¹⁷ Comme par exemple dans le saint Michel et sainte Apolline d'Ercole de'Roberti, conservé au Louvre à Paris, peinture sur panneaux, 1451-1456.

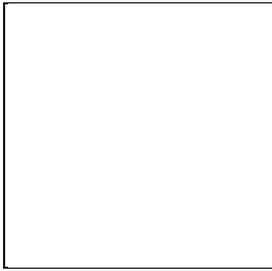
¹⁷¹⁸ Comme dans la peinture sur panneaux de Pietro Alemanno, Vierge à l'Enfant et saints, Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale, 1489.



Le fer est souvent enfoncé dans la gueule du dragon, et est donc invisible, mais dans plusieurs images, Michel s'apprête à assener le coup fatal, en brandissant l'arme à la pointe alors visible. La pointe a toujours une forme rhombique simple, comme le montre le détail de la peinture sur panneaux de Jacopo di Paolo conservée à Bologne, et l'extrémité opposée est la plupart du temps lisse et nue, mais peut parfois porter un pommeau. Dans la Vierge à l'Enfant et saints de Bonaventura Berlinghieri, la sphère fixée au bout supérieur de la hampe est certainement destinée à équilibrer le poids de la lance. Enfin, cette extrémité peut également porter une décoration, comme dans le panneau dédié à Michel et ses légendes de Coppo di Marcovaldo. La pointe est généralement tenue vers le bas, puisque Michel est en train de se servir de son arme contre l'ennemi qui gît à ses pieds. Mais il peut arriver qu'une représentation de l'archange au repos, sans dragon ni démon, figure le fer de la lance en l'air, comme dans la peinture de Luca Signorelli de 1516 conservée à San Niccolò de Cortona. Ces images de Michel au repos sont plus courantes à la fin de notre période, au sein des Saintes Conversations.



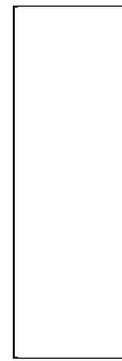
La lance est toujours portée par Michel, elle n'est jamais posée au sol devant lui ou appuyée sur un autre élément de l'image. L'archange la tient toujours dans la main droite, à l'exception d'une peinture de Pellegrino di Giovanni di Antonio da Perugia où la lance est appuyée sur l'épaule de Michel et légèrement tenue par sa main gauche, alors que la main droite présente l'épée. Dans la majorité des cas, Michel tient cette arme à une seule main, alors que l'utilisation d'une arme d'hast exigerait parfois l'utilisation des deux mains. Mais Michel tient presque toujours un autre objet à gauche. Pourtant, dans une dizaine de peintures du corpus, il a posé ses deux mains sur la hampe, certainement parce qu'il met toute sa force dans le coup qu'il va porter, comme dans le Jugement dernier de Pietro Cavallini. Si l'ardeur au combat n'est pas présente dans la représentation, les deux mains sur la lance semblent être le moyen d'éviter à l'archange d'avoir une main inactive. La lance enfoncée et la petite taille du dragon, montrent bien que l'archange n'a pas besoin de la force de ses deux bras pour tuer la bête dans le panneau de Luca di Tommè. Dans celui de Benvenuto di Giovanni, Michel sert la lance contre lui mais semble cette fois s'en servir comme appui pour se reposer une fois sa mission accomplie.



Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.



Luca di Tommè, Saint Michel (détail), Amiens, Musée de Picardie, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.

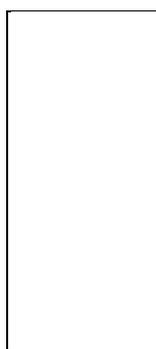


Benvenuto di Giovanni, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Vescovado di Murlo, église paroissiale, peinture sur panneau, 1475.

Gioia Bertelli précise que, dans les formules byzantines, la lance est toujours tenue de manière bien verticale¹⁷¹⁹, et c'est encore souvent le cas dans la peinture italienne du XIII^e siècle. Cette manière de tenir l'arme est certainement héritée du labarum, tenu bien droit le long du corps. C'est la façon la plus courante de la tenir lorsque la lance apparaît seule, sans la présence du dragon ou de démons dans la surface picturale. Dans ce genre de représentations, comme dans celle peinte par un anonyme de L'Aquila, la lance est le signe de la mission guerrière de l'archange. Mais dans l'iconographie michaélique, les armes sont bien souvent des instruments avant d'être des symboles. La lance tenue à la verticale est présente dans une cinquantaine de peintures de notre corpus, et ne se limite pas à des représentations de Michel sans le dragon. La peinture murale du Maestro delle Traslazioni représente bien le type courant de l'archange en position frontale, foulant aux pieds le dragon et enfonçant sa lance, qui reste verticale, dans la gueule de ce dernier. Le combat est terminé, le dragon est

¹⁷¹⁹ BERTELLI, 1986, pp. 131-154.

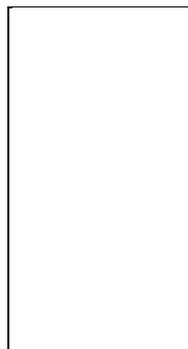
maîtrisé, transpercé, et l'archange ne fournit aucun effort malgré le fait qu'il soit en train d'achever la bête. La figure même de l'archange ne diffère pas de celle de L'Aquila, seul le dragon est ajouté et l'ensemble reste statique, malgré l'évocation du combat. Lance droite et statisme ne sont pourtant pas toujours associés car la hampe peut être verticale et l'archange, énergique. La lance de Michel dans la peinture murale de San Zan Degolà de Venise, est tenue verticalement, et pourtant la position de l'archange, la jambe droite pliée pour écraser la bête et le mouvement général du corps vers la tête du dragon, participent à une certaine vitalité de la composition.



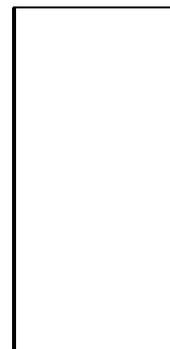
Pellegrino di Giovanni di Antonio da Perugia, Saint Michel, Boston, Museum of Fine Arts, peinture sur panneaux, 1428-1437.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, peinture murale déposée, 1^e décennie du XIII^e.



Maestro delle Traslazioni, Saint Michel (détail), Anagni, Cathédrale, peinture murale, 1250.



Anonyme, Saint Michel (détail), Venise, San Zan Degolà, peinture murale, 1380-1390.

Il est vrai que la position oblique de la lance apporte un dynamisme accru. C'est déjà de cette manière qu'elle apparaissait sur les fragments de tissu copte du VI ou VII^e siècle et dans le bas-relief du trône épiscopal de Monte Sant'Angelo, datant de la fin du XI^e et du début du XII^e siècle¹⁷²⁰. C'est également ainsi qu'elle est le plus souvent tenue par Michel dans notre corpus¹⁷²¹. Dans le petit panneau du Maestro di Maddalena, Michel porte la lance dans la main droite, qui traverse obliquement la surface picturale pour rejoindre la tête du dragon qu'elle transperce dans la gueule. C'est le fait d'avoir placé le dragon dans l'autre sens, la tête à droite et non plus à gauche, qui justifie ce changement d'inclinaison de l'arme d'hast. Pourtant, dans cette image de la fin du XIII^e, siècle, l'archange a toujours une position statique. Notons qu'il n'y a ainsi pas une règle stricte entre lance verticale et statisme et lance oblique et dynamisme. Ce sont les images de saint Michel en général qui sont pleines de vitalité, notamment à partir du XIV^e siècle. Le succès de la position oblique de la lance est en fait lié à l'ajout d'un autre attribut : la balance. Puisque l'arme est portée dans la main droite, les autres attributs, globe et balance, sont portés à gauche. Or la pesée est souvent l'enjeu d'un combat entre Michel et les démons¹⁷²², la lance sert alors à écarter ces derniers des plateaux, afin qu'ils n'en influencent pas le résultat. La plus ancienne image de Michel qui associe la

¹⁷²⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. I. 2.2.2.2. *Une origine gargane pour le type sauroctone ?*

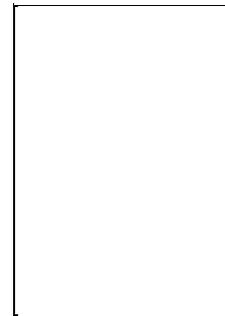
¹⁷²¹ Plus de cent peintures représentent Michel tenant la lance obliquement dans notre corpus.

¹⁷²² Voir à ce propos le chapitre 2. I. 2.2.3.2. *Michel porteur de la balance dans les Jugements derniers.*

lance et la balance est une peinture murale dans l'église Santa Maria ad Cryptas de Fossa, et date de 1263-1283. La lance de Michel traverse obliquement la zone de la pesée pour piquer un démon dans le coin inférieur droit de l'image.



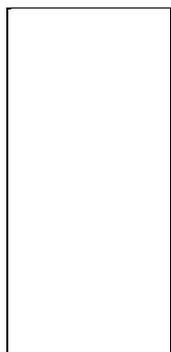
Maestro di Maddalena, Vierge à l'Enfants et saints (détail), New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1280-1290.



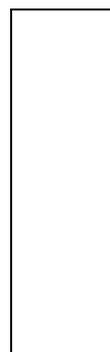
Anonyme, Saint Michel (détail), Fossa, Santa Maria ad Cryptas, peinture murale, 1263-1283.

Cette association lance oblique / balance / démon, visible par exemple dans le panneau conservé à Londres d'un anonyme arétin de la première partie du XIV^e siècle, est ensuite courante dans l'iconographie michaélique en Italie, surtout à partir de la seconde partie du *Trecento* qui voit la généralisation de la balance comme attribut. Les démons peuvent être remplacés par le dragon. L'association de ces différents attributs démontre le lien entre les diverses fonctions de l'archange : d'un côté, Michel est le préposé à la balance car lui seul peut assurer la sécurité et le bon déroulement de la pesée ; d'un autre, c'est parce Michel est un archange psychopompe, spécialiste de l'accompagnement des âmes, qu'il est obligé de prendre les armes pour sécuriser les routes de l'au-delà. Dans l'iconographie michaélique, le va-et-vient entre les différents attributs, rendu possible par les gestes de l'archange disposant les outils dans une composition déterminée, est une véritable mise en image de la polysémie du culte de Michel. Il explique que les diverses fonctions de l'archange ne sont pas des strates superposées dans un ensemble multicouche, mais s'organise plutôt en un cycle logique où chaque aspect de la personnalité de l'archange répond à un autre, le justifie ou en découle.

Un groupe d'images présente les mêmes attributs dans une organisation différente : Michel porte toujours la lance dans la main droite, la balance dans la main gauche, et le dragon ou les démons sont toujours à ses pieds. Pourtant, la position verticale de la lance déconnecte en quelque sorte cet attribut de la balance. Le polyptyque de Barnaba da Modena démontre que ces objets ne sont pas liés : Michel est d'une part le porteur de balance, d'autre part le tueur de dragon, mais il n'est pas l'un pour assurer la réussite de la mission de l'autre et inversement. La balance et la lance apparaissent ici davantage comme des objets-attributs que comme des instruments qui servent l'action de Michel, comme le confirme d'ailleurs, l'absence de mouvement de l'archange et de petit personnage dans les plateaux de la balance. Peu de choses séparent cette peinture de celle de l'anonyme émilien par exemple, pourtant le sens est modifié par la simple position de la lance.



Anonyme émilien, Saint Michel et saint Raphaël (détail), Londres, collection privée, peinture sur panneaux, 2^e ½ XIV^e.

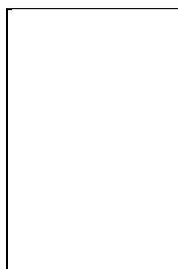


Barnaba da Modena, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Savona, San Dalmazio in Lavagnola, peinture sur panneaux, 1376.

Dans l'iconographie michaélique, la lance est une arme d'exécution, elle est utilisée pour porter le coup fatal et est souvent à ce titre déjà plantée dans le dragon ou le démon. Le panneau de Niccolò di Liberatore fait partie de la dizaine de peintures qui représente l'archange en train de brandir la lance, avant de la planter dans son ennemi. Le coude de Michel est levé, accompagné de son genou, et le fer de la lance est au centre de l'image alors que l'extrémité opposée dépasse elle largement de la surface picturale. Raphaël représente également la lance en l'air dans sa peinture de 1518. Mais l'image du dragon déjà transpercé de la lance représente une écrasante majorité dans l'utilisation de cette arme. Le dragon reçoit généralement le fer de la lance en plein gosier, comme dans le panneau de Guido di Graziano à la fin du XIII^e siècle. L'horreur et l'irrévocabilité de l'exécution peuvent être rendues par des détails sanguinolents : dans une peinture siennoise, le fer de la lance transperce la bouche du dragon pour ressortir sous le menton, couvert de sang. Benvenuto di Giovanni représente la lance au moment où elle frappe le sommet de la tête, plaquant au sol l'animal vaincu. Plus rarement, le coup fatal peut être porté dans le ventre de la bête, comme dans la tempéra de Giuliano di Simone da Lucca. C'est ainsi la tête, et surtout la gueule du dragon, qui sont les cibles principales de Michel.



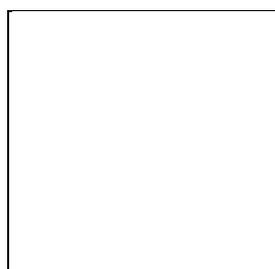
Niccolò di Liberatore, Résurrection et saints (détail), Foligno, San Niccolò, peinture sur panneaux 1492.



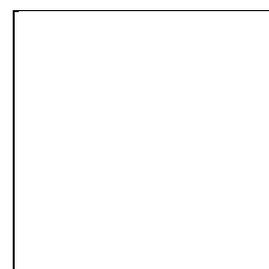
Guido di Graziano, Vierge à l'Enfant et anges (détails), Monaione, San Regolo, peinture sur panneaux, 1280-1290.



École siennoise, Saint Michel (détail), Tokyo, National Museum of Western Art, peinture sur panneaux, XIV^e.

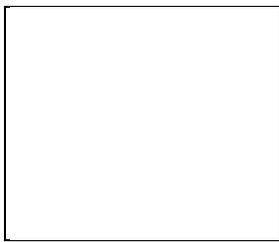


Benvenuto di Giovanni, Saints (détail), Lyon, Musée des Beaux-arts, peinture sur panneaux, 1470-1480.



Giuliano di Simone da Lucca, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Livourne, Larderel Collection, peinture sur panneaux, 1383-1397.

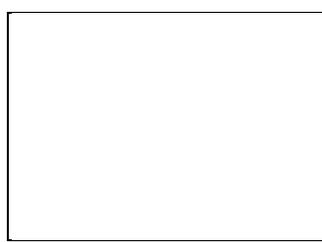
Les coups portés avec la lance aux démons sont plus variés. L'anthropomorphisme de la figure démonique en fait un ennemi plus subtil : il peut saisir avec ses mains, se faufiler sous les plateaux, se retourner. Contrairement au dragon, ces manières d'attaquer sont diverses et ainsi, les manières de Michel pour le piquer de sa lance le sont également. Giotto représente l'archange dans un corps à corps rapproché avec le démon barbu qu'il pique dans l'œil. La tête - visage, crâne, bouche - est encore régulièrement prise pour cible, comme dans le panneau d'Andrea Sabatini où Michel transperce le crâne d'un démon hybride. Enfin le torse des hommes-démons peut être piqué par le fer : Antonio de Carro montre une lance se plantant dans le ventre d'un petit démon plaqué au sol, alors que celui, de taille plus importante et à la physionomie presque humaine de Cristoforo Faffeo, est piqué dans la poitrine. Mais les petits démons voletant autour de la balance tenue par Michel ne constituent bien souvent pas un véritable danger, et Michel se contente de les garder à l'écart à l'aide de la hampe, sans se servir nécessairement du fer, si ce n'est dans un but dissuasif.



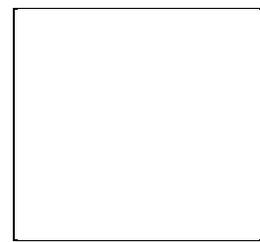
Giotto, Saint Michel (détail), Padoue, Chapelle Madonna dell'Arena, peinture murale, 1303-1308.



Andrea Sabatini, Saint Michel (détail), Salerne, Museo Diocesano, huile sur bois, 1491.



Antonio de Carro, Saint Michel (détail), Plaisance, Musei Civici di Palazzo Farnese, peinture murale, 1390.



Cristoforo Faffeo, Saint Michel (détail), Naples, Museo diocesano, huile sur bois, XV^e-XVI^e.

À la fin de notre période, cinq peintures présentent une iconographie originale, remplaçant la lance par un bâton de joute. Les fresques carolingiennes dans le cycle de l'Apocalypse de Saint-Pierre-les-Églises près de Chauvigny, figurent Michel combattant le dragon avec une étrange lance munie d'une garde, ou rondelle de lance, un protège main qui lui donne l'aspect d'un bâton de joute.

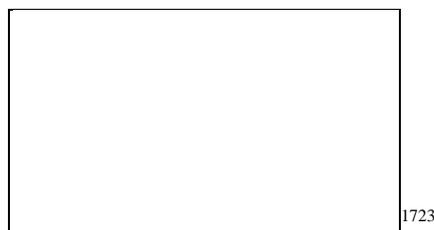
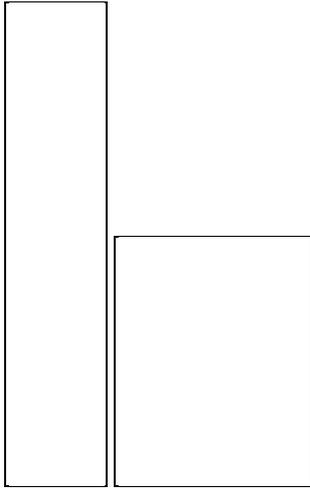


Fig. 86. Anonyme, Apocalypse (détail), Saint-Pierre-les-Églises, église paroissiale, peinture murale, 782-984.

¹⁷²³ Image provenant du site : http://fr.wikipedia.org/wiki/Saint-Pierre-les-%C3%89glises#mediaviewer/Fichier:Saint-Pierre-les-eglises_saint-Michel_dragon.jpg

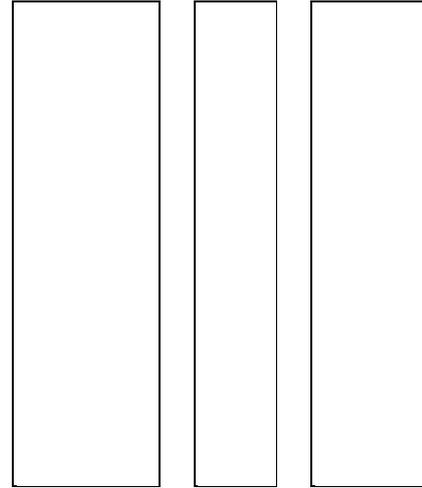
Le doute n'est plus possible dans notre corpus quant à la reconnaissance de ces hampes comme des instruments de jeu. Cette particularité iconographique est liée à deux noms : Crivelli et Signorelli. Carlo Crivelli reprend la douille, la forme évasée caractéristique du bâton de joute, et la bichromie, ici le blanc et le rouge. Une vingtaine d'années plus tard, son frère reprend le même schéma pour l'archange. C'est à ce moment également que le motif est reproduit trois fois dans l'atelier de Luca Signorelli, mais de manière simplifiée puis qu'il n'y a plus ici ni *protège main* ni forme évasée, seule l'utilisation de la couleur rappelle qu'il ne s'agit pas d'une arme classique.



Carlo Crivelli, Polyptyque de Monte San Martino (détails), Monte San Martino, San Martino, peinture sur panneaux, 1477-1480.



Vittore Crivelli, Saint Michel (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur toile, 1500.



Luca Signorelli, Vierges à l'Enfant et saints (détails), Florence, Offices, huile sur bois, 1513-1514 ; Citerna, San Francesco, peinture murale, 1515-1517 ; Città di Castello, Pinacoteca Comunale, huile sur bois, 1516-1517.

Deux peintures du Pérugin présentent elles aussi une arme originale : il s'agit d'un bâton court tenu à pleine main, alors que la main gauche tient un bouclier et que l'épée est dans le fourreau¹⁷²⁴. Le bâton porte plusieurs sens, mais peut ici figurer la délégation de pouvoir de Dieu à Michel, tout comme il est le symbole de la passation de pouvoir au moment des « rituels de la vassalité »¹⁷²⁵. Il peut aussi, selon Esther Dehoux placer l'archange comme juge¹⁷²⁶, et il semble en effet dans cette image davantage un signe de justice qu'un signe de guerre. Enfin, nous n'avons pu identifier deux objets tenus dans la main droite de Michel, dans un panneau de Simone Martini, et dans un autre de Pietro Lorenzetti. Dans le premier, l'objet est long et monté sur une hampe, mais la partie tenue par l'archange semble plus large. Dans le second, nous ne pouvons estimer la longueur de l'objet, mais celui comporte une poignée noire, et continue en cylindre.

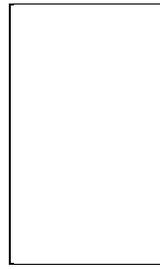
¹⁷²⁴ Outre la peinture présentée dans cette page, voir Pérugin, Assomption de la Vierge et saints, Florence, Galleria dell'Accademia, huile sur toile, 1500.

¹⁷²⁵ LE GOFF, 1976, pp. 679-788.

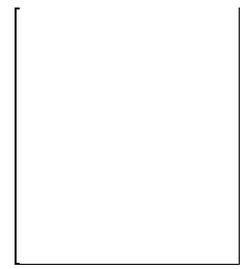
¹⁷²⁶ DEHOUX, 2011, p. 120.



Pietro Pérugin, Vierge à l'Enfant et anges (détail), Londres, National Gallery, huile sur toile, 1496-1500.



Simone Martini, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Pise, Museo Nazionale di San Marco, peinture sur panneaux, 1^e ½ du XIV^e.



Pietro Lorenzetti, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Seattle, Art Museum, peinture sur panneaux, 1310-1320.

Labarum, croix et étendard

La partie suivante s'intéresse aux attributs réunissant les insignes religieux ou militaires montés eux aussi sur de longues hampes. S'il ne s'agit pas à proprement parler d'armes, Michel les utilise souvent de la même manière que la lance pour tuer ou repousser les attaques de ses ennemis. Le geste et le résultat sont les mêmes, mais le sens en est enrichi. De plus, ces insignes sont tous liés à une symbolique de victoire, militaro-religieuse qu'incarne également Michel.

Le labarum¹⁷²⁷, étendard militaire portant un emblème chrétien, est adopté dans les images, avec la croix, dès l'an 400, comme signe de la vision constantinienne¹⁷²⁸. Même si la croix devient le signe principal de la victoire chrétienne, le labarum ne disparaît pas. Cet insigne est couramment porté par l'archange dans l'iconographie orientale et les terres italiennes sous influences de l'Empire d'Orient. Il se raréfie pourtant à la fin du Moyen Âge et nous ne comptons que trois peintures de Michel portant cet attribut, toutes réalisées au XIII^e siècle¹⁷²⁹. Dans ces trois images, Michel porte une longue hampe qui est pourvue à son extrémité d'un petit carton dont l'inscription est aujourd'hui illisible. Il pouvait s'agir de l'inscription « Peticius » ou « petitius », que l'on retrouve dans l'iconographie espagnole¹⁷³⁰. Mais l'absence de Gabriel dans ces images nous laisse supposer que ces pancartes devaient plutôt porter l'inscription plus courante¹⁷³¹ du Trisagion : « Sanctus, Sanctus, Sanctus »¹⁷³², en

¹⁷²⁷ TOUATI, 2007, p. 182.

¹⁷²⁸ GRABAR, 1936, p. 32.

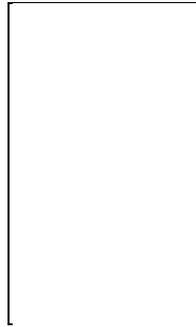
¹⁷²⁹ Les deux autres peintures non présentées sont : Anonyme, saint Michel, Sutri, Santa Maria del Prato, peinture murale, début du XIII^e siècle ; Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, peinture murale, premières décennies du XIII^e siècle.

¹⁷³⁰ Cette inscription signifie « celui qui demande », alors que Gabriel, en pendant, portait le mot « postulacius », « celui qui requiert ». Ces mots témoignaient d'un processus de jugement d'un autre personnage présent dans l'image. Mais nous ne possédons qu'un seul exemple en Italie, à Galliano. Voir BOUSQUET, 1974, p. 9 surtout note 7.

¹⁷³¹ Cette inscription est présente par exemple à Torcello sur les pancartes des deux archanges.

¹⁷³² Diminutif de « Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth : pleni sunt coeliet terra gloria ejus,

référence au chapitre IV de l'Apocalypse où les quatre Vivants, les 24 vieillards, répètent tous le même cantique « Il est Saint ! Il est Saint ! Il est Saint »¹⁷³³.



Anonyme vénitien, Saint Michel (détail), Venise, San Marco, peinture murale, 1265.

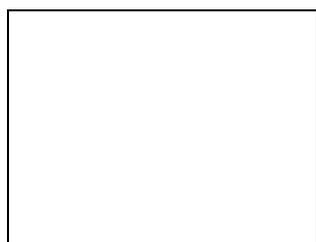
En tant que chef de la milice céleste, Michel en est le porte-étendard autour duquel se regroupent tous les anges fidèles. Dans la messe des morts il est nommé « *Signifer sanctus Michael* »¹⁷³⁴. Une dizaine de bannières, dont le vexille de tissu est toujours d'argent à la croix de gueules, est portée par Michel. Cette croix de saint Georges, est la même que celle portée par Michel sur son plastron ou sa tunique¹⁷³⁵. S'il existe une peinture du dernier quart du XIV^e et une du XV^e siècle, la bannière est un attribut du XVI^e pour l'archange. L'exemplaire de 1375 montre une bannière à hampe courte, à flamme, dans la main gauche de l'archange, alors que la droite est armée pour combattre le mal. Il est ici clairement celui qui regroupe les troupes pour défendre la cause divine, comme le font les soldats en croisade. Dans l'exemplaire du XV^e, la bannière ne sert plus exclusivement à rallier ses troupes sous une même couleur : Michel se sert clairement de l'insigne comme d'une arme puisque son drapeau ne vole plus au-dessus de sa tête, et la hampe est retournée pour repousser le démon des plateaux de la balance. Hormis la peinture murale du XIV^e siècle, Michel se sert toujours de la bannière qu'il porte à la manière d'une lance qui permet de repousser ou transpercer son ennemi. Au début du XVI^e siècle, Defendente Ferrari propose trois images de l'archange se battant à l'aide de sa bannière. Dans l'une d'entre elles, la croix des croisées est même doublée par la présence d'un écu apparemment fixé sur son bras. Dans une autre, le sommet de la hampe est crucifère et atteste clairement de la nature divine de sa victoire sur le démon cloué au sol.

benedictus in saecula : amen. », dans MARTIGNY (abbé), « Trisagion », dans *Dictionnaire des antiquités chrétiennes : contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au Moyen Âge exclusivement*, Paris, Hachette, 1877, p. 768.

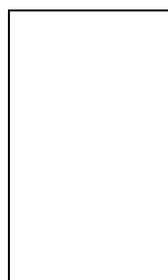
¹⁷³³ BOUSQUET, 1974, p. 8.

¹⁷³⁴ Extrait du *Traité d'Iconographie Chrétienne* de Mgr Xavier Barbier de Montault, Livre X, chapitre 1 : les anges.

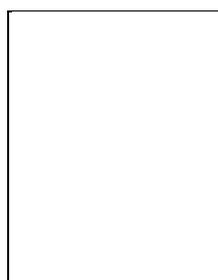
¹⁷³⁵ Voir à ce propos chapitre 2, II.3.3.1.4. *L'armure*. Voir également RIGAUX, 2009, p. 582.



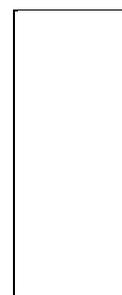
Giusto de'Menabuoi,
Apocalypse (détail),
Padoue, Baptistère,
peinture murale, 1375.



Anonyme, Saints
(détail), Laietto, San
Bernardo, peinture
murale, 1430.



Defendente Ferrari,
Triptyque de
l'Immaculée conception
(détail), Sant' Ambrogio,
Sacra di San Michele,
peinture sur panneaux,
1503-1507.



Defendente Ferrari,
Vierge à l'Enfant et
saints (détail),
Sant' Ambrogio, Sacra
di San Michele, peinture
sur panneaux, début du
XVI^e.

Le terme de *signifer*, prend en fait le sens général de celui qui porte le *signum* du Christ, à ce titre, il est également le porteur de croix¹⁷³⁶. Nous avons déjà précisé que la croix est avant tout un symbole de la victoire du christianisme. Elle apparaît sur les grands monuments officiels et de manière définitive à partir de la deuxième décennie du V^e siècle puis devient l'image essentielle de l'instrument nicéphore des empereurs chrétiens¹⁷³⁷. Elle est présente une vingtaine de fois dans notre corpus, et se transforme, au même titre que la bannière, en arme dans les mains de l'archange. La croix hampée simple est plutôt rare. Le panneau de Giovanni da Rimini présente une croix, montée sur un long bâton, sans fer au bout et sans ennemi repoussée à l'aide de l'une de ses extrémités. Elle est plus souvent associée directement à l'arme d'ast, soit parce qu'elle porte à l'extrémité inférieure un fer qui la transforme en lance crucifère, comme dans la peinture rupestre de Mottola, soit parce qu'elle sert à repousser l'adversaire, souvent des plateaux de la balance, comme dans peinture murale de San Michele al Pozzo Bianco de Bergame. Dans ce dernier cas, elle est utilisée exactement comme la lance, c'est-à-dire que la hampe se termine en croix. La croix elle-même est souvent de taille réduite au XIII^e et XIV^e siècles, et grossit considérablement au XV^e siècle. Contrairement à la délicate croix de Giovanni da Rimini, celle du Maître de Savouls est une représentation d'une véritable croix de procession.

¹⁷³⁶ FOURNEE, 1971, p. 74.

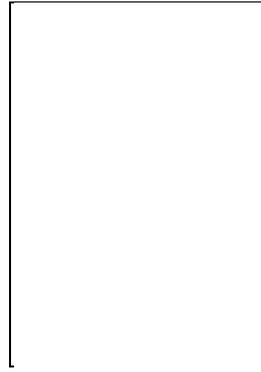
¹⁷³⁷ GRABAR, 1936, p. 32.



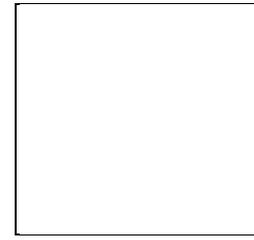
Giovanni da Rimini, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Faenza, Pinacoteca, peinture sur panneaux, 1^e ½ du XIV^e.



Anonyme, Saint Michel (détail), Mottola, San Niccola a Casalrotto, peinture rupestre, XI-XIII^e.

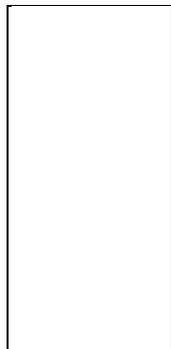


Anonyme, Saint Michel (détail), Bergame, San Michele al Pozzo Bianco, peinture murale, 1440.

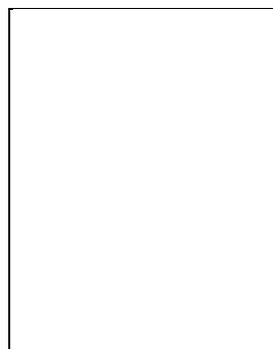


Maître de Savoulx, Saint Michel (détail), Oulx, San Bernardo a Costans, peinture murale, début du XVI^e.

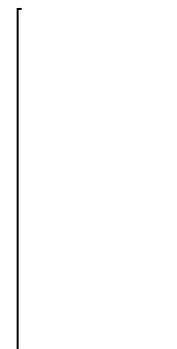
Au même titre que les autres attributs, la croix n'est pas spécifiquement destinée à un type vestimentaire. Elle apparaît plusieurs fois portée par l'archange byzantin, mais également par le guerrier ailé. D'ailleurs dans ce dernier cas, la croix apparaît presque toujours dans la main droite, ce n'est pas un « attribut secondaire », comme le montre la lance crucifère de Francesco Pagano. Cet objet est autant une lance à croix, qu'une croix hampée avec un fer. Cette forme hybride de l'objet explique son adaptation aux différents visages de Michel. Dans seulement deux cas, elle est portée dans la main gauche de Michel. Dans le premier, une peinture de Barna da Siena, l'archange porte l'arme dans la main droite, et la croix semble presque dérangeante dans la main gauche, car elle n'est pas utilisée ici comme un moyen d'écarter le mal, mais occupe tout de même l'un des membres supérieurs de Michel. Par contre, même s'il la porte dans la main gauche, Michel sait largement tirer partie de la croix hampée peinte par Riccardo Quartararo, qui lui permet de plaquer le démon au sol, alors que l'épée est levée pour donner plus de force au coup fatal. La croix apparaît ici comme une arme secondaire plutôt défensive.



Francesco Pagano, Trittico dei Sarti (détail), Naples, Oratorio Sant'Omobono, peinture sur panneaux, 1492.



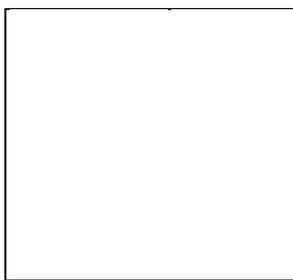
Barna da Siena, Mariage Mystique de sainte Catherine et saint Michel (détail), Boston, Museum of Fine Arts, peinture sur panneaux, 1340.



Riccardo Quartararo, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, XV^e-XVI^e.

L'image du coup fatal porté à l'ennemi du Bien par une croix, est un symbole fort de christianisme triomphal. C'est bien parce qu'il est la main armée de Dieu que Michel triomphe dans ce combat. L'analogie de forme figurée en plus ici par cette longue croix hampée n'est pas sans rappeler l'instrument de la Passion du Christ. La croix de Michel, évoque alors le sacrifice du sauveur et son utilité en tant que coup porté au mal. Ce lien apparaît d'autant plus clair, qu'il existe des images qui associent directement le combat de Michel et la Crucifixion, nous y reviendrons dans une partie suivante¹⁷³⁸.

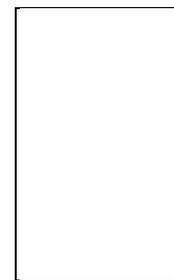
Parfois proche formellement d'une petite croix hampée, le sceptre se distingue pourtant dans l'iconographie de saint Michel, par la présence d'une fleur de lys à son extrémité. Le sceptre est un bâton de commandement, un des insignes du pouvoir suprême. Il n'apparaît que trois fois dans notre corpus, sous la forme d'une hampe courte surmontée par un motif en forme d'aigrette trifide, la fleur de lys : un pétale central droit est entouré de deux autres plus courts et recourbés vers l'extérieur. La présence de cet insigne du pouvoir dans les mains de Michel peut s'expliquer par le fait que Dieu a bien transmis son pouvoir à l'archange pour combattre le mal. Cette transmission de sceptre se faisait également symboliquement entre hommes. Citons par exemple, la remise du sceptre par l'empereur germanique, aux évêques d'Empire pour signifier l'investiture temporelle des biens et de l'autorité publique¹⁷³⁹. Dans ce cas, comme dans nos images, le sceptre est autant un insigne de pouvoir que de subordination de ce pouvoir à une autorité supérieure. Dans les trois peintures, réalisées entre 1320 et 1448, Michel tient le sceptre dans la main droite, de manière inclinée, de sorte que la fleur de lys se retrouve à proximité de son visage. Notons que tous ces cas présentent un archange en vêtement non militaire, il s'agit donc de la représentation d'un pouvoir qui n'est pas axé sur le commandement militaire, comme c'est souvent le cas pour Michel.



Niccolò di Segna, Saints (détails),
Sienne, Galleria Pinacoteca, peinture
sur panneaux, autour de 1320.



Paolo Veneziano, Crucifix (détail),
Traù (Croatie), couvent bénédictin,
peinture sur panneaux, 1324-1350.



Maestro di Eggi, Saint Michel
(détail), Eggi, San Giovanni
Battista, peinture murale, 1448.

¹⁷³⁸ Voir à ce propos Chapitre 2. II. 3.1.2. *Saint Michel et le Christ*.

¹⁷³⁹ Ce passage symbolique d'insigne de l'empereur à l'évêque est mis en place après le Concordat de Worms (1122), TOUATI, 2007, p. 295.

L'épée

L'attribut le plus souvent représenté dans l'iconographie de Michel, avant la lance¹⁷⁴⁰ et la balance¹⁷⁴¹, est l'épée. Elle est présente dans environ deux-cent-soixante peintures de notre corpus, soit plus de la moitié, toutes produites après 1300. Cette arme est utilisée depuis l'Antiquité, sous la forme d'un glaive plus court et moins tranchant qu'au Moyen Âge. L'épée longue est utilisée dès le IX^e siècle, et adoptée unanimement dans l'ensemble de l'Occident. C'est une arme de main aux types variés à l'époque médiévale, la plus courante étant celle possédant une lame longue et plate à double tranchant, permettant de porter des coups de taille¹⁷⁴². L'épée est l'arme par excellence de la noblesse et de la chevalerie, interdite à certaines classes de la société, elle représente la qualité de la personne qui la porte et est à ce titre particulièrement prisée pour l'archange, champion de Dieu.

L'épée était déjà portée par Michel dans certains témoignages médiévaux plus anciens, comme dans un détail de la Pala d'Oro de la première moitié du XI^e siècle¹⁷⁴³, mais reste rare dans l'iconographie michaélique au XIII^e, comme en atteste l'absence totale de cette arme pour ce siècle dans notre corpus italien¹⁷⁴⁴. L'épée portée par Michel est de forme plutôt simple dans l'ensemble des images répertoriées. Chacune des quatre parties dont elle est composée reste assez classique dans sa forme et sa représentation, comme dans la peinture murale du duomo d'Arezzo du Maestro del Vescovado. La lame, est généralement assez longue, et d'une largeur moyenne ; la garde est composée de deux quillons perpendiculaires au corps de l'épée ; la poignée est de forme arrondie ; et le pommeau, butée placée à l'extrémité de la poignée pour éviter à la main de glisser, est simple et arrondie. Cette description convient à la grande majorité des épées de Michel, et il est d'ailleurs étonnant de voir une telle uniformité dans un motif représenté si souvent. Les légères variantes qui peuvent la toucher se situent au niveau de la longueur de la lame, qui a tendance encore à s'allonger à la fin de notre période, comme on peut le constater dans l'huile sur toile d'Andrea Mantegna, où l'épée posée au sol et retenue par la main de l'archange au niveau des quillons, atteint presque le cou de Michel. Il s'agit certainement ici de l'espadaon, grande épée qui se portait à deux mains, comportant ainsi une poignée et une garde allongée, et dont la lame pouvait atteindre 1,5 mètre¹⁷⁴⁵. L'épée de Michel est plus rarement raccourcie, ce qui est le cas dans le panneau de Giovanni Baronzino certainement dans le but de faire tenir la lame dans le cadre de l'image. Dans une image d'Antonio Veneziano, la lame est tellement courte qu'elle ressemble davantage à une dague. Mais cette arme de luxe, même si elle était

¹⁷⁴⁰ Représentée environ 200 fois.

¹⁷⁴¹ Représentée environ 190 fois.

¹⁷⁴² TOUATI, 2007, p. 114.

¹⁷⁴³ Voir à ce propos le chapitre *Les images lombardes de l'archange (VII^e -VIII^e) et leur influence*. Colette Lamy-Lassalle atteste que la plus ancienne représentation occidentale de l'archange combattant à l'aide d'une épée pourrait se trouver en Angleterre et avoir été réalisé en 1080. Il s'agit d'images sculptées, notamment celle du linteau de Southwell (Nottingham). LAMY LASSALLE, 1971 (2), p. 61.

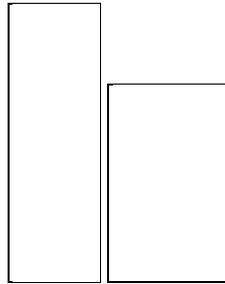
¹⁷⁴⁴ L'adoption de cette arme est également tardive dans l'art byzantin puisqu'elle est portée par l'archange qu'à partir du XVI^e siècle ; voir à ce propos CHARALAMPIDIS, 2011, pp. 199-211, notamment les pages 200-201.

¹⁷⁴⁵ TOUATI, 2007, p. 118.

couramment portée à la fin du Moyen Âge, ne paraît pas adaptée au combat de l'archange contre les forces du mal, et semble déjà étonnante dans une représentation en buste de Michel sans la figuration de ses ennemis. D'autres variantes peuvent toucher la représentation des matériaux, principalement au niveau de la poignée et du pommeau : dans la peinture d'Andrea Mantegna, la poignée est enrubannée et le pommeau est transparent.



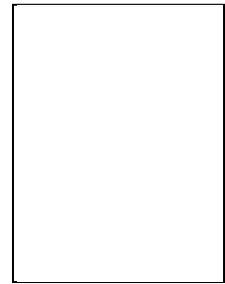
Maestro del Vescovado, Crucifixion et saints (détail), Arezzo, Duomo, peinture murale, 1334.



Andrea Mantegna, Vierge de la Victoire (détails), Paris, Louvre, huile sur toile, 1495-1496.



Giovanni Baronzino, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Mercatello, église et musée San Francesco, peinture sur panneaux, 1345.



Antonio Veneziano, Saints (détail), New York, Collection Martello, peinture sur panneaux, XIV^e.

La garde peut, quant à elle, prendre une forme sensiblement différente. Les quillons peuvent s'arrondir élégamment, comme dans l'image de l'épée peinte par Domenico Ghirlandaio entre 1480 et 1485. Si ces éléments sont courbés dans des sens opposés, il s'agit d'une épée à quillons chevauchés, permettant principalement d'engager l'arme de l'adversaire, telle celle portée par l'archange dans le panneau de Riccardo Quartararo, pouvant être un modèle de l'épée de passot caractéristique du XV^e siècle¹⁷⁴⁶. Dans la version d'Antonio del Pollaiuolo, la forme recourbée d'un des quillons permet une plus grande protection de la main.



Domenico Ghirlandaio, Saints (détail), Portland, Art Museum, peinture sur panneaux, 1480-1485.



Riccardo Quartararo, Saint Michel (détail), New York, collection privée, peinture sur panneaux, 1492.



Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel (détail), Florence, Museo Bardini, peinture sur panneaux, milieu du XV^e.

Enfin, deux peintures de notre corpus présentent une forme différente de lames : l'une de Piero della Francesca réalisée en 1470 et l'autre de Francesco de Tatti de 1517. Dans ces images, la pointe et le tranchant sont courbes et la lame ne possède qu'un seul tranchant, il ne s'agit ainsi plus d'une épée mais d'un sabre. Sa présence est étonnante dans les mains de l'archange car elle est davantage utilisée en Asie et en Orient, et peu courante en Occident jusqu'au XVII^e siècle.

¹⁷⁴⁶ BROQUIN, 2001, p. 63.

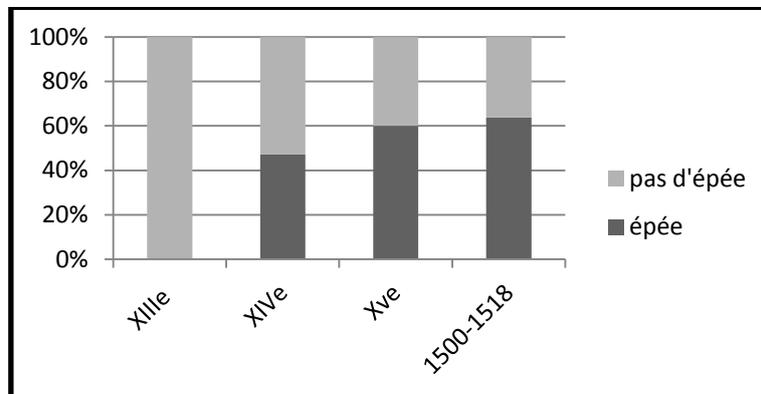


Piero della Francesca, Saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1470.



Francesco de Tatti, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Milan, Pinacoteca del Castello Sforzesco, huile sur bois, 1517.

L'épée est portée principalement par le guerrier, même si cette arme ne lui est pas exclusivement réservée¹⁷⁴⁷. Contrairement à la lance, la présence de cette arme augmente dans notre corpus avec le temps. Ainsi, elle n'apparaît pas du tout au XIII^e siècle, puis dans moins d'une peinture sur deux au XIV^e siècle, mais est présente dans plus de 60% des images au XV^e et au début du XVI^e siècle.



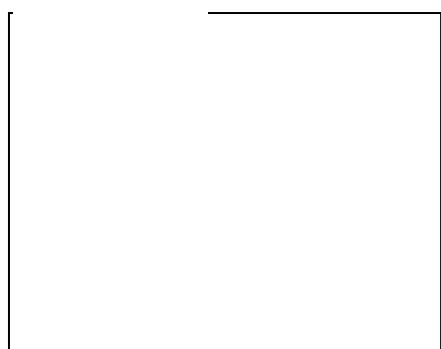
Doc. 4. Proportion de la présence de l'épée par siècle dans notre corpus.

L'ensemble des images de Michel à l'épée peut se diviser en trois catégories principales en fonction de la façon dont l'archange l'utilise : un premier groupe où l'épée est présentée par Michel, inactive et souvent droite et verticale ; un deuxième où elle est utilisée dynamiquement contre son ennemi dans les représentations de l'archange en pied ou en scène, souvent brandie au-dessus de sa tête ; puis un troisième où l'épée est en train d'être remise dans son fourreau ou déjà rangée dans son étui protecteur.

La première catégorie prédomine au XIV^e siècle. L'arme et l'archange sont au repos. Michel est debout, de face ou légèrement de profil, il porte l'épée dans la main droite à hauteur du torse et la lame remonte verticalement ou est légèrement inclinée à la hauteur de la tête, alors que la main gauche de l'archange peut porter une balance, un globe ou un autre attribut. Ce motif s'adapte particulièrement aux représentations de saint Michel en buste, sans figuration de son adversaire, notamment entre les années 1320 et 1350. Sa taille plus réduite lui permet en effet de figurer entièrement, même dans le cadre réduit des représentations en buste, là où la lance dépassait largement du champ de l'image. Dans le panneau du

¹⁷⁴⁷ Sur les 258 peintures comportant une épée dans notre corpus, 25 ne la représentent pas portée par un archange vêtu en guerrier, soit moins de 10%.

polyptyque de Simone Martini, l'archange porte son épée contre lui et place son index au-dessus de la garde, position que l'on retrouve dans plusieurs peintures lorsque Michel n'utilise pas son arme activement. L'épée peut être présentée bien droite à la verticale, ou inclinée, ou encore posée sur l'épaule de l'archange. L'huile sur toile de Biagio di Antonio figure un archange couvert d'une armure de plates, d'une chlamyde, qui pose son bras gauche sur un bouclier au sol et la main droite retient l'épée sur l'épaulière droite. La notion de guerrier au repos est évidente et accentuée par le contrapposto marqué adopté par Michel dans cette peinture. Dans quatre peintures de notre corpus, Michel pose son épée sur l'orbe qu'il porte dans la main gauche, comme dans le panneau de Filippino Lippi¹⁷⁴⁸. Ce geste lie incontestablement les deux attributs pour signifier qu'il possède, au nom de Dieu puisque l'orbe est crucifère, la puissance universelle qu'il fait respecter à la force de son épée.



Simone Martini, Saints et anges (détails), Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.



Biagio di Antonio, Les trois archanges et Tobie (détail), Florence, collection Bartolini Salimbeni, huile sur toile, 1461-1471.



Filippino Lippi, Les trois archanges et Tobie (détail), Turin, Galleria Sabauda, huile sur bois 1477-1478.

Dans les images de l'épée en présentation, l'arme est un simple objet-attribut, évoquant un aspect de la fonction de Michel mais sans avoir une utilité autre que ce rappel dans l'image. L'épée en présentation n'est pourtant pas incompatible avec la présence du dragon, et, si la bête est représentée aux pieds de l'archange, il n'est pourtant pas en train de la combattre. Luca di Tommè a peint Michel portant son épée bien verticale au côté de la Vierge, le dragon à ses pieds est maîtrisé, l'épée a déjà fait son travail et n'est plus en action dans l'image. La présence de l'épée est la même si Michel est assis. Parmi les cinq peintures représentant Michel sur un trône, deux le figurent en guerrier, présentant l'épée à la verticale, le dragon dépecé gisant à ses pieds¹⁷⁴⁹. L'arme n'est plus pour autant un simple objet-attribut, car la figuration du dragon la met en lien avec une action qui vient de se produire - le combat du dragon - qui a produit un effet visible dans l'image : la mort ou la maîtrise de la bête. D'ailleurs plusieurs peintures insistent sur ce lien de cause à effet entre l'arme et le vaincu en

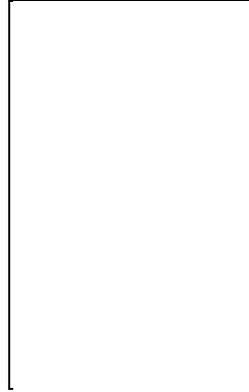
¹⁷⁴⁸ Les références des trois autres peintures non présentées qui représentent Michel posant son épée sur le globe sont : Alvaro Pirez d'Evora, saint Michel, collection privée, peinture sur panneaux, 1411-1434 ; Spinello Aretino, saint Michel, Arezzo, San Francesco, peinture murale 1404 ; Lattanzio di Niccolò, saint Michel, Foligno, Museo della Città, peinture sur panneaux, 1490-1494 ; Pier Francesco Fiorentino, Vierge à l'Enfant et archanges, Montefortino, Pinacoteca civica, peinture sur panneaux, 1497.

¹⁷⁴⁹ L'autre peinture non présentée est le panneau de Paolo di Giovanni Fei, conservé à Sienne au Museo dell'Opera Metropolitana, peinte au 4^e ¼ du XIV^e

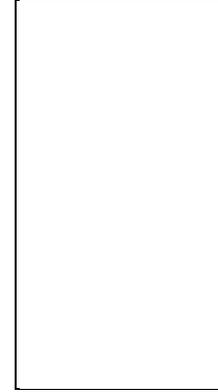
représentant l'un et l'autre en pendant dans chacune des mains de l'archange. Le panneau d'Andrea di Cione montre Michel, épée dans la main droite et tête de dragon dans la gauche, rappels de sa mission de combattant du mal mais surtout rappels de l'action qui vient de se terminer et dont l'étêtement du dragon en est la preuve.



Luca di Tommè, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Los Angeles, County Museum of Art, peinture sur panneaux, avant 1362.



Andrea di Cione, Crucifixion et saints (détail), New York, Metropolitan Museum, peinture sur panneaux, 1365.



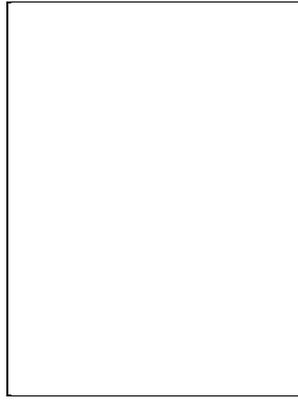
Andrea Puccinelli, Saint Michel (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1379.

À partir du milieu du XIV^e, le déplacement de la pointe de l'épée du haut vers le bas, modifie la perception de cet attribut et sa fonction dans l'image. Dans ce type d'images, l'archange n'est pas forcément plus actif que dans les précédentes. La peinture de Jacopo di Antonio de la National Gallery insiste sur l'inaction de Michel par le contrapposto qui marque sa silhouette, la manière dont il a posé sa main sur l'un des quillons de la garde de son épée et l'absence d'ennemi à combattre. Nous retrouvons ici l'attribut-objet. Trois autres peintures reprennent ce schéma¹⁷⁵⁰, et l'archange à genoux se sert également de son épée pour reposer une partie de son corps, ou plutôt pour servir d'appui à l'une ou ses deux mains, comme dans la lunette peinte par Matteo di Giovanni. Pourtant, dans cette image, l'épée n'est ni un simple support pour le corps à genoux de l'archange, ni seulement un symbole de sa puissance militaire offert au Christ qui se trouve au centre, mais elle transperce également le cou du dragon étêté. C'est le cas de la plupart des peintures où l'archange a son arme pointée vers le bas. Dans le pilastre du polyptyque peint par Giovanni di Bartolomeo Cristiani et Nanni di Jacopo, Michel, vêtu en général romain, porte le globe et l'épée, lame à la verticale dirigée vers le sol en direction du dragon qu'il foule aux pieds et qu'il transperce déjà de la pointe de son épée. Cet attribut prend alors la même position et la même fonction que la lance tenue par l'archange dans une position frontale et déjà enfoncée dans le dragon. Une fois de plus, il s'agit de la représentation d'une action terminée, Michel n'est pas le combattant du mal mais le vainqueur du mal et l'épée est l'instrument indispensable qui a mené à cette victoire.

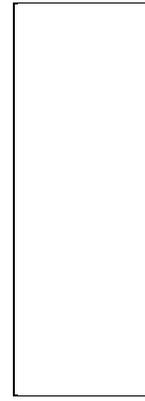
¹⁷⁵⁰ Deux peintures de Domenico Ghirlandaio, l'une conservée à l'Art Museum de Portland, et réalisée entre 1480 et 1485 et l'autre aux Offices de Florence, réalisée entre 1484 et 1486 ; et une troisième de Gerino Gerini, conservée au Museo Civico de Pistoia, et peinte en 1509.



Jacopo di Antonio, Saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1450-1460.



Matteo di Giovanni, Nativité, Christ de Pitié et saints (détail), peinture sur panneaux, 4^e ¼ du XV^e.



Giovanni di Bartolomeo Cristiani et Nanni di Jacopo, Vierge à l'Enfant et saints (détail), peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.

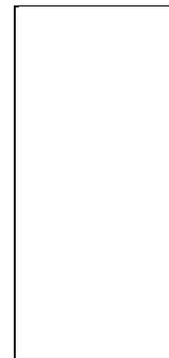
Le moment représenté semble parfois être légèrement antérieur à celui que nous venons de décrire. Dans le panneau d'Andrea di Cione peint entre 1354 et 1357, Michel est en train de découper la tête du dragon : son épée a commencé à trancher son cou, mais la tête n'est pas encore tombée au sol. Michel a pourtant déjà saisi son fourreau pour ranger son épée. L'action semble en suspens dans le temps et l'espace. L'association épée et tête de l'ennemi est également représentée dans cette catégorie de l'arme pointée vers le bas, comme en atteste la peinture de Pietro di Domenico da Montepulciano. Enfin, elle peut être également le signe d'un combat, notamment contre le démon qui tente d'infléchir les plateaux de la balance, tel celui peint par Luca Signorelli en 1502. L'arme est clairement l'instrument servant à protéger la balance.



Andrea di Cione, Christ en gloire et saints (détail), Florence, Santa Maria Novella, peinture sur panneaux, 1354-1357.



Pietro di Domenico da Montepulciano, Saints (détail), Altidona, église paroissiale, peinture sur panneaux, XV^e.



Luca Signorelli, Saint Michel (détail), Londres, collection privée, huile sur bois, 1502.

Si la lance est couramment figurée en train de porter le coup fatal au dragon ou de pousser les démons, l'épée au XIV^e siècle et au début du XV^e, est davantage une arme d'apparat qui est présentée, exposée ou rangée, plutôt que l'instrument utilisé par Michel dans un corps à corps qui se déroulerait sous nos yeux. D'ailleurs, l'adversaire de Michel est absent dans un peu

moins de la moitié des images de l'archange portant l'épée¹⁷⁵¹. À cette période et avec cette arme, Michel est généralement moins dynamique que lorsqu'il est armé de la lance. Sans doute faut-il mettre en relation cette timidité des peintres à mettre en image le combat à l'épée contre le dragon par la difficulté technique que cela représente ? Le rapprochement plus grand avec l'ennemi et l'élan nécessaire au maniement de l'épée pour asséner un coup fatal, laisserait l'archange sans protection le temps d'un instant, suffisant au dragon pour l'attaquer par le flanc. Il est également difficile de représenter le moment précis où Michel achève la bête puisqu'il serait, étant donné la longueur de la lame et le fait que le dragon soit toujours cloué au sol, complètement penché, recroquevillé sur l'ennemi. La forme même et l'utilisation de cette arme pourrait expliquer l'absence quasi-totale de mise en image du mouvement de son utilisation au *Trecento*. Pourtant, même lorsqu'elle est simplement portée, l'épée ne se limite pas un simple rappel de la fonction guerrière de Michel et est plutôt l'instrument qui vient de servir, celui de la victoire ou de la mission accomplie, comme le prouvent la présence du dragon ou celle de traces de sang sur la lame. Dans la seconde partie du XV^e siècle, l'archange a cependant plus volontiers l'épée brandie au-dessus de sa tête.

Seules six peintures représentent Michel se servant activement de l'épée au XIV^e siècle. Nous avons déjà décrit la parade adoptée par les peintres, Ambrogio Lorenzetti le premier, et ainsi par Michel, afin de protéger son flan au moment où il brandit l'épée, qui consiste à utiliser la jambe gauche tendue avec un appui sur la droite, pour garder la tête du dragon à l'écart, puisque c'est l'élément menaçant¹⁷⁵². L'utilisation conjointe de cette position et d'un bouclier dans les autres images du XIV^e siècle, garantissait une protection suffisante à l'archange lors de son combat à l'épée, comme dans la peinture murale de Paganico.



Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel (détail), Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.



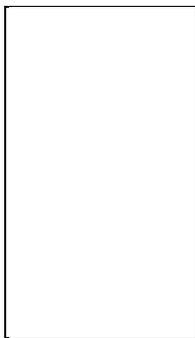
Biagio di Goro Ghezzi, Légendes de saint Michel (détail), Paganico, San Michele, peinture murale, 1368.

Au *Trecento*, l'épée est brandie derrière la tête, position reprise au XV^e siècle, accompagnée de plusieurs variantes. La première partie du XV^e siècle compte huit peintures de Michel combattant à l'épée, et la seconde 18. Enfin, ce type figure 12 fois entre 1500 et 1518.

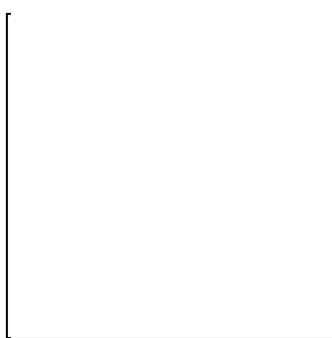
¹⁷⁵¹ Le dragon figure 89 fois associé à l'épée, et le ou les démons 51 fois. L'adversaire de Michel est donc présent dans 140 images de l'archange à l'épée sur les 260 répertoriées. L'ennemi figure 148 en association avec la lance, soit près de 75% des images répertoriées.

¹⁷⁵² Voir à ce propos le chapitre 2. I.2.3.2.1. *Les mouvements d'un combattant*.

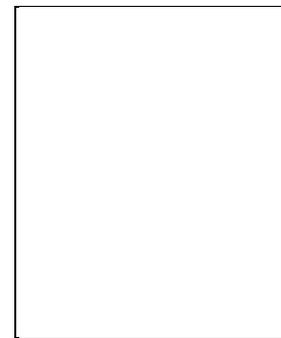
Au fil des années, le bras de l'archange se lève plus haut et permet à l'épée d'apparaître en entier au-dessus de sa tête. Dans la peinture murale de Bolzano, le coude de Michel n'est pas levé plus haut, mais l'épée prend un angle différent par rapport aux panneaux du XIV^e siècle que nous venons d'étudier. La différence tient certainement au fait, qu'ici Michel n'a pas besoin de beaucoup d'élan pour écarter le petit démon qui s'agrippe à l'un des plateaux de la balance. Le double tranchant de l'épée permet des coups de taille en revers, comme dans la peinture d'Andrea di Bologna : le bras droit de Michel traverse la surface picturale et l'épée est toujours derrière la tête mais de l'autre côté, alors que tout le corps de l'archange se tend et vrille sous l'élan de ce bras qui va frapper. Le coup peut également être porté du haut vers le bas, comme dans le combat qui oppose Michel à un démon anthropomorphe dans le panneau de Carlo Crivelli. Dans cette peinture, la maîtrise des raccourcis perspectifs permet de figurer l'arme brandie dans un axe vertical et seuls le pommeau et un bout de la poignée, ainsi qu'un petit morceau de lame derrière le coude de Michel, sont visibles.



Peintre sud-tyrolien, Saint Michel (détail), Bolzano, San Martino, peinture murale, 1403.



Andrea da Bologna, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, 1450-1477.

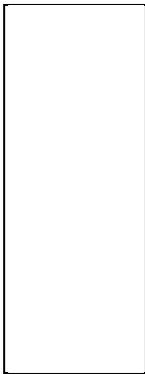


Carlo Crivelli, Saint Michel (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476.

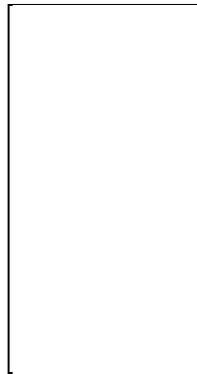
Le développement de l'utilisation de l'épée dans le combat est directement lié à l'évolution de ce combat qui n'est désormais plus seulement un corps à corps entre Michel et un dragon, mais se passe de plus en plus souvent autour de la balance. Le format de l'épée, qui constituait jusqu'à maintenant un obstacle dans les combats sauroctones, devient alors un atout, puisque, plus facile à manier, elle est plus adaptée à la protection de la balance. Cette mission requiert, en effet, plus de précision car il faut frapper les démons de petite taille, sans perturber la pesée.

L'épée permet en outre de croiser le fer avec le démon à qui l'humanisation à la fin de notre période, permet même d'utiliser des outils pour arriver à ses viles fins. Le panneau de Vincenzo Foppa montre un démon tentant d'accrocher un plateau de balance à l'aide d'un bâton de fer à l'extrémité recourbée et fendue, sorte de pied-de-biche. Michel contre ce mauvais coup sans trop de difficulté en détournant l'outil du démon de sa lame. Mais le démon de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e n'est plus aussi petit et inoffensif que ceux du début du *Quattrocento*, et pour les combattre, les gestes de l'archange à l'épée s'amplifient et se dynamisent. Le combat dépeint par Timoteo Viti da Urbino en 1518 demande à Michel de nombreux efforts : il doit garder le démon au sol à l'aide de son pied gauche, écarter la balance en désaxant son bras gauche, et déployer largement son bras droit pour frapper le

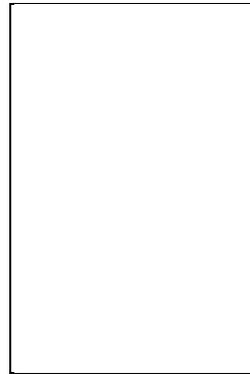
démon, également armé, et figuré aussi grand que l'archange et. La mise en scène des combats de Michel sur des panneaux isolés ou des huiles sur toiles, qui intègre le duel dans un fond paysagé, permet également un nouveau souffle de dynamisme dans les représentations du combat à l'épée contre le dragon. Le panneau d'Antonio del Pollaiuolo est l'illustration parfaite du développement de l'image de ces combats, où l'épée est une pièce essentielle de l'action. Dans ces images, l'épée est au centre d'une action qui se déroule juste avant que Michel ne frappe son adversaire. Enfin, l'allongement de l'épée conforme à la mode du XV^e siècle permet, dans quelques images d'en avoir une utilisation proche de celle de la lance et dynamique dans le duel. La poignée de l'épée peinte par Bernardo Zenale da Treviglio est levée par l'archange au niveau de l'épaule, alors que la lame atteint la gueule du démon dans le coin inférieur opposé. L'épée traverse obliquement la surface picturale et frappe l'ennemi, comme la lance dans les combats contre le dragon.



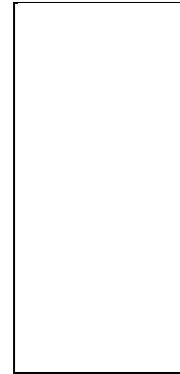
Vincenzo Foppa, Saints (détail), Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, peinture sur panneaux, 1460.



Timoteo Viti da Urbino, *Noli me tangere* et saint Michel (détail), Cagliari, Sant'Angelo Minore, peinture sur panneaux, 1518.



Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel (détail), Florence, Museo Stefano Bardini, peinture sur panneaux, milieu du XV^e.



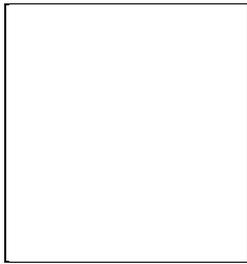
Bernardo Zenale da Treviglio, Vierge et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1480.

À la fin de notre période, l'épée conquiert les représentations en mouvement qui était au XIV^e siècle principalement l'apanage de la lance. L'épée était une arme de présentation ou une arme du combat achevé, elle devient celle d'un combat où l'issue n'est pas encore garantie, l'arme brandie menaçante. Un autre élément peut compléter le sens donné à cette lame, est être lui-même symbole de victoire : le fourreau.

Puisque Michel est un guerrier et porte souvent l'épée, le fourreau est régulièrement représenté accroché à sa ceinture¹⁷⁵³. Il est même parfois le seul élément visible attestant du port de l'épée par l'archange. Dans le panneau d'un suiveur de Meo da Siena, Michel utilise la lance contre le dragon et la chlamyde cache la partie gauche de son buste et de son bras. Mais derrière sa jambe, entre ses deux mollets, la bouterolle en métal du fourreau de l'épée est bien visible et atteste la présence de la deuxième arme. Au Moyen Âge, l'épée était accrochée par un système de suspension, souvent en bandoulière, portant un fourreau, comme

¹⁷⁵³ Nous avons recensé une cinquantaine de représentations de ce fourreau dans notre corpus.

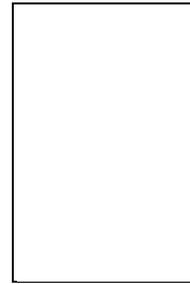
dans la peinture murale de Buonamico Buffalmacco. Michel porte une épée et si le fourreau n'est pas visible, la ceinture transversale placée sous la chlamyde et sur le plastron, qui passe sur l'épaule droite et traverse le torse de l'archange, servait certainement à accrocher l'arme. À la fin du Moyen Âge, le fourreau est plus généralement fixé à une ceinture, et c'est bien de cette façon qu'on le retrouve le plus souvent dans l'iconographie michaélique, comme dans la peinture de Francesco Botticini, où une fine ceinture rouge court entre la cuirasse et la braconnière, à laquelle pend une lanière de la même couleur portant le fourreau qui descend jusqu'aux pieds de l'archange.



Suiveurs de Meo da Siena, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Pérouse, Galleria Nazionale dell'Umbria, peinture sur panneaux, 2^e ¼ du XIV^e.

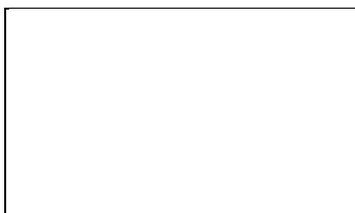


Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier, Pise, Camposanto, peinture murale, 1332-1342.



Francesco Botticini, Les trois archanges et Tobie, Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1470.

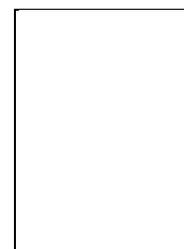
La ceinture peut recevoir une décoration plus soignée, comme dans une autre peinture de Buonamico Buffalmacco, elle est marquée de motifs floraux légers. Mais elle reste en général discrète, tout comme le fourreau qui peut être coloré, comme nous venons de le voir, mais qui n'est jamais l'objet d'une attention très soutenue. Elle est parfois remplacée par un drapé simplement noué autour de la taille de l'archange, surtout dans la seconde partie du XV^e siècle et au début du XVI^e, comme dans l'huile sur toile de Raphaël. Ce type de ceinture permet d'ajouter des lignes plus souples et douces au milieu des uniformes souvent stricts du guerrier. Enfin, dans la peinture murale de Giacomo Jaquerio, Michel a détaché sa ceinture et remis son épée dans son fourreau et l'ensemble est posé au sol sur la tête du dragon, alors que la ceinture s'enroule autour du fourreau. Cette disposition insiste sur le fait que le combat est totalement terminé, le mal vaincu, Michel se désarme.



Buonamico Buffalmacco, Saint Michel (détail), Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna, peinture murale déposée, 3^e décennie du XIV^e.



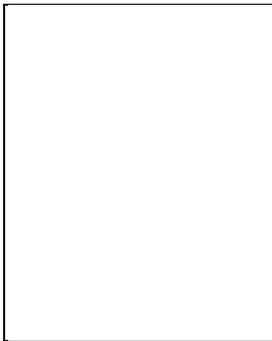
Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.



Giacomo Jaquerio, Saint Michel (détail), Fénis, château de Fénis, peinture murale, 1426.

La ceinture militaire, comportant ou non un fourreau, est aussi pratique que symbolique puisqu'elle est donnée pendant la cérémonie d'investiture¹⁷⁵⁴. Sa position et la façon dont le fourreau est utilisé par Michel dans les images sont également porteuses de sens.

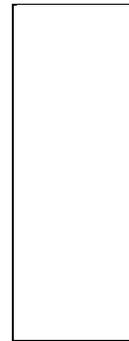
Dans le panneau d'Ambrogio Lorenzetti, si le dragon est encore largement agressif et effrayant avec ses sept têtes, et sa taille imposante, l'issue du combat ne semble pas inquiéter l'archange qui tient son fourreau dans la main gauche, certainement pour ranger l'épée dès le coup fatal porté à la bête. Dans les mêmes années, Buonamico Buffalmacco peint un saint Michel debout sur un dragon vaincu et dépecé, en train de remettre la lame dans son fourreau et la pointe y est déjà engagée. À la fin du XIV^e siècle, Cenni di Francesco di Ser Cenni représente un archange qui réalise un mouvement proche de celui de Buonamico Buffalmacco, mais la pointe de l'épée est encore dirigée vers le dragon mort et la main gauche a déjà levé le fourreau pour y ranger l'arme. Le fourreau symbolise ainsi la victoire déjà acquise par Michel ou acquise prochainement d'une manière certaine.



Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel (détail), Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.



Buonamico Buffalmacco, Saint Michel (détail), Arezzo, Museo Statale, peinture murale déposée, 3^e décennie du XIV^e.



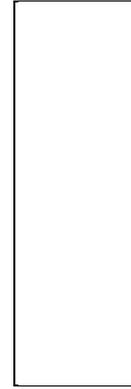
Cenni di Francesco di Ser Cenni, Couronnement de la Vierge et saints (détail), Los Angeles, J.P. Getty Museum, peinture sur panneaux, 1390-1400.

L'épée est parfois rangée dans le fourreau sans que Michel ne s'en soucie. C'est notamment le cas lorsque l'archange porte et utilise déjà la lance. La lance et l'épée sont associées treize fois dans notre corpus. Dans ce cas, Michel utilise la lance et l'épée est rangée dans le fourreau. Une seule peinture présente Michel portant les deux armes, l'épée bien verticale dans la main droite, et la lance dans la main gauche reposant sur l'épaule. Mais dans cette image, les deux armes sont inutilisées et le dragon aux pieds de l'archange est déjà vaincu. Lorsque Michel porte la lance dans la main droite, il l'utilise activement contre son adversaire et l'épée n'est pas du tout utilisée. L'archange peut cependant poser sa main sur le fourreau pour attirer l'attention sur cette arme devenue indispensable dans la panoplie du chevalier du XV^e siècle. La double présence des armes peut également évoquer deux types de combats différents, l'un présent et l'autre passé ou futur.

¹⁷⁵⁴ LEVI PISETZKY, 1964, p.376



Pellegrino di Giovanni di Antonio da Perugia, Saint Michel (détail), Boston, Museum of Fine Arts, peinture sur panneaux, 1428-1437.



Benvenuto di Giovanni, Annonciation et saints (détail), Volterra, Museo d'Arte sacra, peinture sur panneaux, 1466.

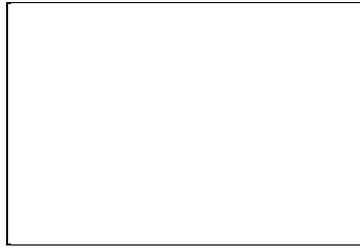
L'importance de l'attribut fourreau dans les représentations en pied de l'archange que nous venons d'étudier, est directement liée au développement d'une apparition de Michel, celle qui a eu lieu à Rome sous le pontificat de Grégoire le Grand.

La lance est un attribut particulièrement prisé dans les mises en action des combats de Michel dans les représentations en pied, mais l'épée semble être privilégiée dans les images narratives de notre corpus. Sur les quatre-vingt-une images de l'archange acteur d'épisodes narratifs, Michel porte seulement treize fois la lance, principalement dans les épisodes de combat contre le dragon ou des démons, liés bien évidemment à l'iconographie du Michel en pied, ou dans des pesées des âmes. Michel utilise l'épée dans cinquante-six peintures narratives de notre corpus. Cette récurrence s'explique en partie par le fait que certains épisodes placent l'épée au centre de la narration. C'est surtout le cas de l'épisode de l'apparition de l'archange sur le Mausolée d'Hadrien à Rome. Après un épisode de peste dans la ville de Rome, le pape Grégoire décide d'organiser une procession pour demander à Dieu de stopper l'épidémie. Arrivé sur le pont devant le Mausolée d'Hadrien, le groupe processionnel assiste à l'apparition de l'archange au sommet du bâtiment qui remet son épée dans son fourreau, signe de fin de la colère de Dieu et de sa punition. Dans la petite scène de la prédelle du polyptyque de Priamo della Quercia, Michel apparaît en haut d'un édifice à trois degrés, il est vêtu d'un plastron, d'une jupe évoquant la jupe à lattes et de genouillères. Il est en train d'enfoncer son épée dans le fourreau qu'il soulève avec la main gauche. Mais la figuration de l'épisode romain ne constitue pas un gros pourcentage dans les représentations d'épisodes mettant en scène Michel. La présence de l'épée comme instrument principal de l'archange dans les Jugements derniers est une particularité italienne dont nous reparlerons plus loin et qui explique le nombre important d'épées dans le groupe des scènes narratives. Dans cet épisode, l'épée est tenue à la verticale par l'archange au centre de la composition et souligne l'axe de partage entre les élus et les damnés, comme dans la peinture murale de Lorenzo Vecchietta, où elle est brandie au-dessus de sa tête en signe de menace comme dans

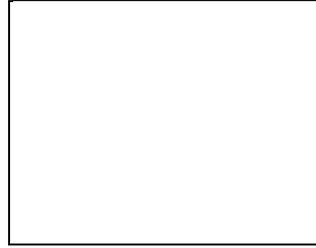
la lunette de Biagio d'Antonio, ou encore tenue droite vers les damnés en direction de l'enfer dans lequel ils sont poussés, comme dans la prédelle de Giovanni di Paolo.



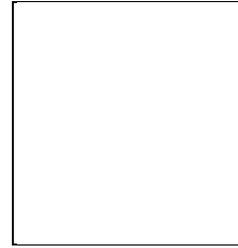
Priamo della Quercia, Miracles de saint Michel (détail), Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, 1430.



Lorenzo Vecchietta, Jugement dernier (détail), Sienne, Spedale Santa Maria della Scala, peinture murale, 1446-1449.



Biagio d'Antonio, Saint Michel pesant les âmes (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 1476.



Giovanni di Paolo, Jugement dernier (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1465.

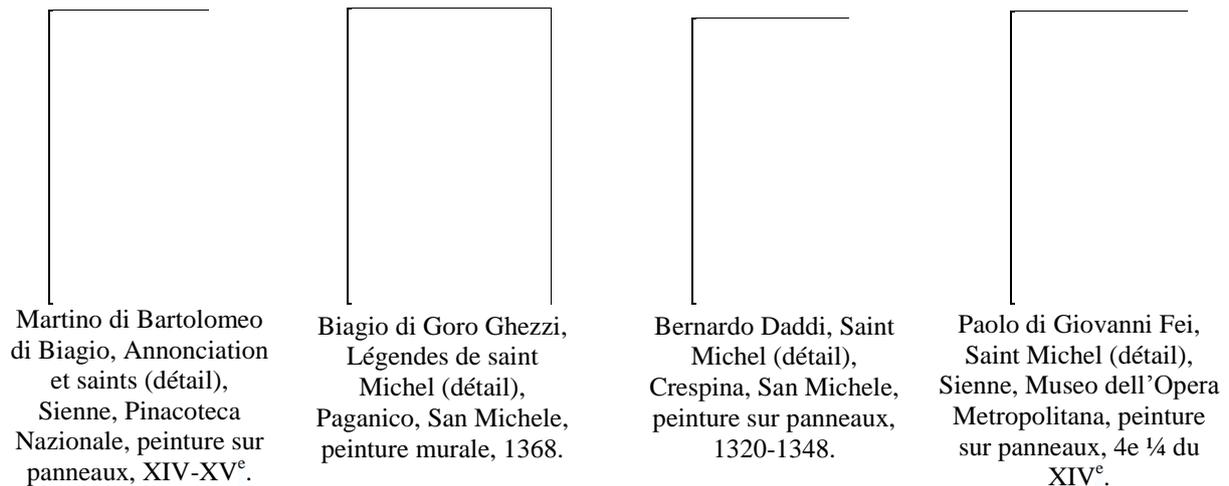
L'utilisation de l'épée est légèrement diversifiée, mais ce qui différencie fondamentalement l'emploi de l'arme dans ces scènes, est qu'elle n'est pas dirigée contre les démons, mais contre les hommes et est davantage signe de justice qu'instrument destiné à infliger des peines physiques.

Dans les mises en scène d'épisodes de combat, contre les anges rebelles ou contre le dragon de l'Apocalypse, l'élargissement du champ et la multiplication des personnages, permet le développement de la scène : Michel n'est plus dans un simple corps à corps contre le mal mais la lance reste l'instrument privilégié de cette bataille, et l'utilisation de l'épée imprime à l'archange les mêmes positions que dans les représentations en pieds.

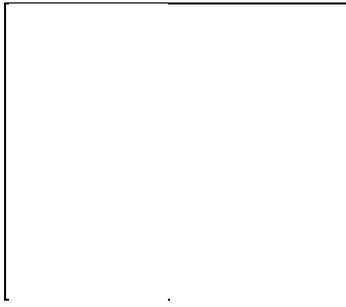
Le bouclier

Outre ses vêtements, l'archange peut avoir recours au bouclier pour se protéger des attaques de ses adversaires et compléter sa panoplie de guerrier. Il est présent dans soixante-huit peintures de notre corpus. Le bouclier est une arme défensive, constitué d'une ou plusieurs plaques principalement en bois ou en métal, que le combattant porte à l'aide d'attaches et qui sert à contrer les coups. La forme la plus classique est la forme ronde, appelée rondache, que l'on retrouve dans une dizaine de peintures, comme dans celle de Martino di Bartolomeo di Biagio. Ici, comme dans trois autres peintures, la rondache est particulièrement petite, ce qui laisse douter de son efficacité. Mais ces boucliers ronds sont généralement plus grands et de forme conique, comme dans la peinture murale de Paganico peinte par Biagio di Goro Ghezzi, où la rondache est marquée de stries rayonnantes autour d'un umbo saillant. Cette protection est plus adaptée au combat en corps à corps avec le dragon, qui tente d'ailleurs d'attraper la rondache de Michel pour mieux atteindre son corps. La forme plus spécifiquement médiévale de l'écu, bouclier quadrangulaire dont la partie inférieure a une forme ogivale, est la plus courante dans notre corpus, allant de l'écu de taille

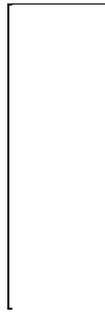
petite à moyenne, comme dans le panneau de Bernardo Daddi, au grand pavois. En effet, lorsque la forme de l'écu est allongée et que sa taille est importante, comme dans le panneau de Paolo di Giovanni Fei, il s'agit certainement d'un pavois, grand bouclier derrière lequel les fantassins et les arbalétriers du Moyen Âge pouvaient se cacher pour recharger leur arme. L'archange est d'ailleurs souvent représenté avec cette grande arme défensive directement posée sur le sol, ce qui correspond bien à l'utilisation du pavois. La taille de ce modèle insiste, ici, sur la taille de l'ennemi contre lequel Michel doit se protéger.



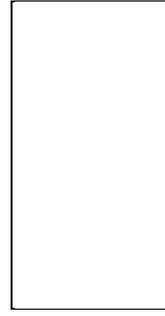
La croix de saint Georges des croisées, déjà présente sur les tuniques, les plastrons ou les bannières portées par Michel, est la décoration majoritaire des boucliers. Elle apparaît sur près de la moitié des armes défensives du corpus. Elle est toujours rouge sur fond blanc, et porte la même signification que sur les autres attributs de Michel. Elle prend ici la place généralement réservée aux armes et blasons : Michel combat pour la maison de Dieu et ces représentations le démontrent clairement. Le grand écu peint par Lorenzo di Alessandro, porte cette croix sur toute la hauteur. La partie basse et pointue de l'écu est légèrement abîmée, certainement rognée par les dents acérées de la bête, ce qui confirme son efficacité dans cette image. L'arme défensive de Michel comporte parfois des éléments de décoration différents, comme les fleurs de lys d'un anonyme aretin, des étoiles ou des bandes colorées dans d'autres témoignages picturaux. La décoration fantasmagorique en relief peinte par le Pérugin sur la surface du bouclier, orné de motif végétaux, de guirlandes et d'une tête de chérubin ailé, est accompagnée par une forme également originale de l'écu qui ne semble plus réellement remplir la fonction défensive d'origine. Notons qu'à la fin du XV^e siècle, comme les autres éléments du costume guerrier, le bouclier adopte des formes et des décorations plus fantasmagoriques, aux bords dentelés, au umbo proéminent. Un seul écu porté par Michel comporte pour toute décoration une inscription : celui peint par Giovanni d'Agnolo di Balduccio, où l'on peut lire « POTENTIA DEO », nouvelle preuve que l'archange se bat au nom de Dieu.



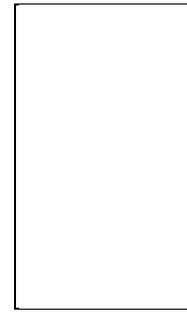
Lorenzo di Alessandro, Saint Michel (détails), Baltimore, The Walters Art Museum, peinture sur panneaux, milieu des années 1380.



Anonyme arétin, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, XIV^e.



Péruçin, Vierge à l'Enfant et anges (détail), Londres, National Gallery, huile sur toile, 1496-1500.



Giovanni d'Agnolo di Balduccio, Christ en gloire et saints (détail), Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna, peinture murale déposée, 1^e ½ du XV^e.

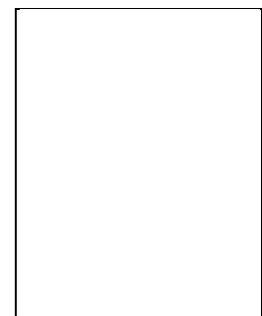
Le bouclier est régulièrement associé à l'épée au XIV^e siècle, et à ce titre, est également souvent un simple attribut de présentation. Dans le panneau de Luca di Tommè, Michel en buste porte son épée dans la main droite, le globe dans la gauche, alors que le bouclier, certainement un pavois, est posé contre sa hanche et l'adversaire est absent. Les armes ne sont pas ici utilisées et la présence du globe, qui ne porte aucune autre fonction que symbolique, atteste de cette passivité des objets dans l'image. Michel est représenté en action dans environ un tiers des images de l'archange au bouclier, et même lorsqu'il est en combat et qu'il use de son arme, le bouclier est porté mais pas forcément utilisé comme protection. La peinture murale de Jacopo del Casentino montre que Michel n'a pas réellement besoin ni de son épée, dont il tient le fourreau, ni de son bouclier, qu'il laisse à l'écart, pour porter un coup au dragon à l'aide de sa lance. Mais dans plusieurs témoignages, cette arme défensive semble tout de même utile pour contrer les attaques du dragon, et le bouclier abîmé peint par Lorenzo di Alessandro à peine étudié, prouve que l'archange doit se protéger de l'agressivité de la bête par tous les moyens. À partir des années 1470, quatre peintures présentent l'archange portant son écu directement fixé sur le haut du bras, pour parer aux coups au visage, comme dans la petite peinture d'Ercole de'Roberti conservée à la Pinacoteca de Bologne.



Luca di Tommè, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, autour de 1350.



Jacopo del Casentino, Saint Michel et saint anges contre le dragon (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



Ercole de'Roberti, Saint Michel (détail), Bologne, Pinacoteca, peinture sur panneaux, 1470-1480.

Dans notre corpus, le bouclier de Michel semble davantage compléter l'attirail militaire que servir véritablement à contrer les coups de l'adversaire du Bien. Son rôle secondaire dans la définition du caractère de l'archange, fait qu'il est souvent remplacé par d'autres attributs dans la main gauche de l'archange, d'autant que même sa fonction de porte-couleurs peut être assumée par le plastron ou la bannière.

Conclusion sur les armes

L'archange n'utilise que des armes qui nécessitent un corps à corps avec son ennemi, il n'utilise ni armes de jet, ni armes à feu. Deux grands types d'armes sont tenus par l'archange dans notre corpus : la lance, à laquelle s'ajoutent les insignes à longue hampe qui sont utilisés de la même manière, et l'épée. Le labarum n'est présent qu'au XIII^e siècle, remplacé par la bannière d'argent à la croix de gueules, qui est surtout courante à la fin de notre période. La croix hampée est assez présente au début de notre période, puis connaît une seconde phase de développement à la fin du XV^e siècle. Le bouclier, présent timidement tout au long de notre période, est davantage un objet qui complète l'attirail défensif des vêtements du guerrier qu'un signe fort dans l'iconographie michaélique. L'arme est un instrument du combat, un symbole de la qualité guerrière de l'archange (surtout dans les images où Michel n'est pas vêtu en soldat) ou un élément indispensable de la panoplie du combattant. La lance est l'arme du XIII^e siècle, l'épée est celle du XV^e, et le XIV^e semble se partager entre les deux.

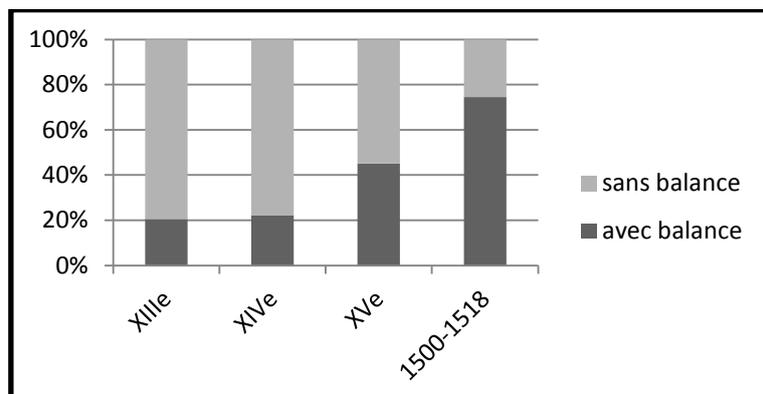
La lance est particulièrement adaptée aux combats de l'archange contre le dragon, dans le contexte des représentations en pied et dans le contexte des scènes narratives : elle permet de représenter le moment où l'archange transperce d'un coup fatal la bête. L'épée reste au *Trecento* une arme de représentation, symbole de la victoire sur le mal qui gît à ses pieds. Son utilisation dynamique prend une importance considérable parallèlement au développement de la balance comme attribut majeur de l'archange. L'arme est alors représentée au moment qui précède le coup fatal, celui où Michel prend de l'élan pour frapper le plus violemment possible. Dans les scènes narratives, l'épée a une place primordiale en tant qu'instrument de justice et de menace contre l'homme pécheur.

L'utilisation de l'une ou l'autre arme semble ainsi correspondre au type de combat, au type d'adversaire, à la présence d'autres attributs et au moment que le peintre a voulu figurer dans sa peinture en fonction du degré d'espoir ou de menace que devait porter l'image.

II.1.1.2. La balance

La balance est l'un des attributs majeurs de l'iconographie michaélique. Elle est représentée dans cent-quatre-vingt-dix peintures de notre corpus, et la proportion de sa présence s'accroît considérablement d'un siècle à l'autre, puisqu'elle est présente dans

environ 20% des images du XIII^e siècle, et près de 75% des images réalisées entre 1500 et 1518.

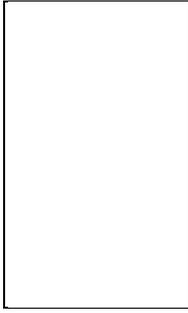


Doc. 5. Proportion de la présence de la balance par siècle dans notre corpus.

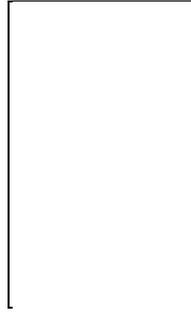
Une permanence de l'aspect formel de la balance

Comme son nom l'indique, la balance, du latin *bis* (deux fois) et *lanx* (plateau), est un instrument à deux plateaux, servant à peser, à mesurer la masse d'un corps par rapport à un autre ou par référence à un système d'étalon¹⁷⁵⁵. Le type de balance porté par Michel est toujours le même : il s'agit de la balance à fléau. Comme nous pouvons le voir dans la peinture de Bernardo Zenale da Treviglio, elle est constituée d'une poignée, souple, en bois, ou comme ici formée d'un anneau en métal, retenant un prisme d'acier appelé couteau central, en forme de « U », s'insérant et coupant perpendiculairement en son milieu une barre rigide, le fléau. De chaque extrémité du fléau, tombent au moins trois cordelettes ou chaînettes qui retiennent un plateau. Une aiguille peut être visible au centre du couteau central pour permettre un équilibrage plus facile, telle celle de l'archange peint par Biagio d'Antonio dans une lunette de polyptyque conservé au Petit Palais d'Avignon. La balance peinte par un anonyme sud-tyrolien dans une peinture murale de San Martino de Bolzano, comporte un fléau en bois, des fils de suspension des plateaux en cordelette, et le reste en métal. Ces types de matériaux sont ceux couramment employés dans les images de balances michaéliques. À la fin de notre période, elles sont plus volontiers totalement en métal. Elles sont généralement de taille moyenne, c'est-à-dire que la taille de leur fléau équivaut environ à la largeur des hanches de l'archange. Quelques témoignages picturaux présentent cependant une balance ridiculement petite, comme dans le panneau du Pseudo-Jacopino où elle ne dépasse guère la longueur de la main de l'archange. D'autres figurent une balance plus large, notamment dans les représentations où ce n'est pas directement l'archange qui porte la balance, comme nous allons le voir plus loin.

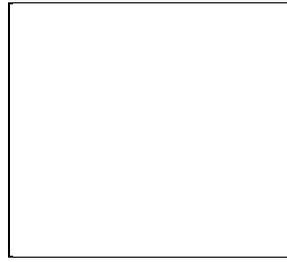
¹⁷⁵⁵ Définition du Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/balance> .



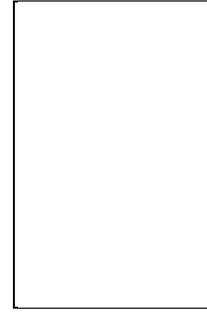
Bernardo Zenale da Treviglio, Vierge et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1480.



Biagio d'Antonio, Saint Michel (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 1476.

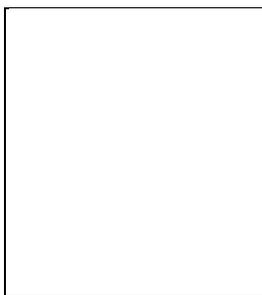


Peintre sud-tyrolien, Saint Michel (détail), Bolzano, San Martino, peinture murale, 1403.

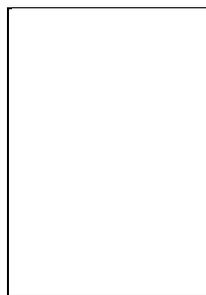


Pseudo Jacopino, Couronnement de la Vierge, Crucifixion et saints (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1340.

Les plateaux sont généralement simples, symétriques, sans décoration et comportent de larges rebords qui leur donnent davantage l'aspect de corbeilles que de véritables plateaux au sens propre du terme (objet normalement défini par la possession d'une partie plate). Les plateaux de la plus ancienne balance présente dans notre corpus, sont de couleur grise, certainement en métal, et ont une forme de sphère creuse tronquée, pour accueillir sans risque de chute les petites âmes des hommes. Un exemplaire original peint sur un mur de la chapelle Sant'Onofrio d'Atina, présente des plateaux faits de petits paniers d'osier tressés. Mais ils sont généralement de petites coupelles de métal, souvent jaunes, comme dans le panneau de Giovanni Angelo d'Antonio peint en 1445. Ils peuvent parfois s'aplatir pour ressembler davantage à de petites assiettes à la fin du XV^e siècle. Les plateaux de la balance peinte par Riccardo Quartararo ont une base arrondie et une surface totalement plate et lisse au centre de laquelle se tiennent les petites âmes de taille réduite, qui ne pouvaient de toute façon être trop grandes étant donnée la forme de leur socle.



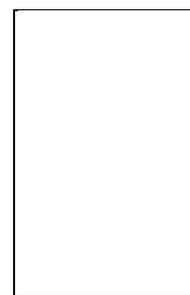
École d'Abruzzes, Saint Michel (détail), Bominaco, oratoire San Pellegrino, peinture murale, 1263.



Anonyme, Saint Michel (détail), Atina, Palazzo ducale, peinture murale, 2^e ½ du XIV^e.



Giovanni Angelo d'Antonio, Vierge à l'Enfants et saints (détail), Rome, Museo Nazionale del Palazzo Venezia, peinture sur panneaux, 1445.



Riccardo Quartararo, Saint Michel (détail), New York, collection privée, peinture sur panneaux, 1492.

Les plateaux de la balance ne constituent pas, comme les vêtements ou, dans une moindre mesure, les armes de Michel, l'occasion d'un développement décoratif ou d'utilisation de

riches matériaux, si ce n'est la couleur jaune qui lui donne parfois l'aspect de l'or. Les formes de la balance en général sont simples et varient peu au cours de notre période.

La position des plateaux peut par contre varier d'une peinture à l'autre : plateau de gauche plus haut que le plateau de droite, ou plus bas, ou les deux plateaux à la même hauteur. Ces positions sont marquées par la représentation du fléau en oblique descendante, ascendante ou horizontale. Ces variations dépendent principalement des personnages qui se trouvent autour et dans la balance.

Autour des plateaux

Le point central de la balance constitué par les plateaux, n'est pas toujours aisé à étudier, puisque le damné et le démon présents sur l'instrument ont souvent été grattés par les fidèles au cours du temps, altérant la surface picturale.

La présence de la balance augmente considérablement l'agitation dans l'iconographie michaélique. Cela vient du fait que les âmes sont, dans la tradition chrétienne, l'objet d'un débat au moment de la mort entre les anges et les démons¹⁷⁵⁶, donnant parfois lieu à un combat, qui détermine la présence de l'archistratège de la milice céleste. Le mal est ainsi présent sous la forme d'un ou plusieurs démons, tentant de faire basculer l'un des plateaux en l'accrochant ou en se pendant aux liens qui le tiennent ; ou d'un dragon, proposant alors une synthèse qui suggère le jugement à venir, le triomphe des pouvoirs du Bien et la glorification de saint Michel¹⁷⁵⁷. L'objet de leur convoitise est généralement décrit comme une âme. Il s'agit dans les images de petits personnages humains nus, des enfants au début de notre période, des hommes ou des femmes mûrs à la fin de celle-ci. Mais la dénomination même de ces petits hommes comme des âmes est sujet à quelques précisions. Il faudrait en effet déterminer si cette pesée a lieu au moment de la mort des hommes, auquel cas il s'agit bien d'une évaluation des âmes, ou au moment de la fin des temps, auquel cas, les corps ressuscités ont déjà rejoint les âmes et il s'agit d'une évaluation des hommes dans leur intégrité. Nous reviendrons plus loin sur cette question de l'importance de la détermination du moment de la pesée pour en déterminer sa nature même, puisque comme le précise Jean Fournée, la psychostasie n'est qu'une variété iconographique du thème de la pesée¹⁷⁵⁸. Ce qui nous intéresse ici est simplement de décrire les mouvements de la balance et leur logique par rapport à l'évaluation d'un homme, damné ou élu, qu'il s'agisse de son âme ou de son être intégral. Nous nommerons ici par commodité ces personnages par le terme d'hommes.

¹⁷⁵⁶ Voir à ce propos le chapitre 1. II.1.1.3.2. *Saint Michel, archange du Nouveau Testament* ; le chapitre 1. II.1.2.2. *Légendes juives apocryphes sur la vie de Moïse* ; et le chapitre 1. II.3.2.3.3. *Un saint lié à la mort et à la fin des temps*.

¹⁷⁵⁷ PERRY, 1913, p. 215.

¹⁷⁵⁸ FOURNEE, 1971, p. 76.

Dans l'iconographie michaélique, il y a généralement un petit personnage dans chacun des plateaux de la balance, ce qui signifie que les hommes sont jugés les uns par rapport aux autres. Nous avons déjà établi que cette image ne correspondait pas à la réalité théologique du Moyen Âge qui précisait bien que c'étaient les actions qui étaient évaluées, les bonnes par rapport aux mauvaises¹⁷⁵⁹. Nous pourrions alors estimer que chacun des deux hommes présents dans les plateaux est une représentation allégorique respectivement des bons actes commis et des mauvais, d'un seul et même individu. Pourtant, la montée au ciel souvent figurée du premier, et l'enlèvement du second par un démon, montrent qu'il ne s'agit pas d'un seul et même homme dédoublé en deux personnages. Les images de l'archange à la balance sont donc bien souvent la représentation d'un jugement double de deux hommes, l'un élu et l'autre damné, comme l'attestent la position généralement penchée du fléau et la différence de niveau des deux plateaux.

Le personnage élu est généralement situé dans le plateau le plus haut, synonyme de son élévation amorcée vers Dieu. Luca Signorelli insiste largement sur cette ascension du bon par rapport à une chute du mauvais, bientôt emporté par le démon qui attend, écarté des plateaux par l'archange pour ne pas qu'il en influence le résultat. Les élus - dont nous décrirons l'apparence et les attitudes dans une partie suivante - sont presque toujours représentés sur le plateau supérieur. Seules deux peintures de notre corpus semblent figurer le damné en position haute : celle peinte par un anonyme sur les murs de Santa Maria ad Cryptas de Fossa, où le démon, uniquement visible par ses bras, emporte un petit homme dont l'attitude résignée et le fait que Michel ne prenne pas sa défense, prouvent qu'il s'agit bien d'une âme déchue ; et celle d'un autre anonyme peinte à San Bernardo de Laietto, où cette fois le résultat est plus ambigu puisque l'homme du panneau inférieur est en prière et celui du plateau supérieur adopte une attitude d'homme damné, mais Michel repousse le démon venu le récupérer à l'aide de sa bannière. Cette position de la balance insiste sur le poids des bonnes actions de l'élu par rapport à celles du damné, et, le fait de positionner les élus dans le plateau inférieur s'il est rare dans l'iconographie italienne de la fin du Moyen Âge, se retrouve parfois dans l'iconographie européenne, en France, en Espagne, en Suisse ou dans les Flandres¹⁷⁶⁰.

¹⁷⁵⁹ Voir à ce propos le chapitre 1. III.2.2.3. *Saint Michel et la balance*.

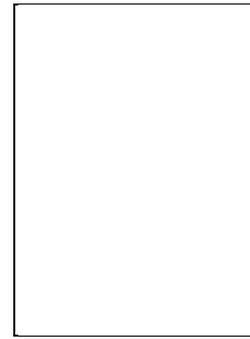
¹⁷⁶⁰ On retrouve cette disposition par exemple dans le tympan de Saint-Lazare d'Autun, XII^e ; dans celui de Notre-Dame de Paris, 1220-1230 ; dans le panneau peint par le Maître de Sorigerola, du XIII^e et conservé au Musée épiscopal de Vich, initialement pour l'église de Ribes en Catalogne ; une peinture murale de l'église de Porrentruy en Suisse ; ou le Jugement dernier peint par Memling vers 1480 et conservé à Bruges.



Luca Signorelli, Saint Michel (détail), Londres, collection privée, huile sur bois, 1502.



Anonyme, Saint Michel (détail), Fossa, Santa Maria ad Cryptas, peinture murale, 1263-1283.



Anonyme, Saint Michel (détail), Laietto, San Bernardo, peinture murale, 1430.

Afin de contourner les problèmes théologiques posés par la représentation d'une pesée avec un personnage dans chacun des plateaux, certains peintres ont placé des objets ou des lettres à la place ou avec les hommes. Carlo Crivelli peint deux fois l'archange portant une balance comportant dans un plateau un ou deux personnages et dans l'autre un poids destiné à évaluer les hommes présents pour eux-mêmes, en référence à un système d'étalon prédéfini, et non par rapport à un autre homme¹⁷⁶¹. Le panneau de Londres présente en plus la particularité de juger un couple ensemble, et non pas un homme seul. L'homme et la femme sont agenouillés et en prière dans le plateau supérieur alors que le plateau supérieur porte un poids en métal de forme cylindrique se terminant par un tronçon conique facilitant la préhension. L'objet présent dans le plateau de droite de la peinture d'un anonyme sud-tyrolien de Bolzano, n'est pas identifiable. Il ressemble davantage à un caillou qu'à une masse marquée de balance, mais avait certainement la même fonction que le poids de Carlo Crivelli : estimer le poids de l'homme assis dans l'autre plateau. La mise en scène de la mort et du Jugement d'Henri II peinte sur un mur du narthex de la basilique San Lorenzo Fuori le Mura de Rome entre 1290 et 1300, présente l'archange protégeant la balance, qu'il ne porte pas, de quatre démons, à l'aide de sa lance. Dans les plateaux, deux livres ouverts exposent certainement les bonnes et les mauvaises actions du défunt. Plus tard, avec les progrès de l'écriture et de l'instruction écrite, le bilan manuscrit remplacera la balance dans les scènes de jugements, comme à Albi (1474-1484) où les ressuscités portent chacun à leur cou la liste de leurs actes¹⁷⁶². En Italie, un seul autre exemple utilise l'écriture comme signifiant des bonnes et des mauvaises actions. Il s'agit de la peinture murale de Tommaso e Matteo Bisaci dans l'église San Bernardino d'Albenga. Dans les plateaux de la balance tenue par Michel, on peut lire la lettre « m », comme *malum*, et la lettre « b », comme *bonum*, de l'autre côté. Ces deux lettres symbolisent le bien et le mal faits par le défunt présenté aux pieds de l'archange. Le mal pèse ici plus lourd dans la balance, et le démon a déjà agrippé le damné par les cheveux et s'apprête à l'emporter en enfer ou au Purgatoire. L'image de la balance est complétée par la présence d'un ange tenant un livre ouvert, preuve de l'importance de l'écriture dans cette

¹⁷⁶¹ L'autre panneau de Carlo Crivelli est le polyptyque de Monte San Martino, peint en 1477-1480 pour l'église San Martino de la commune éponyme.

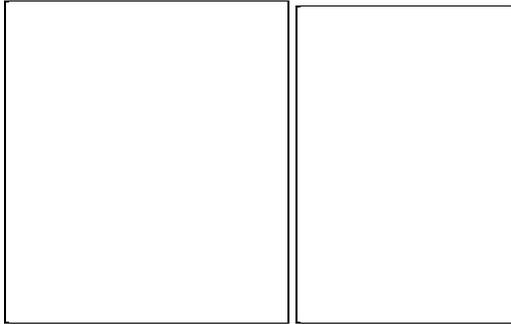
¹⁷⁶² PERRY, 1913, p. 215.

composition. Chacune des lettres de la balance correspond certainement à une liste inscrite dans le livre qui propose le détail de cette comptabilité alors que l'instrument de pesée, visuellement plus claire, en résume le résultat et indique la sentence.

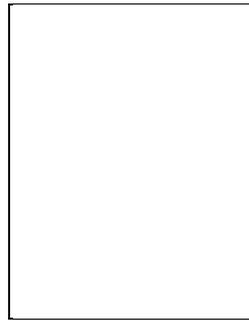
Carlo Crivelli, Saint Michel (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476.	Peintre sud-tyrolien, Saint Michel (détail), Bolzano, San Martino, peinture murale, 1403.	Anonyme romain, Légende du calice d'or (détail), Rome, San Lorenzo fuori le mura, peinture murale, 1290-1300.	Tommaso e Matteo Bisaci, Jugement dernier (détail), Albenga San Bernardino, peinture murale, 1483.

Nous ne retrouvons ni calice, ni agneau dans l'iconographie italienne, qui emploie rarement d'autres images que le petit homme nu dans les plateaux de la balance ou qui laisse les plateaux vides.

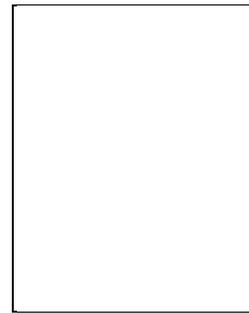
Dans la détermination du côté où se trouve le plateau le plus haut, il n'y a pas de règle stricte. Le plus souvent (dans plus de quatre-vingt cas), le plus élevé se trouve à gauche, et le fléau est en position oblique descendante. Cette position est certainement liée à l'idée que les justes se trouvent au jour du grand partage, à la droite du Sauveur, donc visuellement pour nous à gauche. Dans les représentations du Jugement dernier, cette position prend tout son sens, l'élus est directement dirigé depuis le plateau de la balance qui l'évalue, vers l'assemblée des élus en haut et à gauche de la composition, ou directement vers le Christ, comme c'est le cas dans la peinture de la calotte absidiale de l'église de Pomposa, peinte par Vitale da Bologna : la position de la pesée, décentrée sur le côté droit de l'image, insiste sur ce mouvement de l'élus vers le Christ directement depuis le plateau de la balance. La position inverse du fléau, en oblique ascendant avec le plateau droit plus haut que le gauche, est moins représentée, mais apparaît tout de même quarante-cinq fois. En fait, la position des plateaux de la balance correspond à un choix du peintre, en fonction de la composition et surtout en fonction du contexte iconographique. Prenons pour exemple le *tondo* peint par Luca Signorelli où l'inclinaison de la balance de l'archange permet à l'élus du plateau supérieur de se retrouver juste devant les yeux de la Vierge à l'Enfant qui se situe au centre de la composition. L'action du démon peut également fausser la pesée et l'inclinaison de la balance, qui sera vite rétablie par l'intervention de Michel. Dans le panneau d'Andrea da Bologna, le démon a saisi les cordelettes du plateau gauche de la balance et tire dessus pour influencer la pesée, mais Michel a brandi son épée et s'apprête à le frapper de revers.



Vitale da Bologna, Christ en Majesté et saints (détail), Pomposa, Monastère, peinture murale, 1351.

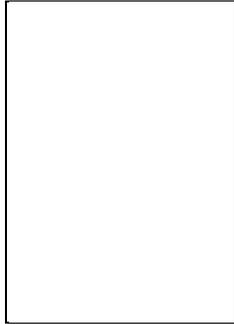


Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Cortona, Academia Etrusca, huile sur bois, 1510-1512.

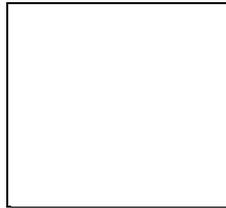


Andrea da Bologna, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, 1450-1477.

La symbolique chrétienne des directions qui fait de la droite du Christ, et donc de la gauche de l'image, une position positive en contexte de Jugement dernier, a contribué au plus grand développement de la balance au fléau en position oblique descendante. Cette position n'est pourtant pas courante dans les images du Jugement dernier italien lorsque la balance est présente : elle apparaît bien souvent les plateaux équilibrés et le fléau horizontal. C'est le cas de celui de Brindisi, peint par Rinaldo da Taranto dans les premières décennies du XIV^e siècle. Malgré le contexte narratif, l'instrument de pesée ne semble pas être ici actionné, il agit comme simple signe. Ce fait est encore plus évident dans les images eschatologiques où la balance est parfaitement équilibrée, et ses plateaux sont vides, comme dans la peinture murale de Cristoforo da Lendinara. Elle est alors le symbole d'une justice infaillible et parfaitement équitable. Elle prend le même sens dans les représentations en état de l'archange, à la balance vide et droite. Il est par contre plus difficile d'établir le sens que prend cet équilibre lorsque les plateaux portent des figures humaines. Dans la peinture de Biagio di Goro Ghezzi, la position en prière des deux personnages attestent qu'ils sont tous les deux élus et cette égalité parfaite serait alors le signe d'un même degré de bonté des deux hommes jugés (ici un couple, homme et femme). L'horizontalité du fléau peut aussi être l'image d'une pesée qui n'est pas encore terminée : dans le panneau de Bernardino Luini, les hommes viennent de prendre place sur les plateaux, le verdict n'est pas rendu et l'action de Michel et celle du démon sont encore déterminantes. Si ces images de balance aux plateaux occupés et parfaitement équilibrés sont ambiguës, puisque la sentence n'est pas rendue de manière claire et définitive, celles de la balance aux plateaux vides sans être à la même hauteur le sont d'autant plus puisqu'elle montre une balance mal réglée. Le déséquilibre des plateaux peints par Domenico Ghirlandaio ne peut s'expliquer par une mise en perspective de l'instrument de pesée puisque l'aiguille indique clairement que la balance vide n'est pas équilibrée.



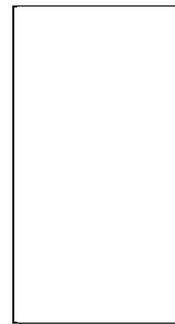
Rinaldo da Taranto,
Jugement dernier (détail),
Brindisi, Santa Maria del
Casale, peinture murale,
1^{es} décennies du XIV^e.



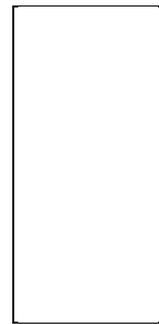
Cristoforo da
Lendinara,
Jugement dernier
(détail), Modena,
Duomo, peinture
murale, 1472-1476.



Biagio di Goro Ghezzi,
Allégories d'outre-tombe
(détail), Paganico, San
Michele, peinture murale,
1368.



Bernardino Luini,
Saint Michel et
saint Jean (détail),
collection privée,
peinture sur
panneaux, XVI^e.



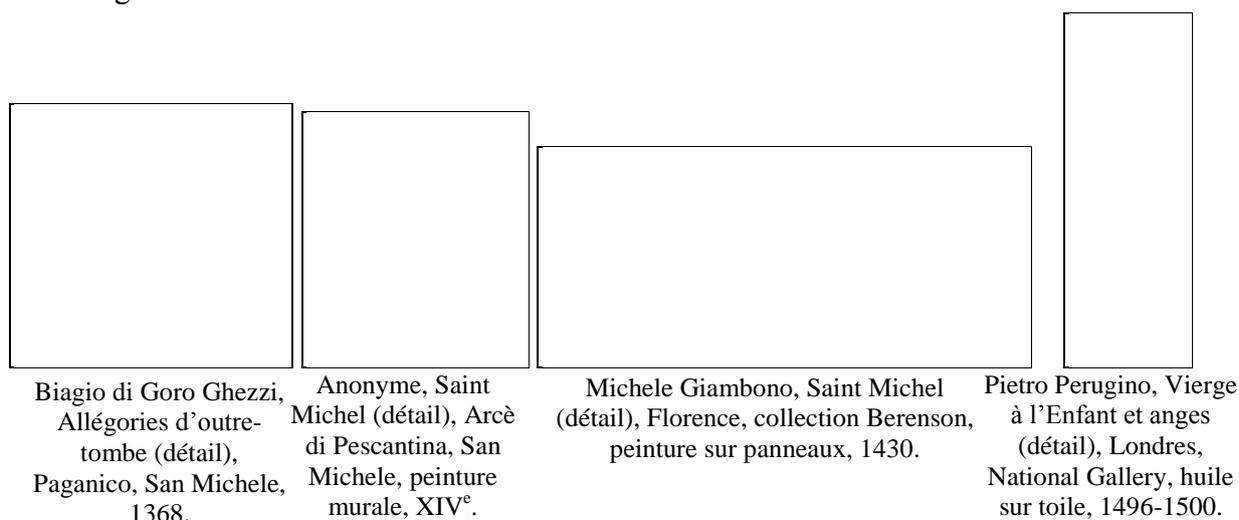
Domenico
Ghirlandaio, Saint
Michel et saint
Dominique (détail),
Portland, Art
Museum, peinture
sur panneaux,
1480-1485.

La position et l'occupation des plateaux est également en lien avec l'usage qu'en fait l'archange dans les images.

L'utilisation de la balance par Michel : un symbole ou un instrument de pesée ?

La balance est généralement tenue directement par l'archange, par la poignée ou le crochet prévu à cet effet, afin que l'instrument pende dans l'espace et soit ainsi utilisable. Seules six peintures de notre corpus représentent Michel près de la balance sans qu'elle soit portée par lui-même : dans quatre d'entre elle, l'archange participe à la pesée mais la balance est fixée à un autre point d'ancrage au-dessus des acteurs de la pesée ; dans les deux autres, la balance est représentée en périphérie de la figure archangélique comme simple rappel de son rôle près des défunts. Dans la peinture murale de San Lorenzo Fuori le Mura de Rome, le fléau semble flotter dans les airs, sans que rien ne le retienne. Dans celle de Paganico peinte par Biagio di Goro Ghezzi, le fléau horizontal de la balance est placé le long de la bordure ornementale séparant la scène de la pesée de la scène du registre supérieur, dans l'espace de laquelle le couteau central est visible (voir flèche rouge dans le détail de la peinture), et donne l'impression que les plateaux sont simplement fixés par des cordelettes à la bordure de l'image. La partie technique de la balance est rejetée en périphérie de l'image pour ne conserver au centre que l'idée de suspension et les plateaux, et c'est le corps de l'archange lui-même qui semble servir de colonne à cette balance. Michel supporte dans ses mains les plateaux équilibrés de la balance où deux personnages sont en prière, signe de leur élection divine : le rôle de l'archange semble s'être transformé de protecteur de la balance en intercesseur auprès des hommes. Deux autres peintures murales montrent la balance portée par une main sortant de la bordure supérieure de l'image, comme dans celle se trouvant dans

l'église San Michele d'Arcè di Pescantina¹⁷⁶³. Cette iconographie était déjà présente dans les tympan sculptés des cathédrales gothiques, et représente la main de Dieu, ainsi clairement impliqué dans le jugement des morts. Elle ne connaît qu'un développement très limité en Italie, comme en atteste sa présence dans seulement deux peintures sur les cinq-cent-cinq que comporte le corpus. Dans ces quatre images, la balance a des proportions beaucoup plus importantes que dans les images où elle est portée directement par l'archange. Cela explique en partie que Michel ne puisse la porter, non parce qu'il n'est pas assez fort, mais parce que la longueur du fléau et le diamètre des plateaux nécessitent un certain recul que la longueur du bras ne peut fournir. L'image réaffirme ici que Michel n'est pas le juge mais l'accompagnateur des hommes après leur mort. Enfin, deux peintures figurent la balance en périphérie de la figure de Michel. Dans la première, peinte par Michele Giambono, la balance et l'épée sont portées par deux angelots qui volètent au-dessus de la tête de Michel en trône, à la manière des anges portant les instruments de la Passion du Christ. Dans la seconde, l'huile sur toile du Pérugin de la National Gallery, elle est posée sur un arbuste sec qui se trouve dans le fond paysagé derrière l'archange. La balance est évoquée mais elle n'est pas portée par Michel, ce qui fait de son rôle de protecteur de la balance, une mission secondaire dans cette image alors que l'accent est clairement mis dans cette peinture sur le rôle martial de l'archange.



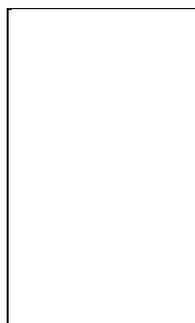
La balance est, avec le globe, l'attribut michaélique de la main gauche. L'archange est droitier, puisque les gauchers et le côté gauche en général sont associés à une symbolique négative, il réserve donc sa main droite aux armes, qui nécessitent un maniement plus précis et une plus grande force que la balance, objet léger qu'il suffit de porter pour qu'il soit effectif. La balance peut toutefois être saisie par la main droite, lorsqu'elle est le seul attribut porté, par exemple, comme dans le Jugement dernier de Brindisi, peint par Rinaldo da Taranto. Michel porte la balance de la main droite dans deux autres peintures dans le contexte

¹⁷⁶³ La main de Dieu portant la balance est également visible dans l'Oratorio San Michele de Padoue, peint par Jacopo da Verona en 1397.

de l'au-delà¹⁷⁶⁴. Cette particularité s'explique bien sûr par l'aspect central de l'instrument de la pesée dans cette scène de jugement des hommes. Quatre peintures de l'archange en état représentent Michel portant la balance dans la main droite. Dans la peinture de Pontormo (visible dans la partie suivante sur les plateaux vides), Michel saisit de la main droite la balance emmêlée pour la placer devant les yeux de la Vierge. La peinture sur panneaux du Pseudo Jacopino montre une minuscule balance dans les mains de Michel alors que celui-ci combat un dragon de taille importante avec la lance tenue dans la main gauche. Nous ne pouvons expliquer cette particularité dans l'image présentée. L'archange peint par Cesare Sesto et conservé au Louvre, tient la balance dans la main droite car il n'est pas armé. Il aide le Christ Enfant à attraper un objet dans le plateau gauche de la balance, en le soutenant de sa main gauche. Là encore, cette peinture est la seule de ce type dans notre corpus. Jésus récupère ce qui se trouve dans le plateau le plus haut, ce qui signifie sans doute qu'il pourra sauver les âmes elles-mêmes présentes dans le plateau supérieur au moment de la fin des temps. Michel assiste l'Enfant, comme il le fera au Jugement dernier. Enfin, Gian Francesco Caroto, porte dans la même main son épée, posée pointe au sol, et la balance, pour en associer les symboles, puisque c'est pour protéger la balance que Michel prend les armes. La similitude de forme entre le fléau de la balance et sa poignée, et la garde de l'épée et sa poignée, insiste sur la place égale qu'occupent les deux fonctions dans la mission de l'archange.



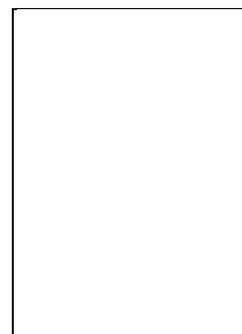
Rinaldo da Taranto, Jugement dernier (détail), Brindisi, Santa Maria del Casale, peinture murale, 1^{es} décennies du XIV^e.



Pseudo-Jacopino, Couronnement de la Vierge (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1340.



Cesare Sesto, Vierge à l'Enfant et les saints Élisabeth, Jean-Baptiste et Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1510.

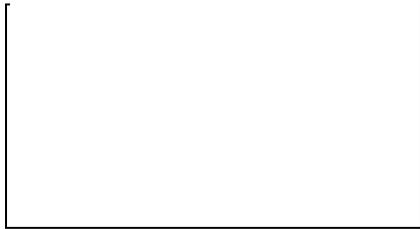


Gian Francesco Caroto, Saints (détail), Mantoue, Santa Maria della Carità, huile sur toile, avant 1519.

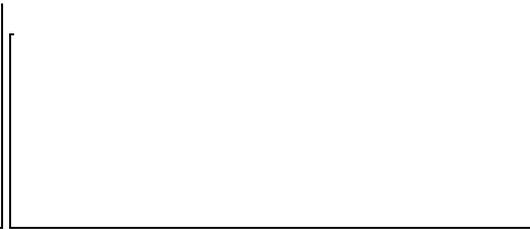
La balance est liée à l'utilisation des armes, puisque qu'elle justifie en partie le combat mené par Michel et réciproquement, c'est certainement parce qu'il est un archange guerrier que lui est confiée la surveillance du bon déroulement de la pesée. Le combat même de Michel contre son adversaire symbolise le jugement par une mise en opposition du bien et du mal, similaire à celle qui se produit dans la confrontation des bonnes et des mauvaises actions. Les deux types d'attributs sont souvent portés en même temps par l'archange. Dans les deux bâtiments accolés de Schifanoia et dédiés à Michel, nous retrouvons en deux endroits

¹⁷⁶⁴ Celle de l'oratoire de San Pellegrino à Bominaco en 1263 et celle de l'église de Santa Maria di Ronzano de Castel Castagna, autour de 1280.

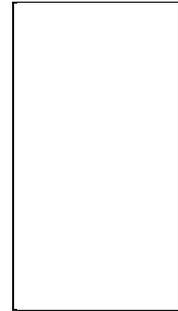
différents une double figure de l'archange : à chaque fois, une représentation armée de l'archange fait pendant à une représentation à la balance. Les deux fonctions de Michel sont ici dédoublées pour encadrer le passage à l'autel ou l'abside. Elles sont d'égale importance et toutes deux constitutives de la personnalité de l'archange. Dans la peinture de Giovanni del Ponte, l'absence d'ennemi ou d'un autre élément dans l'image, focalise l'attention sur les deux attributs portés par Michel à la même hauteur : l'épée et la balance.



Anonyme, Saints Michel, Schifanoia, San Michele, peinture murale, XIV^e.



Anonyme, Couronnement de la Vierge et saints Michel, Schifanoia, San Michele, peinture murale, XIV^e.

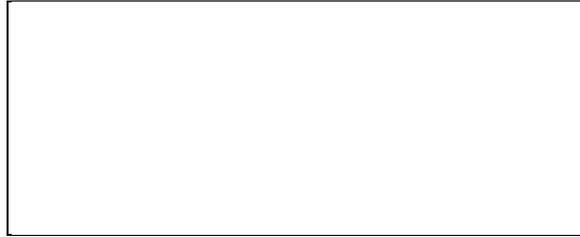


Giovanni del Ponte, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Columbia, Museum of Art, peinture sur panneaux, 1425-1426.

La présence conjointe de l'arme et de la balance résume les différents aspects, parfois contradictoires, de la nature de Michel : l'arme, solide, piquante ou tranchante, représente la force du guerrier de Dieu ; et la justesse et la sensibilité de la balance reflètent davantage le caractère angélique de Michel.

L'association entre la balance et arme, et plus spécifiquement l'épée, se retrouve également dans les représentations allégoriques de la Justice, comme signe d'égalité, d'infailibilité et du caractère répressif de la justice, qu'elle soit humaine ou divine. Les deux figures, celle de la Justice personnifiée et celle de Michel, sont d'ailleurs elles-mêmes associées dans le panneau de Jacobello del Fiore, portant les mêmes attributs¹⁷⁶⁵. Pourtant ils n'en font pas du tout le même usage : l'allégorie de la Justice trône dans une position frontale et présente l'épée verticalement alors que la balance est parfaitement équilibrée, et le fléau horizontal ; le corps de Michel est marqué par un *contrapposto* élégant, l'épée est brandie derrière son épaule et la balance penche largement alors qu'il l'écarte de la gueule du dragon qu'il combat en même temps. L'archange est une forme chrétienne et dynamique de la Justice divine. Malgré le mouvement qui caractérise la figure de Michel, les plateaux de sa balance sont vides, l'instrument de pesée n'est pas un outil au service d'une action mais un symbole de la mission de l'archange.

¹⁷⁶⁵ Voir le triptyque de la Justice, Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.

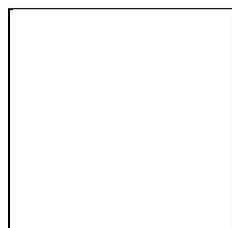


Jacobello del Fiore, Triptyque de la Justice, Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.

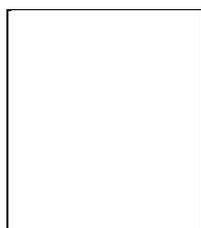
Dans vingt-et-une peintures de notre corpus, Michel porte une balance aux plateaux vides, et toutes, sauf une¹⁷⁶⁶, sont réalisées au XV^e siècle et au début du XVI^e. Le médaillon peint par Giovanni del Ponte montre un archange portant haut une balance au fléau horizontal et aux plateaux vides. L'instrument est ici un objet signe et ne sert pas directement à mettre en scène la pesée, ce qui n'est pas spécialement étonnant dans une image de l'archange en pieds. Mais l'insertion de l'archange à la balance dans un champ narratif ne signifie pas forcément que les plateaux soient remplis. Quatre images d'épisodes de l'au-delà peintes entre 1410 et 1476, comme celle d'Albenga, présentent l'archange portant l'épée et la balance, mais, si les élus et les damnés sont présents dans la scène, Michel ne porte aucun personnage dans les plateaux de sa balance : il présente simplement les signes de sa fonction sans participer directement à l'action¹⁷⁶⁷. L'archange peut également être en position dynamique, en train de combattre un dragon pour protéger la balance alors que celle-ci est vide. Dans le panneau de Francesco de Tatti, Michel s'apprête à frapper le démon agenouillé à ces pieds afin de protéger la balance. Le diable tente bien d'accrocher, à l'aide de son pied de biche, l'un des plateaux, mais ce ne sont pas ici les âmes qu'il tente de récupérer, son action n'est pas l'illustration d'un épisode précis mais d'une action symbolique : les serviteurs de Satan ont pour rôle de perturber la pesée en général, et Michel de la surveiller. Une peinture murale déposée de Pontormo insiste sur la valeur de signe de la balance, car l'archange ne la tient plus par la poignée, les plateaux en équilibre, elle n'est donc pas en position d'être utilisée, mais il l'agrippe par le fléau pour la porter au regard de la Vierge. Enfin, dans le médaillon de Tomaso da Modena, si la poignée, le couteau central et le fléau de la balance portée par Michel sont visibles dans l'image, les plateaux se retrouvent hors cadre, et témoignent une nouvelle fois d'un inintérêt pour la pesée en tant que telle.

¹⁷⁶⁶ Il s'agit de l'archange du polyptyque de Barnaba da Modena, conservé à Savona, dans l'église San Dalmazio, et peint en 1376.

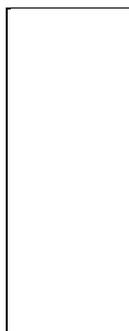
¹⁷⁶⁷ Giovanni da Modena, Jugement dernier, Bologne, San Petronio, peinture murale, 1410 ; Anonyme, l'enfer, Bastia Mondovi, San Fiorenzo, peinture murale, 1472 ; Cristoforo da Lendinara, Jugement dernier, Modena, Duomo, peinture murale, 1472-1476.



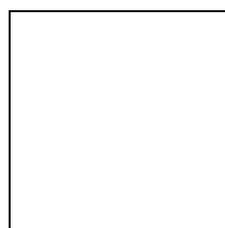
Giovanni del Ponte, Assomption de saint Jean et saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1420-1424.



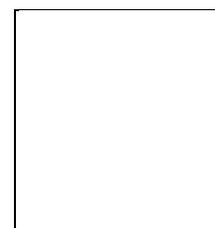
Pittore Monregalese, Jugement dernier (détail), Albenga, San Giorgio di Campocchiesa, peinture murale, 1446.



Francesco de Tatti, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Milan, Pinacoteca del Castello Sforzesco, huile sur bois, 1517.



Pontormo, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Santissima Annunziata, peinture murale déposée, 1514.



Tomaso da Modena, Saint Michel (détail), Trévisé, Museo Civico Luigi Bailo, peinture murale déposée, 1355-1366.

Conformément à la théologie médiévale, ces images privilégient l'évocation du jugement par une représentation sommaire de l'objet balance, au détriment d'une mise en scène plus concrète de la pesée. Mais ce n'est pas toujours le cas dans l'iconographie michaélique.

La balance dans les mains de l'archange est avant tout un symbole. Elle n'intervient jamais dans les textes saints comme un instrument dans les mains de l'archange, et ne peut à ce titre être une illustration d'un récit biblique. Elle correspond à une évolution qui voit la mise en place d'une véritable tarification des supplices en fonction des péchés. À ce titre, l'outil mathématique de pesée renvoie à cette idée de calcul et de résultat chiffré permettant d'y associer un « tarif » de supplices. D'ailleurs, selon Aaron Gourevitch, le développement de l'iconographie des Jugements derniers au XIII^e siècle correspond au développement de cet esprit comptable des hommes d'affaires¹⁷⁶⁸. Mais l'utilisation de la balance est avant tout une allégorie - dans le sens d'un « mode d'expression consistant à représenter une idée abstraite [...] par une image »¹⁷⁶⁹ - de l'estimation de la valeur des hommes. Pourtant, la pesée des âmes ou des hommes ressuscités, devient au cours du Moyen Âge un véritable moment de la fin des temps et prend la place dans les images d'une action concrète, d'un épisode narratif, défini dans le temps et dans l'espace (au moment de l'Apocalypse et dans l'au-delà). Au début du XIII^e siècle, Michel est déjà acteur de la pesée des hommes au sein de représentations eschatologiques¹⁷⁷⁰. Tout au long de notre période, Michel à la balance apparaît dans divers épisodes narratifs : des scènes de Jugement dernier ou des épisodes de l'au-delà ; des scènes hagiographiques (principalement dans la mort d'Henri II dans les

¹⁷⁶⁸ GOUREVITCH, 1982, p. 257.

¹⁷⁶⁹ Définition du Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/all%C3%A9gorie> .

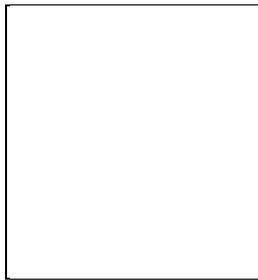
¹⁷⁷⁰ Voir à ce propos le chapitre 1. III.2.2.3. *Saint Michel et la balance*.

légendes de saint Laurent) ; certaines scènes de combat, et même si ces représentations ne sont pas clairement narratives puisqu'elles prennent la place d'une représentation de saint en état, elles possèdent un nombre assez important de protagonistes, aux positions dynamiques et interférant les uns avec les autres, pour être évoquées ici.

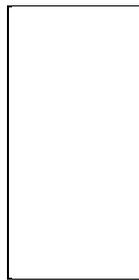
Au début de notre période, la balance apparaît uniquement en contexte narratif. Elle est un outil dans les mains de Michel qui lui permet, selon le contexte figuratif, d'évaluer les âmes ou les hommes. À ce titre, elle est, à Bominaco, l'objet de l'attention de l'archange, et porte des petits hommes, son fléau est incliné et elle a une place importante dans la surface picturale, mise en valeur par le drapé qui crée un cadre autour d'elle. Les démons sont bien présents mais de manière discrète, le combat n'est pas le sujet de l'image et Michel d'ailleurs n'est pas armé. La fin du XIII^e siècle voit le passage dans notre corpus d'une utilisation purement narrative à une utilisation de la balance comme attribut simple dans les représentations en état. Ce type de figuration existait déjà précédemment¹⁷⁷¹ mais n'avait pas marqué le *Duecento*. La balance ne devient pas pour autant un objet statique rappelant essentiellement une action, un symbole ou un élément de la personnalité de Michel. Le panneau d'un anonyme émilien d'une collection privée représente l'archange protégeant de sa lance une balance des pattes d'un démon. L'instrument de pesée est assez discret dans son format et les plateaux ont une taille vraiment réduite, mais ils sont pourtant au centre de l'attention. Michel remonte sa main gauche pour relever la balance, le fléau est incliné, les plateaux portent de petits hommes qui attendent le verdict, et le démon les convoite énergiquement. Le mouvement et l'interaction des différents personnages entre eux transforment ici l'objet balance en instrument de pesée, ce qui est souvent le cas dans les peintures du *Trecento* et du *Quattrocento*. La peinture de Jacobello del Fiore figure les mêmes éléments que dans l'image précédente : l'archange, l'arme, l'adversaire, la balance, les petits hommes à l'intérieur. Pourtant l'absence d'une animation autour d'une action commune et d'interaction entre les différents éléments constitutifs de la figure michaélique font de la balance un simple rappel de sa mission psychopompique ou eschatologique mais elle n'est pas ici l'outil d'évaluation des âmes qu'il porte. La présence des hommes dans les plateaux, si elle participe à l'insertion d'un degré de narrativité dans l'image, n'est pas suffisante pour en faire une pesée. D'ailleurs, même dans les représentations narratives de la fin des temps, la balance n'est pas particulièrement présente pour mettre en scène le jugement des hommes. Nous reviendrons sur le fait qu'aux XIV^e et XV^e siècles, la balance est peu présente dans l'iconographie des Jugements derniers italiens, mais notons dès maintenant qu'elle n'y est presque jamais l'instrument de la pesée. Dans le Jugement dernier de Sant'Agata de'Goti, Michel, légèrement désaxé par rapport au centre de l'image, présente son épée verticalement et sa balance, portant de petites âmes, mais ces attributs ne sont pas pourtant pas l'objet d'une attention particulière. Cette évaluation est pourtant un moment clé de la narration puisque Michel se situe dans l'image entre une figuration de l'Enfer et une figuration du Purgatoire : le passage sur la balance doit permettre le passage d'un côté ou de l'autre des âmes. Mais la

¹⁷⁷¹ Comme par exemple dans le relief de la base du « trône royal », Monte Sant'Angelo, église grotte, fin XI^e - début XII^e siècle. Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.3. *Saint Michel et la balance*.

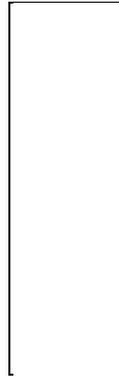
balance reste ici un signe de ce jugement sans le mettre réellement en scène. La présence, généralement plus symbolique que narrative dans les images de l'au-delà de la balance, a déjà été confirmée par la présence des plateaux vides dans les peintures murales de Modena ou d'Albenga. Le calme qui règne autour des plateaux en contexte eschatologique est d'autant plus étrange que les représentations de la balance portée par saint Michel en état sont parfois particulièrement dynamiques au XV^e siècle et au début du XVI^e.



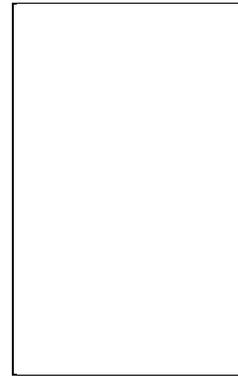
École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà (détail), Bominaco, San Pellegrino, peinture murale, 1263.



Anonyme émilien, Saint Michel, Raphaël et Tobie (détail), Londres, collection privée, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.



Jacobello del Fiore, Vierge à l'Enfant, Rédempteur et saints (détail), L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo, peinture sur panneaux, 1428-1430.

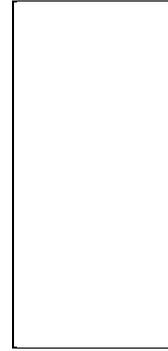


Atelier de Ferrante Maglione, Jugement dernier (détail), Sant'Agata de'Goti, SS. Annunziata, peinture murale, fin XIV^e début XV^e.

Dans les images non narratives, la position de Michel ne diffère pas entre celles où il porte la balance et celles où elle n'apparaît pas. Dans le panneau de Giovanni di Francesco, le corps est en *contrapposto*, le bras est levé pour brandir l'épée, la jambe gauche est tendue et la jambe droite pliée. Saint Michel pourrait, avec cette même position, s'apprêter à porter le coup fatal au dragon, mais c'est un petit démon accroché à la balance qui est ici l'adversaire de l'archange. Timoteo Viti da Urbino montre la détermination de Michel à protéger l'instrument de pesée par le mouvement qu'il imprime au corps de l'archange afin de lui faire écarter la balance des griffes du démon anthropomorphe qui est écrasé sous ses pieds. Mais la balance est un instrument sensible, qui nécessite un minimum de calme pour que son utilisation soit effective. L'agitation qui entoure le moment de la pesée déplace son utilité : la balance dans l'iconographie de saint Michel est davantage un instrument de convoitise qu'un instrument de pesée. Les peintres ne mettent pas en scène le moment clé de l'évaluation de l'homme, et Michel n'est pas un simple porte-balance au service de ce jugement, ils représentent un combat, opposant Michel à un dragon ou un démon, dont l'enjeu est une balance, et le destin des hommes.



Giovanni di Francesco, Vierge à l'Enfant et saints (détail), New York, Collection Hugh Satterlee, peinture sur panneaux, 1439.



Timoteo Viti da Urbino, *Noli me tangere* et saints (détail), Cagli, Sant'Angelo Minore, peinture sur panneaux, 1518.

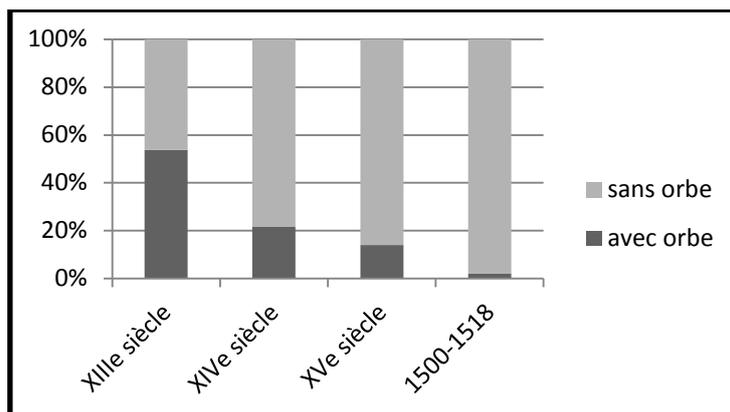
La figuration de la balance varie entre un attribut-symbole qui rappelle la mission de protecteur des âmes et des hommes de Michel, son rôle au moment du Jugement dernier, ou en fait une personnification de la Justice divine ; et la mise en scène d'une pesée qui finalement n'est qu'un prétexte à la bataille qui se déroule sous nos yeux dans l'image.

II.1.1.3. L'orbe

Parmi les attributs principaux tenus par Michel, nous retrouvons un disque ou une sphère, qui porte souvent une croix peinte ou en relief : il s'agit d'une représentation du globe ou de l'orbe. Cette boule représente déjà le monde dans l'iconographie romaine, et le pouvoir de celui qui la porte. Marquée d'une croix, elle symbolise l'univers créé par Dieu, et est ainsi le symbole chrétien du pouvoir universel. Le globe est un attribut impérial puis royal, symbole de domination universelle, il représente le monde sur lequel le souverain règne, il réactive le lien déjà existant entre iconographie impériale et iconographie archangélique¹⁷⁷². Comme les autres symboles de pouvoirs impériaux, le globe crucifère prouve la puissance mais également la subordination de l'archange et des souverains au souverain universel, il est le signe d'un transfert de pouvoir d'origine divine.

Michel porte quatre-vingt-quinze fois l'orbe dans notre corpus. Alors qu'elle est présente dans plus d'une peinture sur deux au *Duecento*, sa figuration diminue de moitié au *Trecento*, baisse encore au *Quattrocento*, et le début du XVI^e siècle ne compte plus qu'une seule image de l'archange portant le globe.

¹⁷⁷² Voir à ce propos les chapitres 1.III. 2.1.2.3. *Le type de l'empereur byzantin* ; et III. 2.2.2.1. *La christianisation d'un thème triomphal impérial*.

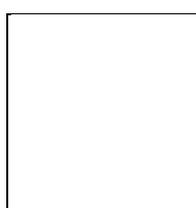


Doc. 6. Proportion de la présence de l'orbe par siècle dans notre corpus.

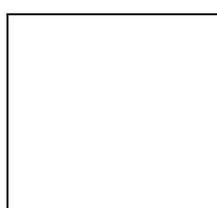
Au XIII^e siècle, le globe figure une douzaine de fois sous la forme d'un disque plat orné d'une croix peinte. Cette forme correspond à la représentation du globe sans épaisseur et sans volume comme en attestent l'absence de modelé et la position de la main de l'archange. Dans la peinture rupestre de Mottola, Michel porte un globe blanc dans la main gauche, en forme de palet et orné d'une croix et d'autres motifs d'entrelacs. Ce type de représentation sans volume se développe principalement au XIII^e siècle, puis plus timidement au XIV^e siècle pour disparaître totalement dans la seconde moitié du *Trecento*. Le dernier exemplaire du disque a été peint sur la paroi nord de la chapelle Santo Stefano dans la deuxième partie du XIV^e siècle. Le peintre a insisté sur cette forme de cylindre plat par l'ajout de deux cernes noirs qui circonscrivent clairement les limites circulaires de l'orbe. Mais le XIII^e siècle propose également des globes de forme sphérique dont la rotundité est marquée par un modelé et une position spéciale de la main de l'archange, comme dans la peinture murale de Fossacesia. La taille du globe ou du disque est relativement fixe et est proche de celle d'un melon. Elle peut prendre des proportions légèrement plus grandes, comme dans la peinture de Matteo di Pacino, ou plus petite, comme dans celle du Maestro di Fossa.



Anonyme, Saint Michel (détail), Mottola, San Nicola a Casalrotto, peinture murale, fin XII^e-début XIII^e.



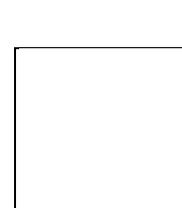
Anonyme, Saint Michel (détail), Soletto, Capella Santa Stefano, peinture murale, 2^e ½ du XIV^e.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Fossacesia, San Giovanni in Venere, peinture murale, 4^e ¼ du XIII^e.



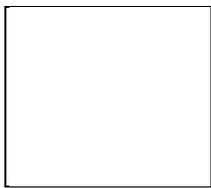
Matteo di Pacino, Saint Michel et saints (détail), Florence, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1360-1365.



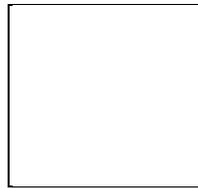
Maestro di Fossa, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Spolète, Palais épiscopal, peinture murale, XIV^e.

La croix sur le globe est le signe de l'origine divine du pouvoir transmis par Dieu à l'archange. Elle figure dans plus de la moitié des peintures de l'orbe tenu par Michel, qu'elle soit peinte ou en relief. Au XIII^e siècle et jusqu'au milieu du XIV^e siècle, elle est principalement peinte sur la surface du disque ou de la sphère. Il s'agit le plus souvent d'une croix latine rouge sur fond blanc, nouvelle évocation de la croix de saint Georges des croisés.

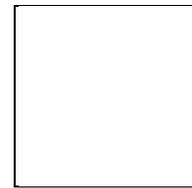
La croix qui orne l'orbe porté par l'archange dans la peinture rupestre de Mottola que nous venons de voir présente une belle illustration de la décoration accompagnant souvent la croix peinte, composée de lignes droites et de courbes créant un socle pour mettre en valeur la croix. La croix en elle-même est l'objet de nombreuses variations. Elle peut apparaître sous la forme d'une croix de saint Maurice, comportant des branches aux extrémités tréflées, comme dans la peinture de Fossacesia, également vue plus haut. Celle peinte par Paolo Veneziano dans le Crucifix conservé en Croatie, est une croix potencée, c'est-à-dire que chacune de ses branches se termine par une béquille. C'est le modèle typique de la croix de Jérusalem. La croix de l'orbe porté par saint Michel dans le panneau de Coppo di Marcovaldo, est une croix patriarcale, qui possède une seconde traverse légèrement plus étroite que la première. Enfin, les modèles de croix de notre corpus ont souvent les branches plus larges vers les extrémités, ce sont des croix pattées.



Paolo Veneziano, Crucifix (détail), Traù (Croatie), couvent des bénédictines, peinture sur panneaux, 1324-1350.

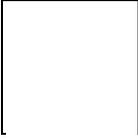
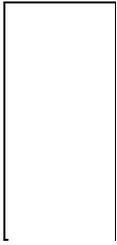
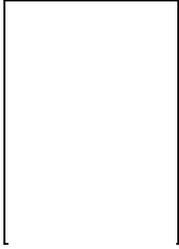


Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes (détail), San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.



Anonyme vénitien, Saint Michel (détail), Venise, San Marco, peinture murale, 1265.

Dès la fin du XIII^e siècle, la croix se détache de la surface de l'orbe pour se retrouver au sommet du globe, généralement assez fine et dorée. Le panneau de Lippo di Benivieni réalisé entre 1290 et 1310, est la première peinture de notre corpus à présenter ce type d'orbe, qui va se développer au XIV^e siècle pour être, au XV^e siècle, le seul type de globe crucifère. Le corpus compte environ le même nombre d'orbes à croix peinte et d'orbes à croix en relief. Cette forme correspond davantage à l'insigne royal et permet d'insister sur la présence du signe crucifère. Dans un panneau réalisé par l'atelier d'Agnolo Gaddi, la croix a une hauteur au moins double de celle du globe, insistant sur l'idée de la nature divine de la domination de l'archange. Mais elle est généralement de taille plus réduite dans les autres peintures et sa forme évolue moins que celles peintes. Nous retrouvons essentiellement des croix pattées dont les branches sont légèrement courbées, comme dans le panneau de Mariotto di Nardo. Seul Neri di Bicci propose une croix à la forme plus complexe, composée d'une croix aux branches tréflées, proche de la croix de saint Maurice, à laquelle il a ajouté quatre branches plus courtes au centre qui forment un petit « x ». Michele Giambono s'éloigne du modèle de base en représentant dans la main droite de l'archange, un globe de taille importante, bleu marqué de fins liserés dorés qui se rencontrent au centre pour former une croix discrète, sur lequel est posé un petit édifice rappelant un petit reliquaire ou un ostensor, lui-même surmonté d'une petite croix.

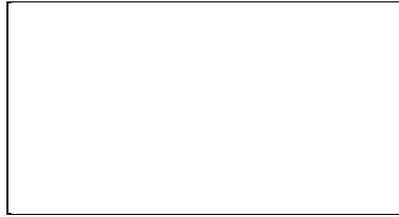
				
Lippo di Benivieni, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), collection privée, peinture sur panneaux, 1290-1300.	Agnolo Gaddi et atelier, Saints (détail), New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1390.	Mariotto di Nardo, Trinité et saints (détail), Florence, Santa Trinità, peinture sur panneaux, 1416.	Neri di Bicci, Vierge de miséricorde et saints (détail), Arezzo, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1456.	Michele Giambono, Saint Michel en trône (détail), Florence, collection Berenson, peinture sur panneaux, 1430.

L'orbe de Michel n'est pas nécessairement crucifère. En effet la croix n'est pas figurée sur un peu moins de la moitié des images de globe recensées. Il faut préciser qu'une partie de ces absences est certainement liée aux problèmes de conservations des peintures ou de qualité des reproductions qui empêchent parfois l'analyse correcte de cet attribut de taille réduite. Mais la nudité du globe peut également être clairement revendiquée par le peintre. Le XV^e siècle compte quasiment autant de globes nus et dorés que de globes surmontés d'une croix en relief. Comme nous pouvons le voir dans le panneau de Gherardo di Jacopo Starnina, la couleur or crée vraiment la préciosité et la luminosité de l'objet dans l'image. La suppression de la croix s'explique certainement par le fait qu'elle n'est pas réellement indispensable pour rappeler aux fidèles de la fin du Moyen Âge que le monde est dominé par la puissance de Dieu et que le pouvoir de Michel est une délégation divine.

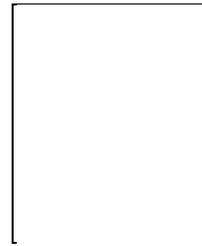
L'orbe de l'archange est généralement tenu dans la main gauche de Michel. Il ne nécessite pas d'adresse ou de force particulière, il doit juste être porté pour remplir sa fonction : celle d'un rappel de la nature du pouvoir de l'archange. Contrairement aux autres attributs décrits précédemment, il n'est jamais un instrument servant à l'action engagée par Michel et ne participe pas à la narration. Il est pourtant porté trois fois dans la main droite de l'archange. Dans la peinture murale de San Michel in Borgo de Pise, Michel est un archange byzantin portant le sceptre et le globe crucifère et n'est dans cette image, ni guerrier, ni acteur de la pesée. Le constat est le même pour l'archange de l'abbaye de San Giovanni in Venere de Fossacesia : Michel apparaît simplement en archange près de la Vierge à l'Enfant, portant l'orbe comme seul attribut. Enfin, c'est la peinture de Michele Giambono qui présente le dernier témoignage de l'archange portant le globe dans la main droite. Il est ici trônant, et ne tient que le globe puisque deux angelots voletant au-dessus de sa tête lui portent la balance et l'épée.



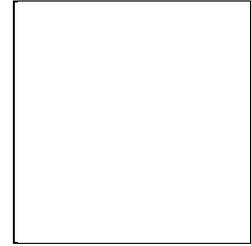
Gherardo di Jacopo Starnina, Saints (détail), Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, 1401-1407.



Peintre pisan, Saint Michel (détail), Pise, San Michele in borgo, peinture murale, 1262.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Fossacesia, San Giovanni in Venere, peinture murale, 4^e ¼ du XIII^e.



Michele Giambono, Saint Michel en trône (détail), Florence, collection Berenson, peinture sur panneaux, 1430.

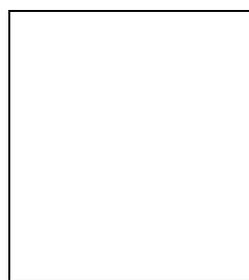
Michel porte en général l'orbe dans la main gauche, à distance du corps, le long de son flan, entre le bassin et l'épaule, comme nous pouvons le voir dans l'archange de type byzantin peint par un anonyme vénitien du XIII^e siècle. Cet attribut peut également être tenu plus proche du corps. Le Maître de Varlungo le figure au niveau du cœur, alors qu'un anonyme a peint à Quarona un archange qui sert le globe fermement contre lui. Aux XIV^e et XV^e siècle, le globe est généralement tenu à hauteur de ventre, soit contre le corps de l'archange, comme dans le panneau d'un suiveur de Bernardo Daddi, soit légèrement écarté. Le bras tendu pour tenir le globe loin du corps semble être un geste de présentation et se retrouve principalement dans les archanges proches d'une Vierge à l'Enfant à qui il semble offrir ou rendre le globe.



Anonyme vénitien, Saint Michel (détail), Venise, San Marco, peinture murale, 1265.



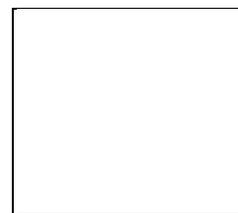
Maître de Varlungo, Saint Michel et saints (détail), Rome, collection Fiammingo, peinture sur panneaux, 1280-1290.



Anonyme, Saint Michel (détail), Quarona, San Giovanni al Monte, peinture murale, 3^e ¼ du XIII^e.



Suiveurs de Bernardo Daddi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), New Orléans, Isaac Delgado Museum of Art, peinture sur panneaux, 1340.



Guido di Graziano, Vierge à l'Enfant et anges (détail), Montaione, San Regolo, peinture sur panneaux, 1280-1290.

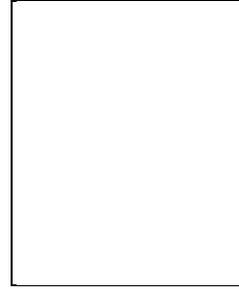
Jacopo di Antonio a conservé l'attribut de pouvoir, sans garder la solennité qui l'accompagne généralement : le saint Michel qu'il a peint entre 1450 et 1460 s'appuie négligemment sur la garde de son épée et porte l'orbe comme un objet quelconque, avec son bras gauche détendu vers le bas et le globe doré qui se retrouve caché dans la main au niveau de la cuisse. Enfin, quatre peintures, dont celle présentée de Filippino Lippi¹⁷⁷³, figurent Michel posant son épée

¹⁷⁷³ Les références des trois autres peintures non présentées qui représentent Michel posant son épée sur le globe sont : Alvaro Pirez d'Evora, saint Michel, collection privée, peinture sur panneaux, 1411-1434 ; Spinello Aretino,

sur l'orbe crucifère, position dont nous avons déjà parlé à propos de l'épée¹⁷⁷⁴. Rappelons que ce motif relie directement l'idée du pouvoir armé de l'archange à la puissance divine. Cette image montre, en outre, que la justice de l'archange s'étend sur l'ensemble de l'univers.



Jacopo di Antonio, Saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1450-1460.



Filippino Lippi, Les trois archanges et Tobie (détail), Turin, Galleria Sabauda, huile sur bois, 1477-1478.

L'orbe michaélique, signe du pouvoir délégué par Dieu à Michel, est un attribut statique qui sied parfaitement au type de l'ange classique ou de l'archange byzantin. Associé à l'arme, l'orbe figure la puissance guerrière de Michel avant qu'il ne devienne clairement un guerrier ailé au cours des siècles suivants. Lorsque cette transformation de l'archange armé en soldat de Dieu fut amorcée, le globe se raréfie pour disparaître quasiment à la fin de notre période. Il a dû également s'incliner devant la concurrence de la balance dans la main gauche de Michel. La puissance de l'archange est alors essentiellement une puissance guerrière concrète et physique, représentée par le port de vêtements guerriers et l'utilisation des armes.

II.1.1.4. Les attributs secondaires

La partie suivante étudie les attributs dits « secondaires » car ils n'apparaissent que rarement dans l'iconographie italienne de Michel. Ils ont tous la particularité d'être des objets statiques, dans le sens où leur utilisation n'engendre pas une action dynamique, contrairement aux attributs majeurs que nous venons d'étudier (à l'exception de l'orbe). Il s'agit du trône, du livre, du phylactère, des pierres précieuses et des couleurs, et d'autres objets présents une seule fois dans notre corpus.

saint Michel, Arezzo, San Francesco, peinture murale 1404 ; Lattanzio di Niccolò, saint Michel, Foligno, Museo della Città, peinture sur panneaux, 1490-1494 ; Pier Francesco Fiorentino, Vierge à l'Enfant et archanges, Montefortino, Pinacoteca civica, peinture sur panneaux, 1497.

¹⁷⁷⁴ Voir à ce propos le chapitre 2. I.4.1.1.3. *L'épée*.

Le trône

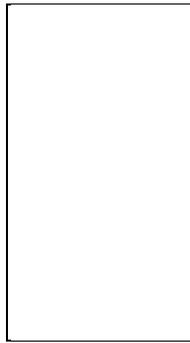
Michel est représenté cinq fois en trône dans la peinture italienne entre 1200 et 1518¹⁷⁷⁵. Ces images sont réparties uniformément sur l'ensemble de la période étudiée et ne correspondent ainsi pas à une particularité datée. La position assise ne sied à priori pas à l'archange dynamique se battant contre le mal. Pourtant, comme le précise François Garnier, la position assise est signifiante lorsqu'elle n'est pas imposée par une activité¹⁷⁷⁶. Elle traduit une position hiérarchique supérieure car le trône est le symbole de la dignité de la personne qui tient davantage à la position qu'à la présence ou la figuration d'un siège particulier. Pourtant l'objet, le trône, correspond bien à la définition donnée par le dictionnaire en ligne du CNRS, qui correspond à un « siège d'apparat, généralement surélevé et parfois surmonté d'un dais, sur lequel un souverain prend place dans des circonstances particulièrement solennelles »¹⁷⁷⁷. La riche décoration qui orne le trône de bois de Coppo di Marcovaldo, et le matériau, la pierre, utilisé pour tous les autres trônes, prouvent que Michel n'est pas assis sur un simple siège : il s'agit, sans aucun doute, de « sièges d'apparat ». L'archange est également surélevé dans quatre peintures sur les cinq : dans le panneau de Coppo di Marcovaldo, Michel pose les pieds sur une sorte de coussin rouge, et une marche maçonnée est présente dans les peintures d'Angelo Puccinelli, de l'anonyme de Loreto Aprutino et de Michele Giambono. Notons, en revanche, que le trône de Michel n'est pas surmonté d'un dais, certainement parce que ce dernier bloquerait l'accès aérien de l'archange au ciel. Quant au statut de celui qui trône, Michel est bien considéré comme un *princeps*, terme déjà employé par Daniel pour désigner l'archange¹⁷⁷⁸. L'ajout de l'orbe dans deux de ces images souligne cette qualité. La circonstance solennelle peut être la fin du combat de Michel contre le dragon et sa victoire sur son adversaire que l'on retrouve dans trois des cinq peintures présentées.

¹⁷⁷⁵ Voir les cinq images suivantes avec les références de chaque peinture.

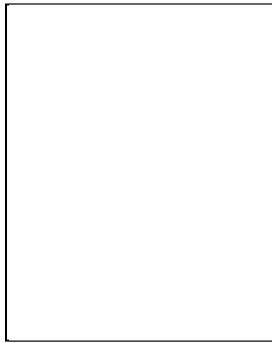
¹⁷⁷⁶ GARNIER, 1982-1989, 2 vol., p. 113.

¹⁷⁷⁷ Définition du Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, du CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/trone> .

¹⁷⁷⁸ Daniel 10, 13 ; 10, 21 ; 12, 1.



Coppo di Marcovaldo,
Saint Michel et
légendes (détail), San
Casciano Val di Pesa,
Museo d'Arte Sacra,
peinture sur panneaux,
1250-1255.



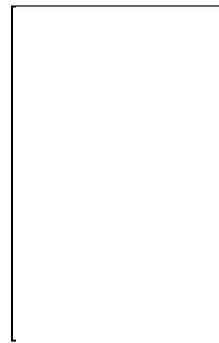
Paolo di Giovanni Fei,
Saint Michel trônant
(détail), Sienne,
Museo dell'Opera
Metropolitana,
peinture sur panneaux,
4e ¼ du XIV^e.



Angelo Puccinelli,
Saint Michel
trônant et saints
(détail), Sienne,
Pinacoteca,
peinture sur
panneaux, 1379.



Anonyme,
Jugement dernier
(détail), Loreto
Aprutino, Santa
Maria in Piano,
peinture murale,
1429.



Michele Giambono,
Saint Michel trônant
(détail), Florence,
collection Berenson,
peinture sur
panneaux, 1430.

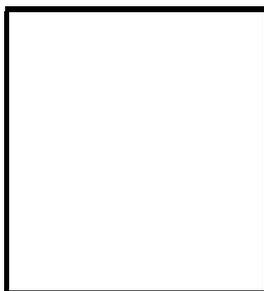
L'attribution du trône à l'archange n'est pas réservée à un type vestimentaire précis puisque nous sommes en présence d'une peinture où Michel est vêtu en archange byzantin, de deux où il porte des vêtements liturgiques, et de deux autres où il est en guerrier. Le rappel de sa mission guerrière est présent dans quatre images : soit, comme nous venons de le voir par l'adoption de vêtements militaires ; soit par le port d'une arme, une lance directement dans sa main ou une épée portée au-dessus de sa tête par un ange en vol. Seul l'ange de la pesée de l'anonyme peintre de Loreto Aprutino ne fait absolument pas référence à son caractère martial. La position assise sur un trône inspire *de facto* le respect. Dans l'iconographie de l'archange, ce respect est ponctué par la présence dans trois peintures de la bête morte. L'horreur de la vision de l'animal gisant la bouche ouverte ou des sept têtes décapitées et couvertes de sang, et la présentation de l'arme qui en est responsable, inspirent un respect de nature militaire. Quatre de ces cinq peintures présentent Michel en état, trônant en tant que *princeps*, ayant gagné le respect par l'épée ou la lance et recueillant les honneurs dus au chef de la milice céleste. La peinture de Santa Maria in Piano de Loreto Aprutino est différente à bien des égards : elle est la seule peinture murale à présenter Michel en trône ; la seule à le figurer en contexte narratif ; la seule à ne pas faire du tout référence à la mission guerrière de Michel ; et même la seule peinture de tout le corpus à figurer l'archange à la tête tonsurée. Cet archange du purgatoire reste un mystère pour nous.

En dehors de l'Italie, l'attribut - le trône - et la position - assise - ne sont pas non plus courants. Le parallèle entre l'iconographie divine et michaélique, dans l'accès au trône, pourrait justifier ce type de représentation comme un nouveau signe de la délégation du pouvoir à l'archange par Dieu. Mais une autre proximité iconographique, contradictoire avec la première, nous fait penser qu'il s'agit davantage d'une assimilation de l'iconographie michaélique à l'iconographie non plus divine, mais humaine, plus particulièrement sainte. Dans les images chrétiennes, le trône est avant tout l'apanage des évangélistes, puis, par similitudes de fonction, celui des docteurs, tous ayant contribué à définir la pensée chrétienne et à diffuser la foi. Le XI^e siècle voit la multiplication des « ayants-droit au trône » qui touche

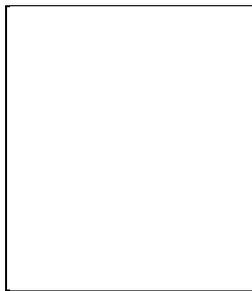
désormais les saints « faiseurs de miracles » et les « hommes d'action »¹⁷⁷⁹. Les peintures de *saint Michel en trône* participent ainsi à cette évolution iconographique qui voit des saints de toutes sortes accéder au trône et démontre alors que l'archange est assimilé dans les images à un saint.

Le phylactère

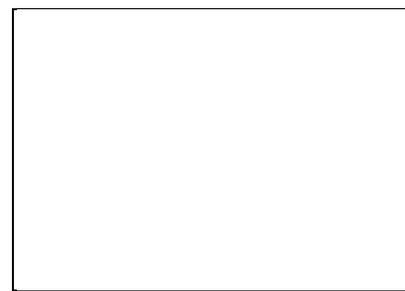
Dans l'iconographie chrétienne, le phylactère est associé au geste de la parole. En histoire de l'art, il désigne la « banderole aux extrémités enroulées, portant les paroles prononcées par un personnage ou la légende du sujet représenté »¹⁷⁸⁰. Il peut être porté par les anges, et apparaît cinq fois dans notre corpus. Dans cet ensemble, Michel apparaît en contexte narratif, comme dans le Jugement dernier de Pomposa, ou en état comme dans les quatre autres peintures, dont deux le présentent en buste et les deux autres en pied et en action. Dans toutes ces images, Michel porte une arme dans la main droite - même s'il n'est vêtu que trois fois en guerrier, une fois en byzantin et la dernière en diacre - et dans la main gauche le phylactère qui s'enroule sur lui-même et volète autour de l'archange. Dans trois de ces peintures, celles datées du XIV^e siècle, l'inscription est illisible.



Simone Martini, *Vierge à l'Enfant et saints* (détail), Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur panneaux, 1319.



Tomaso da Modena, *Vierge à l'Enfant et saints* (détail), Karlštejn, palais impérial, peinture sur panneaux, 1355-1359.



Vitale da Bologna, *Jugement dernier* (détail), Pomposa, abbaye, peinture murale, 1360.

Dans les deux panneaux plus tardifs, l'un de 1421 et l'autre du premier quart du XVI^e siècle, nous pouvons retranscrire la phrase de Michel. Elle est à chaque fois en lien avec les attributs que porte l'archange : la balance et l'épée. Jacobello del Fiore a peint :

Supplicium sceleri, virtutum praemia digna,
Et mihi purgatas animas de lance benigna.

(Il prie la Justice de distribuer récompenses et peines selon les mérites de chacun)

Dans cette image, le texte précise ce que représente symboliquement la présence conjointe de la balance et de l'épée : que l'évaluation des mérites de chacun aura lieu et qu'il y aura des conséquences, notamment punitives puisque la récompense ne figure pas dans cette peinture.

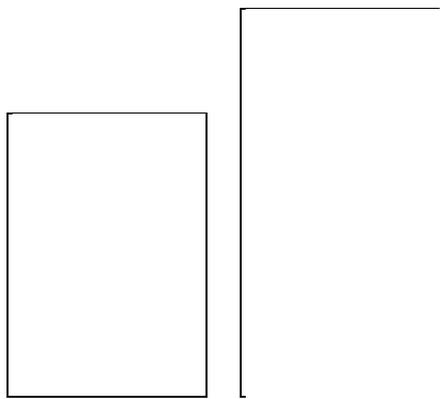
¹⁷⁷⁹ FRANCASTEL, 1973, p. 272.

¹⁷⁸⁰ Définition du Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, du CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/phylact%C3%A8re> .

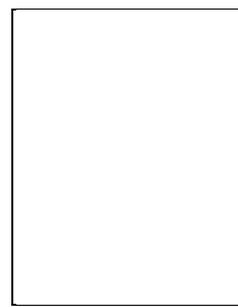
Marco d'Oggiono a, quant à lui, indiqué dans le cartouche tenu par Michel :

EGO SVM MICHAEL ARCHANGELUS QVI IN CONSPECTV DEI SEMPER A SISTO¹⁷⁸¹

L'inscription met en avant l'intégrité de Michel et sa subordination et indique, grâce une nouvelle fois à la figuration des deux attributs portées par l'archange, que les fidèles devront eux-mêmes rendre des comptes à Dieu au moment du Jugement dernier.



Jacobello del Fiore, Triptyque de la Justice (détails), Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.



Marco d'Oggiono, Saint Michel (détail), Vérone, Galleria Menaguale, peinture sur panneaux, 1^e ¼ du XVI^e.

Les pierres précieuses et les couleurs

Contrairement à certaines catégories angéliques qui sont définies par une couleur de vêtements et de corps¹⁷⁸², Michel n'est pas caractérisé par une couleur particulière. L'or est celle qui est le plus souvent portée par l'archange : sur ses vêtements, son *lôros*, son plastron, son nimbe, sur les objets qu'il porte, l'orbe, les plateaux de la balance. Cette couleur atteste de la valeur de Michel et la brillance qui est souvent associée à ce matériau renvoie à la nature lumineuse des anges. De plus, elle s'oppose aux couleurs sombres et ternes qui caractérisent les démons ou le dragon. La seconde couleur à apparaître régulièrement est celle du manteau de guerrier qu'il porte dans un grand nombre de peintures : le rouge. Rappel de la nature ignée des anges, Pseudo-Denys précise que le rouge figure la conformité des anges avec la divinité et leur capacité à recevoir et à transmettre la lumière purement intelligible¹⁷⁸³. Le gris de l'acier habille souvent l'archange vêtu de l'armure de plates, mais cette couleur sombre est largement mise en lumière par les reflets et la brillance du métal.

La lumière et la brillance sont également des caractéristiques des pierres précieuses qui ornent parfois la tête¹⁷⁸⁴ ou les vêtements de Michel. Les gemmes sont présentes dans notre corpus en deux phases bien distinctes l'une de l'autre, puisqu'elles correspondent chacune à une extrémité de notre période. La première phase, qui s'étend principalement sur le XIII^e siècle et

¹⁷⁸¹ Traduction proposée : « Je suis Michel, archange, qui se tient toujours devant la face du Dieu vivant ».

¹⁷⁸² CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 60.

¹⁷⁸³ Pseudo-Denys, *De la hiérarchie céleste*, chapitre XV, 4, cité dans CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 60.

¹⁷⁸⁴ Voir à ce propos le chapitre 2. I.2.2.4.1. *Les ornements de la tête*.

le tout début du XIV^e, est marquée par le développement du *lôros* porté par l'archange de type byzantin. Cette bande d'étoffe finement brodée peut également être ornée de pierres précieuses. Dans la peinture murale de Fossacesia, les ovales rouges et bleus qui rythment le *lôros* de Michel sur toute sa longueur, représentent certainement des pierres précieuses, des rubis et des saphirs, et les points blancs ressemblent à de petites perles qui serviraient de liserés sur les bords du tissu. Les disques rouges et bleus insérés dans la riche décoration du *lôros* de l'archange peint par Niccolo di Segna semblent encore associer dans cet élément du vestiaire byzantin, le rubis et le saphir. Les pierres précieuses sont ensuite quasiment inexistantes en plein *Trecento*, et au début du XV^e siècle.



Anonyme, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Fossacesia, San Giovanni in Venere, peinture murale, 4^e ¼ du XIII^e.



Niccolo di Segna, Saints (détail), Sienne, Galleria Pinacoteca, peinture sur panneaux, autour de 1320.

Elles réapparaissent dans la seconde moitié du XV^e siècle sur les éléments de l'armure de Michel. La symbolique des pierres précieuses prend à ce moment une certaine importance dans l'art en général et dans la peinture en particulier, italienne et surtout flamande. Selon une idée largement développée, les beautés terrestres sont des images de la beauté céleste dans une vision globale du monde où c'est la matière elle-même qui reflète la qualité des substances spirituelles¹⁷⁸⁵. Les anges, les pierres et les astres sont en étroite connexion¹⁷⁸⁶. L'archange peint par Piero della Francesca porte un plastron bleu sur une tunique fine et transparente, des épaulières de métal se terminant par des ptéryges sur les bras. La jupe est constituée de petites plaques dorées, ornées de motifs d'or d'entrelacs comportant chacune au centre une pierre précieuse rouge ou bleue et aux quatre coins du rectangle une petite perle. Les mêmes gemmes se retrouvent sur l'encolure, le bord des manches et les épaules de l'archange. Une nouvelle fois, il s'agit du rubis, du saphir et des perles. Les pierres précieuses sont couramment associées aux anges, pour leur nature lumineuse et leur beauté. Grégoire le Grand avait déjà, en citant un passage d'Ézéchiel (28, 13), indiqué une relation entre ordres angéliques et pierres précieuses¹⁷⁸⁷. Il indique que le rubis est attribué aux archanges, leur nom « carbonchio » évoque le feu ardent. Le saphir est une variété naturelle de la même espèce minérale que le rubis, le corindon. Selon Marco Bussagli, le choix du saphir s'explique à la lumière de l'inscription dorée que l'on retrouve sur le bord inférieur du plastron de Michel peint par Piero della Francesca : « ANGELUS POTENTIA DEI MI(CHAE)L »

¹⁷⁸⁵ BUSSAGLI, 1991, p. 258.

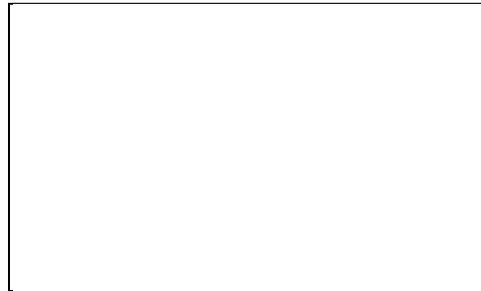
¹⁷⁸⁶ BUSSAGLI, 1991, p. 258.

¹⁷⁸⁷ BUSSAGLI, 1991, p. 244.

(l'ange Michel est la force de Dieu)¹⁷⁸⁸. Il précise que le saphir est généralement attribué aux vertus et que cet ordre se distingue par sa force et sa vigueur, qualité que l'on retrouve chez le chef de la milice céleste. Les vertus sont d'ailleurs parfois représentées en train de se battre contre des démons. Les perles, de couleur blanche, symbolisent, elles, la pureté typique des anges, et ainsi de Michel.



Pierro della Francesca, Saint Michel (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1469.



Benvenuto di Giovanni, Saints (détail), Lyon, Musée des Beaux-arts, peinture sur panneaux, 1470-1480.

Le col doré de Michel, peint par Benvenuto di Giovanni entre 1470 et 1480, porte en son centre une grosse pierre de rubis ovale, alors que deux petits saphirs carrés se répondent symétriquement de chaque côté, et qu'une multitude de perles envahit la surface de la plaque d'or. L'association rubis, saphirs et perles se retrouve dans une dizaine de peintures de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e sur le plastron de l'archange¹⁷⁸⁹, sur les genoux¹⁷⁹⁰, au bord de sa jupe¹⁷⁹¹, en bijou pendu à son cou¹⁷⁹², ou encore sur la chape de l'archange¹⁷⁹³. Cette combinaison gemmée symbolise donc une nouvelle fois la polysémie de la personnalité de Michel, dans l'ardeur de sa foi, sa pureté angélique et sa force.

Les cas particuliers

Certains attributs n'apparaissent qu'une seule fois dans notre corpus, et il est ainsi tout autant difficile de leur trouver un sens que d'expliquer leur présence unique dans l'ensemble des cinq-cent-cinq peintures rassemblées.

¹⁷⁸⁸ BUSSAGLI, 1991, p. 254.

¹⁷⁸⁹ Comme dans la peinture sur panneau de Defendente Ferrari, Triptyque de l'Immaculée Conception, Sant' Ambrogio, Sacra di San Michele, 1503-1507.

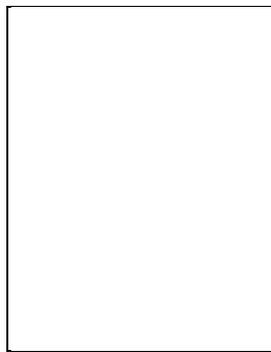
¹⁷⁹⁰ Comme dans une autre peinture sur panneau de Defendente Ferrari, Vierge à l'Enfant et saints, Sant' Ambrogio, Sacra di San Michele, début du XVI^e siècle.

¹⁷⁹¹ Comme dans le panneau de Benvenuto di Giovanni, Vierge à l'Enfant et saints, Vescovado di Murlo, église paroissiale, 1475.

¹⁷⁹² Comme dans le panneau de Filippo Lippi, saints, Cleveland, Museum of Art, 1457-1458.

¹⁷⁹³ Comme dans le panneau d'un anonyme flamino-napolitain, saint Michel et donateurs, Bari, Pinacoteca Provinciale, fin du XV^e.

Le livre est certainement l'un des attributs le plus courant dans l'imagerie chrétienne de tous les temps. Il n'apparaît pourtant qu'une seule et unique fois dans tout notre corpus, dans le polyptyque du Maestro del Vescovado, conservé dans l'église San Michele de Sant'Angelo in Vado. Nous n'en connaissons d'ailleurs pas non plus d'exemples italiens antérieurs. Dans cette peinture, aucun doute n'est permis sur l'identification michaélique du personnage qui se trouve à la droite de la Vierge à l'Enfant : un homme ailé en buste, portant un fin diadème rouge, un plastron ouvragé agrémenté de lattes au niveau des épaules, évoquant les ptéryges, et d'un *pallium*. Il tient dans la main droite une épée bien verticale et dans la main gauche, un livre rouge scellé dont quatre sceaux sont apparents. Le contexte iconographique du panneau ne met pas spécialement le livre à l'honneur : de l'autre côté de la Vierge, se trouve une martyr, Marine, portant la palme ; sur les pinacles, un Christ trônant entouré de saint Jean-Baptiste et d'un saint évêque. Michel est le seul personnage dans la peinture à porter un livre.



Maestro del Vescovado, Saint Michel (détail), Sant'Angelo in Vado, duomo, peinture sur panneaux, XIV^e.

Le livre est un attribut polysémique et représente principalement le fondement scripturaire de la foi chrétienne, le savoir, ou l'activité littéraire de celui qui le porte. Ce qui est étonnant, ce n'est pas que cet attribut soit si peu courant dans l'image de Michel mais plutôt de voir qu'il apparaît ici. Le livre peut être porté par les anges dans les images italiennes, notamment par les chérubins¹⁷⁹⁴, il est alors le symbole de la sagesse et du savoir-science. Il peut également faire référence au dixième chapitre de l'Apocalypse où un ange muni d'un livre apparaît à saint Jean¹⁷⁹⁵. Cette référence apocalyptique et la présence des sceaux sur le livre porté par Michel, rappelleraient, conjointement à l'épée qu'il porte dans l'autre main, son rôle prochain au moment de l'Apocalypse.

Esther Dehoux, qui a également trouvé une image de Michel combattant un démon et portant un livre dans un chapiteau du XII^e siècle de l'église Saint-Pierre de Marestay, évoque un remplacement de bouclier par le livre, qui aurait vocation à matérialiser la foi permettant la victoire. Le bouclier et le livre partageraient, selon elle, dans l'iconographie de Michel, une fonction de concrétisation visible de la foi et ainsi de protection divine contre les attaques du mal¹⁷⁹⁶.

¹⁷⁹⁴ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 66.

¹⁷⁹⁵ BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 67.

¹⁷⁹⁶ DEHOUX, 2011, p. 114.

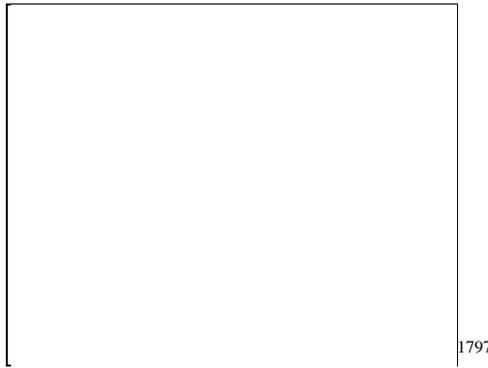
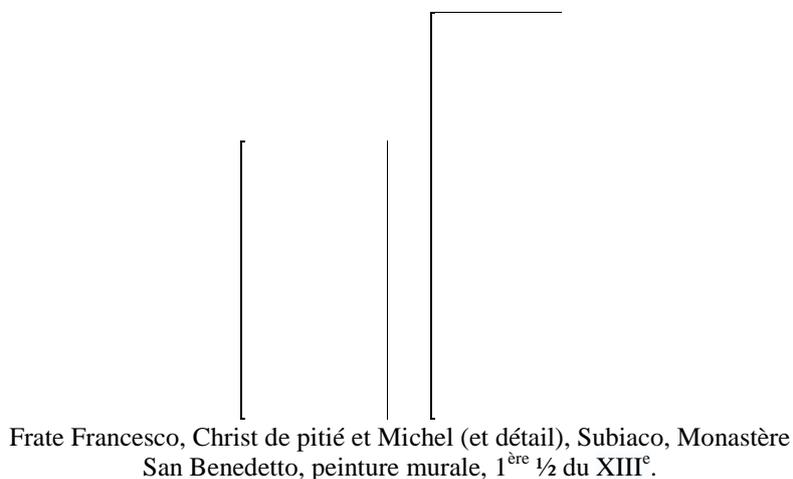


Fig. 87. Saint Michel contre les démons, Marestay, église Saint-Pierre, chapiteau, XII^e siècle.

Dans la chapelle de San Gregorio du monastère San Benedetto de Subiaco, se trouve un ange, ailé et nimbé, portant dans les cheveux le *taenia*, vêtu de la dalmatique et du *pallium*, et tenant dans la main droite un encensoir, instrument courant dans les mains des anges de la fin du Moyen Âge, véritables serviteurs de la liturgie divine. Rien qui ne nous concerne ici *a priori*. Pourtant, une inscription au-dessus de la tête de l'ange et sous sa main indique :

MICHAEL PREPOSIT PARADISI
ESTO MEMOR NOSTRI

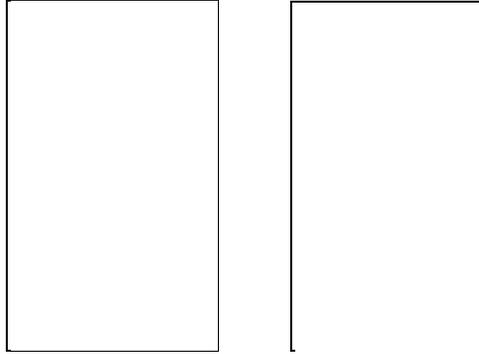
Ainsi, même si aucun élément iconographique ne permet de reconnaître ici Michel, il semble qu'il s'agisse bien de l'archange. L'encensoir ne caractérise pas un aspect particulier de Michel, il est simplement, comme les ailes, la dalmatique et le *pallium*, un signe de la condition angélique de celui qui le porte.



Dans le panneau de Luca Signorelli peint en 1516, nous retrouvons une image typique du guerrier ailé du début du XVI^e siècle, vêtu d'une armure, d'une jupe à lattes, de sandales et d'un casque. Michel est armé mais il ne semble pas que cette lance soit celle qu'il utilise pour combattre le démon, puisque son ennemi est absent et surtout, dans sa main droite, l'archange porte les clous qui transforment cette image en cas unique de Michel porteur des *Arma Christi*. Cette fonction est couramment attribuée aux anges, ce sont d'ailleurs deux d'entre

¹⁷⁹⁷ Image provenant du site : http://www.romanes.com/Marestay/Saint_Pierre_de_Marestay_0051.html .

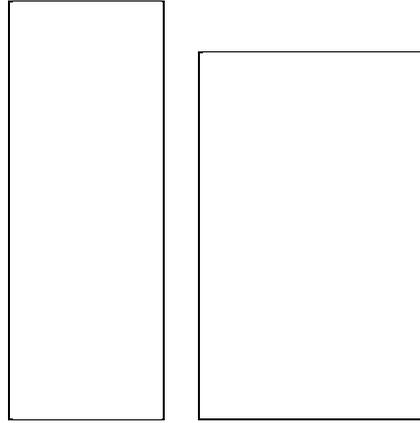
eux qui portent le roseau de la flagellation et la croix, juste à côté de l'archange. Michel conserve son apparence distincte de soldat mais a, dans cette image, le même rôle que les anges en aube et *pallium* : il est en même temps le guerrier ailé et un ange classique. Sa lance prend alors elle aussi une dimension double puisqu'elle complète sa panoplie martiale et évoque son combat contre le mal, tout en constituant une représentation de la lance de Longin.



Luca Signorelli, Déposition et saints (détail), Cortona, San Niccolò, peinture sur panneaux, 1516.

La mission de Michel est ici située dans l'Histoire du salut des hommes : le sacrifice du Christ inaugure le rachat de l'humanité, victoire symbolique du Bien sur le Mal, alors que Michel est une personnification de cette lutte constante, passée, présente et future.

Pour terminer, Michel porte une fois une maquette. Le polyptyque du Museo Comunale de Lucignano a été peint dans la seconde partie du XIV^e siècle par Luca di Tommè. Il représente une Vierge à l'Enfant entourée des saints patrons de Lucignano : saint Jean-Baptiste, saint Michel, saint Pierre et sainte Catherine d'Alexandrie. Les pinacles portent les images d'un Christ bénissant, de saints et d'anges. Michel, situé directement à la droite de la Vierge, lui présente son épée et une reproduction miniature de la ville fortifiée de Lucignano, sous la forme d'une maquette où l'on reconnaît une muraille percée d'une porte au-dessus de laquelle se trouve un écu de gueule portant sûrement le lion de la ville, et des bâtiments divers qui dépassent de ce haut mur. L'archange était un des patrons de la ville et sa figure guerrière illustre ici l'étendue de sa protection, symbolisée par l'épée, sur la ville, symbolisée par la maquette.



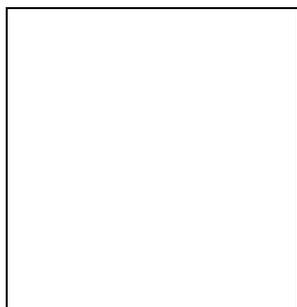
Luca di Tommè, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Lucignano, Museo Comunale, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.

La figure michaélique a la particularité de ne pas présenter uniquement des attributs-objets inertes, mais également des êtres vivants, qui participent, au même titre que les objets que nous venons d'étudier, à définir la nature et la fonction de l'archange.

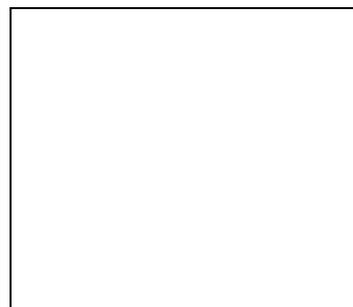
II.1.2. Les attributs-agissants

Il n'est pas rare de retrouver des êtres vivants aux pieds de certains saints, pour évoquer un aspect de leur vie ou de leur personnalité : Matthieu est accompagné d'un homme ailé, Antoine d'un cochon, Jérôme d'un lion. Aux pieds de Michel, nous retrouvons deux types d'attributs non-inertes que nous avons pourtant du mal à qualifier d'« êtres vivants » puisqu'il s'agit de figures humaines de morts ou d'âmes, et d'adversaires démoniaques de l'archange. Ils ont ainsi la particularité d'avoir une volonté propre et de pouvoir se mouvoir indépendamment de la volonté de Michel. Nous ne les considérons pourtant pas comme des acteurs d'un épisode narratif car ils apparaissent principalement dans des images où l'archange se trouve au milieu de saints en état. Leur présence ne se justifie que dans la mesure où ils participent à la définition de la personnalité et de la mission de l'archange, tout comme n'importe lequel de ses attributs. Ils peuvent devenir des acteurs indépendants de Michel dans un épisode narratif, mais, même dans une scène de Jugement dernier par exemple, l'attachement de ces êtres à la figure michaélique peut parfois leur faire conserver cette nature d'attribut-agissant, où ils n'ont pas d'existence propre. Il convient alors de déterminer la relation de l'être avec l'archange, avec les objets que porte Michel et qui lui sont directement associés, avec le contexte iconographique et avec la narration. Dans la pesée des hommes de Bominaco par exemple, les petits démons qui montent sur les plateaux de la balance conservent le statut d'attribut-agissant dans cet épisode qui se déroule sous nos yeux car ils sont de taille réduite, et leur action est strictement circonscrite à la pesée. Par contre, nous ne pouvons en aucun cas parler des anges déchus du petit panneau conservé au Louvre, comme des attributs de l'archange. Ils sont tout autant que lui, ou que ses anges, des acteurs

de l'épisode représenté ici. Nous reviendrons sur les questions de narrativité dans une partie suivante.



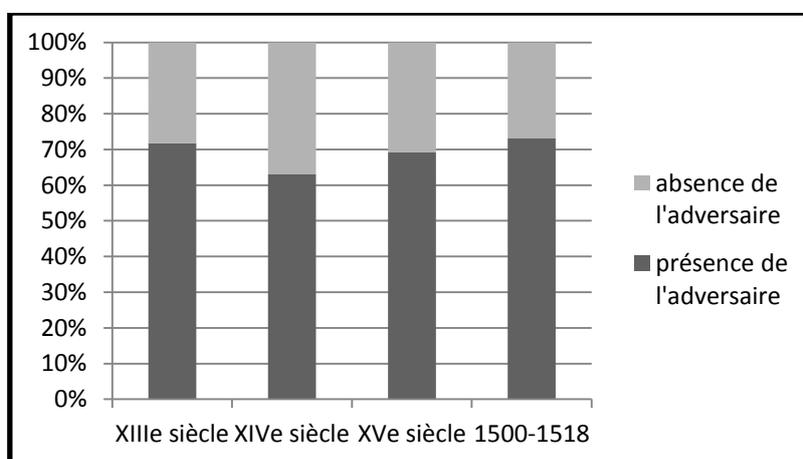
École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà (détail), Bominaco, oratoire San Pellegrino, peinture murale, 1263.



Maître des anges rebelles, Chute des anges rebelles (détail), Paris, Musée du Louvre, peinture sur panneaux, 1330-1345.

II.1.2.1. Les adversaires de l'archange. Dragons, démons et autres formes du mal

Le mal est omniprésent dans l'iconographie michaélique, sous la forme personnifiée du dragon, de démons anthropomorphes ou d'autres monstres. L'adversaire de Michel apparaît dans trois-cent-quarante-neuf peintures sur les cinq-cent-cinq répertoriées, soit dans près de 70% de notre corpus¹⁷⁹⁸, avec une grande uniformité de cette présence sur l'ensemble de la période étudiée, comme nous pouvons le voir sur le graphique suivant.



Doc. 7. Proportion de la présence de l'adversaire par siècle dans notre corpus.

Ces attributs-agissants sont bien différents de ceux que l'on peut rencontrer dans l'iconographie des autres saints : les animaux, par exemple, ont souvent une valeur positive dans l'image pour révéler une partie de l'aspect intérieur de leur personnalité, comme le lion de Jérôme, symbolisant la maîtrise des instincts naturels du saint¹⁷⁹⁹. Dans les images

¹⁷⁹⁸ 69,11%. Ce chiffre comprend toutes les types d'images de notre corpus : celles en état où l'ennemi est un attribut-agissant et celles narratives où il est un acteur de l'épisode.

¹⁷⁹⁹ RUSSO, 1987, p.141.

michaéliques, si la représentation de l'adversaire permet finalement de figurer la victoire de Michel, il garde une valeur hautement négative dans l'image par sa monstruosité et sa volonté opposée à celle de l'archange. La figuration d'une personnification du mal, dans le cadre d'une représentation religieuse, n'est pas sans poser de problèmes, puisque l'archange apparaît majoritairement en état au milieu de théorie de saints et au côté de la Vierge à l'Enfant, dans un milieu céleste. Comment alors justifier la présence de ces êtres malins sur le fond doré des polyptyques italiens ? Cette présence ne peut bien sûr être tolérée que si l'on considère les personnifications du mal comme des attributs, qui complètent l'attirail du guerrier par la figuration de l'ennemi ou insistent sur la nécessité de la vigilance de l'archange au moment de l'évaluation des âmes.

L'étude de ce type d'images se confronte à des problèmes de conservation dus en grande partie au fait que ces serviteurs de Satan ont bien souvent été la cible de dégradations de la surface picturale, par des fidèles qui voulaient les « supprimer »¹⁸⁰⁰.

L'absence de la figuration du mal peut également relever d'un choix volontaire du peintre ou de l'iconographe. L'adversaire de l'archange figure dans un nombre impressionnant d'images de Michel, mais n'est pourtant pas obligatoire. La participation active de Michel dans une action non guerrière, ou ne nécessitant pas de représentation de l'affrontement, est une des premières raisons de son absence. Nul besoin d'un démon pour accompagner Michel qui apparaît sur le Mausolée d'Hadrien pour signifier la fin de l'épidémie pesteuse sur Rome. Le format de l'image ou la composition, peut également en être une raison : l'adversaire est plaqué au sol par Michel, or si le sol n'est pas représenté, le dragon ou le démon ne le sont pas non plus. C'est le cas de plusieurs peintures en buste du XIV^e siècle, comme celle de Luca di Tommè. L'archange est vêtu en guerrier et porte les armes et le globe, sa nature guerrière est donc affirmée et, étant donnée la notoriété de Michel, nul besoin de figurer un adversaire démoniaque pour savoir qu'il est le vainqueur du mal. Dans la peinture de Luca Signorelli, le geste de Michel montre qu'il pique ou repousse, grâce à son bâton de joute, l'ennemi, qui est pourtant totalement occulté par la figure de saint Augustin assis au premier plan. Cette méthode permet de contourner le problème de la figuration d'un monstre près de la Vierge à l'Enfant. La Vierge à l'Enfant et saints peinte par Domenico Ghirlandaio et conservée au Musée des Offices de Florence, montre à quel point le naturalisme et l'adoption de la perspective, qui touchent les représentations humaines, et qui transforment l'espace des retables cloisonnés en espace de Saintes Conversations à la fin du Moyen Âge, supportent moins bien la présence dans un espace commun de saints et de démons, qui sont alors supprimés. On voit encore difficilement de quelle manière pourrait intervenir la figure d'un démon dans la scène intime qui réunit dans une douce proximité le Christ Enfant et l'archange, et les autres membres de la famille, la Vierge, sainte Élisabeth et saint Jean-Baptiste enfant.

¹⁸⁰⁰ Voir à ce propos le chapitre 3. III.2.3. *Le démon abîmé : un exemple de l'efficacité de l'« image-objet »*.



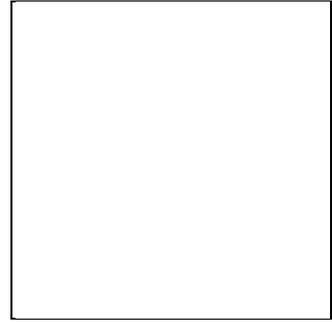
Luca di Tommè, Saint Michel (détail), collection privée, peinture sur panneaux, autour de 1350.



Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, huile sur bois, 1513-1514.



Domenico Ghirlandaio, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur bois, 1484-1486.



Cesare Sesto, Vierge à l'Enfant, sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste et Michel, Paris, Louvre, huile sur toile, 1510.

Dans ces images, la fonction guerrière de Michel est clairement mise en avant, l'absence de l'adversaire ne s'accompagne ainsi pas d'une absence d'évocation du combat, il s'agit davantage d'un choix personnel du peintre ou du résultat des évolutions techniques et picturales, et est rendu possible par la notoriété de l'archange¹⁸⁰¹.

Le dragon

Le dragon est un animal fabuleux omniprésent dans la vie quotidienne du Moyen Âge¹⁸⁰² et dans la vie de plusieurs saints chrétiens¹⁸⁰³. Dans la pensée et l'iconographie chrétiennes, il personnalise le mal et les païens. Le combat de l'archange contre cette bête relatée dans l'Apocalypse, fait de Michel le saint sauroctone - du grec *sauros*, « lézard » et *cton*, « qui tue » - par excellence. L'iconographie de Michel combattant le dragon est présente en Occident au moins depuis le IX^e siècle, comme en atteste l'ivoire de Leipzig¹⁸⁰⁴. À l'aube du XIII^e siècle, la présence du dragon aux pieds de l'archange est courante dans l'iconographie chrétienne orientale et occidentale.

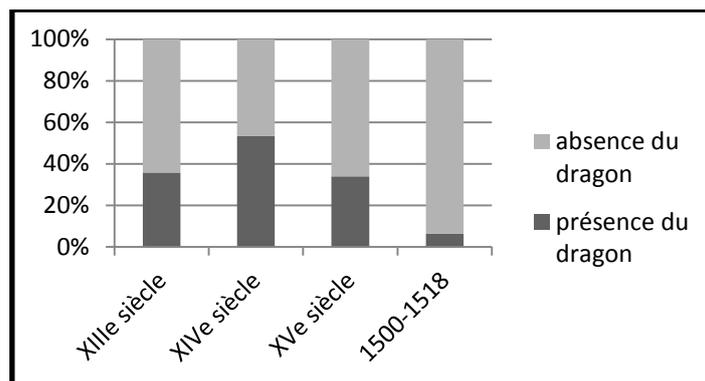
Le dragon est présent dans cent-quatre-vingt-quinze peintures de notre corpus, mais sa présence n'est pas uniforme puisque le *Trecento* le figure dans plus d'une image sur deux ; cette proportion passe à un tiers pour le *Due-* et le *Quattrocento* ; mais descend à moins d'une peinture sur dix pour le début du *Cinquecento*.

¹⁸⁰¹ Voir à ce propos chapitre 3. III.2. *Efficacité de l'image michaélique*.

¹⁸⁰² PASTOUREAU, 2004, p. 19.

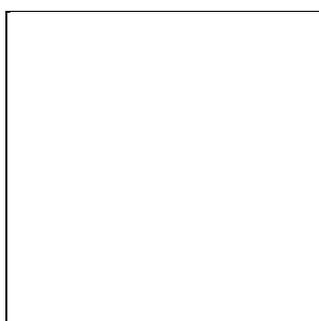
¹⁸⁰³ Voir à ce propos LE GOFF, 1977, peinture sur panneaux, pp. 236-279.

¹⁸⁰⁴ Fragment d'une couverture d'un livre en ivoire, Leipzig, Grassimuseum, vers 800. À propos de la question des origines et du développement du type sauroctone, voir le chapitre 1. III.2.2.2.2. *Une origine gargane pour le type sauroctone ?*.

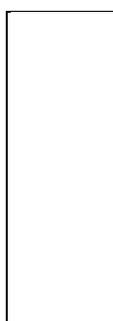


Proportion de la présence du dragon par siècle dans notre corpus.

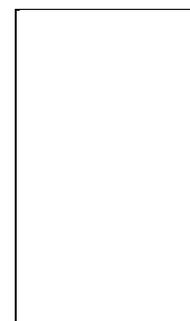
Malgré un aspect variable au sein des différentes cultures, et au sein même de l’iconographie chrétienne occidentale, le dragon a le plus souvent un corps de reptile, des pattes de lion et des ailes. C’est sous cette forme qu’il apparaît également dans la peinture italienne de la fin du Moyen Âge. Le détail d’un polyptyque de Paolo Veneziano nous présente l’aspect le plus courant de cette bête dans l’iconographie michaélique : il s’agit d’un animal au corps écailleux de reptile, au ventre enflé dont les couleurs vont du vert clair au noir, comportant un long cou, se terminant par une tête constituée d’une longue gueule pointue, armée de rangées de dents acérées ; de petits yeux et de petites oreilles. Le dos orné d’une crête se termine par une longue queue souvent enroulée et relevée au niveau de la pointe ; et d’une paire d’ailes, ici d’oiseaux noirs. La bête a quatre pattes de lion poilues et griffues. À partir de cette description de base, plusieurs variantes marquent la représentation du dragon de Michel. La représentation du dragon s’adapte bien évidemment à la composition, aux choix et au style du peintre. Ces variations influencent la taille de la bête, qui peut ressembler alors à un petit lézard ailé, comme dans la peinture de Giovanni Baronzino où la taille du dragon est proportionnelle à la taille de l’arme de Michel : minuscules toutes les deux. Par contre, le dragon peint par le Pseudo Jacopino a des dimensions impressionnantes, même s’il semble totalement dominé, presque apprivoisé par l’archange. Aussi différentes soient-elles, ces deux images de dragon se situent dans des contextes iconographiques et des compositions similaires.



Paolo Veneziano, Crucifixion et saints (détail), Parme, Galleria Nazionale, peinture sur panneaux, 1330-1340.

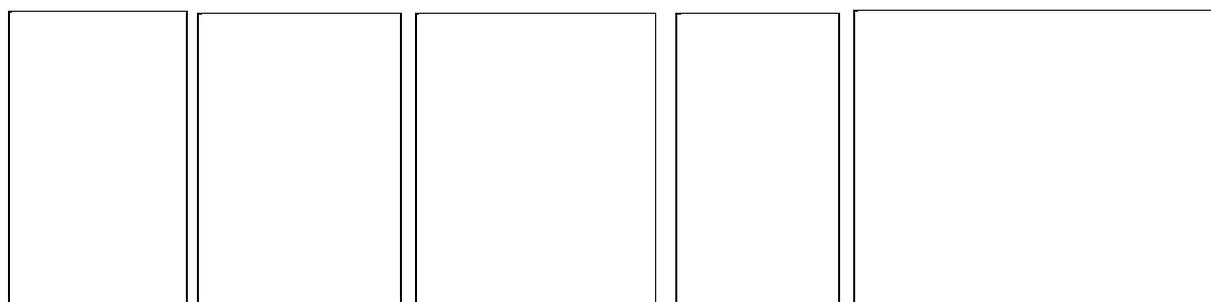


Giovanni Baronzino, Vierge à l’Enfant et saints (détail), Mercatello, San Francesco, peinture sur panneaux, 1345.



Pseudo Jacopino, Couronnement de la Vierge, Crucifixion et saints (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1340.

Le dragon a généralement la gueule entrouverte pour laisser voir ses dents et prendre la lance en pleine gorge, mais le peintre peut choisir de la présenter grande ouverte, prête à mordre. L'huile sur bois de Luca Signorelli montre un dragon encore bien agressif, dont l'ouverture de la mâchoire laisse entrevoir des dents longues et pointues et une langue fendue, comme celle des serpents. Cette langue peut également se transformer en flamme pour mieux atteindre son adversaire, comme le panneau de Jacopo del Casentino. Mais la vision de la langue n'est pas forcément preuve de son agressivité, et elle peut également signifier la défaite de la bête, lorsqu'elle pend, comme dans l'image de Michele Giambono, en dehors de la bouche du dragon plaqué au sol. La crête est un élément de la tête et du dos qui peut également recevoir quelques modifications. Celle peinte par le Maestro delle Traslazioni, constituée de piques qui irradiant autour de la tête du monstre, lui confère un aspect agressif et rappelle le dragon polycéphale de l'Apocalypse. Cette crête peut également, comme chez certains animaux, être constituée de poils. La version de Benvenuto di Giovanni présente une crinière qui ceint la tête, comme celle d'un lion, et qui se prolonge sur l'arrête du dos par une longue tresse.



Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Città di Castello, Pinacoteca Comunale, huile sur bois, 1516-1517.

Jacopo del Casentino, Crucifixion, saint Michel et stigmatisation (détail), Dunedin, Public Art gallery, peinture sur panneaux, 1340-1350.

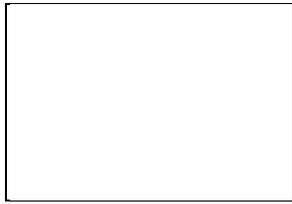
Michele Giambono, Saint Michel trônant (détail), Florence, Collection Berenson, peinture sur panneaux, 1430.

Maestro delle Traslazioni, Saint Michel (détail), Anagni, Cathédrale, peinture murale, autour de 1250.

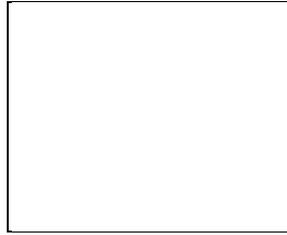
Benvenuto di Giovanni, Saint Michel et Jean-Baptiste (détail), Lyon, Musée des Beaux-arts, peinture sur panneaux, 1470-1480.

Au niveau du corps, on peut trouver des dragons ne possédant qu'une seule paire de pattes, comme dans le panneau de Lorenzo di Alessandro, certainement par contamination avec une autre bête fantastique : la vouivre. Mais les plus grandes variations se situent au niveau des ailes, de leur taille, mais surtout de leur apparence. Elles prennent rarement l'aspect de celles d'un oiseau noir, comme vu précédemment dans l'exemple de Paolo Veneziano, mais davantage l'aspect de celles d'une chauve-souris. Elles sont ainsi régulièrement constituées, comme dans celles peintes par Neri di Bicci, d'une structure osseuse dont les éléments sont reliés entre eux par une membrane, souvent de couleur noire. Les insectes inspirent également les peintres pour cet organe de vol. Antonio Pollaiuolo représente des ailes dont la structure ressemble à celles des chauves-souris mais dont le motif est plus proche de celles d'un papillon de nuit, puisque les couleurs restent sombres. Enfin la queue, comme le cou, est

souvent figurée particulièrement longue, s'enroulant parfois autour des jambes ou de la lance de Michel, comme dans le panneau de Taddeo di Bartolo.



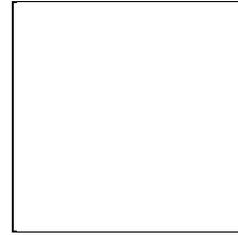
Lorenzo di Alessandro, Saint Michel (détail), Baltimore, The Walters Art Museum, peinture sur panneaux, milieu des années 1380.



Neri di Bicci, Chute des anges rebelles (détail), Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum, peinture sur panneaux, 1480.



Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel (détail), Florence, Museo Stefano Bardini, peinture sur panneaux, milieu du XV^e.



Taddeo di Bartolo, Vierge à l'Enfant, Christ bénissant et saints (détail), Volterra, Pinacoteca Civica, peinture sur panneaux, 1411.

L'archange peut également être représenté foulant aux pieds un dragon pluricéphal. Ce type de représentation est plus courant dans les épisodes narratifs mettant en scène le combat apocalyptique qu'il illustre, mais il peut également être adopté dans les représentations en état de l'archange¹⁸⁰⁵. Dans ce cas, la représentation ne diffère pas nécessairement des images de Michel au dragon monocéphal, mais la référence à la fin des temps est plus prégnante. Dans le polyptyque de Bologne peint par Giotto entre 1332 et 1334, le dragon est encore sur ses pattes, les sept têtes relevées, mais Michel a déjà posé son pied sur son dos et transperce la tête supérieure de sa lance. Dans deux des cinq représentations de saint Michel trônant, nous retrouvons le dragon pluricéphal dont Michel s'est déjà attaché à couper chaque tête, ce qui lui vaut certainement les honneurs du trône. Aux pieds de l'archange peint par Angelo Puccinelli, les petites têtes du dragon sont éparpillées dans un bain de sang, insistant sur la difficulté et l'horreur de la tâche. Enfin, Rossello di Jacopo, rappelle discrètement aux fidèles que le dragon combattu par Michel est bien celui de l'Apocalypse, par l'adjonction au chef principal de sa bête, de petites têtes, rappelant davantage la coiffure de l'antique Méduse que celle de l'antique serpent !



Giotto, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1332-1334.



Angelo Puccinelli, Saint Michel et saints (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1379.

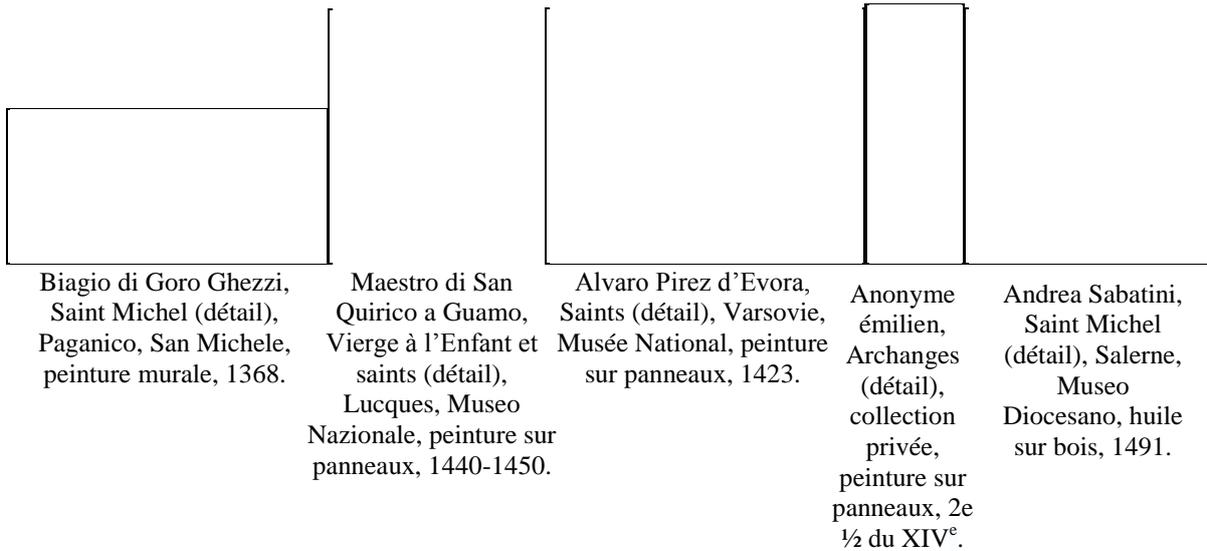


Rossello di Jacopo, Saints (détail), Londres, H. Harris, peinture sur panneaux, 1376-1456.

¹⁸⁰⁵ Une dizaine de peintures représentent Michel en état sur un dragon pluricéphal dans notre corpus, dont la majorité d'entre elles a été réalisée au XIV^e siècle.

La forme du serpent est d'ailleurs une autre variante de l'image du dragon¹⁸⁰⁶, car elle correspond ni plus ni moins, dans l'iconographie michaélique, à une figure de dragon sans ailes et sans pattes. La peinture murale de Paganico prouve bien qu'aux premiers abords, la bête ne semble pas différente de toutes celles que nous venons d'étudier. Pourtant, elle ne comporte ni membres inférieurs ou supérieurs, ni organes de vol. Par contre, le Maestro di San Quirico a Guamo propose une bête qui ressemble véritablement à un serpent. Mais la similitude formelle dans la queue, le corps long et écailleux et la tête, n'éloigne pas énormément le serpent des images du dragon.

Une autre série de peintures présente des bêtes qui s'éloignent un peu plus ou beaucoup plus du type du dragon. Dans l'image d'Alvaro Pirez d'Evora, le corps et la queue rappellent toujours ceux d'un reptile, mais la tête ressemble davantage à celle d'un mammifère, un chien aux oreilles tombantes, et la corne unique qu'il porte sur sa tête n'est présente nulle part ailleurs dans notre corpus. Trois peintres ont, quant à eux, conservé l'aspect des pattes du dragon pour le transformer en un petit lion¹⁸⁰⁷, tentant par exemple d'attraper l'un des plateaux de la balance tenue par l'archange, comme dans le panneau d'un anonyme émilien. Enfin la figure monstrueuse peinte par Andrea Sabatini ressemble davantage à une vouivre à tête humaine qu'à un dragon.



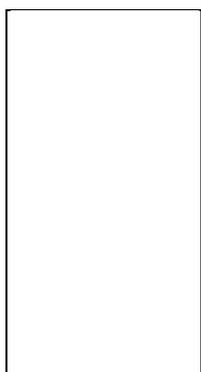
Le dragon peut apparaître de trois manières différentes en ce qui concerne sa vivacité : soit il est encore bien vivant et agressif, mais il va bientôt recevoir le coup fatal ; soit il est en train de mourir ; soit il est déjà mort. Dans ces images, le dragon est presque toujours foulé aux pieds par Michel¹⁸⁰⁸. Par logique chronologique, et parce que c'est celle qui est le plus

¹⁸⁰⁶ Elle est présente dans six peintures de notre corpus.

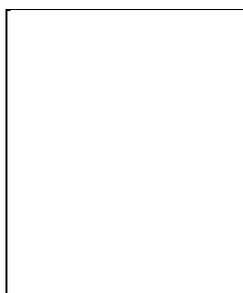
¹⁸⁰⁷ Les deux autres peintures à représenter la bête sous une forme se rapprochant du lion sont celle de Barna da Siena, Mariage mystique de saint Catherine et combats contre les démons, Boston, Museum of Fine Arts, peinture sur panneaux, 1340 ; et celle du Maître napolitain, saint Michel, Naples, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e.

¹⁸⁰⁸ À propos de ce motif, voir le chapitre 1. III. 2.2.2.1. *La christianisation d'un thème triomphal impérial.*

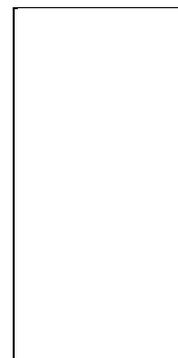
souvent représentée dans notre corpus, nous commencerons par la deuxième catégorie : celle où le dragon reçoit le coup fatal. Dans les images de ce type, et comme dans la peinture de Bonaventura Berlinghieri par exemple, Michel est debout sur le dragon, les deux pieds sur son ventre, et il enfonce sa lance dans la gueule de la bête. La position permet d'insister sur le moment où le coup est porté, et sur le fait que le coup soit fatal, puisqu'on voit clairement que l'arme est enfoncée par la bouche entrouverte du dragon dans sa gorge. Le fait que l'archange ait bloqué le corps du dragon par ses pieds, a forcé la bête à ouvrir la gueule alors qu'elle était de dos par rapport au soldat angélique, et à pencher la tête en arrière pour l'atteindre. C'est à ce moment que Michel a porté le coup fatal. Le foulage aux pieds est donc, plus qu'un simple signe de domination, également un geste déterminant dans le combat. Parfois, la tête du dragon peut être tournée, comme dans le panneau de Jacobello del Fiore, mais l'exécution par la lance se fait presque toujours dans la gueule, ou plus rarement sur le sommet du crâne¹⁸⁰⁹. Le saint Michel peint par Jacopo del Casentino a saisi la bête par la crinière, qui remplace le foulage aux pieds comme signe de domination, et lui enfonce la lance dans la gueule. Ces formes de mise à mort du dragon, sont déterminées par l'usage de la lance, et sont celles employées au XIII^e siècle et dans une large mesure au XIV^e siècle. Elles sont cependant rejointes au *Trecento* et au *Quattrocento*, par deux formes différentes qui représentent un moment soit légèrement antérieur, soit légèrement postérieur à l'exécution.



Bonaventura Berlinghieri, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1260-1270.



Jacobello del Fiore, Vierge à l'Enfant, Rédempteur et saints (détail), L'Aquila, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 1428-1430.



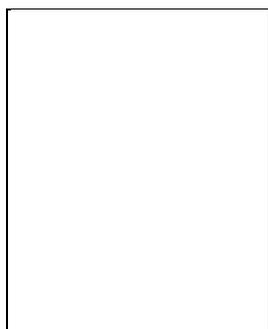
Jacopo del Casentino, Saints degli Ughi, peinture sur panneaux, 2^e ¼ du XIV^e.

Le moment précédant la mise à mort est déterminé par le remplacement de la lance par l'épée dans plusieurs images de Michel au dragon dès la première partie du XIV^e siècle. Nous avons déjà évoqué dans une partie précédente, les différentes évolutions et utilisations des armes¹⁸¹⁰. Le changement principal qui en résulte sur les représentations du dragon est qu'il est figuré encore vivant, parfois même encore agressif et prêt à attaquer l'archange. C'est le cas dans le panneau latéral peint par Jacopo del Casentino entre 1340 et 1350 : malgré le fait qu'il soit plaqué au sol, grâce à son long cou, le dragon a tourné sa tête vers l'archange et lui crache une langue de feu pour l'attaquer. Mais l'archange a brandi son épée et a pris l'élan nécessaire

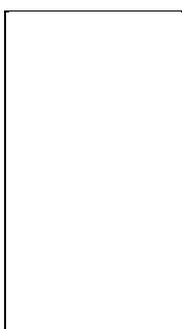
¹⁸⁰⁹ Voir à ce propos le chapitre 2. I.4.1.1.1. *Les armes d'hast*.

¹⁸¹⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. I.4.1.1. *Les armes*.

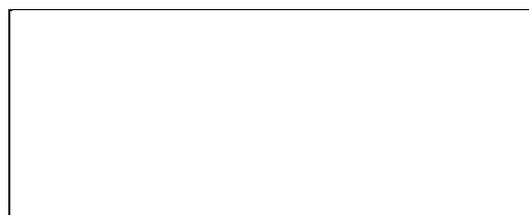
pour lui asséner un coup mortel. Il tient son fourreau dans la main gauche pour pouvoir ranger l'arme dès le coup porté, tant il est sûr de sa victoire. Si dans les faits le dragon n'est pas encore mort, ce n'est plus qu'une question de secondes et Michel a bien campé ses deux pieds sur son dos pour montrer clairement qu'il le domine. Dans trois peintures de notre corpus, le dragon encore vif n'est pas plaqué sous les pieds de l'archange. Il est encore totalement libre de ses mouvements, et peut se dresser pour mieux atteindre son adversaire. L'exemple le plus spectaculaire est celui peint par Antonio del Pollaiolo¹⁸¹¹ : le dragon, les ailes déployées, est dressé sur sa queue et se hisse à la hauteur du torse de l'archange ; sa large patte droite s'apprête à porter un coup sur le flanc gauche de Michel, et sa gueule grande ouverte cherche certainement à le mordre. Pourtant là encore, solidement campé sur ses jambes, Michel a brandi l'épée. La victoire semble tout de même moins assurée. Rarement, Michel foule aux pieds le dragon mais ne s'apprête pas à porter le coup fatal. Le démon est encore vivant mais ne semble pas chercher à attaquer Michel, il est docile, comme dans le panneau de Rossello di Jacopo. Cette image pourrait être le fruit d'une contamination avec le thème du dragon apprivoisé présent chez d'autres saints, comme sainte Marthe, mais correspond assez mal aux images de l'archange qui doit tuer la bête.



Jacopo del Casentino, Crucifixion, saint Michel et stigmatisation de François (détail), Dunedin, Public Art Gallery, peinture sur panneaux, 1340-1350.



Antonio del Pollaiolo, Saint Michel (détail), Florence, Museo Stefano Bardini, peinture sur panneaux, 1/2 du XV^e.



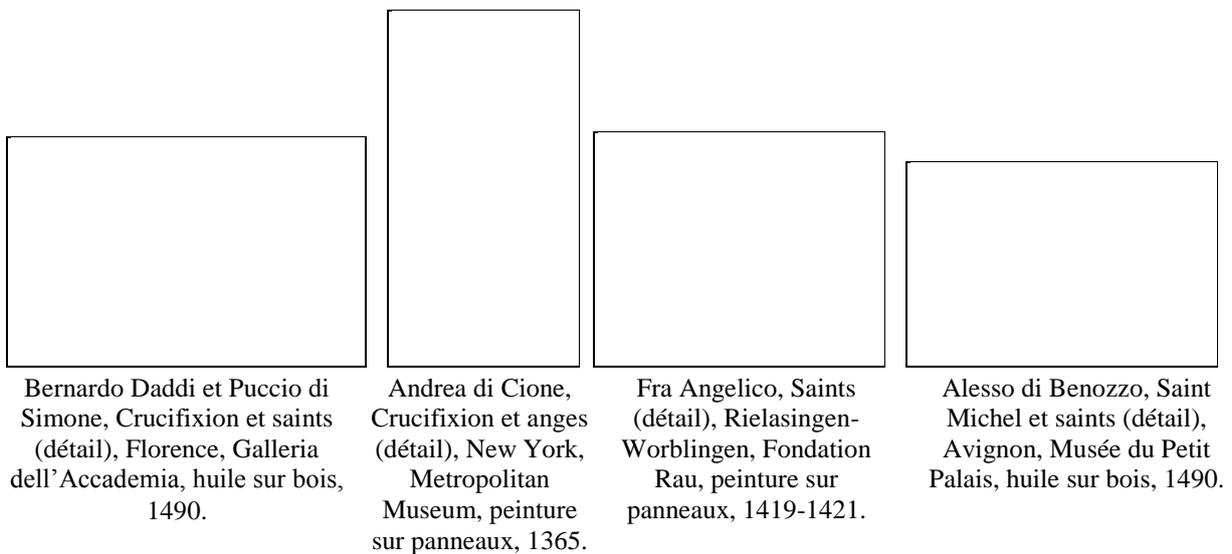
Rossello di Jacopo, Saints (détail), Londres, H. Harris, peinture sur panneaux, 1376-1456.

Si le remplacement de la lance par l'épée dans certaines peintures de la fin du Moyen Âge avait rendu la vie au dragon, il peut également la lui ôter définitivement car l'épée est volontiers portée à la fin du XIV^e et au XV^e siècle par un archange foulant aux pieds un dragon déjà mort, transpercé, tranché ou même dépecé¹⁸¹². Dans le polyptyque de Bernardo Daddi et Puccio di Simone, le dragon est en boule, replié sur lui-même, la bouche légèrement entrouverte, il a les yeux fermés et son corps porte les traces des coups d'épée que Michel porte à présent fièrement au-dessus de sa victime. En preuve de la mort certaine du dragon,

¹⁸¹¹ Les deux autres peintures à présenter le dragon vif et libre de ses mouvements sont : Giusto de' Menabuoi, Vierge à l'Enfant et saints, Cassino, abbaye de Montecassino, triptyque reliquaire, peinture sur panneaux, 1376 ; Maestro della Madonna di Strauss, Couronnement de la Vierge, saint Michel et sainte Marie-Madeleine, Florence, Museo dello Spedale degli Innocenti, peinture sur panneaux, 1405.

¹⁸¹² À propos du dragon dépecé, voir LE HUËROU, 2011, pp. 53-71.

Michel lui coupe parfois la tête qu'il présente fièrement comme un trophée. Le dragon à la tête coupée apparaît quatre fois au XIV^e siècle et une vingtaine de fois au XV^e siècle. Il permet, en outre, comme nous pouvons le voir dans le panneau d'Andrea di Cione, d'insister sur la fonction de combattant du mal de Michel dans les représentations en buste, qui ne figurait pas habituellement le dragon. Au XV^e siècle, la tête est régulièrement coupée mais Michel ne la porte pas forcément. Dans le fragment de polyptyque de Fra Angelico, l'archange est encore debout sur le corps de la bête étêtée, qui possède ici plusieurs cous, mais dont une seule tête coupée est présentée au premier plan. Le sang gicle encore aux endroits où l'épée a tranché et Michel n'est pas encore descendu du corps inerte¹⁸¹³, preuve que le coup fatal vient d'être porté. La peinture d'Alesso di Benozo représente d'une manière admirable le dernier souffle du dragon. Dans cette image, Michel est dressé sur le dos du dragon - ce qui lui permet d'ailleurs de mettre sa figure en valeur en la plaçant bien plus haut dans l'image que celle des autres personnages - il présente son épée. La bête a la gueule ouverte, la tête courbée, les yeux plissés par la souffrance : son cou est déjà tranché, et si sa tête n'est pas encore décollée, il vit ses derniers instants car il ne pourra survivre à une telle blessure.



L'atteinte à l'intégrité physique du dragon est un signe manifeste de la puissance de l'archange et de sa victoire sur le mal.

Si les figures michaéliques du plein XIII^e siècle ne sont pas systématiquement accompagnées d'un dragon, la figuration de la bête devient presque incontournable à la fin du siècle. À cette période, les démons sont encore peu présents dans les peintures de Michel en état, le dragon est alors la seule forme développée pour figurer le mal dans ces images non narratives. Il est toujours représenté foulé par les pieds de l'archange, la tête et la queue relevée et la lance dans la gueule. Jusqu'en 1330, elle reste la forme dominante de l'archange

¹⁸¹³ Dans la peinture de Lorenzo da Viterbo, Michel est déjà descendu du dragon. Vierge à l'Enfant et saints, Rome Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, peinture à l'huile sur bois, 1472.

au dragon, puis perdure plus timidement au XIV^e et au siècle suivant. Dans la troisième décennie du XIV^e siècle, l'adoption de l'épée pour le combat du sauroctone permet l'insertion des premières images du dragon vif dans les représentations non narratives de l'archange et une diversification des moments du combat - ou plutôt de l'exécution - allant de la figuration de l'élan pour le coup fatal, au moment de présentation ou de rangement des armes après la mort. Le dragon est un attribut central de Michel dans l'iconographie du XIV^e siècle puisqu'il est présent dans plus de la moitié des images recensées, alors que les démons en sont presque totalement absents. Les attitudes de la bête varient, elle attaque, elle se soumet, elle succombe, mais elle reste sous la domination de Michel et rien ne laisse douter de la victoire passée, présente ou future de l'archange.

Le constat est le même pour le XV^e siècle. La forme « classique » du dragon tué à la lance est toujours présente, et la bête conserve ses caractéristiques formelles, contrairement aux démons dont les apparences se diversifient considérablement pendant ce siècle. Les évolutions techniques et artistiques permettent des réalisations plus naturalistes, ou plutôt plus plausibles en ce qui concernent les images de l'animal fabuleux, mais ne modifient pas réellement ses représentations. Enfin, notons que dans plusieurs images du XV^e siècle, Michel est figuré sans le dragon alors que dans la même peinture, saint Georges à cheval le combat. Ces images attestent qu'au *Quattrocento*, Michel n'est plus considéré comme le saint au dragon par excellence. Et l'on retrouve alors sous l'épée de l'archange, le démon, nouvel adversaire principal de l'archange, comme dans le panneau d'un suiveur de Bourdichon, le combat de Michel contre un démon anthropomorphe côtoie dans un même paysage celui de Georges contre le dragon. Les années 1500 à 1518 confirment cette tendance, puisque le dragon est presque totalement absent, largement remplacé par le démon.



Suiveur de Bourdichon, Saints (détail), Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e.

Le dragon des images apocalyptiques, n'est pas considéré comme un attribut-agissant, mais entretient des rapports étroits avec celui des images en état. La bête figure dans l'épisode du grand combat dans le ciel qui a lieu à la fin des temps, et peut également prendre place dans la scène de la chute des anges rebelles, mais n'apparaît dans aucun autre épisode relatif aux légendes de l'archange. Le dragon en scène, présent dix fois dans notre corpus, est caractérisé par une taille supérieure par rapport à celui des images en état, il est généralement pluricéphale mais les formes de son corps sont globalement les mêmes. Dans la chapelle Velluti de Santa Croce à Florence, Michel est en train de se hisser sur le dos du gros dragon,

encore bien vivant et agressif, qui possède un corps de reptile, une tête principale et six secondaires, des ailes de chauve-souris, des pattes de lion et une longue queue. La prédelle du panneau de Neri di Bicci reprend le type de l'archange au dragon que l'on retrouve dans les représentations en état : le dragon a la même taille, Michel a la même position, seule la mise en scène et la présence des autres personnages font de cette image une scène narrative. Cette image prouve le dialogue entre les deux types de représentations. Dans une peinture conservée à Stuttgart, la bête a été dédoublée et Michel et ses anges doivent se battre contre une armée de dragon. De plus, l'aspect monstrueux des adversaires est ici confirmé par l'adjonction des têtes sur le cou et la queue des dragons.

Dans une grande majorité de ces dix peintures, le dragon est, comme dans les images en état, dominé, foulé aux pieds ou bientôt mort sous les coups de l'arme que Michel brandit. Une représentation de l'Apocalypse 12, figure cependant un dragon aux proportions encore supérieures, loin des armes de Michel qui doit d'abord se battre contre une armée de démons avant de pouvoir frapper la grosse bête. Le dragon est libre, non dominé et l'archange est encore loin de l'abattre.

<p>Jacopo del Casentino, Saint Michel et ses anges combattent le dragon (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^{er} ¼ XIV^e.</p>	<p>Neri di Bicci, Chute des anges rebelles (détail), Rotterdam, Boymans-Van BeuningenMuseum, peinture sur panneaux,</p>	<p>Anonyme giottesque, Apocalypse (détail), Stuttgart, Staatsgalerie, peinture sur panneaux, 1330-1340.</p>	<p>Giusto de'Menabuoi, Apocalypse (détail), Padoue, Baptistère, peinture murale, 1375.</p>

Dans les images narratives, le dragon est, contrairement à ce qui est spécifié dans la Bible, très souvent accompagné de démons voletant et se battant à ses côtés. Cette association est plutôt rare dans les images en état¹⁸¹⁴, mais l'iconographie en général de l'archange est marquée par le passage de l'un à l'autre des adversaires de l'archange.

Les démons, le Mal autour de la balance

Du latin *daemon* lui-même emprunté au grec δαίμων, *daímôn* désigne une puissance divine. Les démons sont donc bons ou mauvais, tout comme les anges. Le terme démon est employé dans notre travail pour désigner une personnification du mal sous une forme

¹⁸¹⁴ Elle se retrouve en fait dans une seule peinture de l'archange en état, celle de Lorenzo di Bicci, peinture sur panneaux représentant une Vierge à l'Enfant, des saints et un couronnement de la Vierge, peinte entre 1400-1410 et conservée à Santa Maria Assunta de Loro Ciuffenna.

différente de celle du dragon ou du monstre animal hybride. Ce terme désigne pour nous un ange déchu qui a conservé une forme angélique atrophiée et altérée par la transformation de certaines parties du corps en membres d'animaux ou de monstres. Le degré d'anthropomorphie, qui désigne une ressemblance physique avec l'homme, est ainsi plus ou moins dominant dans les images de démons mais toujours présent. Les démons apparaissent dans les images chrétiennes comme des versions antinomiques, négatives et noires des anges. Sophie Cassagnes-Brouquet reconnaît la première représentation figurée de Satan, chef des démons, dans l'église égyptienne de Baouit, sous la forme d'un bel ange mais à la peau de couleur sombre¹⁸¹⁵. Dans un manuscrit d'Avranches peint au XI^e siècle, Michel transperce de sa lance un homme dont les seuls caractères démoniaques sont la nudité, uniquement réservée aux démons dans l'iconographie du plein Moyen Âge¹⁸¹⁶, les cheveux ébouriffés et le fait que Michel le transperce dans la joue de sa lance.

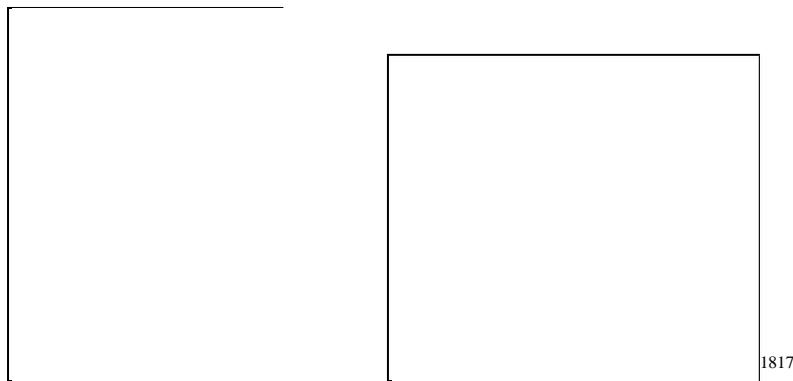


Fig. 88. Le copiste présente son livre à saint Michel, Avranches, Bibliothèque municipale, ms. 50, folio 1, XI^e siècle.

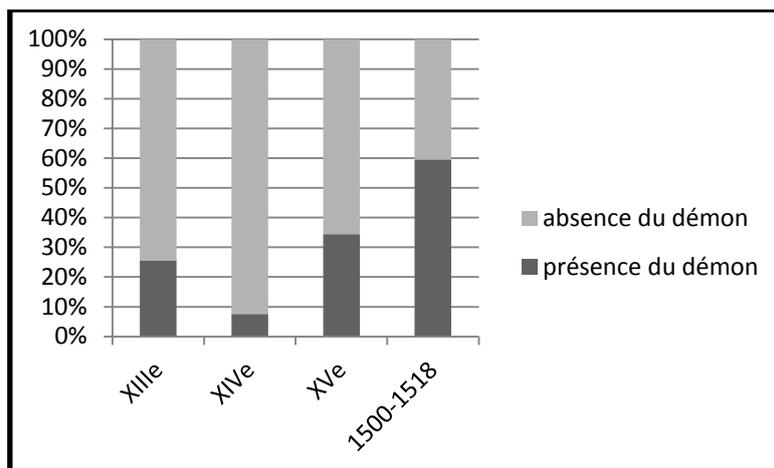
Ce thème est clairement dérivé des représentations des anges rebelles qui se développent dans les manuscrits dès le IX^e siècle¹⁸¹⁸. Mais l'iconographie d'une opposition entre Michel et un démon est encore rare à l'aube du XIII^e siècle, largement éclipsée par le combat sauroctone. La répartition des images démoniaques au côté de Michel est plutôt inégale sur la période étudiée, avec un net recul au XIV^e siècle, et une explosion au début du XVI^e siècle. Cette distribution répond en négatif à celle du dragon (voir partie précédente) qui voyait une explosion de son image au XIV^e et une quasi-disparition entre 1500 et 1518, alors que le XIII^e et le XV^e siècle représentent la voie moyenne entre ces deux extrêmes.

¹⁸¹⁵ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 61.

¹⁸¹⁶ REAU, 1956, p. 35.

¹⁸¹⁷ Image provenant du site : <http://www.bridgemanart.com/en-GB/asset/166594/french-school-11th-century/ms-50-fol-1v-the-copyist-presents-his-book-to-st-michael-from-the-recognitiones-by-saint-clement-vellum#close>.

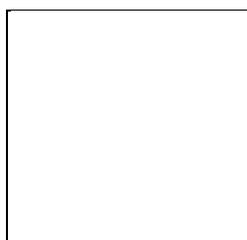
¹⁸¹⁸ Voir à ce propos le chapitre 1. III.2.2.2.6. *Michel combattant les anges rebelles*.



Doc. 8. Proportion de la présence du dragon par siècle dans notre corpus.

L'image du démon est beaucoup moins uniforme que celle du dragon. La forme de base est celle d'un ange, un homme ailé, qui rappelle la nature angélique des démons, souvent de couleur noire ou sombre, aux mains griffues, aux ailes de chauves-souris, aux oreilles pointues, parfois cornu et muni d'une queue. Leur apparence est en fait basée sur les oppositions avec les anges, et plus particulièrement avec Michel puisqu'ils apparaissent souvent dans les mêmes images.

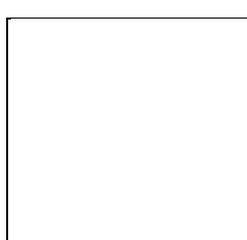
Au teint clair des chairs de l'archange, répond la couleur foncée de celle des démons. Qu'il soit gros ou petit, comme dans le panneau d'un anonyme italo-byzantin conservé à Pise, le mal prend une couleur noire ou très foncée. Le démon peint par Carlo Crivelli en 1476, prend une teinte et un aspect qui rappelle celui du dragon : vert et écailleux. La laideur de son visage, difforme et grimaçant, contraste avec la beauté, l'harmonie et la douceur de la face de l'archange : nez proéminent et crochu, yeux rieurs, bouche pourvue d'une langue de serpent et dents acérées, oreilles longues et pointues et cornes dans les cheveux. Alors que Michel est imberbe, signe d'un corps sans âge, le démon peut porter une barbe, comme celui peint par Giotto dans un médaillon de la chapelle Scrovegni, et a souvent un système pileux développé, voire ridicule. Le système pileux du démon peint par Luca Signorelli est incohérent : il lui laisse le crâne totalement chauve, mais une ceinture de poils a poussé tout autour de son ventre. Sa pilosité révèle son animalité, son manque de cohérence et contraste avec l'armure portée par Michel, brillante comme la lumière, lisse et parfaite comme la peau de l'archange.



Anonyme italo-byzantin, Saint Michel (détail), Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur panneaux, fin du XIII^e.



Carlo Crivelli, Saint Michel (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476.



Giotto, Saint Michel (détail), Padoue, chapelle Scrovegni, peinture murale, 1303-1308.



Luca Signorelli, Assomption de la Vierge et saints (détail), New York, Metropolitan Museum of Art, huile sur bois, 1493-1496.

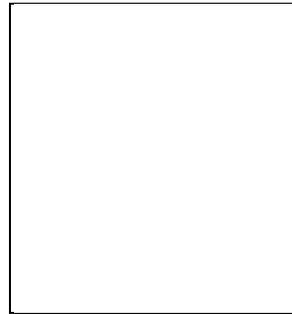
La grandeur et la perfection du corps de Michel respectueusement vêtu, s'opposent également à celui des êtres démoniaques qui sont nus, et souvent difformes, aux ventres pansus, comme dans la peinture murale de Vitale da Bologna, et disproportionnés, comme dans le panneau de Luca Baudo. Ils exhibent parfois sans pudeur leurs parties génitales, comme dans le fragment du polyptyque peint par Bartolomeo Vivarini. Un suiveur de Bourdichon a même fait figurer des seins de femmes sur le torse du démon combattu par Michel.



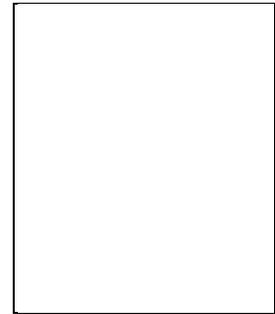
Vitale da Bologna, Chute des anges rebelles (détail), Pomposa, monastère, peinture murale, 1351.



Luca Baudo, Saint Michel (détail), Vicenza, Museo Civico, peinture sur panneaux, fin du XV^e.

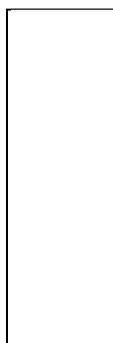


Bartolomeo Vivarini, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Bergame, Accademia Carrara, peinture sur panneaux, 1488.

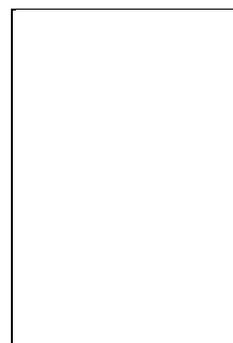


Suiveur de Bourdichon, Saints (détail), Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e.

Le calme et la solennité des positions de Michel contrastent fortement avec l'agitation et la désorganisation qui marquent les mouvements et les déplacements des démons. Cette impression est confirmée par la grâce et la délicatesse des gestes accomplis par l'archange, contre ceux brusques et lourds des anges rebelles, réalisés avec leurs mains griffues. Le saint Michel peint par Carlo Crivelli dans le polyptyque de Monte San Martino est empreint de douceur et tient la balance gracieusement. Il est vêtu de riches vêtements dorés, et finement décorés. L'action qu'il réalise, celle de planter son bâton de joute dans la gueule du démon, ne vient pas altérer l'impression de sérénité qui se dégage de son visage. Le démon, lui, et totalement nu et git sur le sol. Il a le corps en tension, les mains crispées, son visage est grimaçant, il plisse les yeux et tire la langue. Les ailes des démons sont, comme celles des dragons, composées d'une ossature et de membranes noires, comme les chauves-souris, loin des représentations des ailes de l'archange aux couleurs douces et dégradées, proches de celles des plus beaux oiseaux.



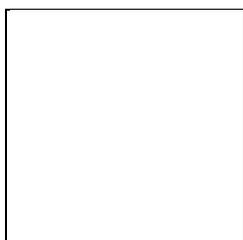
Carlo Crivelli, Polyptyque de Monte San Martino (détail), Monte San Martino, San Martino, peinture sur panneaux, 1477-1480.



Maestro di Barberino, Vierge à l'Enfant et saints (détail), collection privée, peinture sur panneaux, 1350-1380.

Toutes les différences décrites ci-dessus concernent des membres atrophiés, déformés, disproportionnés, mais restent des éléments corporels d'origine humaine et angélique malgré tout. L'archange est représenté sous la forme d'un homme, ou plutôt d'un idéal de forme humaine, par sa beauté, sa jeunesse et sa perfection, qui finissent par dépasser la représentation humaine pour devenir une sorte de sur-homme. En ce sens, le démon est proche de l'archange, puisque sa forme s'inspire à la base d'une forme humaine, transcendée également, mais pour lui, dans le sens négatif, en déformant les différentes parties du corps, en y adjoignant des expressions et un degré d'animalité, créant un véritable dialogue entre représentation humaine, représentation animal et représentation monstrueuse. L'iconographie démoniaque comporte différents degrés de chaque élément qui font du démon, tantôt un homme au corps ponctué de détails animaux, tantôt un personnage mi-homme, mi-animal, tantôt un monstre à tête d'homme ou encore un véritable monstre où le seul caractère anthropomorphe reste la présence d'un corps longitudinal, de deux membres inférieurs et deux membres supérieurs qui peuvent tenir des objets.

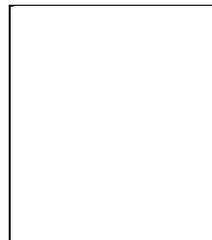
Les cornes, la queue et la forme des pattes, clairement d'inspiration animale, sont presque systématiquement présentes dans les images des démons de saint Michel. Le génie du mal peut ainsi devenir un véritable personnage hybride, par la transformation, par exemple, de toute la partie inférieure de son corps en pattes de boucs, comme dans la peinture murale du narthex de San Lorenzo fuori la mura. Dans la peinture de Giovanni da Modena, ce ne sont pas seulement les ailes que le démon a emprunté à la chauve-souris, mais également tout son visage. Par contre, son corps reste ici clairement celui d'un homme. Le degré de bestialité semble encore augmenter dans le panneau de Vincenzo Foppa où le corps de l'adversaire de Michel n'a plus grand-chose à voir avec celui d'un homme : le visage est largement déformé par les grimaces du démon, le torse conserve quelques similitudes avec celui d'un humain, mais le bas du corps ressemble à celui d'un reptile, pour la forme de la queue, couplé à celui d'un amphibien, pour les pattes palmées. Sa façon d'agripper son outil, et le fait même qu'il en ait un, atteste pourtant d'un degré d'anthropomorphie toujours présent. La représentation du démon proposée par Andrea Sabatini prend une forme complexe d'animal hybride, au corps de griffon, à la queue de dragon, aux ailes d'oiseaux. Le traitement de la tête est encore plus étonnant puisqu'il est constitué d'un visage humain relativement « normal » inséré dans une sorte de cagoule à cornes et à oreilles animales.



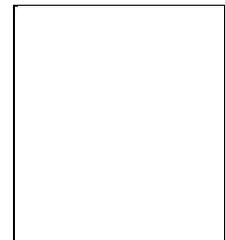
Anonyme romain, Légende du calice d'or (détail), Rome, San Lorenzo fuori le mura, peinture murale, 1290-1300.



Giovanni da Modena, Couronnement de la Vierge, Paradis et enfer (détail), Bologne, San Petronio, peinture murale, 1410.



Vincenzo Foppa, Saints (détail), Saint-Petersbourg, Ermitage, peinture sur panneaux, 1460.



Andrea Sabatini, Saint Michel (détail), Salerno, Museo Diocesano, huile sur bois, 1491.

Ces quelques exemples permettent d'évaluer la diversité des formes du démon. Chaque peintre s'attache à rendre l'aspect malin par un savant dosage d'éléments humain, animal et monstrueux. Le degré de monstruosité semble augmenter avec le temps dans notre corpus, autant qu'un autre phénomène contradictoire qui est celui d'un naturalisme accru des parties humaines du démon. Au milieu des monstres hybrides, le dernier quart du XV^e siècle réhabilite la forme humaine du démon. L'huile sur bois de Luca Signorelli figure un homme nu, à la peau halée. Son dos, ses bras et ses jambes sont totalement conformes à ceux d'un humain, si l'on excepte la présence de la ceinture de poils et des petites ailes. Le naturalisme de la représentation a entraîné le peintre à représenter distinctement la musculature du dos et du bras du démon crispé face au coup porté. Son visage reste moins humain avec son crâne rasé, ses cornes et la face grimaçante qu'il présente à l'archange. La version de Cristoforo Faffeo est plus nuancée puisque la moitié inférieure du corps de démon est encore animal, mais son torse et ses bras sont eux totalement humains, ainsi que son visage et son expression de douleur. Enfin, l'ange rebelle peint par Raphaël est un homme, dont toutes les parties du corps, du visage et de la peau, sont humaines et où seules les ailes, les cornes et les griffes des mains rappellent encore la nature démoniaque de l'adversaire de Michel.



Luca Signorelli, Assomption de la Vierge et saints (détail), New York, Metropolitan Museum of Art, huile sur bois, 1493-1496.



Cristoforo Faffeo, Saint Michel (détail), Naples, Museo diocesano, huile sur bois, XV-XVI^e.



Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

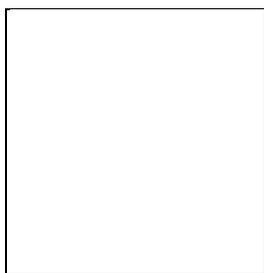
Le naturalisme qui fait évoluer la figure de l'archange dans une représentation plus proche de l'homme, atteint également les figures démoniaques. Ils n'en restent pas moins différents et opposés. L'antithèse visuelle constituée par la représentation conjointe de l'ange et du démon, dans l'iconographie michaélique, n'est pas simplement une personnification du combat du bien contre le mal, mais sert également de faire valoir à la figure archangélique, qui apparaît d'autant plus belle, gracieuse, retenue et majestueuse, qu'à ses pieds se débat un personnage laid, indécent, gesticulant, grimaçant et souvent ridicule.

Du début du *Duecento*, à la fin du siècle, les démons apparaissent exclusivement dans des épisodes narratifs. Leur présence se développe ensuite dans les panneaux de l'archange en état, mais dans les scènes, ils demeurent des éléments perturbateurs des pesées en contexte d'au-delà et dans des scènes hagiographiques, des anges déchus chassés du ciel, ou des participants à l'épisode du Jugement dernier : ils sont des acteurs de l'Histoire chrétienne et

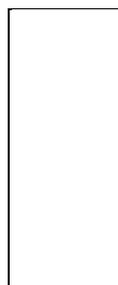
l'archange, en est un canalisateur. Dans ces témoignages, ils sont de petits anges noirs autour de la balance, comme dans le pèsement des âmes de Bominaco, ou des personnages de taille moyenne qui s'activent aux portes de l'enfer, dans le ciel, ou près d'un défunt.

Ils ont en général dans ces scènes un caractère anthropomorphe marqué, comme dans la chute des anges rebelles peinte par Vitale da Bologna à Pomposa, ce qui se justifie ici clairement par le fait qu'ils sont à peine chassés du paradis, et viennent à l'instant d'amorcer leur transformation.

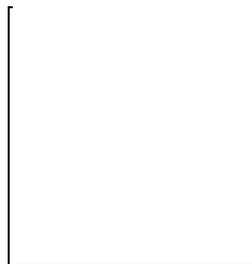
Ce sont les images narratives du *Duecento* qui vont être à l'origine de la représentation des démons dans les peintures de Michel en état, largement dominantes à la fin du Moyen Âge. Dans un second temps, les images en état vont parfois elles-mêmes influencer les scènes narratives, comme dans le Jugement dernier de Giovanni da Modena. Dans cette peinture, la représentation centrale de l'archange agit davantage comme une vision issue d'un panneau en pied de Michel que comme une saynète se fondant dans la narration générale. Le démon est moins acteur qu'attribut-agissant de l'archange ou de la balance, prouvant une nouvelle fois la complexité de la question de la narrativité dans les images de l'archange. Mais dans les épisodes eschatologiques, les démons sont bien souvent indépendants de l'archange et ont une mission de rapatriement des damnés en enfer. C'est à ce titre qu'ils se trouvent à proximité de la balance ou de la zone de séparation, et sont bien souvent un double négatif de Michel et des anges sans être un adversaire. Dans le petit Jugement dernier de Giovanni di Paolo, Michel, au centre, entièrement vêtu d'une armure dorée, est tourné vers les élus ; à droite, le démon nu et noir, mais de la même taille que l'archange, pousse de son arme les damnés dans la cavité infernale. Les deux anges sont les acteurs d'une même mission de séparation, chacun a son rôle et le démon est ici un collaborateur de Michel plus qu'un ennemi. Seuls la nudité et le désaxement de la figure démoniaque prouvent son infériorité par rapport à Michel. Dans la pesée des âmes, l'action des démons semble bien souvent davantage liée à l'impatience de récupérer le damné qu'à une volonté de perturber la séparation.



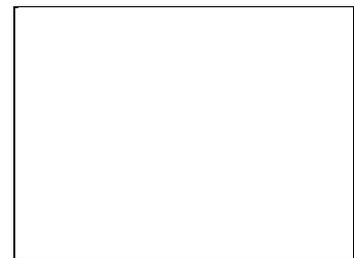
École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà (détail), Bominaco, San Pellegrino, peinture murale, 1263.



Vitale da Bologna, Chute des anges rebelles (détail), Pomposa, monastère, peinture murale, 1351.



Giovanni da Modena, Couronnement de la Vierge, Paradis et enfer (détail), Bologne, San Petronio, peinture murale, 1410.



Giovanni di Paolo, Christ souffrant et Christ triomphant (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1465.

Les scènes narratives, qui fixent l'image des démons dans l'iconographie michaélique, dessinent la différence de nature et de fonction entre l'être angélique dégénéré et le monstre de l'Apocalypse : la mort des démons n'est pas, dans un premier temps, l'enjeu du combat.

C'est bien le partage des élus et des damnés qui est au centre de l'attention de l'archange et des anges noirs qui ne sont pas des ennemis à tuer comme le dragon. Ce n'est qu'au sein des images de l'archange en état que les démons vont peu à peu grossir et prendre la place du dragon pour figurer l'adversaire à combattre, plus ou moins indépendamment de la pesée.

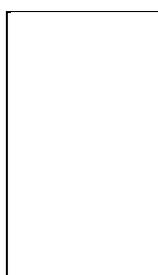
Les premières images au XIII^e siècle représentant des démons, les mettent exclusivement en scène autour de la balance. Ils sont de taille réduite, volètent autour des plateaux, Michel les surveille, les repousse, mais ne juge pas nécessaire de les achever. Ce type d'images, que l'on retrouve encore parfois au XV^e siècle, peut représenter les démons en train de récupérer une âme sur le plateau inférieur de la balance. Dans le panneau de Mariotto di Nardo, un démon à peine plus gros que l'âme qu'il récupère, n'est pas inquiété par l'archange à l'épée, puisque la balance a déjà indiqué clairement que l'âme était déchu. Ce type de démons, premier type développé dans notre corpus, ne partage pas l'aspect menaçant des dragons que l'on retrouve à la même époque, et Michel ne montre pas de signe de domination de la petite bête, puisque la différence de proportion atteste déjà de la supériorité de l'archange. Mais ce rapport va évoluer lorsque le démon va grossir au cours du XIV^e siècle. Il ne peut plus alors se balader tranquillement dans les airs sans être inquiété par le guerrier ailé qui tient la balance et le démon rejoint alors la place du dragon dans les images : sous les pieds de Michel. Il est alors transpercé de la lance, tout comme son homologue reptilien, mais montre toujours un intérêt pour l'instrument de pesée qui se trouve au-dessus de lui, preuve que son action lui est toujours liée. À ce moment, les formes de domination par le pied se diversifient : le démon est souvent foulé aux pieds sur son ventre comme le dragon, mais peut également avoir la tête écrasée, comme dans le panneau de Pietro Alemanno, ou être simplement repoussé par un coup de pied de Michel, comme dans une peinture de Luca Baudo. Dans la peinture murale de Monticchiello da Siena, Michel prouve sa supériorité en soulevant par la cheville un démon d'une taille assez importante afin de le transpercer dans la tête plus aisément.



Mariotto di Nardo, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Pesaro, Museo Civici, peinture sur panneaux, début XV^e.



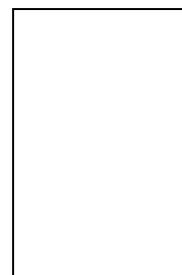
Antonio de Carro, Saint Michel (détail), Plaisance, Musei Civici di Palazzo Farnese, peinture murale, années 1390.



Pietro Alemanno, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Ascoli Piceno, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1489.

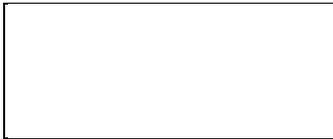


Luca Baudo, Saint Michel (détail), Vincenza, Museo Civico, peinture sur panneaux, fin du XV^e.

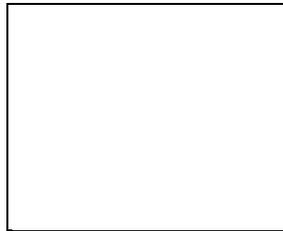


École de Lorenzetti, La confession (détail), Monticchiello di Siena, Santi Leonardo di Limoges e Cristoforo, peinture murale, XIV^e.

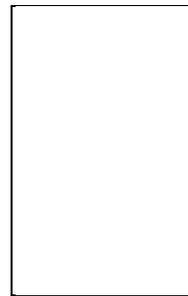
Si le démon, qui est le plus souvent seul au XV^e siècle, a rejoint en taille et en place, le dragon, il conserve des spécificités dans le combat qui sont liés à sa forme anthropomorphe. Ses mains lui permettent d'agripper plateaux, armes ou jambes, ce que ne peut faire le gros lézard, et qui donne une perspective différente dans le face à face avec Michel. Dans l'huile sur toile de Lazzaro Bastiani, le démon a agrippé la lance pour stopper son attaque, le transpercement n'est pas aussi aisé. Il conserve en plus les avantages liés à sa condition de bête, puisque, comme le dragon, il enroule sa queue autour de la jambe de Michel dans le panneau de Bernardo Luini. Ses mains sont particulièrement utiles en ce qui concerne la balance, puisqu'elles peuvent aisément et précisément prendre le bras d'un damné, basculer un plateau ou s'agripper pour influencer la pesée. L'adresse du démon peint par Giovanni di Francesco lui permet de saisir complètement le plateau inférieur et de le pencher en sa direction pour que le damné tombe dans ses bras.



Lazzaro Bastiani, Saint Michel (détail), Padoue, Museo Civico agli Eremitani, huile sur toile, 1495.



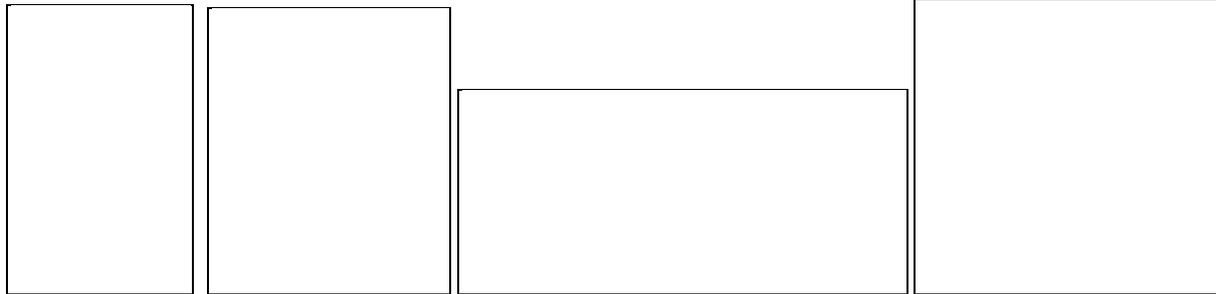
Bernardo Luini, Saints (détail), Collection privée, peinture sur panneaux, XVI^e.



Giovanni di Francesco, Vierge à l'Enfant et saints (détail), New York, collection Hugh Satterlee, peinture sur panneaux, 1439.

Mais ce qui distingue particulièrement le démon d'un autre adversaire bestial, est son utilisation d'outils. En effet, c'est le propre de l'homme d'utiliser des instruments pour faciliter les tâches qu'il doit accomplir. C'est avant tout une sorte de pied de biche, qui lui permet d'agripper les plateaux à distance à l'aide du manche et du bord recourbé de son outil. Niccolò di Liberatore le fait systématiquement figurer dans les mains des démons qu'il a représenté quatre fois aux pieds de Michel, comme par exemple dans celui figurant dans le polyptyque de Foligno : le démon est plaqué au sol par l'archange mais son outil lui permet d'arriver à ses fins. Il s'en sert également comme d'une véritable arme contre Michel. Dans la peinture sur panneaux de Timoteo Viti da Urbino, ce n'est pas en direction de la balance que le démon dirige son pic de fer, mais bien en direction du flanc gauche de l'archange, alors qu'il se tourne vers le fidèle, avec un léger sourire, pour le prendre à partie de cette fourberie. L'utilisation de ce pied de biche comme d'une arme et non comme d'un instrument permettant seulement d'agripper les plateaux, est confirmée dans l'huile sur toile de Raphaël puisque, si la balance n'est pas figurée, le démon tient bien dans sa main une sorte de crochet double monté sur un manche métallique, évoquant l'attribut satanique de la fourche ou le dieu antique Neptune. Les attitudes des démons peuvent également être empreintes d'une plus grande humanité. Dans le panneau d'Ercole de'Roberti, les bras et les traits du visage de l'adversaire semblent implorer la pitié de l'archange avant qu'il ne lui porte le coup fatal.

L'être démoniaque dans la bataille n'a pas seulement les réflexes bestiaux du dragon, il semble être également doté d'une certaine ruse.



Niccolò di Liberatore, Nativité, Résurrection et saints (détail), Foligno, San Niccolò, peinture sur panneaux, 1492.

Timoteo Viti da Urbino, *Noli me tangere* et saints (détail), Cagli, Sant'Angelo Minore, peinture sur panneaux, 1518.

Raphaël, Saint Michel (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

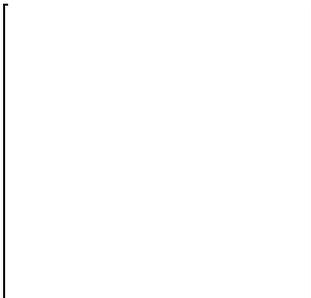
Ercole de'Roberti, Saints (détail), Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1451-1456.

L'humanisation des démons s'accompagne bien souvent d'un agrandissement de leur taille, et de leur fourberie, puisqu'ils peuvent facilement dévier les coups portés par Michel, perturber la pesée, grâce à leurs mains et leurs outils, ou même se défendre ou attaquer l'archange grâce aux instruments qui se transforment en armes à la fin de notre période.

Alors que les démons apparaissent au XIII^e siècle exclusivement dans des scènes narratives, il faut noter qu'à cette période, dans la peinture italienne, la pesée est déjà un épisode séparé, désaxé et cloisonné, au sein des images de l'au-delà, et les démons davantage des attributs-agissants que des acteurs. Le transfert de ce motif vers les représentations en état n'en sera que plus aisé, et les petits hommes noirs rejoignent Michel à la balance dans les panneaux de polyptyques à partir de la fin du *Duecento*. Les premières formes de démons dans notre corpus sont liées à leur action limitée autour de la balance, ce sont de petits anges noirs, espiègles, mais peu menaçants. Ils apparaissent alors comme des accessoires de cette balance, qui ne figure presque jamais sans ses petits pesés et ses petits perturbateurs. Surveillés et repoussés si nécessaire, Michel ne combat pas réellement les démons du XIII^e siècle et du début du XIV^e. Leur action est circonscrite à un espace réduit autour de l'outil de pesée et ils n'agissent qu'en fonction de lui. Le sens de la combinaison des attributs portés par Michel n'est pas alors de rappeler seulement son combat contre un ennemi démoniaque, comme dans les représentations au dragon, mais de souligner son rôle dans la séparation des bons et des mauvais, pour lequel il doit utiliser ses armes. Son but n'est pas alors de tuer les démons, mais de les empêcher de troubler le bon déroulement de la pesée. Car ces êtres démoniaques ont une fonction eschatologique : ils doivent récupérer les âmes ou les hommes déchus, vile tâche qui ne peut être accomplie par un chef de la milice céleste, ni par un ange classique. Dans les peintures où Michel ne cherche pas à tuer ces petits personnages noirs, les

démons ne sont pas à proprement parler des ennemis, mais plutôt des collaborateurs indisciplinés qui viennent récupérer ceux qui n'ont pas mérité d'être protégé par l'archange. Leur infériorité de taille est légèrement compensée par la multiplication de leurs figures, mais ils introduisent une agitation moins solennelle que celle amenée par le dragon.

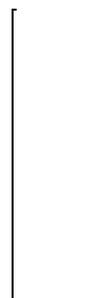
Le *Trecento* est le siècle du dragon. Les démons, qui n'apparaissent que dans 5% des peintures répertoriées pour ce siècle, sont toujours les petits anges noirs du *Duecento*. Outre les épisodes narratifs, seuls Giotto et un peintre de l'école des Lorenzetti, donnent au démon des proportions importantes. Dans ces deux images, la balance n'est pas représentée, signe que le démon est ici l'adversaire, d'ailleurs transpercé par l'archange. La transformation du démon en ennemi de Michel se poursuit dans la dernière décennie du siècle, lorsqu'il devient plus imposant, souvent figuré seul et prend désormais place sous les pieds de l'archange. Mais la balance est toujours centrale dans ces peintures et le foulage aux pieds apparaît bien souvent comme un moyen de tenir le démon à l'écart de ses plateaux. Au XV^e siècle, plus le démon grossit, plus la balance rapetisse. L'association archange / arme / balance / démon, alors qu'elle figurait davantage une pesée qui pouvait donner lieu à une dispute, devient la représentation d'un combat dont la balance est un lointain prétexte. Les deux protagonistes ne gardent souvent qu'une attention lointaine pour l'instrument de pesée, qui disparaît même parfois de la main gauche de Michel, comme dans le panneau de Zanino di Pietro et plus volontiers dans les peintures du début du XVI^e siècle où le démon remplace désormais complètement le dragon, délaissé depuis la fin du XV^e siècle. Les démons ont des positions et des attitudes plus variées, et s'ils paraissent souvent moins menaçants que la bête, la fourberie qu'ils déploient au combat, l'utilisation de leurs mains, d'outils en font des adversaires plus fourbes.



Giotto, Saint Michel (détail), Padoue, chapelle Scrovegni, peinture murale, 1303-1308.



École de Lorenzetti, La confession (détail), Monticchiello, San Leonardo di Limoges e Cristoforo, peinture murale, XIV^e.

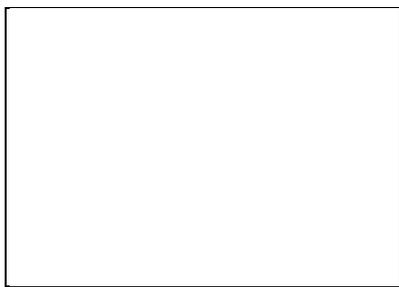


Zanino di Pietro, L'incrédulité de Thomas et saints (détail), Monbaroccio, Pinacoteca conventuale, peinture sur panneaux, 1410-1420.

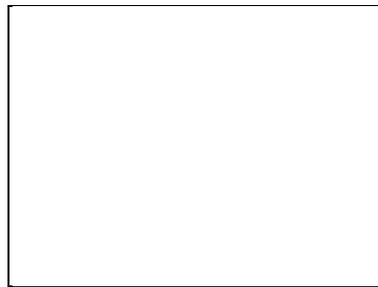
Au XV^e siècle, l'iconographie des démons aux pieds de l'archange prend deux formes différentes : celle d'un monstre animal et surnaturel, conservant de vagues réminiscences anthropomorphes, et celle d'un homme ailé légèrement dégénéré. Les éléments bestiaux qui pervertissent déjà la figure anthropomorphe du démon des XIII et XIV^e siècles, correspondant plus ou moins à la description que fait Raoul Glaber du diable dans ses *Historiae*¹⁸¹⁹, prennent

¹⁸¹⁹ GUIZOT, 1824, p. 330.

une place grandissante dans certaines représentations démoniaques du *Quattrocento* pour devenir parfois de véritables monstres surnaturels, notamment au début du XVI^e siècle. Certaines peintures avaient amorcé une humanisation des démons dès le début du XV^e siècle, mais le dernier quart du XV^e siècle marque une montée de l'anthropomorphie qui aboutit à la figuration des êtres démoniaques comme de véritables hommes dont seuls quelques détails rappellent leur nature maléfique. Les années 1500-1518, qui constituent la fin de notre corpus, sont partagées entre images de monstres surnaturels et d'hommes faiblement dégénérés. Les deux peintures de Raphaël, réalisées à moins de quinze ans d'intervalle, témoignent parfaitement de cet antagonisme de la figuration du mal, où l'image du monstre remplace l'ancienne représentation bestiale du dragon, et celle du démon-homme se rapproche de la représentation de son adversaire autour de leur forme de base commune : celle de l'homme.



Raphaël, Saint Michel (détail),
Paris, Louvre, huile sur bois, 1504.



Raphaël, Saint Michel (détail),
Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

Conclusion sur le dragon et les démons : l'adversaire de Michel entre humanité et monstruosité

Toute la fin du Moyen Âge est marquée par une typologie double de l'adversaire de l'archange : d'un côté l'image d'un monstre animal qui se développe à partir du type du dragon largement privilégié aux XIII^e et surtout au XIV^e siècles, de l'autre, les démons anthropomorphes qui sont encore de petits personnages espiègles, dont l'action est limitée à gêner la pesée et que Michel cherche à repousser mais pas forcément à exterminer. Ces deux types figurent deux moments différents des épisodes eschatologiques et des combats de nature distincte, nous y reviendrons dans le troisième chapitre. Le XV^e siècle est partagé équitablement entre ennemi animal et ennemi anthropomorphe. Le dragon est toujours une figure centrale dans l'iconographie de Michel, mais les démons prennent de l'importance : ils grossissent, diversifient leur aspect, s'humanisent, et deviennent plus menaçants, jusqu'à devenir de véritable adversaire pour Michel à la fin du *Quattrocento*, et à prendre une place équivalente dans l'image (même taille, souvent seul) et dans le combat (sous ses pieds, transpercé) que le dragon. Le XVI^e siècle confirme ce partage entre humanité, animalité et monstruosité. Mais le dragon disparaît au profit des images de monstres hybrides d'inspiration animale, alors que les démons clairement anthropomorphes deviennent de véritables hommes nus dotés d'ailes et de cornes. À ce moment, le démon-monstre est davantage rieur et ridicule alors que le démon-homme est un adversaire plus agressif et

redoutable. Les images de saint Michel à la fin de notre période mettent en scène un véritable duel d'hommes ailés faiblement caractérisés.

II.1.2.2. Les petits humains de la balance

La balance, l'un des attributs majeurs de l'iconographie michaélique, a pour fonction de figurer la pesée des âmes des hommes ou des hommes dans leur intégrité¹⁸²⁰. Il n'est ainsi pas étonnant de voir dans les plateaux, des petits personnages nus, image classique des âmes dans l'iconographie chrétienne. Jean Wirth estime que le choix du corps nu comme figure de l'âme date du XII^e siècle¹⁸²¹. Si les plateaux sont parfois vides¹⁸²², ou portent des objets inertes¹⁸²³, la représentation du petit personnage nu reste la norme tout au long de la période étudiée, puisqu'il est présent cent-quarante-deux fois dans les cent-quatre-vingt-dix images de balance de notre corpus. Sa présence est liée à celle de la balance, qu'il occupe presque toujours, et son évolution quantitative suit ainsi celle de la balance¹⁸²⁴. En tant qu'occupant de la balance, nous considérons les petits humains des plateaux comme des attributs-agissants de l'iconographie michaélique.

La forme des petits humains dans les plateaux

L'âme ou l'homme, apparaissant dans les plateaux de la balance, sont de petites figures humaines miniatures. Leur nudité et leur petite taille sont les traits principaux de leur iconographie. Leur nudité symbolise leur état : si ce sont des âmes, elle révèle la simplicité et l'égalité des hommes devant le jugement de Dieu, puisqu'elle ne permet aucune distinction sociale ; si ce sont des hommes, elle figure le corps ressuscité réuni aux âmes. La nudité touche presque tous les personnages portés par Michel dans sa balance, à l'exception de quatre peintures, qui les figurent habillés ou seulement à moitié nus. Dans le panneau de Simone Martini, dans le seul plateau visible de l'image, une figure en buste, les mains jointes en prière, porte une aube, comme la figure féminine de l'huile sur bois de Pietro Cavaro en 1518. Dans cette dernière peinture, l'homme qui se trouve dans le second plateau est vêtu d'un simple perizonium, tout comme les petits hommes de Cristoforo Scacco. Enfin, Luca Signorelli a étrangement vêtu le damné, reconnaissable à sa position, d'un drapé évoquant la *guarnello*, alors que l'élu du plateau supérieur est nu. L'ajout de ces vêtements est

¹⁸²⁰ La question de la différenciation d'une représentation de l'âme dans la balance ou de celle du corps réuni à l'âme, sera traitée dans le chapitre 3, mais ne pose pas réellement de problème ici, puisqu'il n'y a pas de distinction de figuration entre l'âme et le l'âme réunie au corps.

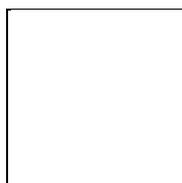
¹⁸²¹ WIRTH, 1991, p. 158.

¹⁸²² Voir à ce propos le chapitre 2. I.4.1.2.3. *L'utilisation de la balance par Michel : un symbole ou un instrument de pesée ?*.

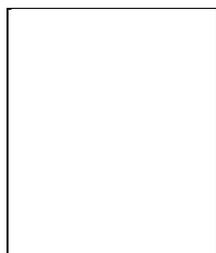
¹⁸²³ Voir à ce propos le chapitre 2. I.4.1.2.2. *Autour des plateaux*.

¹⁸²⁴ Voir à ce propos le chapitre 2. I.4.1.2. *La balance*.

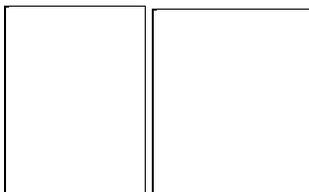
certainement signe de pudeur, ou, dans le cas notamment de Luca Signorelli qui a l'habitude de représenter ces petits humains nus, il s'agit peut-être d'une référence à la même honte que celle éprouvée par Adam et Ève après avoir été chassés du paradis.



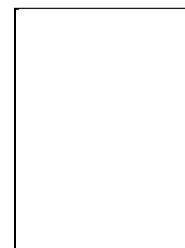
Simone Martini, Saints et anges (détail), Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.



Cristoforo Scacco, Saint Michel (détail), Salerne, Museo Diocesano, huile sur bois, 1503-1505.



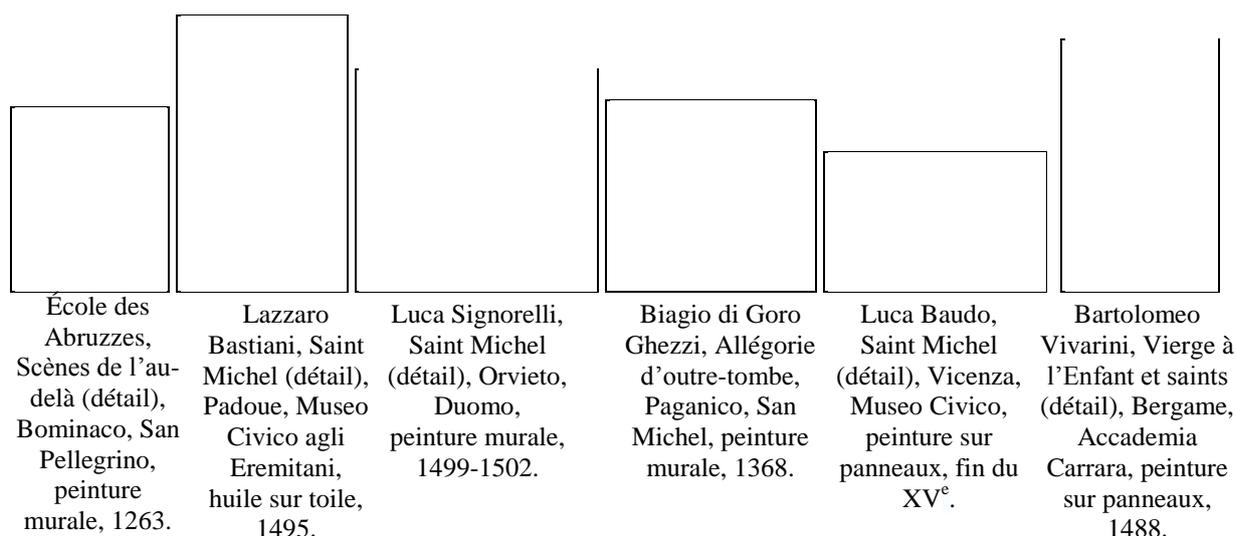
Pietro Cavaro, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Villamar, San Giovanni Battista, huile sur bois, 1518.



Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, Offices, huile sur bois, 1513-1514.

La concavité des plateaux de la balance, dont nous avons déjà parlé¹⁸²⁵, a sans doute pour fonction de cacher les parties intimes des personnages sans porter atteinte ni à leur nudité, ni à la pudeur. Le petit homme peint à Bominaco est certainement totalement nu mais les bords relevés du plateau empêche de voir son corps au-delà de son buste. Au XIII^e siècle les personnages sont en général assez peu caractérisés, asexués. Ils sont au cours de notre période généralement des adultes miniatures, hommes ou femmes. Dans une peinture du corpus, Michel n'est pas le porteur de balance, mais le psychopompe. Il protège deux âmes, l'une à ses pieds et l'autre dans ses bras, des attaques d'un démon anthropomorphe repoussé par la lance. En plus de l'originalité thématique qui fait de l'archange un psychopompe et non plus un acteur de la psychostasie, les âmes prennent la forme de deux enfants joufflus, ce qui n'est jamais le cas ailleurs. Une autre exception est constituée par le médaillon de Luca Signorelli qui figure un damné tonsuré, preuve de son appartenance passée à la classe du clergé régulier. À partir de la seconde partie du XIV^e siècle, les figures féminines sont de plus en plus courantes. Dans la peinture murale de Biagio di Goro Ghezzi, une petite femme nue sur le plateau de gauche, fait face à un petit homme. La balance est équilibrée et la position commune indique qu'ils seront tous les deux sauvés. Il s'agit en fait des âmes des deux personnages également figurés aux pieds de l'archange, dans des proportions similaires à celles de Michel, et habillés. Le face à face homme-femme se retrouve également dans le panneau de Luca Baudo. Cette fois encore, les deux figures semblent élues et ne constituent ainsi pas une critique de l'un ou l'autre sexe. Les femmes sont parfois les seules dans les plateaux d'une balance, comme dans les peintures sur panneaux de Bartolomeo Vivarini. Dans celle conservée à Bergame, les cheveux longs, les ventres ronds et la poitrine ne laissent aucun doute sur le sexe de ces personnages. Là encore, pas de critique de genre car l'élue comme la damnée sont des femmes. Le jugement de Dieu touche tout le monde.

¹⁸²⁵ Voir à ce propos le chapitre 2. I.4.1.2.1. *Une permanence de l'aspect formel de la balance.*



École des
Abruzzes,
Scènes de l'au-
delà (détail),
Bominaco, San
Pellegrino,
peinture
murale, 1263.

Lazzaro
Bastiani, Saint
Michel (détail),
Padoue, Museo
Civico agli
Eremitani,
huile sur toile,
1495.

Luca Signorelli,
Saint Michel
(détail), Orvieto,
Duomo,
peinture murale,
1499-1502.

Biagio di Goro
Ghezzi, Allégorie
d'outre-tombe,
Paganico, San
Michel, peinture
murale, 1368.

Luca Baudo,
Saint Michel
(détail), Vicenza,
Museo Civico,
peinture sur
panneaux, fin du
XV^e.

Bartolomeo
Vivarini, Vierge à
l'Enfant et saints
(détail), Bergame,
Accademia
Carrara, peinture
sur panneaux,
1488.

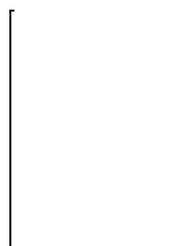
Le corps de ces petits hommes n'est pas toujours l'objet d'une attention particulière. Ainsi à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, nous retrouvons encore des images de ces personnages simplifiées, sans soucis naturaliste, comme dans la peinture de Niccolo Rondinelli, ce qui sied finalement assez bien au caractère immatériel de l'âme et à la portée universelle de la représentation de l'Homme, à laquelle doivent s'identifier tous les hommes. La taille de certaines représentations empêche également de figurer ces personnages de hauteur réduite avec beaucoup de précision. Mais, assez souvent, la figuration de l'âme ou de l'homme semble avoir permis aux peintres de la fin du Moyen Âge de représenter un véritable nu au sein d'une représentation religieuse. Malgré un rendu assez rustre et stylisé de la peinture anonyme du Palazzo ducale d'Atina, chaque élément de l'anatomie du buste est représenté par une ligne rosée. Dans la seconde partie du *Trecento*, les bords des plateaux s'abaissent, les petits humains se redressent, pour laisser voir une partie de leur anatomie. Les peintres de la fin du XIV^e siècle et du début du XV^e, adoptent des positions qui permettent encore d'éviter la figuration des parties génitales. Dans la peinture murale de Biagio di Goro Ghezzi, les personnages agenouillés, les mains jointes, ont la position classique du fidèle en prière, mais surtout une posture qui cache toutes les parties intimes du corps : les cuisses occultent le sexe, et les bras, la poitrine de la femme. La représentation de Nelli Ottaviano figure le petit élu relevé, mais de dos, puisqu'il adresse sa prière à l'image du Christ qui se trouve sur la paroi voisine. Cette position ne permet pourtant pas de cacher son postérieur.



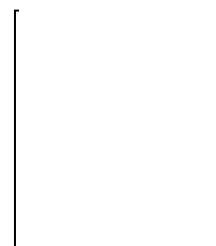
Niccolo Rondinelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, 1495-1502.



Anonyme, Saint Michel (détail), Atina, Palazzo ducale, peinture murale, 2^e ½ du XIV^e.

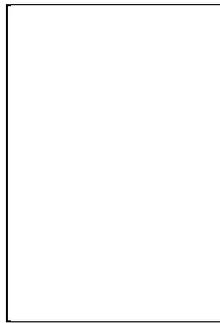


Biagio di Goro Ghezzi, Allégorie d'outre-tombe (détail), Paganico, San Michel, peinture murale, 1368.



Nelli Ottaviano, Saint Michel (détail), Fossato di Vico, cappella della Piaggiola, peinture murale, 1^e ½ du XV^e.

Ces derniers signes de pudeur sont abandonnés au cours du XV^e siècle. Les occupants des plateaux sont alors représentés comme de véritables petits hommes ou petites femmes. Le couple figuré dans le panneau de Carlo Crivelli, aux bras relevés en signe de prière, laisse apparaître clairement leurs parties génitales, sans éprouver aucune honte, il s'apprête à rejoindre Dieu dans leur plus simple appareil, tels Adam et Ève réhabilités dans le Jardin d'Éden. Malgré la taille réduite de ce motif, ces figures sont empreintes du même naturalisme qui a touché l'archange et même les démons. Luca Signorelli, semble prendre prétexte de la balance de l'archange pour y insérer de véritables études de nus : le premier - l'élus - debout, de dos ; le second - le damné - de face, dans un mouvement de chute, précisant le dessin de chaque muscle et modelant chaque volume dans un clair-obscur prononcé.



Carlo Crivelli, Saint Michel (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1476.



Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Cortona, Accademia Etrusca, huile sur bois, 1510-1512.

Outre l'anatomie de ces personnages, leurs attitudes gagnent également en naturel à la fin de notre période, insistant sur le destin opposé des deux occupants de la balance.

Des représentations antinomiques

L'élus et le damné sont différenciés par la place qu'ils occupent sur la balance. Le plus souvent, il s'agit du plateau supérieur pour les élus, et du plateau inférieur pour les damnés¹⁸²⁶. Ils sont aussi l'objet d'attentions différentes de la part de l'archange, et du démon qui accompagne souvent la pesée. Si Michel est, en général, un porteur impartial de la balance, il peut parfois récupérer l'âme élue ou la protéger. Dans la peinture murale de Vitale da Bologna à Pomposa, l'archange place sa main sur la tête du personnage en prière sur le plateau supérieur. À Arcè di Pescantino, il le saisit dans la main gauche. Les damnés sont, eux, emportés par le démon. Dans la peinture murale de Fossa, si le démon a été effacé, nous voyons encore ses bras saisir la petite âme du plateau supérieur, par l'épaule et par les cheveux. Dans le panneau de Niccolò di Liberatore, le démon a déjà empoigné un petit homme qui tente vainement de se débattre, alors que son tortionnaire essaye encore d'infléchir un plateau de la balance. Dans ces images, c'est l'attention reçue par le bon ou le mauvais ange qui distingue l'élus du damné.

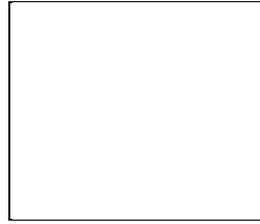
¹⁸²⁶ Voir à ce propos le chapitre 2. I. 4.1.2.2. *Autour des plateaux*.



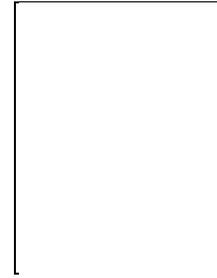
Vitale da Bologna,
Christ en Majesté et
saints (détail),
Pomposa, monastère,
peinture murale, 1351.



Anonyme, Saint Michel
(détail), Arcè di Pescantina,
San Michele, peinture
murale, XIV^e.

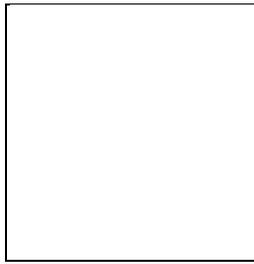


Anonyme, Saint Michel
(détail), Fossa, Santa
Maria ad Cryptas,
peinture murale, 1263-
1283.

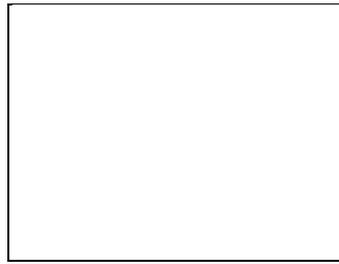


Niccolò di Liberatore,
Nativité, Résurrection et
saints (détail), Foligno,
San Niccolò, peinture sur
panneaux, 1492.

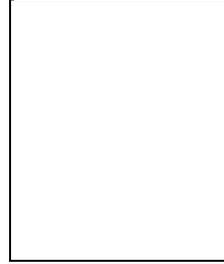
Si les élus sont souvent sur le plateau supérieur, et les damnés sur le plateau inférieur, l'opposition haut-bas est parfois accentuée par un mouvement contraire des occupants de la balance, d'ascension et de chute. L'écu du panneau de Niccolò di Liberatore est tiré vers le ciel par un ange, alors que le damné chute en direction du démon sous les pieds de Michel. Mais c'est, le plus souvent, le geste et l'attitude des petits hommes qui nous permettent de déterminer qui sera sauvé et qui ne le sera pas. L'écu est presque toujours représenté les mains jointes en prière, à genoux ou debout, signe de sa dévotion et ainsi de son élection divine. Il est généralement tourné vers l'archange ou, si le contexte iconographique le permet, vers une représentation de Dieu. La position la plus courante du damné est la prise de sa tête entre ses mains en signe d'effroi et de désespoir. Le panneau du Maestro di Barberino oppose un élu aux mains jointes et tête tournée vers le ciel, à un damné, penché vers le démon, portant ses mains sur ses joues. Le réprouvé peint par Giovanni del Ponte cache son visage pour ne pas voir ce qui l'attend : en dessous de la balance, un cortège de démons vient récupérer les âmes déchues pour les jeter dans une grotte enflammée. Les damnés peuvent également tendre les bras au ciel, mettant en image le refus du jugement porté par la balance, et peut-être également une dernière tentative d'imploration de la miséricorde divine, comme dans la peinture de Giovanni del Ponte, où l'agitation du damné s'oppose au calme et au recueillement de l'écu. Dans le panneau de Timoteo Viti da Urbino, le damné semble même s'arracher les cheveux de désespoir.



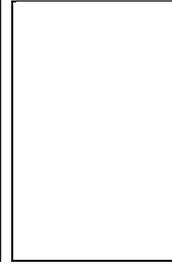
Niccolò di Liberatore, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Princeton, Princeton University Art Museum, peinture sur panneaux, 1458-1461.



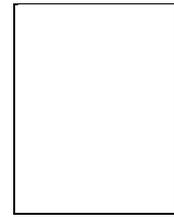
Maestro di Barberino, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Collection privée, peinture sur panneaux, 1350-1380.



Riccardo Quartararo, Saint Michel (détail), New York, collection privée, peinture sur panneaux, 1492.



Giovanni del Ponte, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Columbia Museum of Art, peinture sur panneaux, 1425-1426.

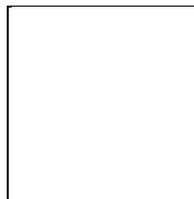


Timoteo Viti da Urbino, *Noli me tangere* et saints (détail), Cagli, Sant'Angelo Minore, peinture sur panneaux, 1518.

Les âmes désespérées tentent alors une dernière action pour éviter leur tragique destinée. Celle peinte par Andrea da Bologna s'est prostré dans le plateau pour éviter que le démon ne puisse l'attraper, alors que celle réalisée par le *Maestro del Trittico del 1454*, semble vouloir sauter du plateau pour échapper à la vigilance de Michel. Enfin, le réprouvé qui figure dans la lunette peinte par Biagio d'Antonio, résiste aux assauts du démon qui le tire par le bras en se tenant au plateau pour ne pas être emporté. Concernant les éléments distinctifs des élus et des damnés dans les représentations des occupants de la balance, notons également que le réprouvé de Bernardo Zénale n'a pas seulement changé de position et d'expression, c'est son apparence qui s'est également transformée, telle celle d'un démon, sa peau s'est obscurcie par rapport à celle de l'écu.



Andrea da Bologna, Saint Michel (détail), Collection privée, peinture sur panneaux, 1450-1477.



Maestro del Trittico del 1454, Crucifixion et saints (détail), Camerino, Museo Diocesano, peinture sur panneaux, 1454.



Biagio d'Antonio, Saint Michel (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 1476.



Bernardo Zenale, Saint Michel (détail), Suisse, collection privée, peinture sur panneaux, 1480-1526.

Malgré l'aspect secondaire de ces petites figures souvent peu visibles, la sérénité et le recueillement de l'écu, font écho à ceux de Michel, auxquels s'opposent l'agitation et l'expressivité des damnés, reflet de celles des démons. L'image des pesés propose également une image du désespoir, devant l'inéluctabilité du jugement et devant la responsabilité de l'homme, non pas victime mais répondant de ses actes et en récoltant les fruits.

L'iconographie de Michel est finalement comprise de peu d'éléments - une arme, une balance, un adversaire et des hommes - mais d'une multitude de combinaisons possibles qui permet de nuancer subtilement les raisons de sa présence dans une image, en fonction du rôle attribué à l'archange dans la communauté qui a créé et reçu son image. Ces combinaisons sont nuancées par un degré de narrativité et d'iconicité toujours entremêlés, qui entrent en résonance avec le contexte iconographique.

II.2- Nature de la représentation de Michel. Le degré de narrativité en question

Comme toutes les images, les représentations de l'archange peuvent être de deux natures différentes : en état ou en scène. Les représentations en état, ou, selon François Garnier, les images thématiques¹⁸²⁷, permettent d'exprimer une idée et de figer un état d'un saint ou d'un autre personnage. Dans ces images, le personnage peut être seul, ou appartenir à un groupe, mais les différentes figures ne participent pas à une action commune dans un espace concret, elles sont réunies par un principe de regroupement différent de celui du récit, qu'il convient de définir. Les représentations en scène représentent un ou plusieurs personnages engagés dans une action qui entraînent des relations spatiales et temporelles entre les différents éléments de l'image, afin de relater un fait ou une histoire. Dans les images narratives, c'est le déroulement de l'épisode qui a un rôle précis. Cette distinction n'est pourtant pas toujours aisée à déterminer car l'image en état peut évoquer, résumer ou interpréter une image narrative ; alors qu'un thème peut prendre une forme narrative. Les images qui « figent un état » peuvent également être dynamiques, mais ne constituent pourtant pas un récit parce qu'elles ne figurent pas de relation avec les personnages voisins et n'ont pas de références spatio-temporelles à un épisode précis : l'action figurée n'est située ni dans l'espace ni dans le temps, elle sert uniquement une manière d'être et d'agir en référence à une condition ou à une fonction du personnage. La distinction en état / en scène, n'est donc pas la même que la distinction actif / passif, le contexte étant déterminant pour estimer la nature de l'image¹⁸²⁸.

Estimer le degré de narrativité n'est pourtant pas aussi simple qu'il n'y paraît dans l'iconographie de l'archange, et décrit une relation complexe au temps de l'action michaélique. C'est l'action de Michel qui détermine sa fonction et sa place dans l'Histoire du salut, et la figuration du mouvement est centrale dans son image, causant parfois des difficultés d'évaluation du type de scène.

¹⁸²⁷ GARNIER, 1982, vol. 1, p. 40.

¹⁸²⁸ GARNIER, 1982, vol. 1, p. 41.

II.2.1. Saint Michel en état

Les représentations des saints en état, les fixent hors de l'espace et hors du temps dans une vision éternelle¹⁸²⁹. Le panneau peint à tempera, à fond doré ou non, est le support privilégié de ce type de figuration, qui peut également se développer sur les parois d'un lieu de culte. Parmi ces images non narratives, quatre groupes peuvent être distingués en fonction de l'activité de l'archange et du contexte dans lequel il s'insère, et donc du degré de narrativité de la peinture : les images en état où Michel n'est pas ou très peu en mouvement ; les images où il est clairement actif et en état ; les images où c'est la place de l'archange dans la composition qui lui confère un degré de narrativité supérieure ; les images où Michel en état est placé devant un fond paysagé.

II.2.1.1. Saint Michel en représentation

L'image la plus « statique » de l'archange est celle où il apparaît en état, en position frontale ou non, et où il ne porte aucune attention à son adversaire qui peut être ou non figuré sous ses pieds, ni à la balance, qu'il peut porter ou non dans sa main gauche. Son corps ne prend aucune position destinée à mettre en état de marche les outils qu'il porte. La plupart du temps, il présente ou porte simplement son arme, comme un martyr porterait la palme. Les instruments qui déterminent ses mouvements dans d'autres représentations sont ici au repos, et ne sont véritablement que des attributs au sens strict du terme. Seuls les attributs-agissants peuvent encore esquisser un mouvement, mais qui reste limité et ne nécessite pas l'intervention archangélique.

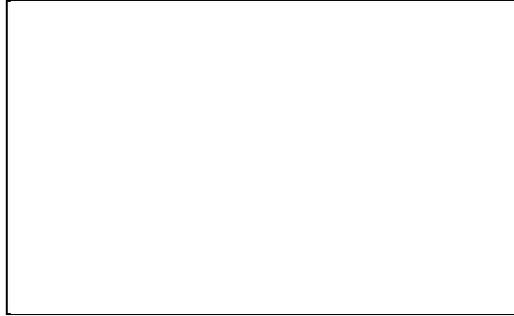
Au XIII^e siècle, la frontalité est encore très présente dans les représentations de l'archange, notamment celles de type byzantin, qui sont des images thématiques strictes, comme dans la peinture rupestre de Mottola. Mais le corps de l'archange en état n'est pas forcément totalement statique et frontal. Les positions qu'il prend dans ce cas peuvent être déterminées par une nécessité de la composition. Dans la peinture murale d'un anonyme romain à Anagni, Michel est légèrement tourné vers le Christ, penche sa tête dans sa direction et tend le bras vers lui, comme tous les personnages situés à la droite du Sauveur. La mise en mouvement du corps de l'archange peut également être déterminée par l'adoption d'un plus grand naturalisme. Le saint Michel peint par Domenico Ghirlandaio adopte un *contrapposto* qui désaxe sa jambe droite vers l'extérieur de la composition ; son coude est légèrement relevé pour porter l'épée et la balance est levée à hauteur de taille. Pourtant, aucun de ces gestes n'a pour but de combattre un démon ou peser une âme, l'adversaire ou les petits hommes étant tous absents de la représentation, comme dans plusieurs autres peintures en pied de l'archange et surtout dans les images en buste du XIV^e siècle. La position en léger mouvement traduit la souplesse du corps de Michel et sa capacité à réagir en cas de besoin, mais le degré narratif est

¹⁸²⁹ GARNIER, 1989, vol. 2, p. 54.

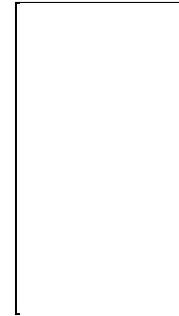
totalemment absent de l'image. Les gestes qu'esquisse ici l'archange ne sont pas déterminés par une action à réaliser avec un but à atteindre, si ce n'est celui de présenter les objets qui font références à sa mission. À ce titre, l'absence des attributs-agissants est révélatrice d'une volonté de limiter au maximum la narrativité de la représentation.



Anonyme, Mottola, Saint Michel, Mottola, San Nicola a Caslarotto, peinture murale, début XIII^e.



Anonyme romain, Christ bénissant et saints, Anagni, Santa Maria, peinture murale, 1230-1260.



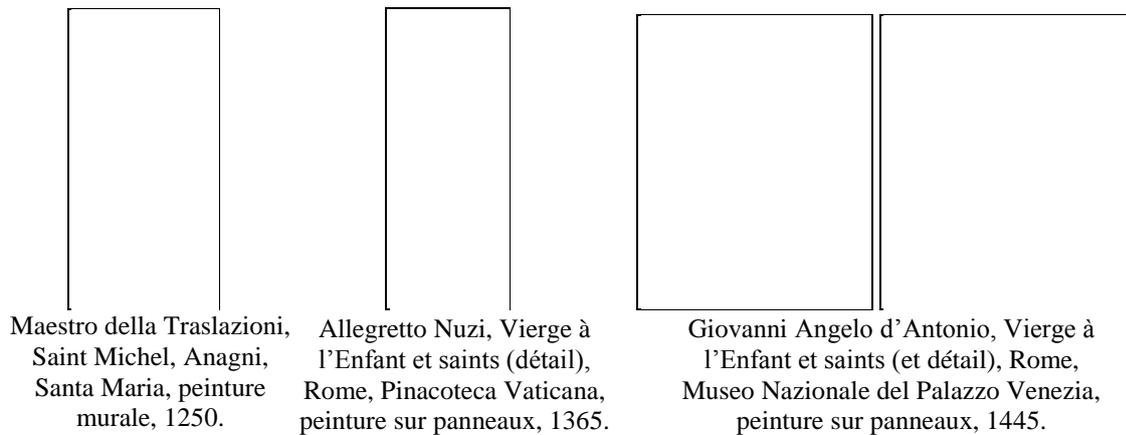
Domenico Ghirlandaio, Saints (détail), Portland, Art Museum, peinture sur panneaux, 1480-1485.

Dans le type du dragon à la lance, très présent dans notre corpus¹⁸³⁰, Michel est figuré en train d'achever la bête, mais ce type correspond pourtant la plupart du temps à des images en état peu mouvementées. Le dragon est déjà en train d'agoniser, et si sa tête et sa queue sont encore levées, Michel ne porte aucune attention à cette mise à mort et sa représentation peut être aussi frontale que celle de Mottola, comme le montre la peinture murale du Maestro delle Traslazioni. Le geste de Michel est le signe d'une action qui vient bien de se dérouler mais l'absence d'effort et de mouvement spécifique dans l'exécution, limite l'attention sur l'acte opéré et transforme l'image en figuration de l'archange en état qui tient une lance et globe et qui est debout sur un dragon. Le lien de cause à effet qui existe entre la mort ou l'agonie de l'adversaire, et l'arme tenue par Michel encore enfoncée dans la bête, introduit inévitablement un degré de narrativité dans l'image en état de Michel, mais qui reste limité au vue de l'attitude de l'archange.

Ce degré de narrativité est, de toute façon, moindre, comparé aux images où l'attribut-agissant est encore vif et en action. L'adversaire de Michel peut être représenté en train de bouger, comme dans panneau d'Allegretto Nuzi, où le serpent se débat sous les pieds de l'archange et l'épée est alors directement liée au combat à venir. Mais l'ennemi est dominé et l'attention de l'archange n'est toujours pas portée sur lui. C'est encore le cas dans la représentation de Michel agenouillé du panneau de Giovanni Angelo d'Antonio, cette fois le petit démon qui tire la figure humaine du plateau inférieur de la balance est encore bien vif et en liberté. Michel se contente de contenir son action en le poussant de sa lance, car l'être maléfique récupère l'âme du damné qui lui revient de droit, alors que l' élu est tranquillement en prière dans son plateau supérieur, grâce à la vigilance de l'archange. Vigilance toute relative, puisque Michel a fixé son attention sur le couple divin qui se trouve au centre. Ici le degré de

¹⁸³⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. I. 4.1.1.1. *Les armes d'hast*.

narrativité est plus important que dans les peintures précédentes, mais il est toujours limité par l'inattention de Michel et par une surface picturale très réduite.

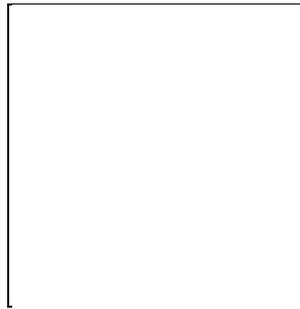


Ce type d'images se retrouve rarement dans des représentations isolées, et le plus souvent Michel est au milieu d'un groupe de saints, dans lequel l'archange dispose du même espace sur un fond commun, souvent doré. Dans ces images il occupe la même place que les autres saints dans la composition d'ensemble : généralement regroupés autour d'une figure centrale de Vierge à l'Enfant, en buste, comme dans la peinture de Manfredino da Pistoia, ou en pied, comme par exemple dans les deux panneaux représentant Michel et Catherine d'Alexandrie peints par Rossello di Jacopo Franchi. Visuellement, la présence même des attributs-agissants ne perturbe pas particulièrement, car ils sont, comme nous venons de le décrire pour la peinture de Giovanni Angelo d'Antonio, limités à une surface picturale très réduite. Michel peut également être le centre de la composition, comme dans le panneau de Matteo di Pacino, mais le degré de narrativité de l'image se définit de la même façon que lorsqu'il est sur des panneaux latéraux. Dans ce cas, la simple présentation de l'épée et du globe n'insert ni action, ni narration dans l'image en état.

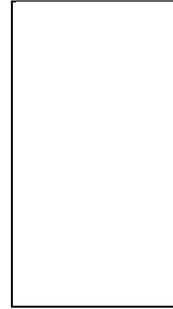
Enfin, un autre type d'images peut poser un problème de définition de nature de la représentation : celui de la figuration du couronnement de la Vierge, qui fait bien évidemment référence à un épisode précis et passé, mais doté d'un caractère iconique supérieur. Ainsi il est difficile d'établir si le saint Michel figurant à côté des autres archanges, dans la mise en scène du couronnement de la Vierge peinte par Riccardo Quartararo, est figuré en tant qu'acteur-spectateur de cet épisode solennel ou en tant qu'ange ou saint du cortège d'une représentation en état du couple divin. Une tentative de réponse à cette question nous emmènerait sans doute trop loin de l'archange. Ce qui nous intéresse est plutôt de savoir dans quelle mesure la figure de l'archange, sa mise en scène et ses attributs, introduisent des éléments narratifs, alors que Michel n'est pour rien ici dans l'introduction de la narrativité.



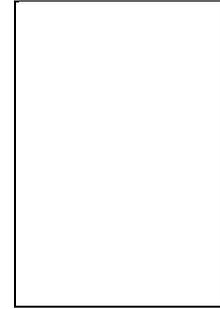
Manfredino da Pistoia, Vierge à l'Enfant et saints, Florence, Collection Acton, peinture sur panneaux, 1275-1280.



Rossello di Jacopo Franchi, Saints, San Miniato, San Domenico, peinture sur panneaux, début XV^e.



Matteo di Pacino, Saint Michel et saints, Florence, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1360-1365.



Riccardo Quartararo, Couronnement de la Vierge, saints et anges, Palerme, Galleria Regionale della Sicilia, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e.

L'image de saint Michel en état est majoritairement celle d'un archange présentant ses armes, la balance ou le globe, parfois accompagné d'attributs-agissants introduisant un degré de narrativité qui reste faible.

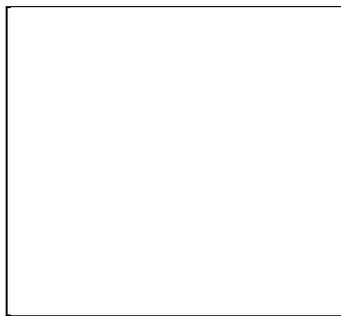
II.2.1.2. Saint Michel actif en état

Le deuxième groupe de représentations de Michel en état, est une variante qui se distingue du premier groupe par le fait que l'archange réalise un geste déterminé par une action qu'il accomplit et qui est figurée dans l'image : il s'agit d'images de Michel actif et en état. Ce type est assez courant dans notre corpus. Ces images sont donc proches de celles que nous venons de décrire. Michel y tient souvent les mêmes attributs, y occupe les mêmes places dans les compositions, et la distinction n'est pas toujours évidente car subtile. L'archange porte ici une attention plus soutenue aux gestes et à ses répercussions, et est souvent plus dynamique. La plupart du temps, Michel baisse la tête pour regarder l'adversaire qu'il combat ou la balance qu'il protège et il lève le bras pour brandir l'arme qui s'apprête à frapper le dragon ou le démon. Dans le pinacle du polyptyque peint par Ugolino di Nerio, Michel est clairement absorbé par le combat qu'il livre au dragon et qui imprime à son corps une position qui n'est pas celle d'un saint classique en état, généralement debout et représenté de face, comme les images de Michel du groupe précédemment décrit. L'archange a les deux jambes bien campées sur le dos du dragon, son coude droit se lève à hauteur de sa tête pour prendre l'élan nécessaire au coup qu'il porte dans la gueule du dragon. Sa main gauche guide l'arme et retient le manteau qui ne facilite pas les mouvements d'un combattant. La tête penchée et le regard dirigé vers le bas de Michel confirme que c'est un personnage actif et qu'il est ici en action. Ce constat est le même dans l'image de l'archange à la balance peinte par Giovanni di Francesco. Dans ce triptyque, comme dans beaucoup de cas, le doute n'est pas permis quant à la nature de la présence de Michel dans l'image : la figuration de sainte

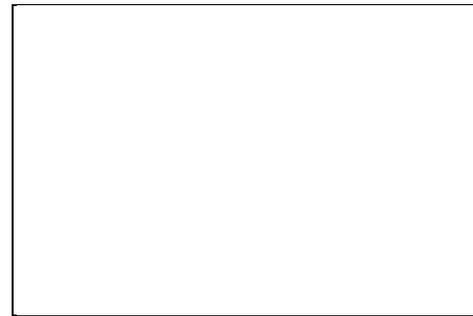
Brigitte en état et en pied sur le panneau pendant à celui de l'archange, confirme qu'il figure bien ici dans une scène non narrative. Mais la détermination peut être plus complexe. Dans le polyptyque de Bologne peint par Giotto, Michel ne regarde pas le dragon pluricéphale qu'il transperce de sa lance, mais il lève le genou droit largement pour le plaquer au sol, geste au service de l'action. Mais ce qui est déterminant ici, est la figuration, dans le panneau symétrique à celui de Michel, d'un autre archange, Gabriel, représenté de profil, dans la position de l'ange annonciateur. Il est lui-même en action en train de porter à la Vierge du panneau central, la parole divine. Mais cette dernière n'interagit pas avec Gabriel et aucun autre élément ne situe l'action archangélique dans un cadre spatio-temporel. Les deux archanges sont tous les deux dans cette image des personnages actifs en état.



Ugolino di Nerio, Saint Michel (détail), Grosseto, Museo della Maremma, peinture sur panneaux, 1^{ère} ½ du XIV^e.



Giovanni di Francesco, Vierge à l'Enfant et saints, New York, Collection Hugh Satterlee, peinture sur panneaux, 1439.



Giotto, Vierge à l'Enfant et saints, Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1332-1334.

Michel se détache désormais des autres saints représentés dans le même ensemble par ce mouvement qui n'est plus au service d'une composition générale, mais au service de l'action qu'il est en train de réaliser dans l'image. Le mouvement de l'archange et les relations visuelles et fonctionnelles qui existent entre Michel et ses armes, la balance et les personnages qui gravitent autour de ses plateaux, permettent l'insertion indiscutable d'un degré de narrativité dans l'iconographie michaélique. Mais ces images restent des représentations en état car elles ne situent l'action de Michel ni dans le temps ni dans l'espace et elles ne différencient pas l'archange des autres personnages en état dans l'espace pictural, ce qui est le cas dans le troisième groupe.

II.2.1.3. Une place à part pour le saint Michel actif en état

Si la similitude de place et de taille de saint Michel avec les autres saints en état d'une composition, était dans les deux premières catégories d'images, un élément déterminant dans la définition de la nature de la représentation de l'archange, son isolement dans des parties distinctes d'un panneau ou d'une paroi, révèle un traitement spécial de son image. Dans le petit triptyque du Maestro di Maddalena, Michel apparaît au registre supérieur du panneau latéral droit, devant un fond doré, en position frontale, en train de transpercer de sa lance un

dragon qu'il foule aux pieds sans le regarder. Cette image n'est pas différente de celle que l'on a pu étudier dans la première catégorie. Pourtant, Michel occupe dans le panneau la superficie de deux saints, alors qu'une autre scène narrative, la Crucifixion, est présente sur l'ensemble du panneau latéral gauche. Le triptyque passe ainsi dans ses divers compartiments d'images purement en état - la Vierge à l'Enfant, les saints - à des évocations d'épisodes narratifs - le combat de Michel contre le dragon et la Crucifixion. Si elles portent en elles des éléments narratifs, ces deux scènes ne multiplient pas les détails épisodiques et ont un caractère largement universel et symbolique pour apparaître comme des signes plutôt que des mises en scènes. Notons la gradation hiérarchique dans l'attribution aux différents personnages d'une surface picturale, liée semble-t-il ici également au degré de narrativité de l'image. Le développement de la représentation du combat de Michel contre le dragon paraît, en effet, nécessiter dans certaines peintures, de plus d'espace qu'un simple saint en pied. C'est le cas par exemple dans la peinture murale de San Miniato al Monte de Florence où le Maestro della Pala di San Niccolo a réservé une niche plus large à l'archange au dragon par rapport à celle des autres saints figurés.

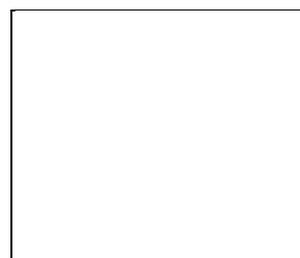
D'autres triptyques de petites tailles, peints au début du XIV^e siècle, proposent le même mélange d'images à degrés de narrativité différents que le panneau de New Haven. Dans celui peint par le Maestro di santa Cecilia, l'opposition entre la représentation de l'archange actif et celle des saints se creuse par le mouvement de Michel, sa place dans la surface picturale, et surtout sa position parallèle à l'image de la Crucifixion qui occupe exactement la même place et la même surface sur le panneau opposé. Dans le panneau de Jacopo del Casentino, le Jésus crucifié et le Michel au dragon sont rejoints par un saint François stigmatisé. L'ajout de cette scène aux éléments clairement établies dans le temps et l'espace, augmente encore le degré de narrativité de l'image michaélique alors même que celle-ci n'a pas été modifiée dans sa substance.



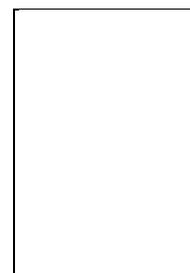
Maestro di Maddalena, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1280-1290.



Maestro della Pala di San Niccolo, Saints (détail), Florence, San Miniato al Monte, peinture sur panneau, XIV^e.



Maestro di santa Cecilia, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, Detroit, Museum Institute of Arts, peinture sur panneaux, 1^{ère} ½ du XIV^e.



Jacopo del Casentino, Crucifixion, saint Michel et Stigmatisation de François, Dunedin, Public Art Gallery, peinture sur panneaux, 1340-1350.

Cette augmentation de la narrativité de l'image de Michel combattant l'ennemi, par la proximité d'autres épisodes mis en scène dans la même peinture, se retrouve dans plusieurs images de notre corpus, notamment dans les prédelles des panneaux, qui sont souvent occupées par des narrations. La prédelle du panneau figurant la Trinité et peint par Domenico

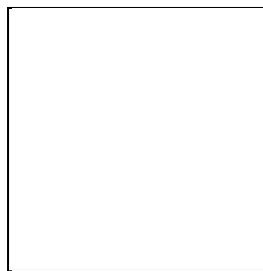
di Michelino, représente trois saynète : Michel combattant le dragon devant une grotte, une Annonciation et Raphaël guidant Tobie. Pourtant, ce panneau inférieur dédié aux trois archanges, les figure davantage dans des scènes représentatives de leur mission que dans des épisodes évoquant un épisode précis de leur « existence ». Une fois encore, se sont les repères spatiaux-temporels qui manquent dans l'image de Michel pour en faire un véritable archange en scène. Mais elle demeure une représentation de l'archange en état possédant un fort degré de narrativité, auquel participe grandement l'adjonction d'un fond paysagé sur lequel nous reviendrons dans la partie suivante.

Si la confrontation de l'image de Michel avec celle des autres saints, permettait de déterminer le degré de narrativité de l'iconographie michaélique, à partir d'un degré zéro constitué par les saints en état et statiques, l'isolement ou le recentrement de la figure de l'archange sur un panneau ou une paroi, amène une nouvelle difficulté à établir si Michel est un saint actif en état ou un archange en scène. Dans le panneau d'Ambrogio Lorenzetti, la figure michaélique est si mouvementée et le dragon a une importance telle, qu'on serait tenté d'y reconnaître une véritable mise en scène du combat de la fin des temps. Pourtant, encore une fois, le fond doré et l'absence d'autres éléments narratifs prouvent que l'image du peintre siennois est une figuration de l'archange en état, marquée par une vivacité sans précédent.

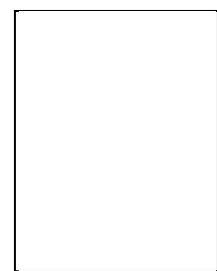
La détermination du degré de narrativité des scènes de pesée est également délicate à établir. La présence de simples personnages dans les plateaux, et d'un démon qui perturbe la scène peut aussi figurer l'épisode du jugement d'un défunt après sa mort, la séparation des bons ou des mauvais au Jugement dernier, ou une simple évocation en état du rôle de porteur de balance de Michel. Dans le premier cas, la pesée est reliée à une image du défunt, alité ou en pied qui distingue clairement la scène comme épisode. Dans le deuxième cas, le contexte iconographique est également simple à déterminer. Dans le dernier cas, le degré de narrativité évolue encore d'une représentation à l'autre et est parfois difficile à établir, notamment lorsqu'une partie de l'image est perdue, comme dans la peinture murale d'Arcè di Pescantina. Michel récupère une âme et pique certainement de sa lance un démon présent dans la partie inférieure. Les reproductions dont nous disposons ne nous permettent pas d'affirmer qu'il s'agit d'une représentation en état ou en scène.



Domenico di Michelino, Trinité et scènes des 3 archanges, Florence, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1460-1470.



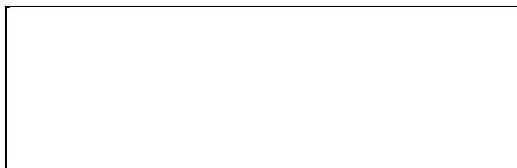
Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.



Anonyme, Saint Michel (détail), Arcè di Pescantina, San Michele, peinture murale, XIV^e.

Enfin le degré de narrativité de l'image peut être totalement absorbé par la nature allégorique de la représentation dans laquelle figure saint Michel, ce qui est rarement le cas pour les

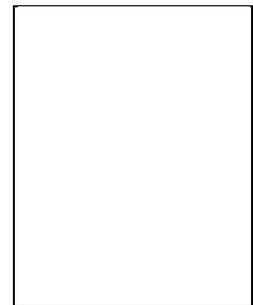
autres figures saintes. Dans les épisodes d'outre-tombe peints par Biagio di Goro Ghezzi, Michel intervient comme un axe qui sépare et détermine le passage au Purgatoire ou directement en enfer. Mais l'absence de lien entre les différentes parties du cycle isole la figure de Michel en tant que personnification du Jugement. Dans le Triptyque de la Justice de Jacobello del Fiore, malgré la présence du dragon et de la balance, Michel n'intervient pas ici en tant qu'acteur d'un combat apocalyptique ou de séparateur des bons et des mauvais, il est la personnification de la justice divine et de son caractère répressif. De même, dans la peinture murale de Monticchiello di Siena, un suiveur des Lorenzetti a peint une représentation allégorique de la confession, dans laquelle l'aveu des péchés est personnifié par l'archange combattant un démon.



Biagio di Goro Ghezzi, Allegories d'Outre-tombe, Paganico, San Michel, peinture murale, 1368.



Jacobello del Fiore, Triptyque de la Justice, Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.



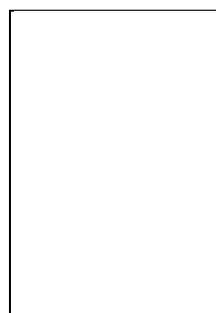
École de Lorenzetti, La confession, Monticchiello di Siena, Santa Leonardo di Limoges e Cristoforo, peinture murale, XIV^e.

La distinction de Michel par rapport au groupe indifférencié des saints en état, par la place plus importante qu'il occupe dans la surface picturale, voire même parfois centrale, ne suffit pas à faire des images de Michel des épisodes narratifs, mais participe à l'insertion d'un plus fort degré de narrativité.

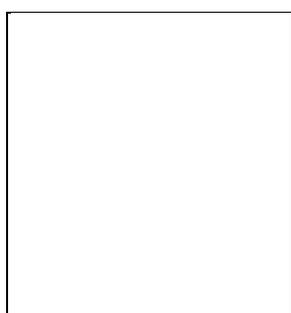
II.2.1.4. Saint Michel actif devant un fond paysagé

Aux XIII^e et XIV^e siècles, le fond doré est la norme dans les représentations chrétiennes sur panneaux, et également parfois sur mur, particulièrement en ce qui concerne les images de Vierge à l'Enfant entourée d'un cortège de saints en état, dans lesquelles Michel apparaît souvent. Au cours du XV^e siècle, les fonds paysagés ou architecturés remplacent progressivement l'immatérialité de l'or, proposant des évocations de la Jérusalem céleste ou du Jardin d'Éden ou déplaçant les apparitions religieuses sur terre. Le combat de Michel peut prendre place sur des sols qui évoquent la roche, ou tout autre élément d'un paysage naturel et terrestre au début du XV^e siècle, mais la première représentation du combat devant un véritable paysage, est peinte au milieu du XV^e siècle par Antonio del Pollaiuolo. Dans cette image, Michel a les pieds posés sur un sol en légère pente lui donnant un avantage sur le

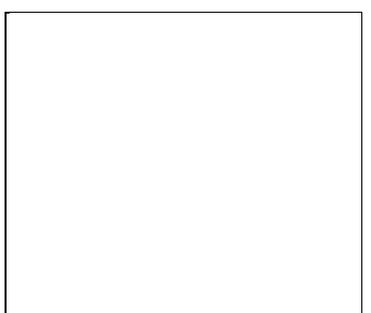
dragon, clairsemé de touffes végétales et refermé à gauche par un amas terreux, alors que le paysage en fond s'ouvre sur une vallée traversée par un cours d'eau et bordée de reliefs montagneux. L'introduction de ce fond paysagé donne l'impression que la scène se déroule dans une zone géographique déterminée, figurant le repère spatial d'un épisode précis. Mais il évoque en fait un paysage terrestre qui ne correspond pas à la situation du combat de l'archange contre le dragon de l'Apocalypse qui devra se dérouler dans le ciel. D'ailleurs, le fait que l'ajout de ce panorama n'appartienne pas en général à une mise en situation de l'archange en scène, est décelable dans la peinture de Bernardino Luini, qui intègre dans un même espace, au côté de Michel en action, la représentation de saint Jean l'Évangéliste, clairement en état, présentant sa coupe empoisonnée. Le paysage devient de toute façon le fond de toutes les représentations à la fin du XV^e siècle, narratives ou non, comme en atteste également la peinture de Francesco Botticini, où les trois archanges en état, marchent sur un sol parsemé de roches et de végétaux qui s'étend devant un ciel bleu. Le paysage ne fait pas la narration, mais il peut en porter des évocations. Dans le panneau de Marco Palmezzano, le paysage qui se trouve en fond porte, derrière la figure de Michel, un taureau couché sur une petite colline, évoquant l'apparition sur le Mont Gargan, et au sommet d'un édifice à plan centré, une petite figure de l'archange aux ailes déployées, rappel de son apparition à Rome sur le Mausolée d'Hadrien. Dans cette peinture, a lieu dans un même espace, un entremêlement de représentations en pied, au premier plan, en figuration principale, et des évocations d'épisodes narratifs, en second plan, qui ne sont pas pour autant des mises en scène mais qui font référence à des épisodes très précisément situés dans le temps et dans l'espace.



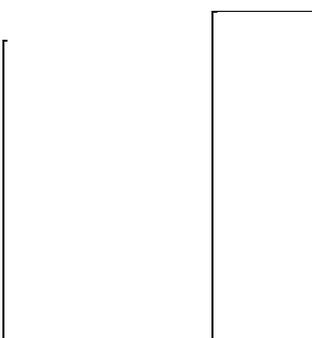
Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel, Florence, Museo Stafano Bardini, peinture sur panneaux, milieu XV^e.



Bernardino Luini, Saints, Milan, collection privée, peinture sur panneaux, XVI^e.



Francesco Botticini, Les trois archanges et Tobie, Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1470.



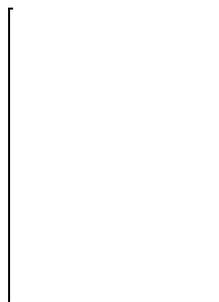
Marco Palmezzano, Dieu, Vierge à l'Enfant et saints (et détail), Faenza, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1497-1500.

Trois images de notre corpus constituent des cas limites entre images thématiques et scènes narratives. Elles présentent toutes l'archange dans un fond paysagé. Celle peinte par Biagio d'Antonio et celle de Riccardo Quartararo, situent l'épisode à l'entrée d'une caverne enflammée, symbolisant la porte de l'enfer. Michel est en armure de plates, porte l'épée et

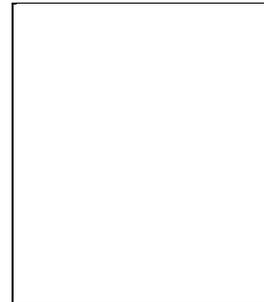
surveille la pesée. Les petits hommes attendent leur tour et sont emportés de l'un ou l'autre côté. Le « petit saint Michel » peint en 1504 par Raphaël, représente l'archange combattant une bête hybride, devant une représentation infernale dont les saynètes s'inspirent des champs IX, XXIII et XIV de l'*Enfer* de la *Divine Comédie* de Dante. Dans ces peintures, la multiplication des personnages aux pieds de l'archange, leur mise en relation les uns avec les autres et leur intégration dans l'espace paysagé, confèrent à ces images un haut degré de narrativité. Pourtant, l'absence à nouveau de référence à un moment précis de l'histoire, nous fait douter de leur qualité de représentations narratives. Nous ne pouvons en effet déterminer si les deux premières images sont des représentations du jugement des âmes, juste après la mort de chaque homme, ou s'il s'agit de celui des âmes réunis à leur corps à la fin des temps. La peinture de Raphaël met en scène des épisodes de la *Divine Comédie* dans un fond paysagé, mais l'image de Michel combattant la bête est une évocation plus générale du combat du bien contre le mal, qui ne s'inscrit pas ici dans un récit précis. Ces images restent pour nous des cas à part, à cheval entre représentation en état et représentation de Michel en scène. Le paysage est ici central dans notre interprétation.



Biagio d'Antonio, Saint Michel (détail), Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 1476.



Riccardo Quartararo, Saint Michel, New York, collection privée, peinture sur panneaux, 1492.



Raphaël, Saint Michel, Paris, Louvre, 1504.

S'il permet une mise à proximité du combat du bien contre le mal pour le fidèle, en le situant sur terre, le fond paysagé n'est en général pas en lien avec un élément des légendes michaéliques, et ne détermine pas réellement le lieu où s'est passée ou où se passera l'action réalisée par l'archange. Il n'apporte en définitive rien à la narration, mais participe à un plus grand degré de plausibilité.

Une figure en mouvement dans les images thématiques

Les figurations de Michel en état ont la particularité d'insérer dans les images plus ou moins figées des théories de saints, un degré de narrativité variable, plaçant régulièrement l'archange au centre d'une action auquel il participe plus ou moins. Les éléments déterminant le degré de narrativité d'une image michaélique en état sont ainsi variés : les mouvements de l'archange déterminés ou non par une action à réaliser ; l'utilisation des attributs comme outils ou leur simple utilisation en tant que signes ; la comparaison avec les autres saints en état présent dans l'image, leur place, la surface qui leur est allouée ; la comparaison avec les

autres scènes narratives si elles sont présentes dans l'image ou à proximité ; l'inscription de l'action dans un fond doré ou paysagé ; la multiplication des personnages dans le cadre de la représentation de l'archange.

Les relations complexes qu'entretiennent les représentations de Michel en état avec la narration, sont principalement liées à l'omniprésence du mouvement dans les figurations de l'archange. Si la représentation en état est un moyen de figurer l'état permanent d'un personnage, alors l'état d'action est un état permanent pour Michel. L'absence même de cadre spatio-temporel, qui empêche la figuration en état de devenir une représentation narrative, est ce qui détermine dans l'image la permanence du combat de l'archange. Même dans les images où l'archange est statique et qui possèdent un faible degré de narrativité, la nature des attributs qu'il porte est déjà un appel à l'action : ce sont avant tout des outils destinés à réaliser une action bien précise qui se déroule dans le temps et dans l'espace (contrairement à la palme des martyrs par exemple). Les armes nécessitent mouvements et dynamisme ; la position de la balance, ou plutôt de ses plateaux, est par définition changeante. Que ce soient les armes ou la balance, ils ne sont pas de simples rappels d'un épisode passé, mais sont amenés à servir encore dans un avenir plus ou moins proche. Ils ont ainsi la particularité d'être, dans les mains de l'archange, des souvenirs du futur.

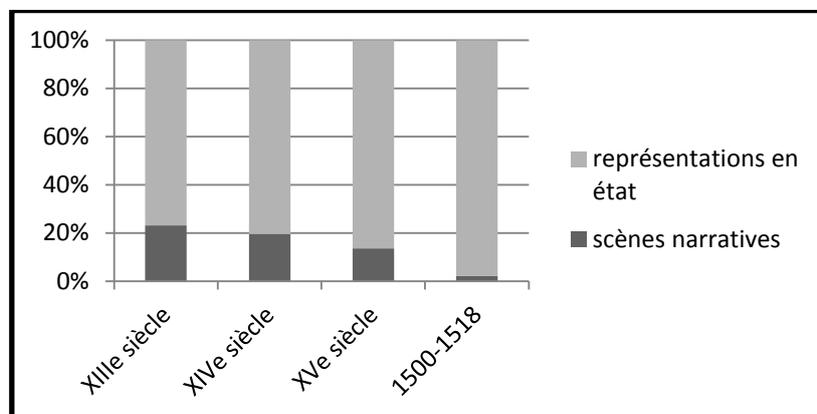
L'apparence même de Michel est déterminée par le déplacement et la rapidité. La représentation des ailes porte en elle-même une idée de mouvement car elle constitue un moyen de transport. Outre sa forme humaine, les ailes sont le seul élément que l'on retrouve dans presque toutes les images de saint Michel alors qu'il est le symbole même du mouvement dans les trois dimensions, et entre la terre et le ciel. À travers sa nature angélique, Michel est un être en mouvement.

Mais la présence du mouvement et de ces éléments formels, symboles de l'activité permanente de Michel, ne détermine pourtant pas un statut d'épisode narratif à toutes les représentations de l'archange. L'universalité du message que véhicule le combat de Michel contre le mal, maintient son image dans un statut non narratif et est, du même coup, le moyen par lequel l'archange en mouvement s'insère aussi largement dans les images en état des peintures italiennes de la fin du Moyen Âge.

II.2.2. Michel en scène

L'écart entre une représentation en état de Michel et une représentation en scène peut parfois être très mince. L'archange en scène constitue en une mise en contexte, dans un cadre spatio-temporel défini, des deux principaux thèmes de l'iconographie michaélique que nous avons déjà étudié : son combat contre le mal et son rôle dans la séparation des bons et des mauvais. Cette mise en contexte est souvent caractérisée par l'ajout de personnages à l'une de ces actions qui transpose l'épisode à un moment donné de l'Histoire, ou l'insertion de cet épisode dans un contexte narratif plus vaste. Contrairement aux autres saints, Michel n'a pas eu de vie terrestre, ponctuée d'épisodes qui relatent son parcours spirituel et qui sont, à ce

titre, édifiants pour le fidèle. Les interventions relatées dans la Bible sont peu nombreuses et ses apparitions à la base de la fondation des grands sanctuaires, sont clairsemées dans le temps et dans l'espace. Les représentations narratives ne sont donc pas très variées pour un archange qui a traversé les âges. Nous pouvons distinguer trois types d'interventions de l'archange : celles qui mettent en scène ses combats - contre les anges rebelles et contre le dragon de l'Apocalypse - celles qui mettent en scène ses rôles auprès des âmes ou des défunts - au moment de leur mort ou au Jugement dernier - et celles qui racontent ses apparitions en Occident - au Mont Gargan, au Mont-Saint-Michel et à Rome. Nous avons recensé soixante-dix-sept peintures mettant en scène l'archange, qui comprennent parfois de véritables cycles. La proportion des images narratives dans l'ensemble de notre corpus est donc d'environ 15%, mais ces images ne sont pas réparties uniformément sur toute la période étudiée : elles atteignent presque un quart des représentations au XIII^e siècle, un cinquième au XIV^e siècle, mais sont peu présentes au XV^e et presque absentes au début du XVI^e siècle.



Doc. 9. Proportion des scènes narratives par siècle dans notre corpus.

II.2.2.1. Les scènes de combats de l'archange

Les références aux combats dans les représentations de Michel en état sont les plus courantes. La mise en scène du combat n'est pourtant figurée que douze fois dans notre corpus auxquelles il faut ajouter deux peintures où le combat se déroule dans le cadre d'une mise en scène de la pesée. Dans ces images, le dialogue entre représentations thématiques et représentations en scène est évident, car Michel prend dans ces épisodes, les mêmes attitudes, réalise les mêmes gestes pour vaincre son ennemi. Ce sont d'ailleurs les images en état qui ont précédées les figurations en scène dans l'histoire de l'iconographie michaélique, s'inspirant de l'iconographie impériale triomphante¹⁸³¹. La différence entre ces deux natures de peintures réside souvent dans la taille de l'adversaire, beaucoup plus importante dans l'épisode narratif, que ce que la proximité des autres saints avait pu permettre dans les images en état ; et la multiplication des acteurs de la scène. Dans les peintures narratives, il ne s'agit plus de duel, mais d'une véritable bataille opposant un gros monstre à une armée angélique

¹⁸³¹ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.2.1. *La christianisation d'un thème triomphal impérial*.

dirigée par Michel, ou opposant deux armées angéliques, l'une bonne et l'autre déchue. Si l'archange est, dans la majorité des peintures de notre corpus, vêtu en soldat, et que sa qualité de général est affirmée par l'adoption du costume romain, il n'en reste pas moins que c'est uniquement dans cette poignée d'images narratives que sa fonction de chef de la milice céleste est illustrée de manière claire en Italie. Dans l'établissement du statut d'une image de saint Michel comme narrative, la multiplication des protagonistes dans les épisodes de combats n'est pas uniquement déterminante parce qu'elle ajoute un foisonnement et un dynamisme sans précédent à la lutte, mais surtout parce qu'elle correspond ainsi davantage aux épisodes relatés dans la Bible ou dans les textes Apocryphes qu'elle illustre.

Michel combattant le dragon de l'Apocalypse

Les premières images apocalyptiques sur mur se retrouvent en Italie autour de l'an mil mais ne figurent pas Michel avant le XII^e siècle¹⁸³². Yves Christe insiste sur la présence tardive et limitée des cycles illustrés de l'Apocalypse dans l'art monumental¹⁸³³, et précise que les chapitres 13 à 20 y sont quasiment toujours absents avant le XIII^e siècle¹⁸³⁴. À partir de ce moment, la peinture murale propose des cycles complets, et la vision de la Femme et du dragon, associée ou non au combat dans le ciel, est l'image préférée du répertoire apocalyptique monumental¹⁸³⁵.

Huit peintures représentent l'épisode du combat de Michel contre le dragon de l'Apocalypse dans notre corpus. Ce nombre est particulièrement bas au vue de la multitude de dragons que l'on retrouve dans les représentations en pied qui semble pourtant attester du succès de ce thème dans l'iconographie italienne. Toutefois, le dragon piétiné par l'archange au milieu des saints, ne possède ni les sept têtes ni les dix cornes caractéristiques de la Bête qu'il doit combattre à la fin des temps. Ces gros lézards ne sont plus que des évocations assez lointaines de l'Apocalypse et davantage le souvenir vif d'un thème impérial triomphal. Les huit peintures qui nous occupent ici ont toutes été réalisées entre le dernier quart du XIII^e siècle et la première décennie du XV^e. La mise en scène de l'archange au moment de l'Apocalypse est donc une image du XIV^e siècle.

La première image est une peinture murale mal conservée, exécutée par Cimabue et son atelier entre 1275 et 1290 dans la partie haute du croisillon sud de la basilique supérieure San Francesco à Assise. Une reconstitution graphique D'Agincourt de 1826, permet de comprendre la composition générale de la scène, trop dégradée aujourd'hui. Trois anges combattent un groupe démoniaque constitué d'un dragon, qui d'après la gravure ne possède qu'une seule tête, et de démons, précipités dans la partie inférieure de l'image par les piques

¹⁸³² Voir chapitre 1. III. 2.2.2.5. *Michel et ses anges contre le dragon, un épisode de l'Apocalypse*.

¹⁸³³ CHRISTE, 1996, p. 101.

¹⁸³⁴ *Ibidem*, p. 104.

¹⁸³⁵ CHRISTE, 1996, p. 118.

des trois soldats du Seigneur. Si la présence de plusieurs anges et la disposition des personnages dans l'espace, nous laissent penser qu'il s'agit bien d'une figuration du chapitre 12-9, la difficulté de lecture de cette scène nous empêche de l'affirmer avec certitude. Toutefois, le reste du programme des parties hautes du croisillon sud, ne représente pas les autres scènes de l'Apocalypse, mais est centré sur la figuration des neuf chœurs angéliques. Cette association confirme pourtant l'identification de la scène comme un épisode apocalyptique, plus qu'elle ne l'infirmes, car, comme l'explique Yves Christie, ces choix iconographiques sont certainement guidés par des textes liturgiques qui insistent sur le rapprochement entre la fête de Michel, vainqueur du dragon, et la célébration des neuf chœurs angéliques¹⁸³⁶.



Cimabue et atelier, Saint Michel et ses anges contre le dragon, Assise, San Francesco, peinture murale, 1275-1290.

La chapelle Velluti à Santa Croce, dédiée à Michel, et dont les peintures sont attribuées à Jacopo del Casentino, possède un programme iconographique qui est, lui, totalement centré sur l'archange, puisque d'un côté figure l'apparition du taureau sur le Mont Gargan, et de l'autre, le combat de Michel contre le dragon. Dans cette scène, scindée en deux par la figuration d'un arc de cercle, Michel est au centre de la partie supérieure, posant le pied gauche sur le dos du dragon et brandissant sa lance en direction de sa tête pour le frapper, alors qu'il tient son épée dans son fourreau et un bouclier dans la main gauche, qu'il n'utilise pas. La bête possède une tête principale et un long cou sur lequel se répartissent sept têtes secondaires. Derrière l'archange, une armée d'anges se tient dans le demi-disque blanc. Les soldats ailés du premier rang transpercent de leur lance les démons, petits êtres anthropomorphes nus et sombres, aux visages bestiaux et aux ailes de chauves-souris. Les bons anges écartent de la zone semi-sphérique, les mauvais qui s'y trouvent encore, alors que d'autres démons tombent déjà vers le sol. Cette chute évoque la chute des anges rebelles après la création de l'homme, qui sont chassés du paradis, lieu représenté ici sous la forme de cette zone claire semi-sphérique qui symbolise la voûte céleste. Le mouvement descendant des démons pourrait ainsi faire penser à la figuration de cette scène de la Genèse du Livre

¹⁸³⁶ L'autel de cette partie de la basilique était dédié à Michel, dont l'office de la fête était lié au texte de Grégoire le Grand, qui traite également de la question des chœurs angéliques et évoque le chapitre 12 de l'Apocalypse. Selon le chercheur suisse, une prose *Ad celebres, rex caelice*, chantée dès le X^e après le graduel de la messe du 29 septembre, cite également les neuf chœurs conjointement au rôle de Michel comme vainqueur du dragon. Enfin, les textes de la liturgie pour la fête de l'archange, intitulés *expositio prosae de angelis*, et *sermo in die sancti Michaelis*, rédigés par Alain de Lille, sont des textes très célèbres au XIII^e siècle. Tous ces documents liturgiques relient culte de Michel et hiérarchie angélique et éclairent le programme d'Assise. CHRISTE, 1980-1981, p. 158.

d'Hénoch, plutôt qu'à celle du *Livre de la Révélation*. Pourtant le dragon a bien la forme de la Bête de la fin des temps définie dans l'Apocalypse 12, 3, et au chapitre 12, des versets 7 à 9, il est également question des anges mauvais qui combattent auprès du dragon et qui n'ont plus leur place dans le ciel et sont ainsi précipités sur la terre :

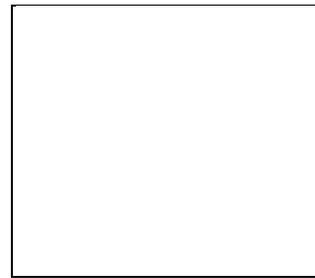
« Et il y eut un combat dans le ciel. Michel et ses anges combattaient contre le dragon ; et le dragon et ses anges combattaient ; mais ils ne purent vaincre, et leur place même ne se trouva plus dans le ciel. Et il fût précipité, le grand dragon, le serpent ancien, celui qui est appelé le diable et Satan, le séducteur de toute la terre, il fût précipité sur la terre, et ses anges furent précipités avec lui. »

L'ambiguïté dans l'identification de cette scène comme chute des anges rebelles ou comme combat de l'Apocalypse, tient au fait que ces deux événements sont tous les deux liés par leur statut de premier et de dernier combat contre le mal, et qu'à chaque fois, le signe de l'échec des démons est la chute du ciel vers la terre. Mais, grâce à la présence du dragon, d'une bataille dans le ciel, de l'armée angélique, nous ne voyons cependant aucun argument qui pourrait nous empêcher de qualifier cette scène de combat de Michel et de ses anges contre le dragon de l'Apocalypse et ses anges.

La prédelle peinte par Lippo di Andrea reprend de double motif du combat contre le dragon et d'une chute des démons repoussés sur terre. Pourtant le type de dragon monocéphal, et l'insistance sur la chute des démons figurés les jambes en l'air et la tête enfoncée dans le sol, nous fait, cette fois, douter entre combat aux origines du mal, où la figuration de Michel au dragon aurait alors la valeur d'un symbole général du combat du bien contre le mal au milieu de la figuration des anges déchus ; ou scène de l'Apocalypse.



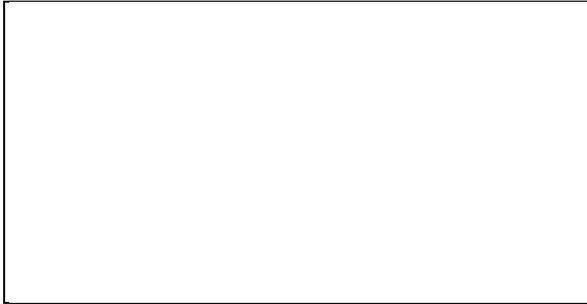
Jacopo del Casentino, Saint Michel et ses anges combattent le dragon, Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ XIV^e.



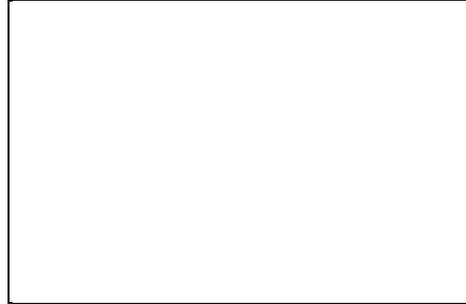
Lippo di Andrea, Chute des anges rebelles, New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1390.

Les deux peintures murales réalisées au début du XV^e siècle par Spinello Aretino suivent clairement le modèle florentin. La seconde est fragmentaire mais devait certainement reprendre la même composition que la première. Dans la chapelle Guasconi de San Francesco d'Arezzo, Michel a les deux pieds campés sur le dos du dragon et lui a déjà sectionné trois des sept têtes, d'égale taille, à l'aide de son épée qu'il brandit derrière la tête pour continuer l'étêtement multiple de la bête. Contrairement à la peinture de la chapelle Velluti, l'archange utilise ici son grand bouclier contre les assauts du dragon. Le combat a lieu sur un sol d'aspect rocailleux dans lequel des cavités vomissent flammes et démons, attaquant, grâce à leurs

armes, la troupe angélique en vol autour de Michel. L'idée de chute n'est plus du tout présente ici, puisque les démons sortent de terre pour combattre. Ils sont tout de même contraints par les anges à rester au sol, et même repoussés dans les entrailles de la terre, mais ils ne possèdent de toute façon plus d'ailes et ne pourraient déjà physiquement pas rejoindre le ciel. Le peintre a balayé les motifs ambigus de l'image du *Trecento*, pour réaliser une illustration sans équivoque de l'Apocalypse.



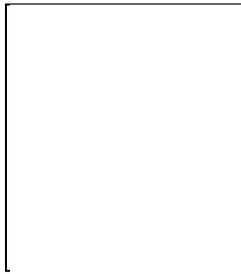
Spinello Aretino, Saint Michel et ses anges combattent le dragon, Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.



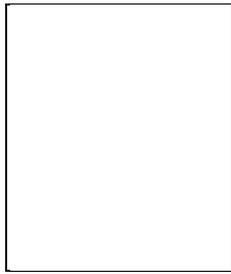
Spinello Aretino, Saint Michel et ses anges, Londres, National Gallery, peinture murale déposée, 1408-1410.

Un groupe constitué de trois peintures met en scène le combat de Michel contre le dragon dans un contexte de cycle apocalyptique, attestant sans ambiguïté de l'appartenance de cet épisode à la fin des temps. Il s'agit de la peinture murale du mur ouest de Santa Maria di Donnaregina de Naples ; du panneau d'un anonyme giottesque napolitain conservé à Stuttgart ; et d'une peinture de Giusto de' Menabuoi réalisée sur la paroi du petit presbytère du baptistère de Padoue. Dans la première peinture, Michel est en position frontale, tient le globe dans la main gauche et une lance dans la droite, avec laquelle il transperce un dragon de grande taille sur le côté. Le faible degré de narrativité de l'image est compensé par les proportions de la bête, et la présence de la Femme de l'Apocalypse au centre de la composition. Dans la peinture en grisaille de Stuttgart, l'épisode figure au milieu d'une succession de scènes. Michel, reconnaissable par le casque qui le distingue de son armée, a posé un pied sur le dos d'un dragon qu'il transperce de sa lance. La Bête possède quatre têtes, dont deux se trouvent à l'extrémité de cous, et deux autres prennent place sur la queue. La troupe céleste de Michel combat d'autres dragons. Ces deux représentations de l'Apocalypse, s'inscrivent dans une tradition napolitaine de développement des cycles apocalyptiques, dans la première moitié du XIV^e siècle, déjà analysée par Yves Christe et Laurence Rivière-Ciavaldini¹⁸³⁷. La troisième et dernière peinture reprend le motif de la chasse des démons au-delà de la voûte céleste, toujours représentée par un disque lumineux tronqué par le format de l'image. Michel se tient toujours au centre de ses anges, il est reconnaissable par la bannière qu'il porte et participe à la bataille contre les démons, avant de pouvoir atteindre le dragon qui poursuit la Femme de l'Apocalypse, mais que la troupe démoniaque semble protéger. Ce n'est donc pas à proprement parler le combat de Michel contre le dragon de l'Apocalypse qui est représenté, mais le moment légèrement antérieur, celui où la grande bataille se prépare.

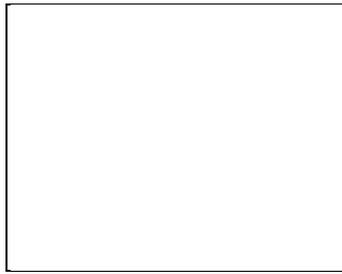
¹⁸³⁷ CHRISTE, 1996, p. 117 et RIVIÈRE-CIAVALDINI, 2007.



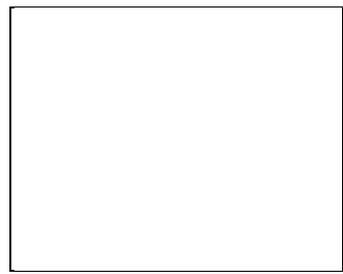
Assistant de Cavallini, Femme de l'Apocalypse et archange au dragon (détails), Naples, Santa Maria di Donnaregina, peinture murale, 1^e ¼ XIV^e.



Anonyme giottesque napolitain, Apocalypse (détail), Stuttgart, Staatgalerie, peinture sur panneaux, 1330-1340.



Giusto de'Menabuoi, Apocalypse (détail), Padoue, Baptistère, peinture murale, 1375.



Les quelques images apocalyptiques de notre corpus s'inscrivent dans la continuité de l'iconographie en état dont elle s'inspire largement. Michel apparaît selon un même schéma, bras droit levé, arme brandie, jambe gauche tendue sur le dos du dragon à qui il s'apprête à porter le coup fatal. Mais le dragon a grossi, pour augmenter la véracité et la difficulté de la bataille, les combattants se sont multipliés, des éléments paysagés encadrent la scène, et la jambe droite de Michel est parfois en l'air pour figurer le fait que l'archange est en vol et vient de se poser sur la Bête. Trois des peintures présentées font référence à la chute des anges rebelles au sein de la même représentation, présentant ainsi une image narrative et synthétique du combat contre le mal, passé et à venir.

Michel combattant les anges rebelles

La représentation de la chute des anges rebelles est encore plus rare dans l'iconographie occidentale du Moyen Âge que celle des scènes de l'Apocalypse, et plus encore sur les supports étudiés : la peinture murale et la peinture sur panneaux¹⁸³⁸. Notre corpus ne compte que trois images qui font référence à cet épisode. Il s'agit d'un panneau de 1330-1345 réalisé par le Maître des anges rebelles et conservé au Louvre ; une peinture murale de 1351 de Vitale da Bologna sur le mur nord du monastère de Pomposa ; et la prédelle d'un panneau de Neri di Bicci de 1480 conservé à Rotterdam. Le premier panneau propose une mise en scène de la chute des anges rebelles sur un fond doré. Dieu trône au sommet de la composition, entouré de chérubins. En dessous de lui, deux rangées de sièges se font face : celle située à la droite du Christ, occupée par des anges, l'autre vide. Au centre de ce registre, un petit groupe d'anges en arme a les pieds posés sur une bande sombre concave. Tout le registre inférieur, qui constitue la majorité de la surface picturale, est occupé par la chute des démons proprement dite : une multitude de démons aux silhouettes noires, crochues et disgracieuses, plus ou moins grandes, dégringole en direction du bas de la composition où figure une portion de sphère noire. Michel, au centre, vêtu en général romain, retient l'aile d'un ange déchu pour mieux lui asséner un coup de lance. Il est accompagné de trois autres

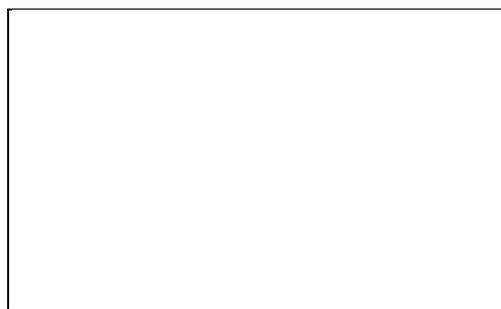
¹⁸³⁸ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.2.6. *Michel combattant les anges rebelles*.

anges, de taille légèrement inférieure à celle de l'archange, et vêtus des mêmes vêtements que lui, sans la cape, qui contribue encore à renforcer la supériorité visuelle de la figure de Michel. Selon la tradition apocryphe et patristique¹⁸³⁹, cette image représente le moment où les anges déchus ont quitté leurs sièges célestes pour être repoussés sur terre par la milice céleste guidée par son chef, Michel, qui prend activement part au combat. Une partie des soldats angéliques garde la frontière que les rebelles ne peuvent plus franchir : représentée par la bande noire, elle symbolise la voûte céleste. La demi-sphère noire du registre inférieur, est, elle, le symbole de la terre, située au centre dans la cosmologie chrétienne, en direction de laquelle ils sont précipités. Cette composition narrative représente le moment clé où la sentence divine, rendue par le Christ trônant, prend effet, exécutée par le général de l'armée céleste, et les conséquences de cette action, figurées par la vacance des sièges des rebelles.

La peinture murale de Vitale da Bologna, sur le mur nord de la nef de Pomposa, occupe parfaitement bien le faible espace alloué à la figuration de la chute des anges rebelles sur les écoinçons des arcs séparant nef et bas-côtés. Ici, le groupe des anges déchus est représenté par un seul démon de taille assez importante, au corps d'homme nu, aux oreilles allongées et aux ailes de chauves-souris. Seul adversaire figuré, il est la cible de toutes les attaques angéliques : celle de Michel, au centre, de grande taille, vêtu en général romain et portant la chlamyde, foulant aux pieds le démon pour l'enfoncer dans les flammes qui lui lèchent déjà les jambes et le buste, et le transperçant de sa lance ; et celle de l'armée des bons anges, apparaissant en buste au-dessus des arcs de la nef, vêtus de tuniques et de capes, brandissant leur lance contre l'adversaire déchu. Certains ont la bouche ouverte pour signifier leur ardeur au combat. L'armée angélique est déterminante ici pour identifier la scène comme une représentation narrative de la chute des anges rebelles, plutôt que comme une image thématique et allégorique de Michel vainqueur du mal.



Maître des anges rebelles, Chute des anges rebelles, Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1330-1345.



Vitale da Bologna, Chute des anges rebelles, Pomposa, église du monastère, peinture murale, 1351.

Enfin, la prédelle de Neri di Bicci figure, au centre, un archange de grande taille, toujours vêtu en général romain, brandissant son épée et foulant au pied un dragon de taille réduite, qui possède une tête principale et trois secondaires sur le cou. Autour de ce groupe principal, une multitude d'anges déchus tombe de la voûte céleste représentée par des lignes concentriques

¹⁸³⁹ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.1.5. *Les mauvais anges dans la Bible*, le chapitre 1. II. 1.2.1. *Le livre d'Hénoch*, et le chapitre 1. III. 1.2.1. *Des créatures sous forme humaine envoyées par Dieu*.

courbes. Le corps de ces personnages n'a pas encore muté en figure démoniaque, ils ont encore toutes les caractéristiques physiques d'un ange classique : ils ont la peau claire, les cheveux blonds, les corps d'adolescents non hybrides, ils sont vêtus de tuniques bouffantes doublement ceinturées. Seule l'absence de nimbe et leur position révèlent leur rébellion : ils chutent et leurs ailes ne semblent plus pouvoir les porter, ils ont la tête en bas, ou le corps horizontal, et certains s'enfoncent déjà dans le sol. Derrière la figure archangélique, un petit ange doré et nimbé semble surveiller la scène, représentant l'armée céleste. Cette scène possède à peu près les mêmes éléments que la peinture florentine, mais le dosage des différents motifs - la petite taille du dragon, la multiplication des anges rebelles, l'insistance sur l'image de la voûte céleste soulignée par trois bandes de couleurs nuancées - et surtout le fait que nous n'ayons pas à faire à des petits monstres, mais encore à des anges en chute, prouvent bien que la scène se situe aux origines de l'Histoire du monde et non à sa fin. La représentation de Michel sur le dragon pluricéphale est donc davantage une mise en perspective temporelle par l'évocation du combat apocalyptique, et surtout un signe de la victoire du bien sur le mal, reflet de la scène narrative qui est en train de se dérouler derrière lui, mais à laquelle il ne participe pas réellement.



Neri di Bicci, Chute des anges rebelles, Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum, peinture sur panneaux, 1480.

Dans ces images, c'est principalement l'idée de chute qui constitue l'élément clé de l'identification de la scène et confère un fort degré de narrativité à l'épisode. La figuration de la voûte céleste par une ou plusieurs bandes courbes, et de la terre, sous une forme géométrique ou par la figuration d'un sol aride ou enflammé, participe à créer des repères spatio-temporels qui situent clairement la scène dans l'Histoire chrétienne.

Dans ces scènes narratives de l'archange en combat, la figure de Michel est plus ou moins la même que celles des représentations en état. Notons, qu'il apparaît toujours vêtu de la tenue du général de l'armée romaine, car il n'est pas ici un simple guerrier ailé, mais il intervient en tant que dirigeant de la milice céleste, et c'est parce qu'il a ce statut qu'il se retrouve au centre des batailles décrites, de taille supérieure et menant souvent le combat le plus difficile.

Un combat de Michel contre la mort

Dans la catégorie des mises en scène d'un combat de l'archange, un petit gonfanon de Pérouse peint en 1464 par Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, représente Michel en vol

dans le registre inférieur, en train de piquer de sa lance un squelette ailé devant une représentation de la ville de Pérouse. La toile figure au registre principal une Vierge de Miséricorde surmontée d'un buste du Christ punisseur tenant des flèches qu'il s'apprête à lancer vers le bas. Deux petits anges armés d'épée l'accompagnent. La Vierge au manteau est accompagnée des saints patrons de la ville et de saints anti-pestueux, et protège le peuple de Pérouse. Cette image a été réalisée à l'occasion de la peste de 1464. La présence du Christ armé signifie que l'épidémie est une punition divine, mais Michel n'intervient pas en tant que bras punisseur de Dieu. Il est le signe de la fin de cette vengeance venue du ciel : il repousse la mort pour qu'elle arrête son massacre loin des portes de la ville de Pérouse. Cette image met en scène l'action de Michel sur terre, à un moment et à un lieu précis, et est à ce titre sans aucun doute une représentation narrative de l'archange, mais il apparaît également ici comme la personnification de la miséricorde divine.



Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, Vierge de Miséricorde et saints (et détail), Pérouse, San Bernardino, peinture sur panneaux, 1464.

II.2.2.2. Le rôle de l'archange auprès des âmes et des hommes morts

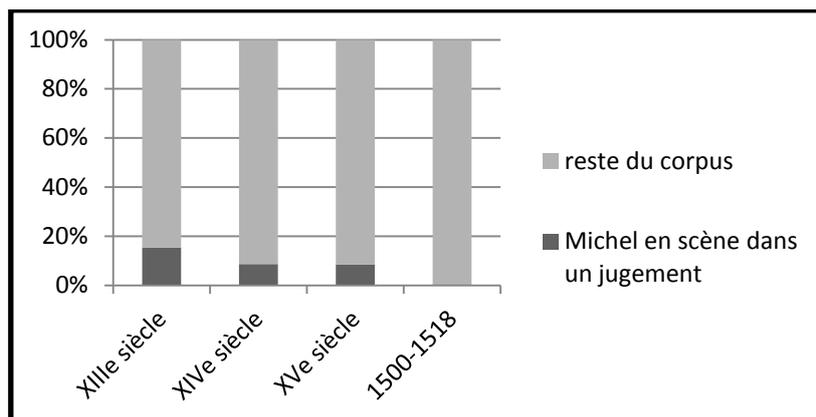
Les représentations narratives qui figurent l'archange dans une mission auprès des âmes des hommes ou des hommes ressuscités, sont diverses. Elles consistent principalement dans la mise en scène de la pesée, par la multiplication des acteurs, et sa situation dans un cadre géographique et / ou temporel ; la mise en scène de la séparation des bons et des mauvais au moment du Jugement dernier, par le moyen de la pesée ou non ; et la mise en scène de la fonction d'accompagnateur des âmes de l'archange.

Michel, l'ange du Jugement dans l'au-delà

À l'aube du XIII^e siècle, l'iconographie du Jugement est déjà largement développée depuis le XI^e siècle et connaît le début d'une phase de rayonnement sans précédent dans l'art monumental occidental¹⁸⁴⁰. En Italie, le Jugement dernier du *Duecento* est encore largement empreint des modèles iconographiques et formels de l'art byzantin, desquels il se détache

¹⁸⁴⁰ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.3.2. *Michel porteur de la balance dans les Jugements derniers.*

progressivement. Michel est un personnage central, dans la composition et dans l'action, de cet épisode, mais n'en est pas non plus un motif indispensable. Il apparaît quarante-deux fois au sein d'un Jugement dernier ou d'un jugement dans l'au-delà au sein de notre corpus. Le XIII^e siècle privilégie ce thème par rapport aux siècles suivants puisqu'il le figure presque une fois sur six, contre moins d'une fois sur dix aux XIV et XV^e siècles et pas du tout de 1500 à 1518. Le support privilégié reste les parois murales, utilisées dans trente-trois jugements sur les quarante-deux recensés, notamment en Italie les revers de façade d'édifices religieux, qui permettent de développer ce thème sur une grande superficie.



Doc. 10. Proportion des images de Jugement dernier par siècle dans notre corpus.

Dans ces peintures, ce sont, une nouvelle fois, deux des attributs principaux, la balance et l'épée, qui déterminent la fonction de Michel dans l'épisode. Ces deux objets évoquent particulièrement le rôle de Michel à la fin des temps : car c'est lui qui dirigera le combat contre le dragon de l'Apocalypse, et c'est à lui que la tradition attribue la mission de la psychostasie - la pesée des âmes - lors du Jugement dernier. Nous avons pourtant remarqué que si l'arme était souvent portée par l'archange au moment de la séparation des élus et des damnés, la balance, elle, était rare en Italie dans ce type de scène, alors que c'est un instrument quasi-incontournable dans l'iconographie eschatologique de Michel du reste de l'Europe. Dans plus de la moitié des images recensées de jugement mettant en scène Michel, il ne porte pas la balance¹⁸⁴¹.

L'observation de ces peintures a fait ressortir trois grands groupes typologiques, définis en fonction des attributs, qui se répartissent chacun principalement sur l'un des trois siècles servant de cadre à notre étude : au XIII^e siècle, Michel est généralement un porteur de balance au sein des Jugements italiens ; au XIV^e siècle, il est le séparateur des élus et des damnés par la force de son épée ; enfin le XV^e siècle voit le retour de la balance, mais cette fois portée par l'archange guerrier en tant qu'attribut et non plus en tant que véritable instrument juridique d'évaluation des hommes ressuscités. Bien sûr, cette classification n'est pas totalement rigide, (et nous retrouvons par exemple des saint Michel guerrier sans balance au XV^e siècle), mais

¹⁸⁴¹ Michel porte la balance dans dix-huit scènes de jugement.

elle correspond à des tendances générales, révélées assez nettement par l'analyse quantitative de ce corpus pour être prises en compte et analysées ici distinctement.

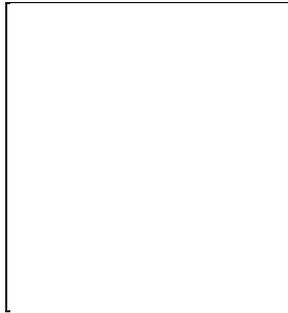
Contrairement à la France qui connaît un âge d'or de ce thème au XIII^e siècle, les Jugements derniers sont encore rares dans les peintures italiennes du *Duecento*. Nous n'avons recensé que six représentations de Michel dans un contexte de l'au-delà, mais, proportionnellement au reste des images de l'archange réalisées ce siècle, cela représente un pourcentage relativement important. La plus ancienne est la peinture murale de la paroi nord de la nef de San Giorgio in Lemine, d'Almenno San Salvatore. Le schéma est encore clairement byzantin, et l'archange, qui apparaît certainement dans les airs au-dessus du groupe des damnés, brandit son épée ou sa lance. Mais l'état de conservation de cette image, et la qualité de la reproduction, ne nous permet pas d'aller au-delà dans l'analyse de l'image, ni d'ailleurs d'affirmer avec certitude qu'il s'agit de Michel.



Anonyme, Jugement dernier (détail), Almenno San Salvatore, San Giorgio in Lemine, peinture murale, milieu du XIII^e.

Deux autres images - l'une peinte sur la contre-façade de Santa Maria ad Cryptas de Fossa entre 1263 et 1283, l'autre sur le transept gauche de Santa Maria di Ronzano de Castel Castagna autour de 1280 - sont reliées à un modèle commun : la décoration picturale de l'oratoire San Pellegrino de Bominaco datée de 1263. Ces trois images des Abruzzes constituent ainsi un groupe homogène dans la représentation de l'archange : Michel, en position frontale, porte une tunique rouge ou blanche rehaussée d'un *lôros* fin doré et d'une cape rouge dans les deux derniers cas. Ce type correspond au type byzantin encore largement répandu en Italie au *Duecento*. Bien que l'archange soit debout, seul son buste est visible car ses jambes sont cachées derrière un plan vertical orné de motifs géométriques, figurant uniquement dans ces trois peintures et à aucun autre endroit du corpus. Nous ne pouvons déterminer exactement la fonction de ce pan ornemental dressé entre l'archange et la balance. Peut-être s'agit-il simplement de faire ressortir visuellement les plateaux dans la composition ? Michel porte la balance - de la main droite à Bominaco et Castel Castagna, et gauche à Fossa - dans les plateaux desquels se trouvent deux petites figures humaines et en-dessous, un ou deux démons (qui ont été grattés) tentent de contrôler la pesée ou d'emporter les âmes déchues. Dans la première peinture, il porte également un globe, et dans les deux dernières peintures, Michel repousse le démon à l'aide d'une fine lance. Notons que

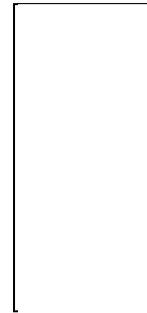
l'archange porte déjà une arme, même si son utilisation est entièrement vouée au bon déroulement de la pesée et qu'elle reste discrète visuellement.



École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà (détail), Bominaco, San Pellegrino, peinture murale, 1263.



Anonyme, Jugement dernier (détail), Fossa, Santa Maria ad Cryptas, peinture murale, 1263-1283.



Anonyme, Scènes de l'au-delà (détail), Castel Castagna, Santa Maria di Ronzano, peinture murale, 1280.

Suite à cette description, rien ne semble distinguer cette image d'une autre représentation en état de l'archange byzantin à la balance. C'est le contexte iconographique qui inscrit ces figures michaéliques dans un récit. Celui de Bominaco et de Castel Castagna est le même : à côté de l'archange, les patriarches accueillent en leur sein de petits personnages, symbole d'un séjour paradisiaque, et saint Pierre semble surveiller l'accès de la porte du paradis. Ces éléments évoquent effectivement l'accueil des âmes dans l'au-delà, mais aucune résurrection des morts, aucun cortège d'élus ou de damnés ne sont présents, il n'y a ici ni Christ-Juge ni tribunal divin : nous ne sommes pas ici devant une représentation de Jugement dernier ni d'une pesée déterminant la séparation des élus et des damnés. Saint Michel intervient avant la venue du Christ Juge, au moment de la mort de l'homme et c'est bien les âmes, séparées des corps, qu'il pèse et qu'il envoie soit dans le paradis d'attente, représenté par la patriarches et dont l'accès est surveillé par saint Pierre, soit dans un lieu infernal non représenté ici.



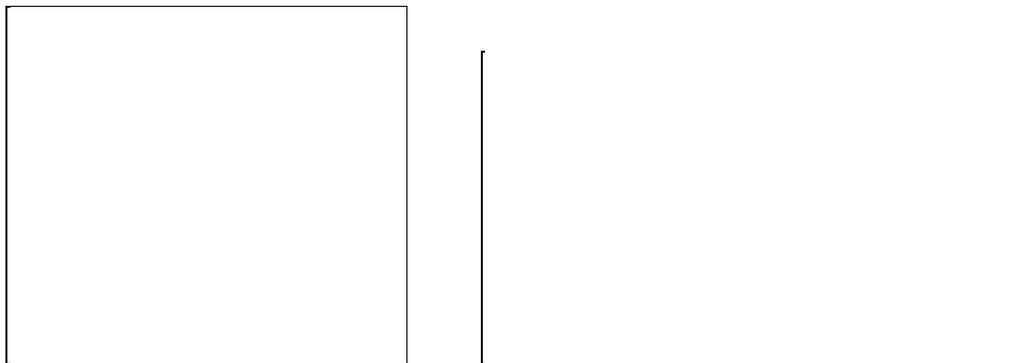
École des Abruzzes, Scènes de l'au-delà, Bominaco, San Pellegrino, peinture murale, 1263.



Anonyme, Scènes de l'au-delà, Castel Castagna, Santa Maria di Ronzano, peinture murale, 1280.

La pesée de Fossa s'inscrit, elle, dans un contexte iconographique de Jugement dernier qui prend place sur toute la surface de la contre-façade. Nous retrouvons bien cette fois le Christ-Juge dans une mandorle au registre supérieur, le collège apostolique, la séparation des élus et des damnés, la résurrection des morts et un espace infernal. À première vue, nous pourrions dire que Michel contrôle la pesée qui permet de séparer les élus et les damnés au jour du Jugement dernier. Pourtant, à y regarder de plus près, le contexte dans lequel s'inscrit la pesée ne semble pas inclure totalement l'archange à la grande séparation. La pesée est étrangement désaxée au registre inférieur, à gauche de la porte, contrairement à ce que l'on peut voir

couramment sur les tympans des églises gothiques françaises, où Michel et sa balance sont souvent au centre, ou proche du centre, de la composition, dans le sens de la hauteur et dans le sens de la largeur. Elle est surtout isolée de la résurrection des corps, qui a lieu au registre du dessus et de la séparation des élus et des damnés au registre suivant. Cette disposition n'inclus pas la pesée comme action déterminante dans la division de l'humanité. Par contre, au centre de la séparation, un personnage angélique, vêtu de la même aube blanche rehaussée d'un *lôros* doré et d'une cape rouge, se tient debout, les bras levés, indiquant les cartons portés par les deux anges à ses côtés : « VENITE BENEDICTU PATRIS MEI POSSIDETE REGNU » (Venez, peuple béni, recevez le royaume de mon père), du côté des élus et du côté des damnés, « [VEN]ITE MALEDICTI IGNE ETERNU » (venez, les maudits, dans le feu éternel), insistant clairement sur le Jugement et ses effets. Les autres anges de la scène portent tous une aube ou une dalmatique blanche et un pallium rouge. Les vêtements relient donc clairement cet ange à l'archange de la pesée et les présentent comme des personnages similaires. Michel est donc représenté deux fois sur ce mur. Une première fois en tant que porteur de la balance du premier jugement, celui qui survient directement après la mort, qui concerne les âmes et qui permet de déterminer le lieu d'attente de l'au-delà, pour chacun, jusqu'au Jugement dernier. La scène du registre inférieur correspond ainsi à un moment antérieur aux épisodes eschatologiques qui se déroulent au-dessus. Lors de sa seconde apparition au centre du partage, Michel est cette fois actif en tant qu'acteur à part entière du Jugement dernier. Il détermine clairement la séparation des bons et des mauvais en ce plaçant au centre, créant un axe infranchissable entre les deux côtés, même si nous ne pouvons distinguer s'il porte ou non des armes pour établir la frontière de manière plus autoritaire.

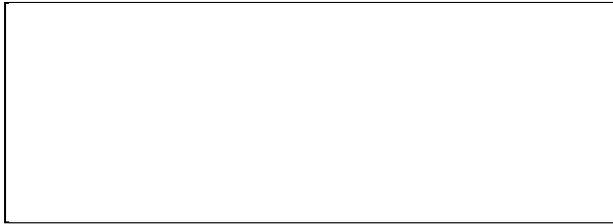


Anonyme, Jugement dernier (et détail), Fossa, Santa Maria ad Cryptas, peinture murale, 1263-1283.

L'archange, figuré par un anonyme bergamasque, à la fin du XIII^e siècle, dans la salle de la curie de Santa Maria Maggiore de Bergame, est du même type que les trois exemples précédents, même si le motif de la petite paroi verticale à motifs géométriques derrière la balance n'est pas repris. Il est vêtu d'une tunique surmontée du *lôros* byzantin, et porte la balance à proximité d'autres scènes évoquant le Jugement dernier ou un jugement dans l'au-delà. Sur le mur adossé, le Christ est représenté dans une mandorle avec l'épée devant la bouche, entouré d'anges portant les instruments de la Passion, et soufflant dans des trompettes. Au registre inférieur, la résurrection des morts est figurée dans une vision synthétique avec le partage des hommes en deux puisque les « boîtes », évoquant des sortes

de tombeaux collectifs, sont également le moyen de différencier les deux groupes déjà constitués des élus et des damnés. Une fois de plus, la pesée n'est pas liée à cette séparation et figure ainsi davantage la pesée des âmes proprement dite, plutôt que celle des corps réunis aux âmes au moment du Jugement dernier.

La dernière peinture, toujours murale, à figurer Michel en acteur d'un jugement dans l'au-delà, est celle de Pietro Cavallini à Santa Cecilia in Trastevere, réalisée à l'extrême fin du siècle, et qui annonce d'ailleurs déjà le type principal du XIV^e siècle. L'archange figure dans une scène du Jugement dernier, il est un général romain ailé, aux ailes multicolores déployées, qui repousse de sa lance les démons vers l'enfer, dans la partie inférieure droite de l'image. Un autre ange derrière lui semble contenir les damnés. Ici, pas de balance ni de séparation visuelle au moyen d'une frontalité et d'une centralité de sa figure, Michel réalise le partage au moyen de son arme et par la force de ses bras.



Anonyme, Jugement dernier et pesée des âmes, Bergame, Santa Maria Maggiore, peinture murale, fin du XIII^e.



Pietro Cavallini, Jugement dernier (détail), Rome, Santa Cecilia in Trastevere, peinture murale, 1293.

Dans quatre des six images italiennes que nous avons recensé pour le XIII^e, Michel n'est pas figuré en acteur du Jugement dernier, mais en acteur du jugement immédiat, il réalise une pesée des âmes dans un au-delà situé près des lieux d'attente représentés par la porte du paradis et le sein des patriarches, ou à proximité d'une scène de Jugement dernier. Les images italiennes insistent sur la complémentarité des deux jugements, celui de l'âme au moment de la mort, et celui de l'homme à la fin des temps, et combinent les deux temporalités dans une même image : celle des hommes et celle de Dieu.

Le siècle suivant, annoncé par la peinture de Pietro Cavallini, opère un changement radical sur la figure même de l'archange.

Le deuxième groupe étudié rassemble quinze peintures du XIV^e siècle où la balance est presque totalement abandonnée au sein des représentations du Jugement dernier italien : le jugement des âmes n'est plus fondu dans les images de la fin des temps. Toutes les images de ce type présentent Michel dans sa qualité guerrière, vêtu d'une armure et/ou portant des armes, excepté une peinture murale des premières décennies du XIV^e siècle qui correspond encore au type byzantin. La figuration de Michel guerrier sans balance n'est pas propre à ce siècle et perdure encore au XV^e puisque dix peintures du *Quattrocento* représentent l'archange armé pour séparer les hommes, sans l'instrument de pesée, que nous évoquerons plus tard dans cette partie. Mais il n'est plus alors le type principal de ce siècle, nous y reviendrons. Sur les quatre peintures du *Trecento* à figurer Michel à la balance en contexte de

l'au-delà, deux d'entre elles, qui se situent à la fin du siècle (l'une est même peut-être du début du XV^e siècle), appartiennent déjà au type du siècle suivant, caractérisé par le port de l'épée conjointement à celui de la balance, comme attributs statiques. Dans les deux autres, la pesée est insérée dans l'espace du Jugement dernier, comme dans celui de Santa Maria del Casale de Brindisi au tout début du XIV^e siècle, ou celui de Pomposa peint par Vitale da Bologna. Ce motif, plus courant dans l'iconographie du reste de l'Occident, n'est pas une psychostasie à proprement parler, mais une pesée des âmes réunies à leur enveloppe charnelle après la résurrection. Dans la peinture du peintre bolognais, Michel est un guerrier mais ne porte pas les armes, il rassure le petit personnage qui se trouve dans le plateau supérieur de sa balance, d'un geste délicat de la main.



Rinaldo da Taranto, Jugement dernier (et détail), Brindisi, Santa Maria del Casale, peinture murale, 1^{ères} décennies du XIV^e.

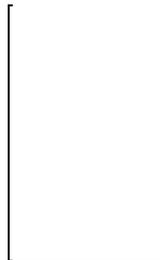


Vitale da Bologna, Christ en majesté et saints (et détail), Pomposa, église du monastère, peinture murale, 1351.

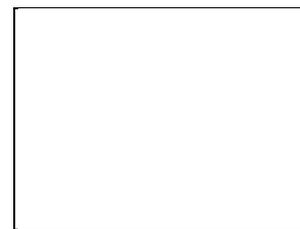
Les autres images du *Trecento* situent tous l'archange dans un Jugement dernier. Ce qui caractérise principalement ces peintures, c'est le mouvement : Michel est actif, il surveille ou sépare les élus et les damnés et est prêt pour cela à utiliser son arme, rarement la lance, plus généralement l'épée. Au Camposanto de Pise (1332-1342), vêtu en général romain, il porte l'épée dans la main droite. Sa vigilance et son commandement, lisibles dans les gestes qu'il accomplit de la tête et du bras, permettent de ramener un élu du côté des justes. Il reprend ici clairement ses fonctions de chef de la milice céleste à qui il commande les actions afin d'assurer le bon déroulement du partage. L'archange, et certainement le reste de la composition de Buonamico Buffalmacco, sont repris à l'identique par Alesso di Andrea. Michel peut également prendre directement part à un combat et repousser les damnés récalcitrants aux portes de l'enfer. Dans la peinture murale de Bolzano, où l'archange correspond toujours au type du guerrier romain, Michel a quitté la position frontale et centrale, apparait de profil, en train de brandir sa lance en direction d'un groupe d'hommes déchus récalcitrants.



Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier (détail), Pise, Camposanto, peinture murale déposée, 1332-1342.



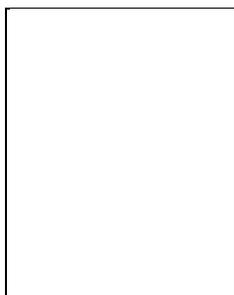
Alesso di Andrea, Jugement dernier (détail), Prato, Palazzo degli Spedali, peinture murale, 1347.



Peintre giottesque, Jugement dernier (détail), Bolzano, église dominicaine, peinture murale, 1335-1340.

Michel gagne généralement le centre des compositions italiennes, son implication au Jugement dernier est cette fois-ci indéniable. Il se place sous le Christ, prolonge l'axe vertical créé par le juge, et parfois son épée brandie participe à souligner cet axe, séparant l'espace dans cet au-delà bipolaire, comme à Sienne, dans l'ancien hôpital de Santa Maria della Scala (1446-1449). Si l'archange n'est plus particulièrement dynamique dans cette image, Lorenzo Vecchietta souligne vraiment son importance par sa place dans la composition, sa taille, puisque Michel semble plus grand que le Christ, sa posture, son attribut tenu bien droit, et la couleur noire de son armure de plates qui insiste une fois de plus sur la verticalité de l'axe. L'archange à l'épée peut également être désaxé. Il s'agit souvent d'œuvres au format allongé dans un sens horizontal où la figure michaélique ne pouvait se contenter de l'espace réduit sous le Christ, comme dans la prédelle peinte par Giovanni di Paolo (1465). Les peintres choisissent alors en général de le placer du côté des damnés, où il est utile puisqu'il s'attache à les pousser vers leur destination infernale. Du côté des élus, son intervention n'est pas nécessaire. La nature de sa mission, éloigner les hommes damnés loin de la vision du Christ, explique également son désaxement et sa position non frontale. Le geste accusateur du Christ qui lève le bras droit en signe de colère et de punition, et indique ceux qu'il accuse de la main gauche, semble directement relié à l'archange, véritable bras armé du Christ. Michel reprend ici la fonction qu'il occupait déjà dans les tympan gothiques français : il sépare clairement les deux cortèges, visuellement, mais également par son action. Par contre là où l'archange français utilisait l'instrument de pesée, au-delà des Alpes, la séparation se réalise ici à la force de l'épée.

La balance n'est de toute façon, pas obligatoire pour signifier le thème judiciaire de la séparation des bons et des mauvais. Le signe principal est le partage en deux groupes distincts, sans instrument, comme c'était déjà le cas dans les images paléochrétiennes. En France, au sein des Jugements derniers, elle est souvent présente mais pas incontournable. Elle peut être remplacée par des livres contenant les actions des hommes, plus souvent par des phylactères. Les gestes du Christ sont aussi des signes de la sentence rendue. Ils peuvent d'ailleurs être particulièrement dynamiques pour signifier l'accusation des damnés, comme dans la prédelle de Giovanni di Paolo. Au Camposanto, le dédoublement du juge entre la figure du Christ et la figure de la Vierge, assigne à Marie le rôle de personnage miséricordieux, représentée faisant un geste de compassion, et laisse à la figure du Christ tout le loisir de se concentrer sur la punition.



Lorenzo Vecchietta, Jugement dernier (détail), Sienne, Santa Maria della Scala, peinture murale, 1446-1449.



Giovanni del Ponte, Jugement dernier (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1465.



Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier (détail), Pise, Camposanto, peinture murale déposée, 1332-1342.

Dans les images françaises, la balance, bien centrée au milieu des cortèges, est le point de départ des deux groupes qui divergent chacun de leur côté vers des destinations opposées et permet de bien lier l'idée de causes et conséquences : c'est parce qu'ils ont été jugés de la sorte que les hommes vont soit du côté du paradis, soit du côté de l'enfer. C'est ce que nous pouvons observer sur le tympan du portail central de la cathédrale de Bourges (1255-1260) : Michel est le point de départ des deux cortèges, les élus à gauche divergent vers une représentation du sein d'Abraham, et les damnés divergent vers la gueule du Léviathan contenant une marmite dans laquelle sont entassés les hommes déchus. La récompense comme destination s'oppose à l'enfer.

En Italie, le Jugement dernier et les cortèges ne sont pas conçus de la même façon. En général, comme dans la peinture murale de Buonamico Buffalmacco, si le cortège des damnés diverge toujours du centre vers la périphérie de l'image où se situe leur destination infernale, les élus eux, convergent vers le centre car leur récompense n'est plus le lieu paradisiaque mais la vue du Christ, la « vision béatifique » dont les damnés sont privés. Le paradis comme lieu ne s'oppose plus à un espace de supplices, la récompense des élus est d'être près de Dieu, c'est pour cela que les Christ italiens des Jugements derniers conservent une gloire, à travers leur majesté et la présence de la mandorle, disparue des reliefs français, qui favorisaient la monstration de l'humanité du Christ. Dans les schémas suivants, inspirés des conclusions de Jérôme Baschet dans son travail sur les représentations de l'enfer¹⁸⁴², la différence de mise en œuvre du Jugement et des cortèges, est flagrante. Pour la France, à partir d'un point central, les deux groupes divergent chacun vers un pôle positif ou négatif, alors que la vision du Christ double le point positif. En Italie, le seul point positif central implique que les cortèges ne divergent plus d'un même point, le premier converge vers le centre où se trouve la récompense et le second diverge vers sa destination négative.

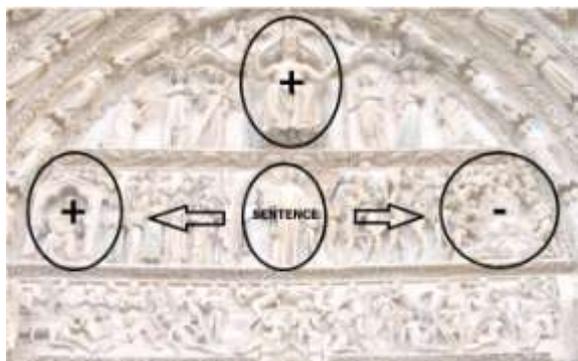
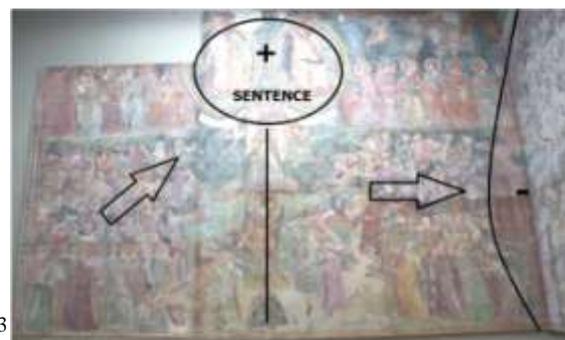


Fig. 89. Jugement dernier, 1255-1260, Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail central, sculpture.



Buonamico Buffalmacco, Jugement dernier, Pise, Camposanto, peinture murale déposée, 1332-1342.

Dans ce modèle italien, il est alors impossible de centrer une scène de pesée, car cela créerait un déséquilibre entre les élus se dirigeant vers la balance pour être jugés, et les damnés, s'en écartant, et ainsi déjà jugés. Ainsi c'est la conception générale du Jugement dernier italien qui

¹⁸⁴² BASCHET, 2014 (1^e édition 1993).

¹⁸⁴³ Image provenant du site : http://www.amis-cathedrale-bourges.com/index.php?l_idpa=43 .

rend impossible la représentation de la pesée comme instrument principal du jugement au centre du partage. Le rôle de Michel en est modifié : s'il ne peut plus tenir la balance, il brandit son épée pour repousser les damnés et insister sur la divergence de leur cortège. Michel récupère alors sa fonction principale en vogue dans l'iconographie italienne en général : celle du guerrier.

Le signe de la sentence se retrouve principalement dans la figure du Christ, et Michel est le bras armé de Dieu, c'est lui qui permet l'exécution de la sentence. Michel doit rester aux yeux des fidèles, un simple exécutant de la justice divine, et c'est dans ce sens que l'on perçoit le remplacement de la balance par l'épée.

La balance n'est pas pour autant un attribut opposé à celui de l'épée, et sont tous deux symboles du partage, d'une déchirure de l'humanité en deux parties. Le XV^e siècle est d'ailleurs caractérisé par la réunion de ces deux outils dans les mains de l'archange.

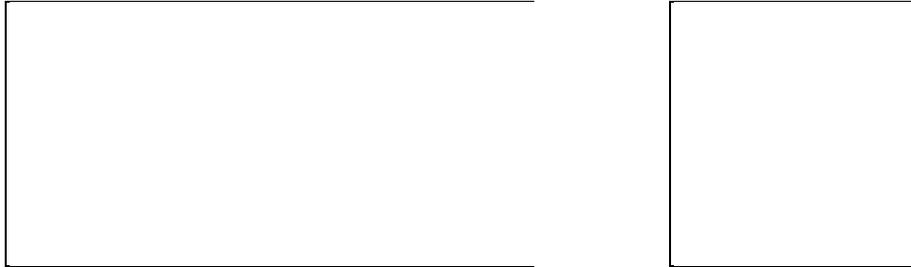
Alors qu'elle était presque totalement absente au XIV^e siècle, le retour de la balance dans les mains de Michel au sein des Jugements derniers est remarquable, puisque qu'elle figure dans plus de la moitié des peintures de ce thème recensées pour le *Quattrocento*¹⁸⁴⁴. Il faut avant tout préciser qu'iconographiquement, le XV^e siècle italien en général met à l'honneur cet attribut pour saint Michel, hors des Jugements derniers, dans tous les contextes iconographiques¹⁸⁴⁵. Les peintures restantes, sans la balance, appartiennent au type du XIV^e siècle, figurant Michel comme guerrier à l'épée séparateur des élus et des damnés. Dans le groupe de Michel à la balance, une des images est originale par le type vestimentaire de l'archange, sa position et sa place dans la composition. Il s'agit de la peinture de la contre-façade de Santa Maria in Piano de Loreto Aprutino (1429) où il est présenté, en marge de la scène de jugement à proprement parler, dans un espace paysagé en profondeur, portant la balance. Dans les plateaux, deux petits personnages sont pesés, alors que d'autres, de taille supérieure, attendent agenouillés devant l'archange. Derrière ce groupe, une série d'hommes nus franchissent un pont au-dessus d'une rivière. Certains accèdent à l'autre rive, d'autres tombent dans le lit du cours d'eau. D'autres groupes sortent de cavernes. Derrière l'archange, un paysage luxuriant se dessine, dans les arbres desquels grimpent plusieurs personnages. Un bâtiment, gardé par saint Pierre accueille des hommes vêtus, alors que les trois patriarches figurent au premier plan. Il s'agit d'une représentation des lieux de l'attente. Aaron Gourevitch souligne que Grégoire le Grand avait déjà développé ce motif, puisqu'il rapporte qu'un guerrier mort et ressuscité aurait été pendu à un pont au-dessus d'un torrent noir et puant, que les justes traversaient sans peine pour arriver dans des prés magnifiques, alors que les pécheurs tombaient dans la rivière¹⁸⁴⁶. Le pont constitue une première épreuve-évaluation pour les âmes, puis l'archange régule l'entrée au paradis d'attente, à l'aide de la balance. Michel est étrangement assis sur un trône et vêtu d'une dalmatique liturgique rouge décorée

¹⁸⁴⁴ Sur les 20 peintures de Jugement dernier du XV^e siècle, Michel figure avec la balance dans 10 d'entre elles.

¹⁸⁴⁵ Presque la moitié des peintures de ce siècle que nous avons recensées montre l'archange portant la balance (contre une sur 5 environ au XIV^e). Voir à ce propos le chapitre 2. II.1.1.2. *La balance*.

¹⁸⁴⁶ GOUREVITCH, 1982, p. 261.

de motifs dorés, qui couvre une aube blanche et un amict. L'archange a la tête tonsurée, cas unique de notre corpus. L'insistance sur le type clérical de Michel, qui porte tous les éléments matériels et physiques d'un diacre, met en avant le rôle de médiateur de l'Église dans l'accès au paradis d'attente entre la mort et le Jugement dernier. Nous reviendrons sur cet aspect dans le troisième chapitre.

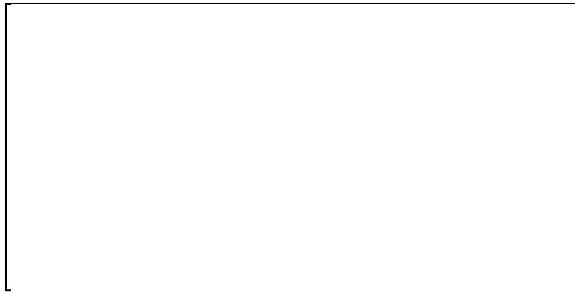


Anonyme, Jugement dernier et Purgatoire (détail), Loreto Aprutino, Santa Maria in Piano, peinture murale, 1429.

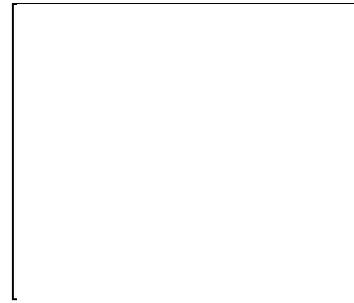
Mais l'instrument de pesée reste porté par l'ange guerrier dans la majorité des cas. Ce n'est donc pas en tant que simple ange porteur de balance que Michel intervient, il est avant tout un guerrier ailé qui tient une balance dans la main gauche, et l'épée dans la main droite. Deux autres images du XV^e siècle mettent en scène l'archange de la psychostasie, déterminant avec sa balance le passage des âmes du Purgatoire vers le paradis d'attente ou leur rejet. Dans un vaste ensemble d'images de l'au-delà, Michel apparaît dans la scène du Purgatoire de la peinture murale de San Fiorenzo à Bastia Mondovì. Une grande partie de cette scène reçoit des images des différents supplices reçus par les âmes impures. Au registre inférieur, à droite, la gueule grande ouverte du Léviathan symbolise le passage vers un enfer définitif, alors que l'archange, dans le coin supérieur opposé, devant une porte de tour crénelée, garde le passage du paradis d'attente. Michel est debout devant saint Pierre sur le perron, vêtu d'une armure de plates et portant une balance. Agenouillé devant lui, un guerrier est présenté par un démon tacheté. Cet homme a certainement terminé sa peine purgatoire et se présente à l'archange pour quitter ce lieu de peines transitoires.

L'analyse du Jugement dernier de Tommaso et Matteo Bisaci est plus complexe. Au registre supérieur, une place fortifiée accueille au centre un Christ dans une mandorle, entouré de saints et d'hommes élus. À droite de cet ensemble, une zone enflammée où se trouvent des figures humaines, dont certaines sont sauvées par des anges qui les mènent à un escalier donnant accès à la porte de la forteresse. C'est une image du feu purgatoire qui nettoie les âmes imparfaites. À gauche de la place forte, une scène de pesée. Michel en armure porte son épée et la balance où sont disposées les lettres « m » et « b », symbolisant les bonnes et les mauvaises actions, également consignées dans des livres tenus par des anges. Un démon présente un personnage agenouillé, certainement l'homme jugé, alors qu'un second dépose des damnés dans un trou enflammé à l'aide d'une brouette. Enfin, derrière l'archange, des petites figures humaines nues sont enfermées derrière une grille. Les registres inférieurs de la composition développent des images des supplices infernaux. Il est difficile de déterminer si la scène représentée ici est une pesée des hommes liée au Jugement dernier, ou une pesée des

âmes. Le manque de lien avec la zone de purgatoire, laisserait penser à un jugement universel à la fin des temps, mais le désaxement de l'accès au paradis, ne favorise pas cette hypothèse. Quoiqu'il en soit, Michel est ici un acteur de la pesée dans l'au-delà.



Anonyme, L'enfer (et détail), Bastia Mondovì, San Fiorenzo, peinture murale, 1472.



Tommaso e Matteo Bisaci, Jugement dernier (détail), Albenga, San Bernardino, peinture murale, 1483.

Ces trois témoignages prouvent que l'archange est encore parfois acteur de la psychostasie dans le contexte d'épisodes de l'au-delà. Dans ce cas, Michel est inséré dans un contexte spatial précis de la géographie de l'au-delà : la zone intermédiaire entre paradis et enfer. La référence temporelle est moins précise puisqu'elle se situe entre la mort de chacun et le Jugement dernier. La balance est l'instrument de cette action.

La pesée est rarement insérée dans un Jugement dernier à proprement parler. Dans la peinture de la contre-façade de la chapelle Santa Stefano de Soletto, peinte dans la deuxième partie du XIV^e siècle, Michel apparaît au centre de la composition en tant que personnage principal de ce jugement, étant donné que la figure du Christ en buste est rejetée sur les bords de la fenêtre en rosace qui occupe le centre du registre supérieur. Dieu est ici davantage lumière que signe graphique. Le rôle de l'archange s'en retrouve rehaussé puisqu'il est le seul personnage au centre de la composition sur le plan principal de l'image. Plus que jamais il marque l'axe de division de l'au-delà bipolaire. Il est vêtu d'une armure de plates qui recouvre son corps dans son intégralité. Il porte la balance dans les plateaux desquels se trouvent deux petits hommes, et présente l'épée. La pesée a bien lieu ici dans le contexte du Jugement dernier, et l'archange est dans son rôle de surveillant armé de la balance, même s'il n'intervient pas au moment de la représentation, son épée sortie du fourreau atteste qu'elle est prête à être utilisée à n'importe quel moment.

Pourtant, dans les Jugements derniers du XV^e siècle, la majorité des peintures de Michel ne met pas en scène une pesée malgré la présence de la balance, qui est souvent de taille réduite avec les plateaux vides et qui n'est pas au centre de l'attention des acteurs de la séparation. Dans la peinture murale de la chapelle Bolognini peinte par Giovanni da Modena en 1410, Michel est au centre de la composition, toujours dans l'axe vertical créé par la mandorle divine, et également entre les deux registres superposés, celui de l'enfer et celui du paradis qui détermine un nouvel axe horizontal dans la représentation de l'au-delà. Michel est, comme à Soletto, un guerrier vêtu d'une armure contemporaine, et porte toujours la balance et l'épée. Sa tête et son buste appartiennent au registre supérieur, mais ses jambes sont dans la partie

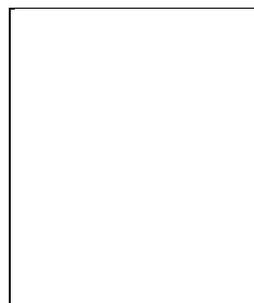
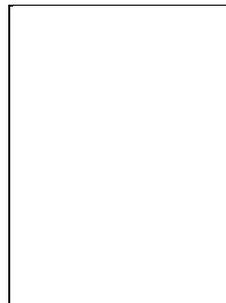
infernale pour fouler aux pieds le démon qui tente d'accrocher à l'aide d'une barre de fer, l'un des plateaux de la balance et Michel l'éloigne avec son épée. Pourtant, les plateaux sont vides et la balance évoque l'idée du jugement sans être un instrument de pesée. Cet aspect est encore plus évident dans la peinture murale de San Giorgio in Campochiesa d'Albenga : Michel, au centre, en position frontale et vêtu d'une armure de plates, porte l'épée et la balance vide que rien ne vient perturber, ni un petit personnage pesé, ni un démon.



Anonyme, Jugement dernier (détail), Soletto, chapelle Santo Stefani, peinture murale, 2^e ½ du XIV^e.



Giovanni da Modenna, Jugement dernier (détail), Bologne, cathédrale San Petronio, chapelle Bolognini, peinture murale, 1410.



Anonyme, Jugement dernier (détail), Albenga, église San Giorgio in Campochiesa, peinture murale, 1446.

Ce type correspond davantage aux représentations de l'archange en état, sur les panneaux peints à la même période. Il ne s'agit en tout cas pas d'une image de pesée ni des âmes ni des hommes ressuscités, mais d'une représentation de l'archange en pied dont l'un des attributs est la balance, agrémentée ou pas des accessoires qui la définissent. L'instrument de pesée est devenu un attribut dans les épisodes eschatologiques, permettant de reconnaître plus facilement l'archange et la nature de sa mission dans la scène : la séparation des bons et des mauvais. À la fin du Moyen Âge, si la balance refait surface, la pesée des âmes elle n'est presque plus représentée. Et c'est plus souvent l'épée qui reste, comme au XIV^e siècle, l'instrument de séparation des élus et des damnés. Mais l'épée peut, elle-même, être un simple attribut, symbole au même titre que la balance. Dans une scène de Jugement dernier, l'association épée / balance peut signifier en même temps la sentence et l'impartialité de la justice mais aussi la force exécutive de cette sentence qui permet littéralement de « trancher ». D'ailleurs les deux attributs sont également réunis dans l'iconographie de l'allégorie de la Justice¹⁸⁴⁷.

Ce changement de statut de l'objet balance - de l'instrument de l'action au simple signe iconographique - est accompagné d'une limitation de l'action en général pour Michel. L'archange est plus souvent en position frontale qu'au XIV^e siècle, il est davantage un surveillant passif. L'inutilisation de la balance dans les Jugements derniers italiens du XV^e siècle, peut également être interprétée comme le signe que le moment du rachat est terminé. Si elle est devenue au XIII^e siècle en Italie, un symbole du jugement immédiat de l'âme après la

¹⁸⁴⁷ Voir à ce propos le chapitre 2. II.1.1.2.3. *L'utilisation de la balance par Michel : un symbole ou un instrument de pesée ?* ; et notamment la sous-partie *L'arme et la balance : symbole de l'archange, symbole de justice*.

mort, elle demeure vide au moment de la fin des temps car son utilisation n'est plus effective. Elle n'est qu'un rappel, au sein du Jugement dernier, du premier jugement qui a eu lieu dans une temporalité maintenant révolue.

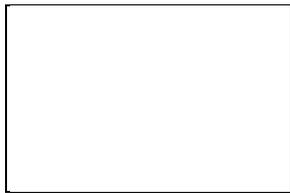
La psychostasie en dehors des épisodes de l'au-delà : le miracle du calice d'or de saint Laurent

Lorsque la balance est utilisée par Michel dans les scènes que nous venons de décrire, elle met en scène une pesée, des âmes ou des hommes, qui détermine l'accès aux différents espaces de l'au-delà, généralement figurés à proximité de l'archange. Un épisode, présent deux fois dans notre corpus, semble pourtant situer cette pesée près du lit du défunt, Henri II. À la mort du saint empereur, des démons, venus réclamer son âme, sont mis en déroute par l'intervention de saint Laurent, qui place dans un des plateaux, une coupe d'or offerte par l'empereur à l'église d'Eichstat en son honneur, car Henri vouait un culte particulier au martyr. Ce don, considéré comme une bonne action, et l'aide du saint, permettent donc d'assurer à l'empereur les voies du paradis¹⁸⁴⁸. Cet épisode est représenté en trois scènes sur les parois du narthex de la basilique San Lorenzo fuori le mura de Rome, à la fin du XIII^e siècle. La première figure la mort de l'empereur, la deuxième la pesée de ses actions et la troisième l'intervention de saint Laurent. Dans la deuxième, un ange vêtu en général romain tient la balance, dont les plateaux sont chargés de pancartes avec des textes qui représentent les bonnes et les mauvaises actions du défunt. Quatre démons perturbent le bon déroulement de la pesée, alors que l'ange porteur de balance les écarte à l'aide de sa lance. Il s'agit sans aucun doute ici de l'archange Michel, même si son intervention n'est pas citée dans la légende. La troisième scène représente certainement la venue de saint Laurent, mais la peinture est trop endommagée pour être correctement lisible. Michel apparaît ici dans son rôle classique de protecteur armé de la balance. La seconde image de la légende prend place sur une prédelle de la Pala Strozzi d'Andrea di Cione. Le cadre de l'image comprend au centre une représentation de la mort de l'empereur, à gauche la pesée de ses actions et à droite un paysage rocailleux dans lequel un démon repart bredouille, sans l'âme d'Henri. Dans la scène de gauche, un ange en vol porte la balance et brandit une épée. Saint Laurent est également en vol, en train de déposer la coupe dans le plateau. Trois démons attendent le verdict de la pesée. L'ange porteur de balance est vêtu d'une aube simple qui fait porter un doute sur l'identification michaélique. Pourtant l'archange figure en état, comme saint Laurent, sur l'un des panneaux du polyptyque, mais il n'y porte que l'épée et pas la balance et est vêtu en guerrier. Cet écart vestimentaire augmente nos doutes puisque le saint martyr porte, lui, la même tenue sur le panneau principal, et dans la scène de la prédelle. Dans tous les cas, si l'ange du miracle n'est pas Michel, il lui a emprunté ses attributs principaux et son attitude de protecteur de la balance contre les démons.

¹⁸⁴⁸ Cette légende est relatée dans la *Chronique de Léon d'Ostie* (†1115) puis reprise par Jacques de Voragine dans la vie de saint Laurent de la Légende dorée, 1967, pp. 68-82.



Anonyme romain, Légende du calice d'or (et détail), Rome, San Lorenzo fuori le mura, peinture murale, 1290-1300.



Andrea di Cione, Mort d'Henri II, Pala Strozzi (détail), Florence, Santa Maria Novella, peinture sur panneaux, 1354-1357.

Le rôle acquit par l'archange dans les épisodes de l'au-delà l'assigne généralement aux scènes mettant en scène une pesée, ou en font un modèle iconographique pour les anges porteurs de balance. Mais les textes bibliques et apocryphes le chargent également d'une mission plus générale d'accompagnateur des âmes dans l'au-delà, thème parfois à l'origine de représentations figurées.

L'archange psychopompe

Dans l'art paléochrétien, les anges sont déjà des accompagnateurs des défunts alors qu'ils sont toujours aptères¹⁸⁴⁹. Saint Michel porte également cette fonction funéraire dès les origines de son culte, comme dans le *Michaelion*, mausolée construit pour le fils Michel de Constantin¹⁸⁵⁰. Pourtant ce rôle tient peu de place dans l'iconographie michaélique. Dans les représentations en état, une seule peinture figure Michel protégeant des âmes indépendamment de la balance : celle de Lazzaro Bastiani en 1495, où l'archange, tout en transperçant un démon de sa lance, tient une âme dans son drapé alors qu'une autre cherche sa protection à ses pieds. Nous avons recensé cinq peintures de l'archange en scène dans son rôle psychopompe.

Dans la peinture murale de la chapelle San Galgano de Chiusdino, Ambrogio Lorenzetti a représenté saint Galgano qui offre à la Vierge, figurant sur le mur adossé, une maquette du Mont Siepi transpercé par une épée. Il est introduit par Michel, dont les vêtements ne sont pas identifiables¹⁸⁵¹, mais dont le fourreau dépasse de la silhouette. L'archange indique de son bras droit la Vierge au saint. Derrière ce couple, un groupe de saints, en partie visible seulement, est encadré d'anges et suit Galgano en cortège. Michel est identifiable par sa qualité d'ange armé, par le fait qu'il apparaisse comme un saint guerrier par excellence, digne d'introduire d'autres saints guerriers près du couple divin, et par la présence d'une scène de son apparition à Rome juste en-dessous de cette lunette. Il est ici un accompagnateur d'un défunt, élevé au rang de saint.

¹⁸⁴⁹ BISCONTI, 2000, p. 108.

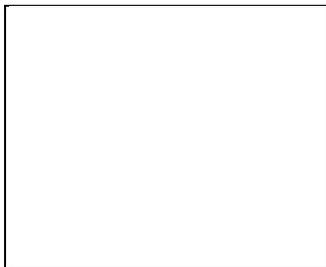
¹⁸⁵⁰ MARTENS, 1978, p. 157.

¹⁸⁵¹ Peut-être s'agit-il d'une aube, ou, plus vraisemblablement un manteau qui recouvre une tenue de guerrier.



Ambrogio Lorenzetti, Saint Galgano offre son épée dans la roche à la Vierge, Chiusdino, San Galgano, peinture murale, 1334.

Dans l'iconographie médiévale, le rôle psychopompique de Michel est surtout lié aux images de la mort et de la dormition de la Vierge. Selon Jacques de Voragine, trois jours après sa mort, le Christ et une cohorte angélique retournent au sépulcre où les apôtres veillent sur le corps de la Vierge et demandent la résurrection de la Vierge. Ils sont alors rejoints par l'archange Michel, le céleste psychopompe, qui présente l'âme de sa mère au Christ¹⁸⁵². Dans une prédelle de Lippo Vanni, datée entre 1350 et 1360, le Christ porte l'âme de la Vierge au centre, devant son corps inerte, et les apôtres éplorés, entouré d'anges, dont Michel, que l'on distingue de ses homologues célestes par le port de l'épée. Si l'archange ne porte pas l'âme directement, il montre qu'il garantit la sécurité des routes de l'au-delà grâce à son épée. Il porte également dans sa main gauche un autre objet, que nous ne pouvons identifier. Une autre prédelle, un peu plus tardive, peinte par Simone di Filippo, présente trois épisodes autour de la mort de la Vierge. Dans le premier, l'âme de Marie est récupérée par un ange muni d'une épée, qui représente certainement Michel psychopompe.



Lippo Vanni, Dormition de la Vierge, inconnue, peinture sur panneaux, 1350-1360.



Simone di Filippo, Épisodes de la vie de la Vierge (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1396-1398.

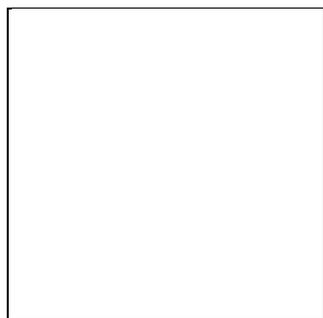
Enfin, les deux dernières peintures à figurer l'archange en scène pour la protection de défunts, sont encore deux représentations d'un épisode lié à la mort de la Vierge, relaté dans l'Apocryphe de la *Dormition de Marie* du Pseudo-Jean, qui dit :

« Et voici, alors qu'ils le portaient [corps de la Vierge], qu'un Hébreu du nom de Jéphonias, vigoureux de corps, s'élança et saisit la bière portée par les apôtres. Et voici qu'un ange du Seigneur, par une force invisible, avec une épée de feu, lui trancha les deux mains, les laissant pendre en l'air auprès de la bière. »¹⁸⁵³.

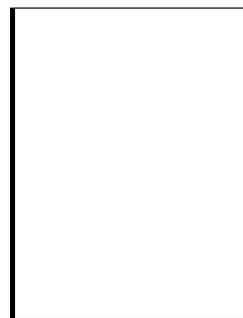
¹⁸⁵² FRUGONI, 2010, p. 279.

¹⁸⁵³ *Écrits apocryphes chrétiens*, 1997, p. 183, chapitre 46. Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.2.6. *Le Livre du*

Cet « ange du Seigneur » animé « par une force invisible », et armé d'« une épée de feu » est représenté par un archange guerrier, brandissant son arme contre l'Hébreu, pour lui couper les mains aux pieds de la bière mariale. Il s'agit bien sûr du modèle michaélique, auquel la scène est attribuée. Les deux peintures anonymes d'Avignon et de Naples, figurent de la même façon l'archange au premier plan de l'image, de profile, devant le corps de la Vierge. Il porte une tenue de général romain, réalise une flexion de la jambe pour s'avancer en direction des mains de Jéphonias qui tentaient de renverser la défunte et les lui trancher de son épée.



Anonyme, Dormition de la Vierge, Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 3^e ¼ du XIV^e.



Peintre napolitain, Dormition de la Vierge, Massaquano, chapelle Santa Lucia, peinture murale, fin XIV^e.

S'il ne s'agit pas à proprement parler d'une scène de transport d'âmes sur les routes de l'au-delà, Michel intervient ici comme protecteur des défunts, non contre les démons, mais contre un païen qui tient lieu de figure du mal.

La fonction psychopompique de l'archange est courante dans les Apocryphes et la littérature liturgique, mais elle apparaît rarement dans l'iconographie italienne de la fin du Moyen Âge.

II.2.2.3. L'archange épiphanique et les cycles de la « légende » de saint Michel

Malgré son appellation de « saint », et la place similaire qu'il occupe souvent dans les images avec les hommes canonisés, l'archange n'a pas eu de vie terrestre, et donc pas de *Vitae* rédigée pour rappeler les différents épisodes de son existence et servir de base à une iconographie narrative et édifiante. Pourtant, ses passages sur terre, sous la forme d'apparitions miraculeuses, ont un rôle fondamental pour les grands sanctuaires dédiés à l'archange puisqu'ils sont à la base de leur légitimité¹⁸⁵⁴. Ils sont donc consignés dans des recueils, le *Liber de apparitione Sancti Michaelis in Monte Gargano* pour le Mont Gargan, la *Revelatio ecclesiae sancti Michaelis*, au Mont-Saint-Michel, *Chronica monasterii Sancti Michaelis Clusini*, pour la Sacra di San Michele près de Turin¹⁸⁵⁵, et sont à la base d'une iconographie narrative.

passage de la Très Sainte Vierge Marie.

¹⁸⁵⁴ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 3.1. *Histoire et géographie du culte michaélique en Occident.*

¹⁸⁵⁵ À propos de ces légendes, voir le chapitre 1. II.3. *Le culte de saint Michel en Occident.*

Selon Pina Belli D'Elia¹⁸⁵⁶, dès l'époque caro-ottonienne, les images de la légende du Mont Gargan se développent, ensuite réunies à celles des autres apparitions, avec une certaine intensification entre le XII et le XV^e siècle, partout en Occident, en Italie bien sûr, mais également en France, et surtout en Espagne où elles connaissent un succès particulier sur les polyptyques catalans. En Italie, les épisodes peuvent également figurer dans une prédelle de polyptyque, ou peinte sur mur dans une chapelle ou une église dédiée à l'archange. Contrairement aux épisodes eschatologiques, qui constituent une grande partie des représentations en scène de l'archange, les images des apparitions de Michel sont l'illustration d'un épisode passé, qui a une relation claire à un récit situé précisément dans le temps et l'espace. Ces épisodes sont représentés dans vingt peintures, murales ou sur panneaux, mettant en scène l'archange dans un ou plusieurs épisodes se déroulant en Italie ou en France, qui sont réparties uniformément sur le XIV^e et le XV^e siècles¹⁸⁵⁷.

Les épisodes du Mont Gargan

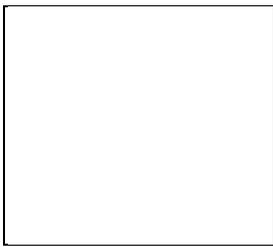
L'épisode du taureau du Mont Gargan est le plus courant en Italie, car il est à l'origine de la fondation du sanctuaire, qui connaît un succès remarquable au Moyen Âge et dont le développement du pèlerinage dans tout l'Occident en est la preuve la plus flagrante¹⁸⁵⁸. Il ne figure pourtant pas l'archange sous sa forme habituelle d'homme ailé, mais sa présence est évoquée par le taureau qui indique la grotte qu'il a choisi, qui sera à la base de futur sanctuaire. Il comprend trois éléments indispensables : la taureau, une cavité rocheuse surélevée et Gargan tirant sa flèche en direction du bovin. Neuf des quinze épisodes du taureau recensés figurent simplement ces trois éléments. Le taureau se retrouve au registre supérieur, dans le coin supérieur droit ou gauche, ou au milieu, sur un promontoire rocheux symbolisant le Mont Gargan, le plus souvent dans une cavité, conformément au récit de l'*Apparitio*. Autour du mont, un paysage se développe parfois en fond, mais la scène peut également apparaître sur un fond doré, comme dans le panneau de Taddeo di Bartolo, ou neutre, comme dans la peinture de Coppo di Marcovaldo. La peinture murale d'Antoniazio Romano et de Melozzo da Forli, développe un paysage particulièrement détaillé, comprenant images de campagne avec des scènes de troupeau, paysage maritime et représentation de la ville, sûrement Siponto. Gargan se trouve la plupart du temps au registre inférieur accompagné de deux à quatre personnages masculins. Il est généralement représenté en train de bander son arc, alors que la flèche est parfois déjà figurée en train de revenir sur son propriétaire, grâce à l'intervention miraculeuse de l'archange. Dans la peinture de Coppo di Marcovaldo, Gargan bande son arc pour lancer la flèche, alors qu'une seconde est déjà figurée en train de se planter dans sa jambe. Dans la prédelle de Priamo della Quercia, le bras est encore levé mais Gargan a lâché la corde, la flèche vient de partir et elle est encore

¹⁸⁵⁶ BELLI D'ELIA, 2000, p. 124 et 1994, pp. 575-618.

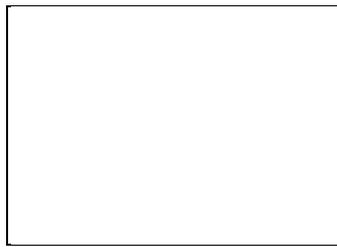
¹⁸⁵⁷ Nous avons recensé une seule peinture d'apparition pour le XIII^e et une pour le début du XVI^e siècle.

¹⁸⁵⁸ À propos du récit de ces épisodes et du développement du culte michaélique à partir du Mont Gargan, voir le chapitre 1. II. 3.1.1.1. *La migration du culte michaélique d'Orient vers Occident*.

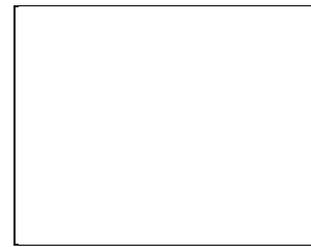
représentée deux fois : une première au moment où elle se courbe à mi-chemin pour faire demi-tour, et une seconde, au moment où elle atteint le torse du tireur. Dans le panneau de Taddeo di Bartolo, le moment représenté est légèrement postérieur puisqu'il représente l'instant où Gargan tombe suite au retour de la flèche dans son cœur. Dans la majorité ces images narratives, le dédoublement de la flèche ou le décalage entre le geste de Gargan et la trajectoire de la flèche, indiquent un lien de causalité rendu par la simultanéité de différents moments dans une image unifiée¹⁸⁵⁹. Un épisode du début du XVI^e siècle représente en plus du taureau, une figure de l'archange, vêtu en général romain et portant son épée et le globe. Il est la preuve visuelle que le miracle est de son fait.



Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes (détail), San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.



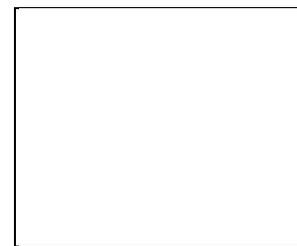
Taddeo di Bartolo, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Volterra, Pinacoteca Civica, peinture sur panneaux, 1411.



Priamo della Quercia, Miracles de saint Michel (détail), Lucques, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 1430.



Antoniazzo Romano et Melozzo da Forlì, Légendes de saint Michel, Rome, Santi Apostoli, peinture murale, 1464-1468.

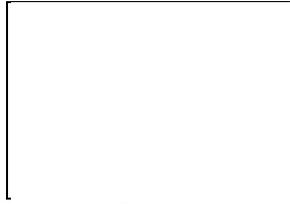


Lo Spagna, Miracle du taureau, Gavelli, San Michele, peinture murale, 1518.

Dans cinq images, l'épisode du taureau est complété par celui de la procession de la population de Siponto, menée par son évêque jusqu'à la grotte du taureau pour reconnaître l'endroit où ils bâtiront le sanctuaire dédié à Michel. Dans la peinture murale attribuée à Jacopo del Casentino et dans la prédelle de Cenni di Francesco di Ser Cenni, l'archange apparaît en vol au-dessus du relief et indique au groupe l'endroit de la grotte, encore occupée dans l'image par le taureau, impliqué dans l'épisode qui se trouve dans l'autre partie de la composition. Les éléments relatifs à l'épisode du taureau sont les mêmes, mais le taureau dans sa grotte est toujours au centre supérieur de l'image, Gargan est toujours à gauche, et dans trois des quatre peintures, il se retrouve seul, ou accompagné d'un chien dans le panneau de Cenni di Francesco di Ser Cenni. Dans le panneau le plus tardif de cet ensemble, Gargan ressemble étonnamment à un soldat romain, au crâne dégarni. Le groupe de la procession figure dans le coin inférieur gauche. Il est constitué de clercs et de laïcs, les mains jointes en prière, parfois agenouillés, menés par un évêque. La nature de ce groupe est confirmée par la

¹⁸⁵⁹ GARNIER, 1989, vol. 2, p. 48.

présence dans chaque image d'une grande croix processionnelle portée par un membre du groupe, parfois ornée d'une bannière.



Jacopo del Casentino, Miracle du taureau, Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



Cenni di Francesco di Ser Cenni, Miracle du taureau, Philadelphia, Museum of Fine Art, peinture sur panneaux, 1385.



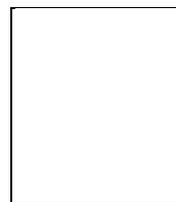
Bicci di Lorenzo, Annonciation et saints (détail), Sita, Santa Maria Assunta, peinture sur panneaux, 1414.

Le lien de causalité entre l'apparition du taureau et la fondation d'un sanctuaire à Michel par le peuple de Siponto est ici prégnant, toujours grâce au moyen de la représentation d'épisodes simultanés dans un espace unifié. Ce lien de cause à effet est d'autant plus évident dans la peinture d'Agnolo Gaddi, car le taureau se retrouve derrière une église, représentation du futur sanctuaire dédié à Michel. Lorsque l'archange est figuré sous la forme d'un petit ange en vol, il tient lieu de guide à la procession et simultanément d'intervenant miraculeux dans l'épisode du taureau. Dans la peinture murale de Santa Maria del Parto à Sutri, ce n'est plus une procession qui est représentée à côté de Gargan aux trois flèches plantées dans le corps, mais un groupe de pèlerins en chemin vers la grotte-sanctuaire, unissant ainsi deux épisodes très éloignés dans le temps, mais dont le premier justifie le second. Cette représentation permettait de lier dans une même image les récits de fondation du sanctuaire et l'action des pèlerins contemporains à la réalisation de la peinture, pèlerins qui se trouvaient alors joints à l'histoire du lieu.

Cette réunion synthétique de plusieurs épisodes dans une même image est fortement liée à une tendance générale qui prédomine dans la peinture narrative italienne du XIV^e siècle, largement influencée par la Légende dorée de Jacques de Voragine¹⁸⁶⁰.



Agnolo Gaddi, Miracle du taureau, New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1380.



Anonyme, Miracle du taureau (et détail), Sutri, Santa Maria del Parto, peinture murale, XIV-XV^e.

Les épisodes romains

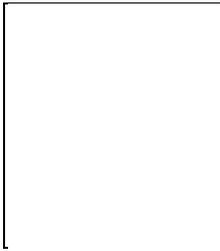
¹⁸⁶⁰ BELLI D'ELIA, 2003, p. 528.

L'épisode romain est représenté neuf fois dans notre corpus. Il met en scène la procession entreprise par Grégoire le Grand en 590 pour mettre fin à l'épidémie de peste qui sévissait à Rome et le moment où apparaît, aux yeux du groupe processionnel, Michel sur le mausolée d'Hadrien, qui remet son épée dans son fourreau pour signifier la fin de l'épidémie¹⁸⁶¹. Ce récit de l'apparition de Michel à Rome a certainement participé au succès de la militarisation de sa figure au Haut Moyen Âge et de son iconographie. Dans les images italiennes, les éléments de base de la figuration de cet épisode sont un groupe de personnages guidé par un pape, un bâtiment à plan centré au sommet duquel Michel remet l'épée dans son fourreau. Les éléments représentant la ville sont également courants, soit sous la forme d'une enceinte fortifiée, soit sous la forme d'une multiplication de bâtiments représentant les grands monuments romains.

L'archange apparaît généralement en guerrier romain : sa silhouette est marquée par la présence d'un plastron et d'une jupe à ptéryges et parfois d'une cape comme dans la prédelle d'un polyptyque d'Agnolo Gaddi. Cette référence au costume romain est courante dans l'iconographie michaélique, mais elle prend ici une dimension philologique, puisqu'il apparaît en guerrier romain dans la ville qui est à l'origine de ce type vestimentaire. Le saint Michel du panneau du Louvre de Giovanni di Paolo garde les éléments romains de son vêtement, mais porte également des éléments de protection en métal sur les bras et les jambes, et un casque qui contribuent à rendre son image plus contemporaine. Une seule image présente l'archange entièrement vêtu d'une armure de plates, mais il s'agit du cas particulier de Castelsantangelo sul Nera, sur lequel nous reviendrons plus loin. Michel est généralement debout sur le bâtiment représentant le mausolée d'Hadrien, en train de remettre son épée dans son fourreau, conformément au miracle. Cette position est, par exemple, adoptée dans un détail de la prédelle de Priamo della Quercia : Michel tient son fourreau de la main gauche et lève la poignée de l'épée avec la main droite, alors que sa pointe est déjà insérée dans l'extrémité de son étui. Ce thème de la remise de l'épée dans son fourreau dans le contexte de l'apparition romaine, est certainement à l'origine de certaines positions de l'archange dans les images de Michel en état ou il manipule l'étui de son arme¹⁸⁶². Dans la prédelle d'Agnolo Gaddi, il n'a pas encore rangé son arme, mais la tient verticalement, et sa main gauche a déjà saisi le fourreau pour le rapprocher de la lame. Saint Michel semble attendre le recueillement total du groupe processionnel à genoux devant lui. Cette épée présentée droite est encore le signe de la punition divine, mais la préparation du fourreau indique que les prières du pape et des fidèles ont été entendues.

¹⁸⁶¹ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 3.1.1.2. *La diffusion du culte michaélique en Italie*.

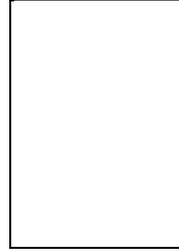
¹⁸⁶² Maria Mercalli insiste sur l'autonomisation du thème de la remise de l'épée dans son fourreau comme signe de la fin de la peste dans d'autres contextes figuratifs que celui de l'épisode romain, et même porté par d'autres anges. L'ange à l'épée et au fourreau devient au XVII^e siècle une figure symbolique dans les scènes de peste. MERCALLI, 1987, p. 108 et 110.



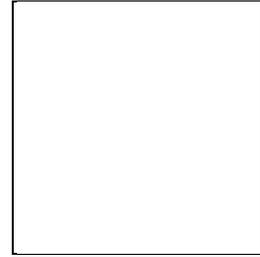
Agnolo Gaddi, Apparition à Rome (détail), Rome, Pinacoteca Vaticana, peinture sur panneaux, 1380-1390.



Giovanni di Paolo, Apparition à Rome (détail), Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1465-1470.

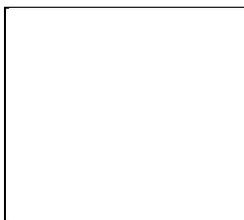


Pseudo Paolo di Giovanni da Visso, Apparition à Rome (détail), Castelsantangelo sul Nera, Municipio, peinture murale, 1440-1480.

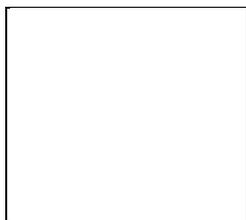


Priamo della Quercia, Apparition à Rome (détail), Lucques, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 1430.

Le groupe processionnel est généralement assez dense, et constitué de clercs et de laïques, conduits par le pape, qui ouvre le plus souvent la marche. Ce dernier peut apparaître sous des traits individualisés ou parfois simplement évoqués, comme dans la prédelle d'Agnolo Gaddi, où seule la coiffe et le nimbe du saint pape dépasse de la foule. Notons que cette image figure l'évêque de Rome portant la mitre et non la tiare, comme c'est le cas par exemple dans la peinture de Giovanni di Paolo, qui se distingue par la richesse et le décorum qui entourent la figure papale. Dans cette peinture, la procession semble être constituée uniquement de clercs, mais la mixité de statuts est généralement de mise dans ce genre de représentation, où le groupe doit être à l'image du peuple de Rome, et donc comporter également des laïcs, hommes et femmes, non sans une certaine hiérarchie, comme dans la peinture murale de Spinello Aretino, où chaque homme prend place en fonction du statut qu'il occupe dans la société, pape en tête et laïcs bien derrière. Le groupe est généralement en arrêt, fasciné par l'apparition soudaine dont il a la vision, ou déjà agenouillé et en prière, comme dans le panneau d'Agnolo Gaddi. Mais la procession peut également être figurée en train de se mouvoir, comme dans le panneau de Giovanni di Paolo, ce qui, avec les insignes, détermine finalement visuellement le mieux une procession. Les insignes de processions sont toujours présents dans ces images, sous la forme de croix, de bannières ou de peintures. La représentation du cortège processionnel et de Rome semble parfois avoir pris le dessus sur la vision de l'archange, représenté en petit, figurant comme écrasé, dans la peinture murale de Benedetto di Bindo, par l'arc de la chapelle qui sert de cadre à l'image.



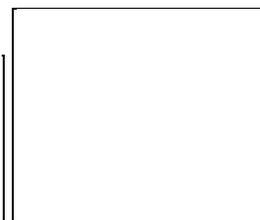
Giovanni di Paolo, Apparition à Rome, Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1465-1470.



Agnolo Gaddi, Apparition à Rome (détail), Rome, Pinacoteca Vaticana, peinture sur panneaux, 1380-1390.

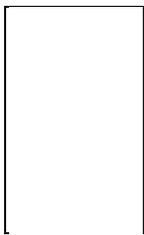


Spinello Aretino, Apparition à Rome (détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.

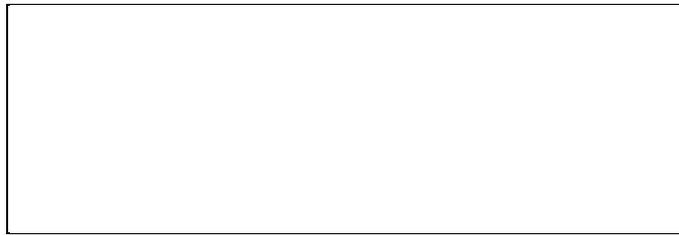


Benedetto di Bindo, Apparition à Rome, Sienne, Duomo, peinture murale, 1409-1412.

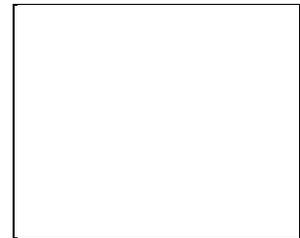
Le mausolée d’Hadrien est un édifice à plan centré de forme carrée ou circulaire, comprenant en son centre une ou plusieurs tours elles-mêmes circulaires ou carrées, dont la plus haute est occupée par l’archange. Francesco Pagano en donne une version particulièrement réaliste et détaillée, sur laquelle on peut même voir la loggia, les fenêtres et un arbre posé sur la terrasse. La ville de Rome peut être figurée de manière plus ou moins détaillée, comme une enceinte fortifiée, ou par un ensemble de monuments, comme dans la peinture murale de Spinello Aretino. Dans cette image, les monuments sont principalement des églises, des basiliques, peut-être celle de Saint-Jean-de-Latran ou de l’ancienne Saint-Pierre, mais également la pyramide de Cestius de la porta di San Paolo. Dans le petit panneau du Louvre, Giovanni di Paolo a peint le pont qui franchit le Tibre et qui mène au mausolée d’Hadrien, puisque c’est au moment de ce franchissement que le groupe processionnel est censé avoir vu l’archange¹⁸⁶³.



Francesco Pagano, Trittico dei Santi (détail), Naples, Sant’Omobono, peinture sur panneaux, 1492.



Spinello Aretino, Apparition à Rome (détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.



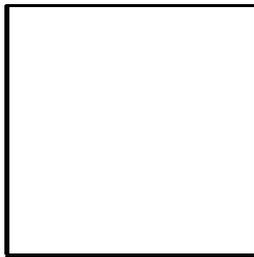
Giovanni du Paolo, Apparition à Rome, Paris, Louvre, peinture sur panneaux, 1465-1470.

Dans cet épisode, malgré l’action qu’il exécute, Michel semble immobile, comme suspendu dans le temps au-dessus du groupe vivant des hommes. La tour du Mausolée constitue un piédestal qui fige sa figure dans l’espace, impression encore accentuée par la petite taille de sa représentation et le développement important du motif de la procession. La narrativité importante de cette scène n’est pas ici assurée par l’image de l’archange.

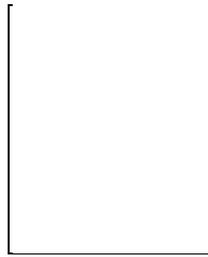
Dans trois peintures murales, la place de la procession est moindre, voire inexistante, ce qui modifie considérablement le degré de narrativité de l’image. Dans la première, peinte par Ambrogio Lorenzetti sur les murs de la chapelle San Galgano de Chiusdino, quelques personnages figurent à l’extrémité gauche de l’image, mais la place importante de l’architecture, la petite taille de la figure michaélique et la discrétion de la procession, participent à la figuration d’un paysage urbain qui semble désert et calme. Dans les deux autres peintures murales, la procession est totalement absente : Michel apparaît bien au sommet du Mausolée d’Hadrien en train de remettre son épée dans son fourreau, Rome est figurée sous la forme classique d’une enceinte fortifiée et d’autres monuments dont la pyramide de Cestius, mais aucun saint pape ni aucun autre personnage ne vient animer la partie inférieure de l’image. Michel, objet de la vision, suffit à figurer la scène de son apparition sur un édifice reconnaissable et reconnu, permettant ainsi de situer son action dans

¹⁸⁶³ MARA Maria Grazia, 1967, *op. cit.*, p. 422 ; BAUDOT Marcel, 1971, *op. cit.*, p. 20.

l'espace, mais également dans le temps. L'archange est bien alors en scène, même s'il est figuré seul et avec peu d'action, dans une composition minimaliste, mais suffisante, comme dans les épisodes voisins peints également par Biagio di Goro Ghezzi (celui du taureau et du combat contre le dragon). La figuration des acteurs qui reçoivent cette vision, témoins du miracle, ne sont alors pas indispensables et l'on peut même estimer qu'ils sont remplacés par le spectateur qui regarde la peinture, qui devient alors lui-même acteur de cette vision peinte. La troisième et dernière image de l'apparition de Michel sur un édifice architecturé, pose un certain nombre de soucis d'identification. À priori, il s'agit d'une scène similaire à celle présente dans la peinture précédente, et ce n'est pas tant l'absence de la procession, qui n'est, nous venons de le voir, pas indispensable pour figurer cette scène, qui pose problème, mais plutôt la posture de Michel par rapport à la tour. L'archange apparait bien au-dessus d'une tour carrée, mais il ne pose pas les pieds dessus, comme dans toutes les autres images. Il effleure de sa main gauche le toit pointu de cette tour, alors qu'il est partout figuré plat, conformément à son aspect réel. L'épée est tenue verticalement sur l'épaule de l'archange, comme c'est également le cas parfois dans l'épisode romain, mais ici le fourreau n'est pas préparé, et même pas figuré. Tous ces éléments nous invitent à estimer davantage cette peinture comme une représentation originale de l'archange en tant que protecteur de la ville dans laquelle a été réalisée cette peinture et dont Michel était le saint patron principal : Castelsantangelo sul Nera.



Ambrogio Lorenzetti, Apparition à Rome, Chiusdino, San Galgano, peinture murale, 1334-1336.



Biagio di Goro Ghezzi, Apparition à Rome (détail), Paganico, San Michel, peinture murale, 1368.



Pseudo Paolo di Giovanni da Visso, Apparition de Michel (détail), Castelsantangelo si Nera, Minicipio, peinture murale, 1440-1480.

Les épisodes du Mont-Saint-Michel

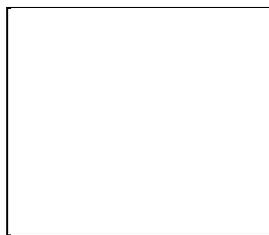
Seules trois images de notre corpus font référence au Mont-Saint-Michel : une image représente une procession au Mont, et deux autres, le miracle de l'accouchée. Dans le premier cas, il s'agit d'une peinture murale peinte dans la chapelle du cardinal Bessarione de l'église dei Santi Apostoli de Rome, par Antoniazio Romano et Melozzo da Forli. Elle met en scène le départ de la procession de saint Aubert, en direction du Mont, figurant dans la partie droite de l'image, où un taureau accroché à un arbre, représenté ici dans le coin supérieur droit, détermine l'endroit où Michel a ordonné l'évêque d'Avranches de lui construire un sanctuaire. Le lien entre légende de fondation du Mont Gargan et du Mont-Saint-Michel est

ici prégnant. Mais le taureau est secondaire dans l'image, et l'attention se concentre sur le groupe processionnel, constitué de clercs, de prélats, de franciscains, de moines orientaux et de laïcs, à l'arrière du cortège. Les deux dignitaires derrière saint Aubert représentent François della Rovere, futur pape Sixte IV et son neveu Giuliano Della Rovere, futur pape Jules II. La diversité du groupe est illustrée par la présence d'un enfant apparaissant au milieu des jambes des laïcs. Le paysage situe clairement la scène dans l'ouest de la France puisqu'il représente, au centre, le golfe de Saint-Malo. Dans cette scène, Michel ne figure qu'à travers la présence du taureau, largement désaxé par rapport au reste de la composition. Le véritable héros de cette peinture est le saint évêque d'Avranches, et porte, davantage qu'une preuve de dévotion à l'archange, un rôle politique majeur dans la carrière du cardinal Bessarione, dont nous reparlerons plus tard.

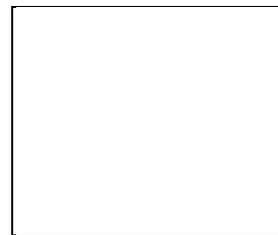
L'épisode du miracle de l'accouchée n'est jamais représenté en Italie d'une manière isolée. Dans les deux que nous avons recensés, il est toujours figuré dans une série d'images d'apparitions de Michel, et notamment proche du miracle du taureau. Cet épisode est relaté dans les *Miracula sancti Michaelis*, qui regroupent les miracles réalisés par l'archange depuis les origines de la fondation du Mont jusqu'en 1050¹⁸⁶⁴. L'un d'entre eux évoque l'intervention de Michel auprès d'une femme prise par les eaux de la marée alors qu'elle était en train d'accoucher. Ce n'est pas un récit lié à la fondation du Mont normand. Dans la prédelle d'Agnolo Gaddi, et de Priamo della Quercia, la femme portant son enfant déjà né et accompagnée d'une autre femme, est guidée par un petit ange en vol, vêtu de la dalmatique et du *pallium*, ou d'une simple aube, vers un édifice religieux à trois nefs. Dans la seconde peinture, l'autel est visible dans l'abside de l'édifice. La figuration du paysage est limitée à la présence de relief dans le fond de l'image. Dans la première représentation, l'ange a aménagé un chemin en direction du sanctuaire, à travers les eaux, pour que les deux femmes puissent marcher au sec. Dans la seconde, les eaux semblent déjà s'être retirées. Michel apparaît selon les mêmes modalités que dans l'apparition au Mont Gargan lors de la procession : il est un petit ange volant en buste dont le corps se fond dans les airs. Il est le guide des fidèles vers les sanctuaires qui lui sont dédiés.



Antoniazzo Romano et Melozzo da Forlì, Légendes de saint Michel (détail), Rome, Santi Apostoli, peinture murale, 1464-1468.



Agnolo Gaddi, Miracle de l'Accouchée, New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1380.



Priamo della Quercia, Miracle de l'accouchée, Lucques, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 1430.

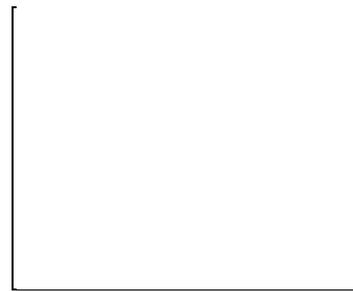
¹⁸⁶⁴ Ces miracles ont été mis par écrit dans trois manuscrits des XIVe et XVe siècles de la bibliothèque municipale d'Avranches : ms. 211, 212 et 213. Voir à ce propos l'« Introduction » à l'édition des *Miracula sancti Michaelis* dans Pierre Bouet et Olivier Desbordes, *Chroniques latines du Mont Saint-Michel (IXe-XIIe siècle), Manuscrits d'Avranches – Textes fondateurs du Mont Saint-Michel – I*, pp. 259-301.

Les apparitions aux évêques

Parmi les diverses apparitions de Michel dans les récits de fondation des Monts, celles aux évêques sont particulièrement structurantes¹⁸⁶⁵. Elles ne sont pourtant pas souvent illustrées, et quand elles le sont, le manque de caractérisation et leur insertion dans des cycles complets dédiés à Michel, nous empêchent de situer clairement l'épisode dans un des sanctuaires michaéliques, et ainsi d'identifier l'évêque concerné. Elles sont réalisées sur des surfaces limitées, et ne sont jamais réellement traitées comme une image édifiante en-dehors d'une série d'épisodes. Les deux seules images recensées figurant une apparition de Michel à un évêque, sont des petits panneaux de polyptyques, le premier de Coppo di Marcovaldo, le second de Priamo della Quercia. La première peinture figure un ange en pied, vêtu de la dalmatique et du *pallium*, tourné vers un évêque, deux doigts de la main droite levés en signe d'allocution. L'évêque est agenouillé dans un petit édicule ouvert par deux baies géminées d'arcs en plein cintre. La seconde peinture met en scène une apparition de l'archange en songe. L'ange est en vol au-dessus du lit de l'évêque. Il porte une aube blanche, et indique de son index le ciel. L'évêque se tourne vers l'ange, alors qu'il est encore allongé dans son lit, visible par la grande baie pratiquée dans le mur de sa chambre. Le reste de l'image est occupé par une architecture complexe, comprenant à droite une porte close.



Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes (détail), San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.



Priamo della Quercia, Apparition à l'évêque, Lucques, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 1430.

Michel remplit ici un rôle angélique classique de messager, et figure à ce titre comme un ange classique : pas de vêtements de cour byzantine, pas d'armes, pas d'attributs ; seules ses mains parlent.

Notons que dans la majorité des images des légendes michaéliques - mises à part l'apparition romaine - Michel apparaît dans des fonctions angéliques classiques, et est ainsi faiblement caractérisé iconographiquement : l'aube simple ou la dalmatique et le *pallium*, sont, bien souvent, les seuls attributs portés par Michel dans les épisodes épiphaniques.

Les cycles de l'archange

¹⁸⁶⁵ Voir à ce propos le chapitre 1. II.3.2.3.2. *Michel guerrier : protecteur et punisseur*.

Les scènes étudiées apparaissent rarement seules et isolées. Elles font généralement partie de cycles à la gloire de l'archange constitués de deux épisodes ou plus. Dans ces peintures, qui utilisent différentes versions de rédactions, les scènes bibliques ou des légendes du sanctuaire de Monte-Sant'Angelo, de Rome ou du Mont-Saint-Michel sont réunies et se retrouvent parfois autour d'une figure centrale de l'archange, ou sous une figure en pied, dans une prédelle.

Le plus souvent, un épisode de la légende de Michel en prédelle fait écho à sa représentation en état sur le panneau central. C'est le cas de quatre polyptyques dans notre corpus. Dans trois d'entre eux, comme dans celui présenté de Bicci di Lorenzo¹⁸⁶⁶, Michel est un guerrier en état au côté d'une représentation mariale au registre principal, il présente son épée, et porte dans la main gauche un globe ou une balance et foule ou non le dragon. En dessous de cette image en pied, dans la prédelle, l'épisode du taureau prend place à côté d'une Annonciation. Dans le polyptyque de Priamo Della Quercia, l'image en pied n'est pas peinte mais sculptée¹⁸⁶⁷, mais le rapport entre image en état et image narrative est le même, si ce n'est qu'ici, ce n'est pas un mais quatre épisodes des légendes michaéliques qui sont représentés : le miracle du taureau, l'apparition sur le mausolée d'Hadrien, le miracle de l'accouchée et l'apparition à un évêque. Il s'agit d'un des cycles italiens les plus développés de la légende de saint Michel en Italie. Le récit est rythmé par un choix de moments forts de la légende. Plusieurs panneaux de prédelle d'un polyptyque démembré peint par Agnolo Gaddi et conservé à New Haven, peuvent être réunis. Le panneau central devait également conserver une image en état de l'archange, aujourd'hui disparue, à côté d'une Vierge à l'Enfant, panneau central conservé lui aussi à New Haven. Cet ensemble regroupe le miracle de l'accouchée, le miracle du taureau, une scène difficilement lisible - identifiée par Pina Belli D'Elia comme la préparation de la bataille des Sipontains contre les Napolitains¹⁸⁶⁸ -, et une scène de combat de Michel et de ses anges contre les démons et le dragon. Une cinquième scène, l'apparition de l'archange à Rome sur le Mausolée d'Hadrien, est de la même main mais de format différent, mais pourtant rattachée par Pina Belli d'Elia à cet ensemble¹⁸⁶⁹.

¹⁸⁶⁶ Les deux autres peintures de ce type sont celles de Sano di Pietro, Assomption, Crucifixion et saints, Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1^{ère} ½ du XV^e; et de Taddeo di Bartolo, Vierge à l'Enfant, Annonciation, Christ bénissant et saints, Volterra, Pinacoteca Civica, peinture sur panneaux, 1411.

Notons que le fragment de prédelle peint par Agnolo Gaddi en 1380 et conservé à la Yale University Art Gallery de New Haven, figurant le miracle de la femme accouchée du Mont-Saint-Michel et le miracle du taureau du Mont Gargan, appartient également sûrement à ce groupe.

¹⁸⁶⁷ Les sculptures actuelles ne sont pas celles d'origine, mais conservent sûrement la même iconographie générale.

¹⁸⁶⁸ BELLI D'ELIA, 1994, p. 588. S'il s'agit bien de cette scène, le personnage au premier plan serait, selon la tradition, saint Laurent, qui mène à la porte de la ville un groupe de chevaliers partant au combat. Mais nous ne saurions dire qui est l'enfant à ses côtés. Au second plan, un groupe de chevalier nimbé avance, mené par une figure portant l'étendard des croisés. Il pourrait s'agir de l'armée angélique rejoignant l'armée humaine pour leur assurer la victoire ; alors que la bannière d'argent à la croix de gueules relie le groupe angélique de la scène, à la scène voisine, où les anges portent des boucliers marqués de la croix de Saint-Georges. Dans ce cas, il s'agirait d'une représentation unique en Italie (et à ma connaissance en Occident) de l'armée angélique à cheval.

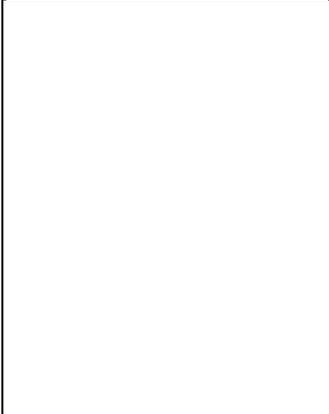
¹⁸⁶⁹ BELLI D'ELIA, 1994, p. 588.



Bicci di Lorenzo,
Annonciation et saints
(détail), Stia, Santa
Maria Assunta, peinture
sur panneaux, 1414.



Priamo della Quercia, Vierge à l'Enfant et
saints (et détail), Lucques, Museo Nazionale,
peinture sur panneaux, 1430.



Agnolo Gaddi, Miracles et
apparitions de Michel, New Haven,
Yale University Art Gallery (pour les
deux premiers panneaux), Rome,
Pinacoteca Vaticana (pour le dernier),
peinture sur panneaux, 1380-1390.

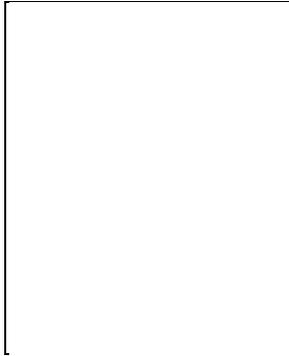
Cette relation entre image en état et images narratives, peut également s'établir dans la représentation d'un même espace unifié, comme nous avons déjà pu l'observer dans le panneau de Marco Palmezzano¹⁸⁷⁰. Dans cette image, il ne s'agit pas à proprement parler de mise en scène des apparitions de l'archange, puisque le guerrier ailé du mausolée d'Hadrien et le taureau du Mont Gargan, sont posés dans le paysage sans être mis en relation avec d'autres éléments créant une narration, mais paraissent davantage comme des évocations de ces épisodes passés.

Le panneau de Coppo di Marcovaldo est, lui, totalement dédié à l'archange. Sur un modèle byzantin, Michel est figuré au centre en trône, et entouré de six panneaux latéraux figurant chacun une scène relative aux légendes michaéliques. Le sens de lecture suit la forme d'un « S », débutant par le registre supérieur droit, puis le gauche, se poursuivant par le registre médian gauche, puis droit, pour terminer par le registre inférieur, à droite, puis à gauche. Les deux panneaux du registre supérieur figurent l'investiture de Michel par Dieu, qui lui remet une verge dans la première scène, et la prise de fonction de l'archange, qui prépare dans la deuxième, un trône pour le troisième ordre de la hiérarchie angélique, qui comprend le chœur des archanges, selon la volonté divine. Il apparaît déjà dans son rôle de commandant des anges, grâce à sa victoire sur le mal, déjà représenté à ses pieds sous la forme d'un dragon. Le registre médian met en scène deux épisodes qui manifestent du pouvoir de l'archange : sa victoire contre Lucifer, et le miracle du Taureau. Au registre inférieur, figurent deux épisodes liés aux apparitions et à la fondation des sanctuaires de saint Michel : une scène d'apparition à un évêque, et une seconde, parfois identifiée comme l'épisode romain à cause de la ville représentée derrière l'évêque. Nous pensons pour notre part qu'il s'agit davantage de la suite de l'épisode de l'apparition à l'évêque et même du taureau : l'évêque de Siponto qui commande la construction du sanctuaire apulien à un groupe d'hommes¹⁸⁷¹. Les trois

¹⁸⁷⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.1.4. *Saint Michel actif devant un fond paysagé*.

¹⁸⁷¹ Cet avis est partagé par Pina Belli d'Elia, qui évoque un « colloquio tra il vescovo e i Sipontini, BELLI D'ELIA, 1994, p. 582.

dernières scènes seraient ainsi une succession d'épisodes liés à la fondation du sanctuaire du Mont Gargan, ce qui est confirmé d'ailleurs par la représentation similaire de l'évêque dans les deux dernières scènes, et le fait que l'évêque de la dernière ne soit pas nimbé.

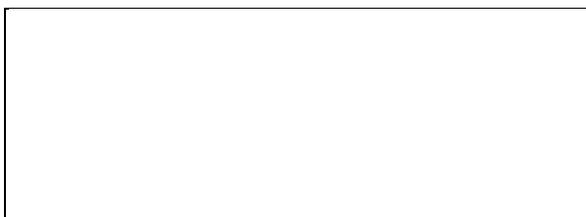


Marco Palmezzano, Dieu, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Faenza, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1497-1500.

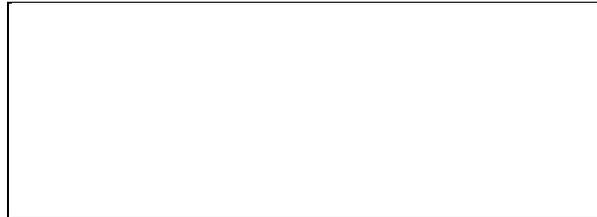


Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes, San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.

Les épisodes de la légende michaélique peuvent également être associés sur murs, sans représentation centrale de l'archange, mais dans une église ou une chapelle alors souvent dédiée à l'archange. C'est le cas des peintures de Biagio di Goro Ghezzi de Paganico, et de celles de la chapelle du cardinal Bessarione de Rome. Dans cette dernière, s'effectuent des liens étroits entre les deux scènes représentées - celle du taureau, et celle de la procession au Mont-Saint-Michel - permettant de mettre en avant des liens étroits entre les deux sanctuaires. La première scène figure Gargan, bandant son arc pour tirer sur le taureau, sans la figuration courante de la procession à la grotte par l'évêque de Siponto. Mais cette procession vers un lieu élevé, conduite par un évêque, est figurée sur la scène d'à côté, véritable parallèle français de la légende italienne. D'autant que le taureau figure également à l'emplacement du futur Mont-Saint-Michel. Dans la peinture murale de Paganico, deux épisodes d'apparition, celui du taureau et celui de Rome, figurent en pendant autour d'une image de Michel combattant le dragon, d'origine biblique. C'est bien son rôle de combattant du mal qui justifie sa présence multiple en Italie, au sommet du Mont Gargan ou sur le toit du mausolée d'Hadrien.

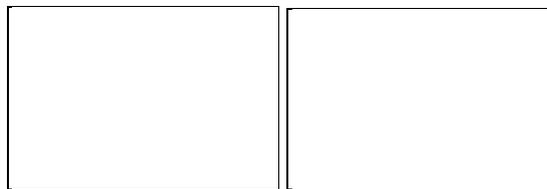


Antoniazzo Romano et Melozzo da Forlì, Légendes de saint Michel, Rome, Santi Apostoli, peinture murale, 1464-1468.



Biagio di Goro Ghezzi, Légendes de saint Michel, Paganico, San Michele, peinture murale, 1368.

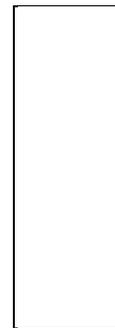
Cette association est reprise dans deux chapelles toscanes : dans la chapelle Velluti de la basilique Santa Croce de Florence, la figuration du combat de Michel et de ses anges contre le dragon de l'Apocalypse fait face à une figuration du miracle du taureau¹⁸⁷² ; dans la chapelle Guasconi de San Francesco d'Arezzo, l'épisode romain de l'apparition sur le mausolée d'Hadrien se retrouve sous la même scène de lutte contre le dragon. Dans cette même chapelle, un polyptyque peint par Niccolò di Pietro Gerini à la fin du XIV^e siècle, ajoute à ce cycle, l'image de l'archange en état et au repos, où la présentation des armes - la lance et l'épée rangée dans son fourreau - et du dragon mort à ses pieds, prend tout son sens lorsqu'elle est confrontée aux épisodes qui se déroulent sur les murs.



Jacopo del Casentino, Légendes de saint Michel, Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ du XIV^e.



Spinello Aretino, Légendes de saint Michel (détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.



Niccolò di Pietro Gerini, Vierge à la ceinture et saints (détail), Arezzo, San Francesco, peinture sur panneaux, fin du XIV^e.

Du degré de narrativité. Conclusion sur la nature de la représentation de Michel

La question de la narrativité est particulièrement complexe dans l'analyse de l'iconographie michaélique. Cette difficulté vient du fait que les grands épisodes mettant en scène l'archange sont bien souvent davantage évoqués dans des images en pied, où ils s'adaptent plus facilement à tous les contextes iconographiques, que représentés dans des cycles narratifs. La frontière est alors souvent très mince entre image en état et image en scène, à cause du mouvement qui caractérise souvent les représentations de l'archange, de la présence d'attributs-agissants, et surtout à cause de l'universalité du message véhiculé par ces actions. Mais ce n'est pourtant pas une particularité réservée aux images de l'archange. Daniel Russo avait déjà souligné, dans son travail de doctorat portant sur l'iconographie de saint Jérôme, la difficulté d'établir une frontière nette entre scènes narratives et images en état, pour le saint cardinal qui possède également un attribut mouvant¹⁸⁷³. Cette difficulté concerne selon lui « l'impossibilité inhérente à l'iconographie chrétienne de devenir narrative : elle tire sa force de la constante opposition entre les vertus et les vices, le bien et le mal ; elle présente toujours, sous un aspect ou un autre, une psychomachie dont la solution lui vient de l'au-delà

¹⁸⁷² Notons également que dans l'église San Michele de Gavelli, en 1518, Lo Spagna a également peint le miracle du taureau à côté d'une représentation de Michel combattant le mal, ici sous la forme d'un démon.

¹⁸⁷³ RUSSO, 1987, p.277.

qui la fonde, c'est-à-dire Dieu. »¹⁸⁷⁴. Laurence Meiffret a également insisté sur cette impossible narrativité pour la figuration du récit de la vie de saint Antoine, dont la constante référence aux origines de l'anachorétisme, s'accorde parfaitement au développement de la notion d'exemplarité¹⁸⁷⁵.

L'iconographie de saint Michel est, plus encore que celle de Jérôme ou d'Antoine, à mi-chemin entre l'image fixe et l'épisode narratif. Cela tient sans doute au fait que l'archange n'a pas de vie terrestre, et qu'il est, à travers sa fonction angélique, à mi-chemin entre le ciel et la terre. La représentation de la présence de Michel à un moment donné du temps et de l'espace est donc complexe. Une ambiguïté de « localisation » (géographique et temporelle), que l'on retrouve dans toute la figure de Michel, car sa nature angélique lui donne une nature éthérée, alors qu'il est aussi le saint guerrier par excellence, combattant physiquement le démon en portant l'armure. Tout le personnage de Michel est marqué par ce dualisme entre immatérialité et matérialité, entre apparition furtive et présence permanente, inscrite dans l'éternité ou dans le temps des hommes et de l'Église, qui se traduit souvent par un choix de mode figuratif qui peut sembler ambiguë mais qui correspond pourtant parfaitement à sa nature profonde : des images de l'archange en action mais non narratives.

II.3- Autour de l'archange, contexte figuré

Outre les vêtements ou les attributs portés par Michel et la façon dont ses images sont mises en scène, le contexte iconographique dans lequel il est inséré peut également donner des indications sur la place qu'il occupe dans l'image et la raison de sa présence sur l'objet qui reçoit sa représentation. Cette analyse concerne davantage les peintures en état, car nous venons d'aborder la question des cycles narratifs.

II.3.1. La figure de Michel et le thème iconographique principal

L'agrandissement de l'espace figuratif des retables, lié au développement de la prédication, a participé à multiplier les figures de saints autour d'une image centrale principale, le plus souvent une image de Vierge à l'Enfant en trône. La place de chaque saint est ordonnée et hiérarchisée, en fonction de son importance dans le sanctoral chrétien et dans le sanctoral privé de la personne ou du groupe de personnes pour lesquels le panneau est peint¹⁸⁷⁶. Dans ce type de représentations, Daniel Russo précise que les saints sont « plutôt non-sujets que sujets » car ils « ne prennent sens que dans la série par rapport au centre »¹⁸⁷⁷. Étudions ainsi les principaux thèmes iconographiques centraux près desquels apparaissent

¹⁸⁷⁴ RUSSO, 1987, p.277.

¹⁸⁷⁵ MEIFFRET, 2004, p.75.

¹⁸⁷⁶ RUSSO, 1988, p. 55.

¹⁸⁷⁷ RUSSO, 1988, p. 56.

saint Michel, et la position de l'archange par rapport à eux, afin de déterminer s'ils ont des influences sur son image ou son sens dans l'image.

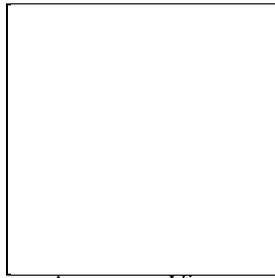
II.3.1.1. La présence écrasante de la Vierge dans nos images

Plus de la moitié des représentations de l'archange figure à proximité d'une image de la Vierge, principalement la Vierge à l'Enfant¹⁸⁷⁸, au centre de la composition, souvent en trône et entourée de saints situés directement autour d'elle, et / ou rejetés sur les panneaux latéraux, les prédelles ou les pinacles. Mais cette fréquence est davantage révélatrice du succès immense de l'image de la Vierge à la fin du Moyen Âge que d'un lien particulier existant entre iconographie michaélique et iconographie mariale¹⁸⁷⁹. Il ne faut pas ainsi analyser les rapports entre images de Michel et images de la Vierge en termes de rapport entre deux figures, comme nous le feront plus loin pour les saints, mais en termes de rapport entre une image centrale, principale et structurante pour l'ensemble de la composition, et une image secondaire, plus ou moins mise en valeur en fonction de sa place par rapport à l'image principale.

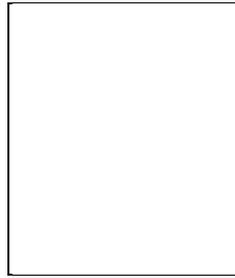
Dès le début du XIII^e siècle, Michel figure déjà régulièrement au côté de la Vierge à l'Enfant. Sur les parois de l'église rupestre de Sasso Caveoso, une peinture de la Vierge à l'Enfant occupe une niche creusée dans la roche, alors que celle de Michel occupe la niche voisine, de même taille. Dans cette image, et dans celles du XIII^e siècle en général, l'archange ne figure pas comme un saint classique. Il a encore la place et la taille d'un archange au service du Christ ou du couple divin. Dans la peinture murale de San Fedele à Côme, il pose ses mains sur la mandorle dans laquelle la Vierge est représentée, et figure, avec les autres anges qui devaient entourer la mandorle, comme une seconde couche protectrice. Dans cette image d'ailleurs, rien ne permet de le distinguer de l'autre ange qui se trouve au registre inférieur, si ce n'est l'inscription qui l'accompagne. Même lorsqu'il apparaît dans les panneaux peints, support alors en plein essor en Italie, à la fin du *Duecento*, il est toujours distingué des hommes sanctifiés. Dans le panneau de Bonaventura Berlinghieri, Michel est au centre du registre inférieur, et, s'il a la même taille qu'eux, sa position centrale et la largeur de sa figure, lui confèrent encore une légère primauté sur celles des saints. Réalisé entre 1275 et 1280, le panneau de Manfredino da Pistoia démontre qu'au dernier quart du XIII^e siècle, Michel a déjà rejoint les saints dans les compositions centrées sur une image de la Vierge à l'Enfant. Il occupe dans cette peinture la même place et la même surface que saint Jean-Baptiste.

¹⁸⁷⁸ Michel figure 182 fois à côté d'une Vierge à l'Enfant, sans compter, bien sûr, les peintures altérées, les panneaux déplacés, démembrés et isolés de leur contexte d'origine.

¹⁸⁷⁹ À propos de la double titulature de l'archange et de la Vierge, voir BONNERY, 1997, pp. 11-20 et JUHEL et VINCENT, 2007, p. 198.



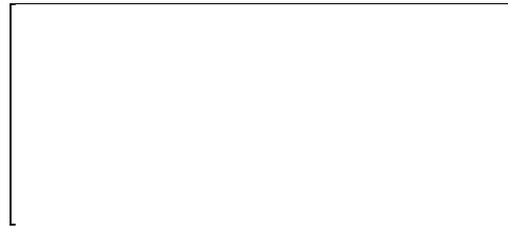
Anonyme, Vierge allaitant et Michel, Sasso Caveoso, Santa Lucia e Agata alle Malve, peinture murale, 1250.



Anonyme, Vierge en gloire et anges, Côme, San Fedele, peinture murale, fin XII^e-début XIII^e.



Bonaventura Berlinghieri, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints (détail), Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1260-1270.

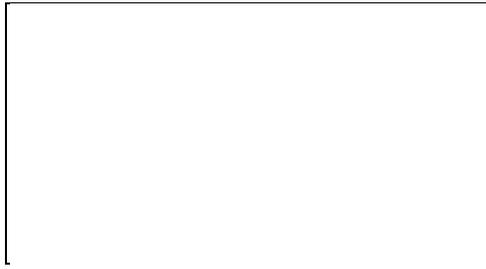


Manfredino da Pistoia, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florence, collection Acton, peinture sur panneaux, 1275-1280.

Néanmoins, l'archange demeure souvent figuré directement à côté de la Vierge, à sa droite ou à sa gauche, place d'honneur des polyptyques ou des peintures murales. Il reste donc un personnage d'exception, mais cette place particulière ne lui est pas réservée, ni à lui, ni à une catégorie de personnages définis : elle peut être attribuée à des anges ou des archanges, et aux saints « principaux », à qui la tradition, le commanditaire, voire même le peintre, assigne un rôle important, notamment, les saints bibliques - Jean-Baptiste, Pierre, Paul - des saints des premiers temps de l'Église - comme Jérôme ou Antoine l'Ermite - ou les saints plus contemporains - comme François ou Dominique. Par sa figuration régulière à la place d'honneur auprès de la Vierge, Michel apparaît donc comme une figure majeure de la chrétienté.

Bien souvent, c'est à Marie que l'archange présente ses armes. Dans la peinture murale d'Ambrogio Lorenzetti, la figure de Michel marque une proximité importante avec la Vierge, et l'épée n'est pas ici présente en simple attribut. Michel n'est pas un homme sanctifié qui porte un objet rappelant un épisode de sa vie passée, il est un être éthéré, encore « physiquement » actif, qui propose au couple divin une protection permanente, et l'épée est un instrument effectif qu'il utilise encore, et ce, jusqu'à la fin des temps. Michel ne se distingue pas figurativement des saints aux pieds de la Vierge, mais s'en distingue par sa nature, par la nature de sa mission et par la nature de son attribut.

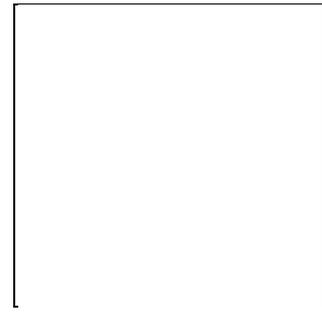
L'archange est encore parfois seul avec la Vierge. Dans le panneau de Giovanni di Paolo, il occupe le même espace que la Vierge et est figuré dans la même position. Pour autant, il n'y a pas forcément d'interactions particulières entre les deux personnages, qui sont surtout représentés comme deux figures juxtaposées et isolées, à vénérer. Même lorsque Michel est la figure principale de la composition, comme dans la peinture d'Ambrogio Lorenzetti, et que la Vierge à l'Enfant est déplacée sur le pinacle, la présence du couple divin correspond davantage à une habitude figurative et culturelle qu'à une volonté de lier culte marial et culte michaélique.



Ambrogio Lorenzetti, Vierge à l'Enfant et saints, Sienne, Sant'Agostino, peinture murale, 1^{ère} ½ XIV^e.

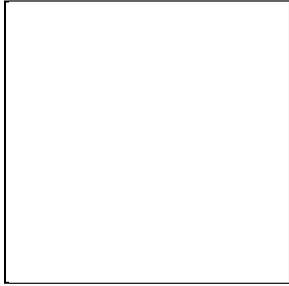


Giovanni di Paolo, Vierge à l'Enfant et Michel, Rome, Pinacoteca Vaticana, peinture sur panneaux, 1436-1440.



Ambrogio Lorenzetti, Saint Michel, Vierge à l'Enfant et saints, Asciano, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1330.

Les évolutions de formes et de spiritualité qui transforment les polyptyques de Vierge à l'Enfant et saints, à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, en Saintes Conversations, permettent un rapprochement particulier entre le couple divin et l'archange, qui se décline en contact visuel, participation à une même action et même contact physique. Dans l'huile sur toile de Cesare Sesto, Michel est agenouillé auprès d'une Vierge à l'Enfant assise sur un rocher. Il présente la balance au Christ qui tente de récupérer quelque chose dans le plateau supérieur, alors que Michel soutient son instrument pour faciliter la tâche de l'Enfant. Le corps de l'archange est particulièrement proche de celui du couple divin : son bras droit semble effleurer les cheveux du Christ, alors que sa jambe se retrouve entre les deux genoux de la Vierge. La proximité physique est également importante entre les autres personnages de la peinture, mais qui sont, eux, unis par les liens du sang. Le *tondo* de Luca Signorelli figure un archange présentant une nouvelle fois sa balance à la Vierge à l'Enfant, dans les plateaux desquelles se tiennent deux grandes figures d'âmes. Celle du plateau inférieur chute en direction du démon aux pieds de l'archange, alors que l' élu, debout, est tourné vers le Christ qui le bénit, préfigurant sa fonction future de juge. La Vierge porte sur l'homme un regard compatissant, exprimant sa qualité d'intercesseur. Dans cette image, la relation qui s'établit entre l'instrument de pesée, porté par Michel, et le couple divin, ajoute une dimension supplémentaire aux personnages de Marie et de Jésus : elle révèle leur rôle respectif et central dans le salut des hommes. Enfin, la peinture murale déposée de Pontormo réunit une nouvelle fois la Vierge et Michel autour de la balance, que l'archange brandit devant les yeux de Marie, alors qu'elle se tourne vers lui. Dans ces cas, c'est, à chaque fois, par le biais de la balance qu'il entre en contact avec le couple divin.



Cesare Sesto, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1510.



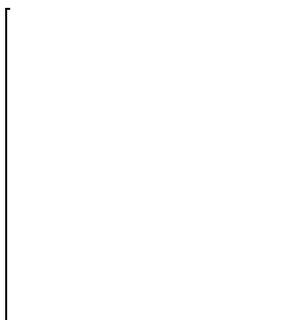
Luca Signorelli, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Cortona, Accademia Etrusca, huile sur bois, 1510-1512.



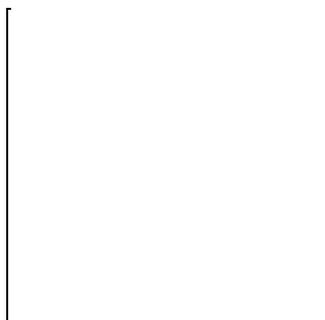
Pontormo, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Florene, Santissima Annunziata, peinture murale déposée, 1514.

Dans le panneau de Giovanni Santi, s'il n'y a pas d'interaction corporelle entre Michel et Marie, la proximité de leur représentation semble néanmoins signifiante. En effet, la nature de chacun des deux saints les plus proches du couple divin, sainte Sofia, la religieuse du côté de la Vierge, et Michel, l'ange du côté du Christ, met en avant la nature de chacun des personnages : les personnages féminins partagent la virginité, et les autres, une nature entièrement ou en partie spirituelle.

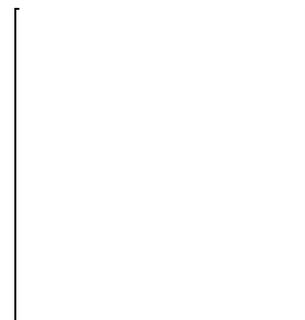
Un autre thème réunit Vierge et Michel, sans une présence systématique de l'Enfant : celui de la Vierge de miséricorde, présente dans cinq peintures de notre corpus. Dans la peinture de Neri di Bicci, Michel associe son épée au manteau de la Vierge pour assurer la protection du groupe de dévots qui se trouve sous ses pans. Il soulève son globe crucifère, signifiant ainsi que sa puissance s'établit non seulement autour de ce groupe d'hommes représentés, mais également sur l'univers entier. Cet objet, insigne de pouvoir dans les royautes occidentales, entre également en résonance avec la couronne que les deux anges posent au-dessus de la tête de la Vierge. La figure de saint Michel réaffirme ici que son épée est au service de la royauté divine, destinée principalement à protéger l'humanité et la mener au salut. Dans l'huile sur toile d'Andrea Mantegna, Michel propose toujours son aide armée, mais il participe également à couvrir le dévot en soulevant un pan du manteau de la Vierge, qui indique également sa protection par le geste de la main, alors que le Christ Enfant bénit l'homme agenouillé. Il semble alors que c'est également en priant l'archange que l'on peut s'attirer la protection divine.



Giovanni Santi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Gradara, Palazzo Comunale, peinture sur panneaux, 1484.



Neri di Bicci, Vierge de Miséricorde et saints (détail), Arezzo, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1456.



Andrea Mantegna, Vierge de la Victoire et saints (détail), Paris, Louvre, huile sur toile, 1495-1496.

Ainsi, plusieurs compositions permettent un rapprochement visuel et symbolique de la Vierge à l'Enfant et de l'archange, mais il ne s'agit pourtant pas d'une norme. Dans la majorité des images de notre corpus, les représentations de Michel se fondent au milieu de panneaux peuplés de saints, et l'archange n'entretient pas de rapport particulier avec le couple divin, à qui il semblait encore servir de garde rapprochée au *Duecento*. La fréquence des représentations de l'archange au côté de la Vierge à l'Enfant, si elle ne paraît pas exceptionnelle au vue de la popularité de l'iconographie mariale à la fin du Moyen Âge, révèle quand même un aspect majeur de l'iconographie de Michel : l'archange est bien souvent traité dans la peinture italienne comme un saint « classique ».

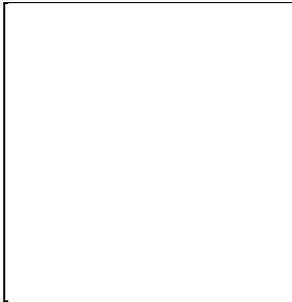
Le succès du culte marial, n'est pas seulement rendu visible par le développement de représentations de Vierge à l'Enfant. D'autres images sont également courantes dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge pour rendre compte de sa vie ou de sa nature. Michel apparaît principalement à côté des scènes de l'Annonciation, courantes dans les parties supérieures des retables, et plus tard, dans les scènes de Dormition, de Couronnement ou d'Assomption. Nous avons déjà analysé le rôle de Michel au moment de la mort de la Vierge, sur lequel nous ne reviendrons pas ici¹⁸⁸⁰.

L'épisode de l'Annonciation¹⁸⁸¹ est souvent rappelé dans les polyptyques médiévaux par la figuration de l'archange Gabriel dans un petit panneau, un pinacle ou un médaillon, auquel répond en symétrie une petite figure de la Vierge. Dans ce cas, il n'y a pas de lien particulier entre ces figures et celle de Michel, même si elles se trouvent à proximité. Cette image correspond à une habitude figurative permettant de mettre en parallèle la conception divine de l'Enfant avec l'aspect charnel qu'il prend souvent essentiellement dans le panneau central de la Vierge à l'Enfant. Cette remarque ne s'applique pas aux peintures où la scène de l'Annonciation se développe pour devenir à proprement parler une image narrative, qui implique la réunion des deux protagonistes dans un même espace et la mise en relation de leur figure. Dans ce cas, la figuration de l'archange prend souvent une autre dimension par la similitude de nature qui existe entre lui et son homologue annonciateur. Dans la détrempe sur bois de Benvenuto di Giovanni, l'insertion dans l'espace de la scène de l'Annonciation de Michel et de Catherine d'Alexandrie, insiste sur la nature de chacun des protagonistes de la scène : la condition archangélique, que Gabriel partage avec Michel ; et la condition virginale, que Marie partage avec Catherine et qui est au centre de l'existence de chacune, puisque l'une va la conserver malgré l'enfantement, alors que l'autre meurt pour la conserver. Dans la prédelle du panneau peint par Domenico di Michelino, la mise en relation d'une scène de combat de Michel contre le dragon, d'une scène de Gabriel annonçant l'enfantement de Marie, et d'une scène de Raphaël accompagnant Tobie, prouve que l'Annonciation n'est pas représentée ici en tant qu'épisode de la vie de Marie, mais en tant qu'épisode de l'action archangélique. En ce sens, le titre même, donné régulièrement au panneau dans les ouvrages

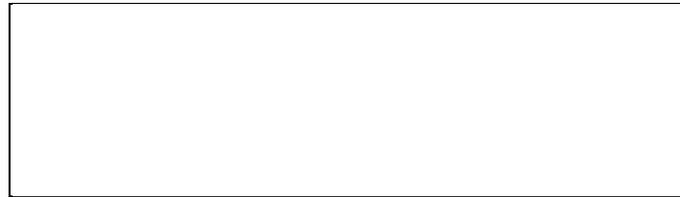
¹⁸⁸⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2.3. *L'archange psychopompe*.

¹⁸⁸¹ Michel est figuré plus d'une cinquantaine de fois à proximité du couple de l'Annonciation ou d'une mise en scène de l'épisode.

d'histoire de l'art, « Trinité, Annonciation et archanges », ne semble pas parfaitement adapté et nous lui préférons celui de « Trinité et scènes des trois archanges ».



Benvenuto di Giovanni, Annonciation et saints (détail), Volterra, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1466.

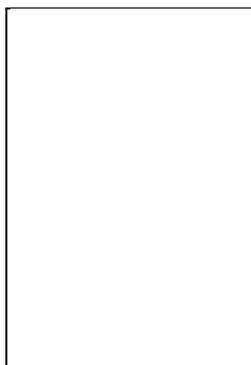


Domenico di Michelino, Trinité, et scènes des 3 archanges (détail), Florence, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1460-1470.

L'association de la représentation de Michel, en état ou en scène, avec une scène de l'Annonciation, permet de faire repasser l'archange d'un statut de saint ailé à celui d'archange, et d'insister, par la même occasion, sur la figure de Gabriel, réaffirmant également son statut d'archange par rapport à l'image du simple messenger divin qu'il occupe la plupart du temps.

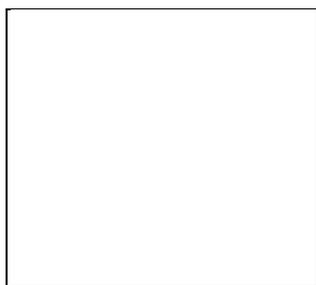
Le thème du Couronnement de la Vierge connaît un succès sans précédent dans la peinture italienne, à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle. Michel figure une vingtaine de fois dans ce contexte figuratif. Souvent, ce type d'images remplace la Vierge à l'Enfant dans le panneau principal des polyptyques. Dans ce cas, les remarques que nous venons de faire dans la partie précédente, sont valables : Michel n'est pas forcément lié à l'image centrale, si ce n'est pour définir son degré d'importance dans la composition générale. Mais la tendance à la réunion des différents personnages saints dans un espace commun, à la fin de notre période, invite à représenter la scène du Couronnement comme un événement aulique d'une grande solennité, auquel sont conviés les saints et les anges, et qui a lieu au ciel. C'est bien en tant qu'acteur et témoin que Michel figure dans le Couronnement de la Vierge de Riccardo Quartararo. En outre, la proximité de Gabriel et de Raphaël, montre que Michel est ici présent dans sa qualité d'archange. Selon Barbara Bruderer Eichberg, le succès de ce type d'images réunissant toute la cour céleste dans une même composition autour du couronnement, est lié à l'activité de l'atelier de Bernardo Daddi, qui a initié la mise en image de cette tradition littéraire¹⁸⁸². Le thème du Couronnement s'insère également dans les représentations du Jugement dernier, impliquant Michel. L'archange n'est pas dans ces images un simple témoin, et sa mission l'empêche de suivre l'événement qui se situe au-dessus de lui.

¹⁸⁸² BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 179.



Riccardo Quartararo, Couronnement de la Vierge, anges et saints (détail), Palerme, Galleria Regionale della Sicilia, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XV^e.

Enfin, la figure de Michel peut prendre un caractère différent dans les images de l'Assomption de la Vierge. Sa figure en elle-même ne varie pas par rapport à celles qui sont proches des représentations de la Madone, mais le type guerrier de Michel prend alors une dimension psychopompique : ses armes sont ici au service de Marie pour lui assurer la sécurité des routes de l'au-delà, contre les démons, souvent figurés à ses pieds. À ce titre, la multiplication des anges, peint par Matteo di Giovanni, autour de la Vierge en pleine ascension, ne peut que souligner la nature angélique du Michel qui se trouve dans le panneau latéral droit et dont la flamme sur la tête rappelle la nature ignée. L'insistance sur le rendu de l'armure de l'archange affirme son caractère guerrier, assurant la protection du convoi céleste. Michel peut également accompagner la représentation d'Ascension d'autres saints. Dans le polyptyque de Paolo Veneziano, l'archange se tient dans le cadre le plus proche, à gauche du panneau central, alors que Marie-Madeleine, au centre, est emportée par deux anges. La nature céleste et guerrière de la figure michaélique s'adapte parfaitement à ce type de représentation et lui donne une profondeur nouvelle.



Matteo di Giovanni, Assomption de la Vierge et saints (détail), Asciano, Museo Civico, peinture sur panneaux, 1474.

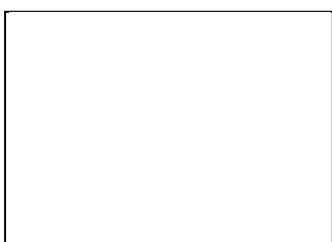


Paolo Veneziano, Assomption de Marie-Madeleine et saints (détail), Worcester, Art Museum, peinture sur panneaux, 1330-1350.

II.3.1.2. Saint Michel et le Christ

Si la figure de la Vierge prédomine dans notre corpus, et a souvent remplacé les anciennes visions christiques, Michel est également figuré avec le Christ, sans sa mère. Pour autant, les remarques sur les liens qui unissent ces personnages sont les mêmes que pour

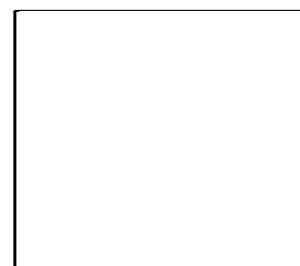
l'iconographie mariale : Michel apparaît encore parfois en escorte du Christ dans les images du XIII^e siècle, comme la peinture rupestre de Gravina. Dans la peinture murale d'Anagni, Michel semble occuper la même place qu'un autre saint autour du trône du Christ. Pourtant, l'asymétrie constituée par un nombre différent de saints de part et d'autre de Dieu, laisse penser que Michel appartient ici au groupe divin du centre, à partir duquel les deux couples de saints des côtés sont distribués. Comme pour les images proches de la Madone, ce lien, entre Michel et figure du Christ, cesse avec l'insertion de l'archange au milieu des saints qui peuplent les peintures sur bois italiennes à partir de la fin du *Duecento*, comme par exemple dans le panneau d'Andrea di Cione de Santa Maria Novella de Florence. Il peut également être figuré plus proche de lui et directement à sa droite, mais sans entretenir de rapports particuliers. Dans les scènes de Jugements derniers, Michel tisse par contre des liens formels et fonctionnels avec le Juge, à qui l'action du porteur de balance ou du séparateur de l'humanité, est entièrement dévouée¹⁸⁸³.



Peintre local, Christ en majesté, saints Paul et Michel, Gravina, San Michele, peinture murale, fin XII^e-début XIII^e.



Anonyme romain, Christ bénissant et saints, Anagni, Santa Maria, peinture murale, 1230-1260.



Andrea di Cione, Christ en gloire et saints, Florence, Santa Maria Novella, peinture sur panneaux, 1354-1357.

En revanche, l'archange semble entretenir un lien particulier avec le thème du Sauveur crucifié.

L'association, plus ou moins appuyée, entre image de Michel et image du crucifié, est présente dans une cinquantaine de peintures de notre corpus. Le Christ est, comme Michel, un vainqueur du mal, et plus encore à travers sa mort qu'à travers sa vie terrestre. C'est à ce titre qu'on a pu observer une élaboration commune du thème du christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic, et de Michel vainqueur du dragon¹⁸⁸⁴. Mais les images d'un sauveur belliqueux s'avèrent vite inadaptées à l'idéal pacifique promu par l'Église, et la victoire de Jésus sur le mal est davantage représentée sous des formes symboliques, dont la croix et la Crucifixion sont les éléments majeurs. L'association des images d'un combat contre le mal et du crucifié sont ainsi produites dès l'époque carolingienne, souvent par la figuration d'un serpent qui entoure la base de croix, puis, dans le courant du X^e siècle, par un serpent transpercé par la croix¹⁸⁸⁵. Raban de Maur avait déjà précisé les liens entre Passion du Christ, croix et victoire

¹⁸⁸³ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2.1. *Michel, l'ange du Jugement dans l'au-delà*.

¹⁸⁸⁴ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.2. *Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal*.

¹⁸⁸⁵ AVRIL, 1971, pp. 44-46.

sur le mal, en 810 dans son traité théologique *De Laudibus sanctae crucis*. Dans le manuscrit de Konrad von Scheyern, au folio 14 verso, la lance impériale, devenue crucifère au moment de la christianisation des empereurs d'Occident¹⁸⁸⁶, s'est muée en une véritable croix sur laquelle le Christ mort est attaché. Les reconstitutions graphiques d'Aquilée proposent une Crucifixion datée du IX^e au XI^e siècle, au pied de laquelle se trouve un personnage masculin combattant un animal hybride. L'absence d'ailes ne nous permet pas de l'identifier avec certitude comme Michel¹⁸⁸⁷, mais le thème du combat sauroctone est ici clairement associé à la Crucifixion.

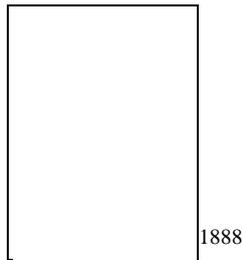


Fig. 90. Konrad von Scheyern, *Liber matutinalis*, Munich, Staatsbibliothek, cod. lat. 17401, folio 14 verso, Crucifixion, XIII^e.



Fig. 91. Reconstitution graphique d'après G. D.Bertoli, des peintures d'Aquileia, église dei Pagani, IX-XI^e.

Dans les petits triptyques de la fin du XIII^e et du début du XIV^e siècle, comme dans celui présenté, du Maestro di santa Cecilia, nous avons vu que les images du combat contre le dragon et de la Crucifixion étaient souvent représentées face à face sur les panneaux latéraux, conférant aux représentations de l'archange contre le mal, un degré de narrativité supérieur¹⁸⁹⁰. Cette association reprend la symbolique des Crucifixions au dragon ou au serpent : la Crucifixion est, comme saint Michel au dragon, une image du bien contre le mal. Ce parallèle est encore plus évident dans les panneaux du polyptyque de Jacopo del Casentino, puisqu'en plus de la Crucifixion et de l'archange, une scène de la stigmatisation de saint François prend place sous celle de Michel. En recevant les marques de la Passion, le frère réactualise le message du christianisme victorieux sur la mort, alors que l'image de Michel est-elle hors du temps : elle fait le lien entre la mort passée du Christ, la réception

¹⁸⁸⁶ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.2.1. *La christianisation d'un thème triomphal impérial*.

¹⁸⁸⁷ Il n'existe pas à notre connaissance, ni à celle de Julie Mercieca travaillant depuis son master sur les images de la Crucifixion, de représentation de Crucifixion associant la figure de l'archange au dragon à l'époque carolingienne et romane (le sujet de son master était *La Crucifixion dans la sculpture monumentale romane en France*, soutenue en 2007, et de sa thèse de doctorat *La Crucifixion dans les peintures murales carolingiennes et de style carolingien dans l'Europe latine chrétienne et ses marges (IXe-début du XIe siècle)* thèse en cours). Pourtant, la figuration d'un personnage sauroctone aussi précoce ne peut sans doute représenter Georges, et le port de la tunique courte est elle, attesté dans le bronze de Monte Sant'Angelo par exemple. L'absence des ailes peut également s'expliquer par l'état de la peinture, dont nous ne possédons d'ailleurs que des reconstitutions graphiques.

¹⁸⁸⁸ Image provenant du site Bildindex der Kunst und Architektur :

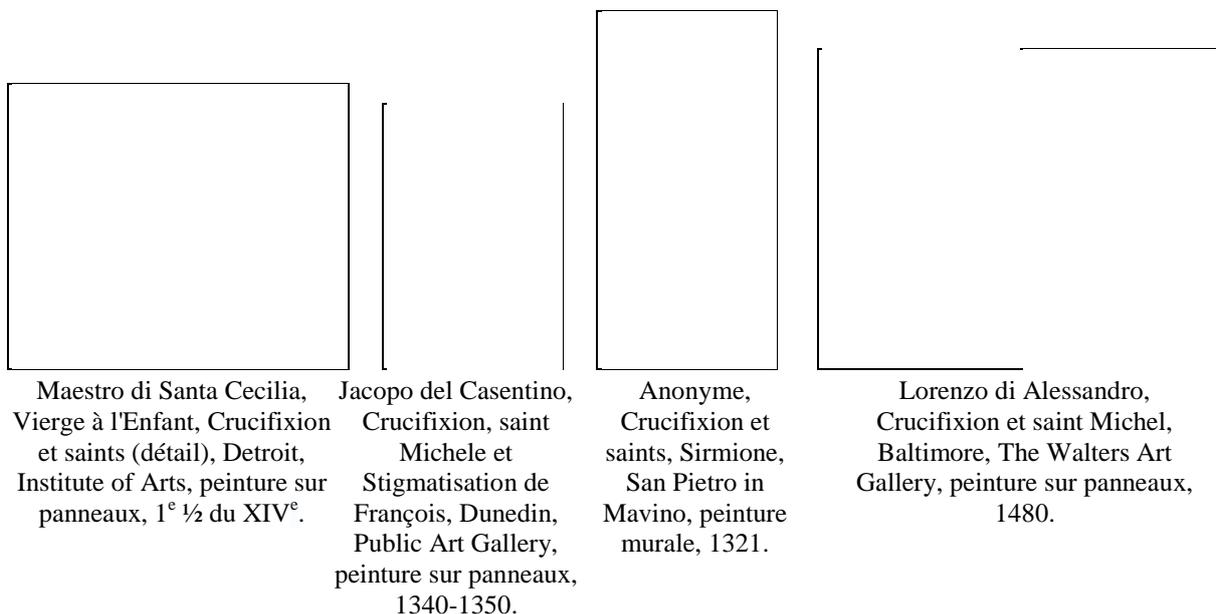
<http://www.bildindex.de/dokumente/html/obj00044568#|0>.

¹⁸⁸⁹ Image provenant de l'Index of Christian Art.

¹⁸⁹⁰ Voir à ce propos chapitre 2. II. 2.1.3. *Une place à part pour le saint Michel actif en état*.

contemporaine des stigmates de saint François et évoque son combat futur au moment de l'Apocalypse.

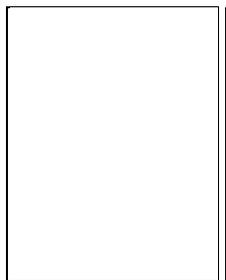
Michel est un saint proche de la Crucifixion aux XIV^e et XV^e siècles. Il apparaît régulièrement dans le même axe que le crucifié dans les compositions à différents registres, comme dans la peinture murale de San Pietro in Marvino de Sirmione : dans l'absidiole sud, la Crucifixion occupe tout le registre supérieur, alors que l'archange est au centre du registre inférieur, entouré de deux saints. Dans le panneau peint par Lorenzo di Alessandro sur les deux faces, le parallèle entre les deux thèmes est flagrant : sur un côté Michel a vaincu un démon qu'il écrase sous ses pieds, alors qu'il présente sa balance et que son épée est au repos ; sur l'autre une Crucifixion, accompagnée de la Vierge, de saint Jean et de trois anges qui récupèrent le sang du Christ dans des coupes.



Dans la peinture murale de Fossato di Vico, réalisée par Nelli Ottaviano, Michel figure près d'une image de crucifié, mais ne semble pas y porter une attention particulière. Pourtant, l'âme qu'il porte sur le plateau supérieur se tourne vers le Christ pour lui adresser sa prière. Dès les années 1330, Michel rejoint parfois l'espace du Golgotha, pour assister à la mort du Christ. Dans la peinture murale du Maestro del Vescovado, l'archange se retrouve juste derrière la Vierge, il a posé son épée au sol et n'est pas ici accompagné du dragon vaincu. Mais c'est bien l'arme qui symbolise, seule, le repos du guerrier victorieux. Michel n'est pas le seul saint à être intégré dans les scènes de Crucifixion, mais ici, comme dans plusieurs autres peintures, c'est une nouvelle fois saint François que l'on retrouve en pendant de l'archange autour du crucifié, signe de sa dévotion particulière à la croix, et de la réception des stigmates à la fin de sa vie. Michel peut également apparaître en pendant à saint Jean-Baptiste, cousin de Jésus et prophète de la venue du Christ sur terre.

L'image de la Crucifixion est ensuite volontiers remplacée par l'image du Christ de douleur, en vogue dans la peinture du XV^e siècle. Michel accompagne ces figurations de la même manière que les Crucifixions. Dans la lunette peinte par Matteo di Giovanni, le Christ mort,

au centre, est tenu par deux anges au-dessus de son tombeau. À droite, la présence de Marie-Madeleine, peut s'expliquer historiquement puisqu'elle fut témoin de la mort du Christ. La présence de Michel à gauche s'explique, elle, une fois de plus par la figuration du dragon mort sous ses jambes, et par son statut de guerrier, largement figuré ici par son attirail défensif contemporain et la présentation de son épée sur laquelle il s'appuie : malgré la tristesse de la scène, Michel réaffirme que la mort de Jésus est bien une victoire du bien sur le mal. Cet homme de douleur figure également sous la forme d'une broderie de la chape de l'archange en trône, au dragon mort sous ses pieds, dans le panneau de Michele Giambono, nouveau signe du lien rédempteur entre Passion du Christ et action michaélique.



Nelli Ottaviano, Crucifixion et saint Michel, Fossato di Vico, Capella della Piaggiola Crocifisso, peinture murale, 1^{ère} ½ du XV^e.

Maestro del Vescovado, Crucifixion et saints, Arezzo, Duomo, peinture murale, 1334.



Matteo di Giovanni, Christ de douleur et saints, Sienne, San Domenico, peinture sur panneaux, 4^e ¼ du XV^e.



Michele Giambono, Saint Michel trônant (détail), Florence, Collection Berenson, peinture sur panneaux, 1430.

II.3.1.3. Michel, figure principale

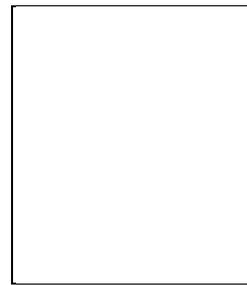
Certaines peintures de notre corpus représentent clairement l'archange comme un sujet principal : il est au centre, de taille supérieure et le reste de la composition s'organise autour de sa figure. Pourtant, dans un grand nombre de cas, il n'est pas toujours aisé de déterminer si Michel est le sujet principal ou non, notamment à cause des problèmes de conservation ou de reproduction de certaines peintures. Pour les peintures murales, il s'agit surtout des problèmes de perte d'une partie de la surface picturale, de détachement, ou de son remaniement, par des parties repeintes, qui occultent une partie du programme iconographique et empêche une lecture globale des images d'un mur ou d'un édifice. Ce problème peut également être dû à des reproductions de mauvaise qualité, ou aux angles de vue trop restreints pour saisir le cycle dans sa logique initiale. Par ailleurs, plus que dans les peintures sur panneaux, dans les peintures murales, les proportions d'une image ne déterminent pas seulement la primauté d'une figure dans un cycle. Il faut également prendre en compte la situation dans l'espace, et la relation avec le public, l'interaction avec les autres images du cycle, et l'histoire de cette décoration picturale. Dans la peinture murale de l'église della Maddalena d'Alatri, par exemple, la taille de Michel vainqueur du dragon est écrasante par rapport aux autres saints. Pourtant, son éloignement des yeux du public par sa position haute, et le manque total de

relations entre les différents cadres qui composent le décor mural, ne nous permet pas de dire que Michel est ici le sujet principal du mur de la nef.

Pour les polyptyques, les démembrements isolent parfois des figures qui apparaissent alors comme des petits cadres où le personnage peint est unique, et semble donc le sujet principal. Il y a fort à parier par exemple que le panneau de Lorenzo di Alessandro, présentant un saint Michel transperçant le dragon, était intégré dans une composition plus grande. Les mauvaises reconstitutions peuvent également fausser l'analyse hiérarchique entre les personnages d'un panneau. Le sujet de ce paragraphe est donc les peintures où l'archange est, de manière quasi-certaine, le personnage principal.

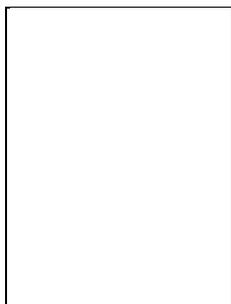


Anonyme, Saint Michel, Vierge à l'Enfant et saints, Alatri, Santa Maria-Maddalena, peinture murale, XIV-XV^e.



Lorenzo di Alessandro, Saint Michel, Baltimore, The Walters Art Museum, peinture sur panneaux, ½ années 1380.

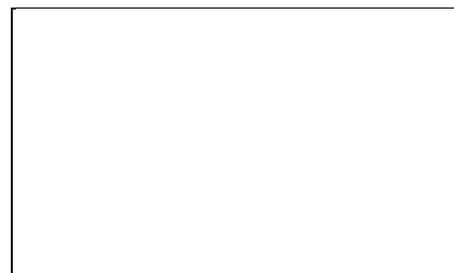
C'est le cas par exemple dans les deux peintures murales de l'archange dans l'église rupestre de San Nicola a Casalrotto de Mottola. Michel est figuré ici comme une figure protectrice de la cavité naturelle, sans interagir particulièrement avec le reste du programme. Certains endroits des édifices religieux, les endroits de passage, ou dissociés du reste du plan de mur, sont des réceptacles propices aux représentations isolées, où la figure seule tient lieu de sujet principal. Le tympan latéral de la façade interne de l'église San Michele in Borgo de Pise, répond à cette description. Les compositions qui mettent sans aucun doute l'archange au premier plan sur murs ou sur panneaux, sont celles où Michel est au centre, généralement de grande taille, et où tous les personnages convergent vers sa figure. Dans le panneau romain du Maître de Varlungo, Michel est en position frontale, ses ailes sont déployées et lui donne une carrure bien supérieure à celle des autres personnages. Il est au centre du cadre et deux saints de chaque côté se tournent vers lui.



Anonyme, Saint Michel, Mottola, San Nicola a Casalrotto, peinture murale, fin XII^e début XIII^e.



Peintre pisan, saint Michel, Pise, Saint Michele in Borgo, peinture murale, 1262.



Maître de Varlungo, Saint Michel et saints, Rome, Collection M. Fiammingo, peinture sur panneaux, 1280-1290.

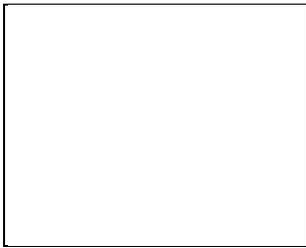
La prééminence de l'archange est principalement rendue par la centralité de sa figure et sa supériorité de taille par rapport aux autres saints qui l'entourent et qui sont tournés vers lui. Dans le panneau d'Avignon peint par Alesso di Benozzo, la hauteur supérieure de Michel est encore accentuée par le fait que l'archange soit debout sur le dragon et que ses ailes soient déployées au-dessus de sa tête. Dans le triptyque d'Angelo Puccinelli, Michel trône pour augmenter sa prestance mais, même assis, il reste largement plus grand que les deux saints des panneaux latéraux. Le polyptyque de Giovanni Canavesio comporte un nombre important de panneaux aux images de saints ou aux scènes narratives, mais le plus grand est celui de l'archange au centre du registre principal. Le peintre a, de plus, inséré la figure de Michel entre une image du Christ de douleur et une autre de la Trinité, où le Fils est représenté sous la forme d'un crucifié, réactivant le lien entre l'archange et les images du Christ mort dont nous venons de parler, et insistant sur l'importance de Michel comme bras armé de Dieu et comme acteur dans l'histoire du salut des hommes. Michel peut, en outre, apparaître sur une face d'un panneau, alors que l'autre est occupée par une Vierge à l'Enfant, comme dans la peinture processionnelle de Niccolò du Liberatore, ou par un autre sujet. Il est alors la figure principale de sa face, de la même façon que le personnage représenté sur l'autre, car les deux côtés ne sont bien évidemment pas conçus pour être vus ensemble, ou alors de manière simultanée dans le temps.

Alesso di Banozzo, Saint Michel et saints, Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, années 1490.	Angelo Puccinelli, Saint Michel et saints, Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1379.	Giovanni Canavesio, Pala de Pigna, Pigna, San Michele, peinture sur panneaux, 1500.	Niccolò di Liberatore, Vierge à l'Enfant, sainte Anne et Michel, Princeton, University Art Museum, peinture sur panneaux, 1458-1461.

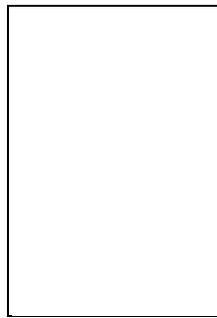
L'archange figure également parfois seul sur les panneaux qui reçoivent son image. Nous avons déjà étudié le panneau de Coppo di Marcovaldo, qui reçoit en son centre un saint Michel en trône, et autour, des représentations de ses actions, miracles ou apparitions. Aucun doute ici sur le rôle de l'archange comme personnage principal de la peinture. Trois peintures figurent également Michel seul, sur les couvertures des livres de comptes de la magistrature financière de la ville de Sienne. Ces trois *biccherne*, réalisées entre le quatrième quart du XIV^e siècle et 1475, représentent Michel en guerrier, parfois victorieux en trône, ou encore en plein combat, comme dans celle peinte par le Maestro dell'Osservanza¹⁸⁹¹. Dans cette image,

¹⁸⁹¹ Paolo di Giovanni Fei, a peint dans le 4^e ¼ du XIV^e, un archange sur un trône, foulant aux pieds un dragon pluricéphale aux têtes coupées, conservé au Museo dell'Opera Metropolitana de Sienne ; Neroccio di Bartolomeo

l'archange occupe la moitié supérieure, alors que dans la partie inférieure prennent place les armoiries des administrateurs nobles et l'intitulé de l'exercice considéré dans le livre. Michel est en train de combattre un dragon pluricéphale de taille importante devant un fond doré et un sol sombre. Il brandit son épée dans un geste dynamique qui entraîne sa cape dans un développement de volutes en suspension dans l'air. Une série de peintures, principalement du XIV^e siècle, figurant Michel seul, restent problématiques, car si elles semblent bien autonomes, comme le panneau de Bernardo Daddi, rien ne prouve qu'elles n'étaient pas à l'origine, intégrées dans des ensembles plus vastes constituant des polyptyques. À partir du milieu du XV^e siècle, les figures michaéliques se retrouvent de plus en plus souvent intégrées dans des paysages, sur des panneaux ou des toiles constitués comme des images autonomes, comme le panneau d'Antonio del Pollaiuolo, mettant en scène Michel dans son combat contre le mal, certainement support d'une dévotion plus intime caractéristique de la fin du Moyen Âge.



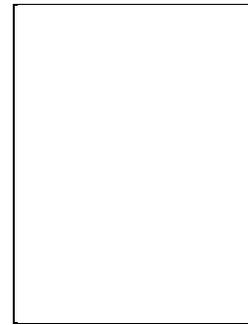
Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes, San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.



Maestro dell'Osservanza, Saint Michel, Sienna, Museo dell'Archivio di Stato, peinture sur panneaux, 1444.



Bernardo Daddi, Saint Michel, Crespina, San Michele, peinture sur panneaux, 1320-1348.



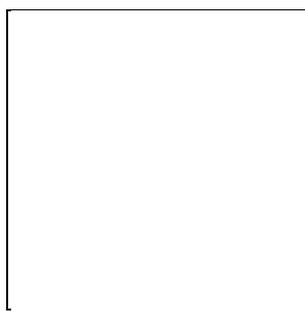
Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel, Florence, Museo Stefano Bardini, peinture sur panneaux, 1/2 XV^e.

II.3.1.4. Les associations originales

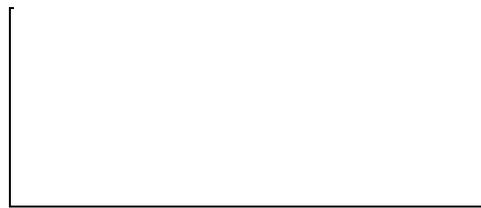
Nous aimerions revenir ici sur trois peintures qui ne peuvent être classées dans les groupes que nous venons de citer. Michel n'est ni figuré à côté d'une Vierge à l'Enfant, d'un crucifié, ou de tout autre scène divine, biblique ou hagiographique ; ni la figure principale de la composition. Dans deux de ces images, sa figure est présente dans un contexte de représentation allégorique. La première se trouve sur le mur du chœur de l'église des Santi Leonardo di Limoges e Cristoforo, à Monticchiello di Siena. Un peintre de l'école des Lorenzetti a figuré une scène de confession : saint Pierre sur un trône confesse un personnage agenouillé à ses pieds. Derrière ce groupe, Michel terrasse un démon à l'aide de sa lance. Ce combat est ici une mise en scène destinée à montrer que la pratique de la confession est un

Landi, a peint en 1475, un archange en armure fantasmagorique, foulant aux pieds le dragon qu'il transperce de sa lance et portant la balance, conservé au Museo della Beomia Occidentale de Pizen (République Tchèque).

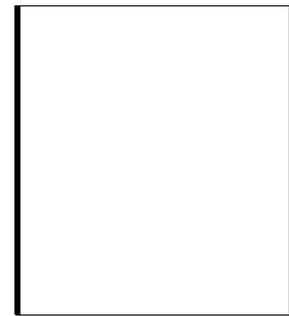
moyen de vaincre le mal. Le lien qui unit donc le premier plan de l'image, au second, est symbolique et Michel est une sorte de personnification des effets de l'acte de pénitence. La deuxième peinture a déjà été analysée plus haut¹⁸⁹², et est occupée au centre par une personnification de la Justice, alors que la figure de Michel tient également lieu ici de personnification de la version divine et exécutive de cette justice. Son iconographie est bien la même que celle d'autres peintures du plein XV^e siècle, mais elle se charge d'une nature supplémentaire - celle de personnification - au contact du reste de l'iconographie du panneau. Enfin la troisième et dernière peinture de Michel dans un contexte original, est une peinture murale de la basilique supérieure San Francesco à Assise, qui représente la vérification des stigmates de saint François. L'archange n'apparaît pas ici comme un acteur de la scène, ou comme un protecteur dans une image adjacente : il est ici représenté sous la forme d'une peinture dans la peinture. Dans la scène, trois panneaux, posés sur le jubé, ornent l'église dans laquelle l'action se déroule : un panneau portant une Vierge à l'Enfant, un Crucifix et un troisième représentant saint Michel. L'archange figure ici comme un thème majeur de l'iconographie chrétienne apparaissant dans les églises, au même titre que la Madone et le crucifié. Il est, en outre, un document intéressant sur la disposition et l'utilisation des panneaux peints dans les édifices religieux, aux XIII^e et XIV^e siècles.



École de Lorenzetti, La Confession, Monticchiello di Siena, Santi Leonardo di Limoges e Cristoforo, peinture murale, XIV^e.



Jacobello del Fiore, Triptyque de la Justice, Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.



Giotto, Vérification des stigmates de François, Assise, San Francesco, peinture murale, 1^e ½ du XIV^e.

L'image de Michel apparaît en définitive dans des contextes figurés assez limités : celui des cortèges de saints entourant la Vierge à l'Enfant, celui des personnages privilégiés assistant à la Crucifixion, dans la cour céleste des scènes auliques, et dans un contexte plus volontiers extra-terrestre pour les scènes narratives. Il se distingue parfois des autres saints en occupant le centre de la composition ou la surface entière du panneau, mais reste dans l'ensemble à la place d'un saint, mais un saint de premier ordre, ce que confirment les associations entre Michel et d'autres saints.

¹⁸⁹² Voir à ce propos le chapitre 2. II. 1.1.2.3. *L'utilisation de la balance par Michel : un symbole ou un instrument de pesée ?*.

II.3.2. Dans le ciel ou sur terre. La représentation des fonds derrière l'archange

Au sein du contexte figuratif dans lequel une figure évolue, le fond joue un rôle capital dans la détermination de l'endroit où il se trouve, mais également parfois dans la nature des relations qu'il entretient avec les autres personnages.

Si l'image de Michel a une relation complexe avec la corporalité de sa représentation, elle transfère obligatoirement cette complexité vers sa relation à l'espace. Tant que la représentation de ce dernier ne semble pas être au centre des recherches picturales, l'image de l'être éthéré s'accommode parfaitement des fonds neutres ou dorés proposés par la peinture des XIII^e et XIV^e siècles. Le problème se pose lorsque personnages divins et saints se retrouvent au milieu de paysages terrestres ou célestes, figurés à l'aide d'une profondeur et d'éléments plausibles.

II.3.2.1. Au XIII^e et au XIV^e siècle, un archange dans l'univers céleste

Au début de notre période, la prééminence de la peinture murale, dans un contexte où la peinture sur panneaux n'en est qu'à ses balbutiements, fait que les images de Michel se retrouvent principalement devant des fonds colorés neutres. Ils sont composés d'une ou deux couleurs, parfois rythmés de plans colorés destinés à mettre la figure de l'archange en valeur, à l'encadrer ou à lui créer, par la présence d'une bande au niveau des pieds, l'image d'un sol de faible profondeur. Le fond doré n'est pas adapté à ces larges surfaces à peindre sur enduit frais. Dans la peinture murale de l'église rupestre de Mottola, le fond de couleur ocre, se confond avec la couleur des ailes de l'archange et reçoit au centre une surface rectangle de couleur bleu nuit, destinée à mettre en valeur la partie haute du corps de Michel. Une bande de la même couleur dans la partie inférieure de l'image crée un sol sur lequel l'archange a les pieds posés. Les bandes pourpres qui entourent la surface picturale servent à souligner la forme de la structure de niche dans laquelle la figure michéalique s'insère et à lui constituer un cadre. Des frises à motifs ornementaux soulignent encore cet encadrement. Tous ces éléments ne sont clairement pas destinés à construire un espace fictif en profondeur, mais à insérer l'image dans la structure architecturale, en soulignant les lignes de force, tout en compartimentant la surface, et en insistant visuellement sur la figure. Les personnages peints sur mur se détachent en général de leur support par l'adoption d'un fond sombre qui permet de découper leur silhouette et de les distinguer nettement.

Le développement fulgurant des panneaux peints dans le paysage artistique italien, va considérablement changer l'usage de la peinture à la fin du Moyen Âge et insérer un nouveau type de représentation du divin, basé sur les évolutions de la spiritualité, notamment la multiplication et la personnalisation du sanctoral pour chaque région, commune, famille. Ce type de représentation s'organise autour d'une figure centrale, à partir de laquelle une multitude variable d'autres personnages saints sont disposés par rapport au centre. Dans ces images, le fond doré, adopté dès les origines de ce développement, joue un rôle crucial dans

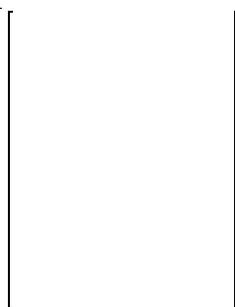
l'unité visuelle et la symbolique de l'image. Dans la deuxième partie du XIII^e siècle, nous retrouvons l'archange figurant sur ce type de support, devant un fond doré, comme dans le diptyque de Bonaventura Berlinghieri. Ce fond d'or permet d'uniformiser l'ensemble des registres des panneaux, tout en situant les personnages saints dans un espace irréel, précieux et baigné de lumière, qui correspond parfaitement à l'idée d'un espace extra-terrestre. Une bande plus sombre est souvent ajoutée dans la partie inférieure de l'image pour figurer un petit sol sur lequel les personnages posent les pieds, comme dans le petit panneau de l'anonyme italo-byzantin. Cet élément indique que l'espace de l'univers céleste semble régi par les mêmes lois que sur terre, notamment l'apesanteur, qui détermine la possibilité pour un corps humain de se mouvoir uniquement dans deux dimensions, et non pas se déplacer librement dans la hauteur. Les scènes narratives adoptent les mêmes règles que les images en état dans le traitement du fond : uniforme et sombre pour la peinture murale, doré pour la peinture sur panneaux. La prédelle d'Agnolo Gaddi, figure deux épisodes d'apparitions et miracles de Michel, dans lesquels le paysage joue un rôle central dans la narration. Dans la première scène, Michel écarte les eaux de la baie pour laisser la femme accouchée au sec, et dans la seconde, le taureau apparaît au sommet du Mont. Les éléments paysagés déterminant la compréhension des scènes sont figurés, mais le reste de la surface est doré. Nous observons les mêmes règles pour les peintures murales où le Mont Gargan par exemple est représenté en support signifiant des personnages, alors que le reste du fond est uni et sombre, comme dans les images de saints en pied. Le paysage, même s'il fait référence à une portion réelle d'espace terrestre, est uniquement un élément de la narration qui n'est pas destiné à créer un univers cohérent et plausible aux personnages en action.



Anonyme, Saint Michel, Mottola, San Nicola a Casalrotto, peinture murale, XIII^e.



Bonaventura Berlinghieri, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1260-1270.



Anonyme italo-byzantin, Saint Michel, Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur panneaux, fin du XIII^e.



Agnolo Gaddi, Miracles de saint Michel, New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1380.

Nous voudrions souligner la remarquable uniformité dans le traitement des fonds peints derrière l'archange pour tout le XIII^e et le XIV^e siècle : la peinture murale utilise un fond sombre et uni, apte à figurer un univers non plausible sur lequel se détachent les figures saintes et les épisodes auxquels ils prennent part, tout en soulignant les lignes architecturales ; la peinture sur panneaux a adopté unanimement l'or particulièrement adapté symboliquement et visuellement à la représentation d'une surface lumineuse unifiée d'un au-delà céleste qui

accueille des figures saintes en pied et en état. Ces règles ne souffrent d'aucune exception jusqu'au début du XV^e.

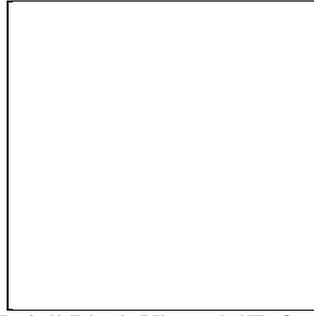
II.3.2.2. Au XV^e siècle, Michel dans un espace plausible

Les changements radicaux qui concernent le fond des peintures religieuses, qui ont cours pendant le XV^e siècle, se réalisent d'une manière progressive. Au *Trecento*, l'intérêt pour la représentation de la profondeur avait déjà gagné les peintres, mais les modifications qu'il entraînait concernaient directement les personnages et leur relation dans un espace clos et souvent réduit à une petite scène peu profonde. Elles n'avaient pas encore bouleversé le système fixe du fond doré ou du fond sombre. À la fin du XIV^e et au début du XV^e siècle, le petit espace scénique dans lequel prend place le saint s'agrémentait souvent d'éléments de mobilier ou architecturaux propres à créer de véritables écrans en perspective pour les figures peintes. Dans la peinture murale de Cenni di Francesco et Lorenzo di Bicci, Michel apparaît devant une niche architecturée, véritable petite chapelle en perspective, qui met sa figure en valeur et l'insert dans un espace plausible et parcourable. Mais, si le personnage archangélique figure dans un univers plus « réaliste », il n'en est pas pour autant plus accessible, car cet ajout architecturé renforce sa majesté et son caractère exceptionnel. Derrière, le fond est toujours sombre et uni et la profondeur limitée. Tout le XV^e siècle reste marqué par une voie moyenne concernant le traitement du fond, entre tradition et insertion des nouvelles techniques de représentation. En 1466, le fond doré, s'il n'est plus la solution unique, est encore largement présent sur les panneaux, comme celui de Neri di Bicci de l'église San Michel d'Arezzo. Le peintre a lié cet aplat brillant et céleste à une représentation d'un espace constitué par le sol en pierre et le trône de la Vierge. Ce dernier se développe dans les trois dimensions et est couvert d'une conque absidiale qui encercle le couple divin dans un écran de pierre en perspective. Ces images ne présentent pas les personnages divins et saints dans des univers « réalistes » inspirés d'éléments terrestres, mais figurent un espace céleste en profondeur où figures saintes peuvent se mouvoir dans des positions et des interactions plausibles.

Dès la première partie du XV^e siècle, l'image des paysages terrestres a, par contre, déjà gagné le fond des scènes narratives, comme dans le miracle du taureau peint par Sano di Pietro. Le Mont Gargan ne figure plus comme un simple signe dans l'image du miracle, mais s'insert également et participe à la constitution d'un paysage naturaliste composé de reliefs, de végétation et d'un ciel dégradé. Cette naturalisation précoce de l'univers narratif se justifie par le fait que ces épisodes ont bien eut lieu sur terre.



Cenni di Francesco et Lorenzo di Bicci, Saint Michel, Florence, San Barnaba, peinture murale, XIV^e.



Neri di Bicci, Vierge à l'Enfant et saints, Arezzo, San Michele, peinture sur panneaux, 1466.



Sano di Pietro, Assomption, Crucifixion, saints et scènes de leur vie (détail), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1^{ère} ½ du XV^e.

La mise en espace de l'univers céleste touche également les représentations de l'au-delà. La spatialisation du Jugement dernier et des lieux paradisiaques et infernaux, déjà engagée dès le deuxième quart du XIV^e siècle, notamment avec les peintures murales du Camposanto de Pise, se généralise dans la peinture du XV^e siècle. D'abord principalement liée à une représentation spatiale et compartimentée de l'enfer, la mise en espace concerne désormais tous les lieux de l'au-delà. Dans la peinture murale de Loreto Aprutino, les peines purgatoires et l'évaluation des âmes à leur issue, sont représentées sous la forme d'un véritable parcours dans un paysage semé d'embûches. Le moment même du jugement est, dès lors, figuré dans un espace en profondeur, comme sur la voûte du Baptistère de Sienne. Le partage n'est plus simplement figuré par un étage et des regroupements de personnages dans un espace pictural plat, mais conçu comme une parcelle d'espace dans laquelle la séparation de l'humanité se développe également dans la profondeur, permettant de différencier davantage moments et groupes.

Dans les polyptiques, si la composition générale est encore la même qu'au XIV^e (échelonnage de panneaux à partir d'une image centrale), le fond doré perd lentement sa primauté au profit de représentations de petits espaces clos par des éléments architecturaux, mobiliers ou textiles, qui se développent à l'arrière d'étroits sols de pierres, servant de socle aux personnages saints ou au trône de la Vierge. Dans le triptyque de Giovanni di Francesco, le panneau central est occupé par une Vierge à l'Enfant assise sur un trône surélevé de quelques niveaux, derrière lequel une tenture blanche a été tendue. Les panneaux latéraux figurent sainte Brigitte et saint Michel, debout sur un étroit sol gris, devant un mur rouge rythmé par une corniche grise dans la partie supérieure, après laquelle le mur devient blanc.

Le paysage s'insinue également dans les espaces des panneaux principaux. La descente de croix peinte par Fra Angelico entre 1422 et 1423, insert l'épisode au sein d'un paysage naturaliste figurant le Golgotha, et au loin Jérusalem et la campagne alentours. Une fois de plus, c'est une scène qui a réellement eu lieu dans le temps et dans un environnement terrestre.

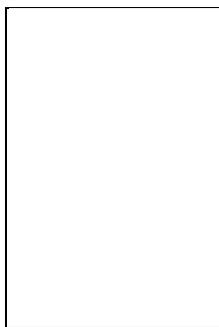
Anonyme, Jugement dernier (détail), Loreto Aprutino, Santa Maria in Piano, peinture murale, 1429.	Lorenzo Vecchietta, Jugement dernier (détail), Sienne, Battistero, peinture murale, 1447-1450.	Giovanni di Francesco, Vierge à l'Enfant et saints, New York, Collection Hugh Satterlee, peinture sur panneaux, 1439.	Fra Angelico, Pala di Santa Tinità, Florence, Museo di San Marco, peinture sur panneaux, 1422-1423.

La représentation de la profondeur a conquis les images italiennes dans la première moitié du XV^e siècle. Mais cette mise en perspective des personnages divins et saints, si elle participe à leur constituer un espace plausible, ne les extrait pas de leur univers clos et extra-terrestre définit par les compositions compartimentées et limitées des polyptyques qui demeurent la norme. Par ailleurs, l'insertion de véritables paysages naturalistes dans les épisodes narratifs, est, elle, inhérente à l'historicité de l'épisode représenté.

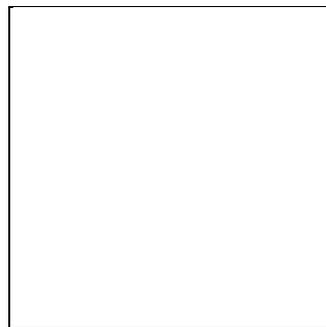
Le milieu du XV^e siècle constitue un nouveau tournant dans la représentation du fond, notamment en ce qui concerne la figure de l'archange. Le degré de narrativité de sa figure en pied permet à Michel et son adversaire de s'adapter particulièrement à une nouvelle mode picturale qui consiste à figurer les personnages saints dans un univers architecturé ou paysagé en profondeur. La peinture d'Antonio del Pollaiuolo datée du milieu du XV^e siècle, est la première à figurer l'image de l'archange combattant devant un fond paysagé dans lequel il s'insère. Dans ce panneau, Michel se tient sur une parcelle garnie de végétaux, dont l'espace est limité par une roche sur le côté gauche. Le fond de l'image est lui dégagé sur un paysage de plaine, coupé par un cours d'eau et entouré de reliefs montagneux. Le combat de l'archange se déroule désormais sur terre. Ce panneau ouvre la voie à une série de peintures présentant le combat générique de l'archange contre le mal sous la forme d'un groupe de figures dynamiques, insérées dans un paysage terrestre. Ce type d'images prend place sur un panneau isolé ou peut être intégré dans une plus grande composition où il reste, de toute façon traité comme un petit cadre indépendant. Cette modification du fond derrière les images michaéliques est également révélatrice d'une autonomisation de la figure de Michel qui apparaît de plus en plus souvent de manière indépendante par rapport aux grandes compositions peuplées de saints, et qui s'explique en partie par l'universalité du message que véhicule son image. Cette figure seule est parfois rejointe par Gabriel et Raphaël. La représentation conjointe des trois archanges, se déplace également devant un fond paysagé, à partir des années 1460, comme dans la peinture de Biagio di Antonio¹⁸⁹³. Les panneaux de Vierge à l'Enfant et saints, sont de toute façon eux aussi touchés par cette tendance à l'intégration des figures saintes dans des espaces qui ressemblent de plus en plus à des

¹⁸⁹³ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 3.2.1.2. *Michel et les autres archanges*.

portions de paysages terrestres, naturels ou architecturés. Dans le fragment de polyptyque de Filippo Lippi, Antoine et Michel sont agenouillés dans un jardin clos derrière un haut mur rosé, derrière lequel des arbres sont visibles. Ils figurent sur des panneaux différents, dans lesquels le paysage se poursuit pour figurer un espace commun. La structure du panneau peint évolue, bientôt remplacé par la toile, vers une représentation beaucoup plus unifiée qu'auparavant. Les compartiments des polyptyques sont abandonnés au profit d'un lieu partagé par les saints autour de la Vierge à l'Enfant, instaurant un nouveau type de représentation : la Sainte Conversation. Ce terme insiste particulièrement sur la relation et l'échange entre les membres de la communauté sainte qui nécessite une réunion physique des protagonistes dans un espace commun. Si une hiérarchisation des personnages existe toujours par rapport au centre, elle ne se réalise plus à travers un compartimentage matériel de l'image, mais désormais par la position des personnages dans l'espace en trois dimensions, et par leurs mouvements, leurs attitudes, et leurs interactions. Ce sont les éléments même du décor qui peuvent créer des séparations visuelles tendant à souligner une hiérarchie dans les personnages représentés. Dans l'huile sur toile peinte par Gerino Gerini, par exemple, chacune des arcades du fond correspond à un groupe de personnages - l'arcade centrale pour le couple divin, les arcades latérales, pour les saints - reprenant ainsi de manière plus naturaliste, l'ancienne relation panneau central / panneaux latéraux du schéma sur bois. L'environnement de ces Saintes Conversations gagne en réalisme par les progrès de la représentation en perspective, et par une attention plus soutenue à la figuration des matériaux et des objets présents dans la scène. L'espace se creuse, les pièces dans lesquelles prennent place les saints sont plus profondes, et s'ouvrent plus volontiers sur des paysages naturalistes s'inspirant directement des panoramas des cités et des campagnes italiennes. Dans ces images, Michel apparaît souvent seul, sans attribut-agissant, ou avec un adversaire déjà largement vaincu, car l'image d'un démon ou d'un dragon belliqueux s'adapterait assez mal à l'ambiance douce et apaisée de ces réunions pieuses. Cet aspect explique également le développement des représentations isolées et paysagées du combat de l'archange contre le mal, dont nous parlions au début de ce paragraphe.



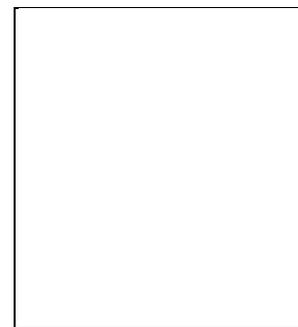
Antonio del Pollaiuolo, Saint Michel, Florence, Museo Stefano Bardini, peinture sur panneaux, milieu du XV^e.



Biagio di Antonio, Les trois archanges et Tobie, Florence, Collection Bartolini Salimbeni, huile sur toile, 1461-1471.



Filippo Lippi, Saints, Cleveland, Museum of Art, peinture sur panneaux, 1457-1458.



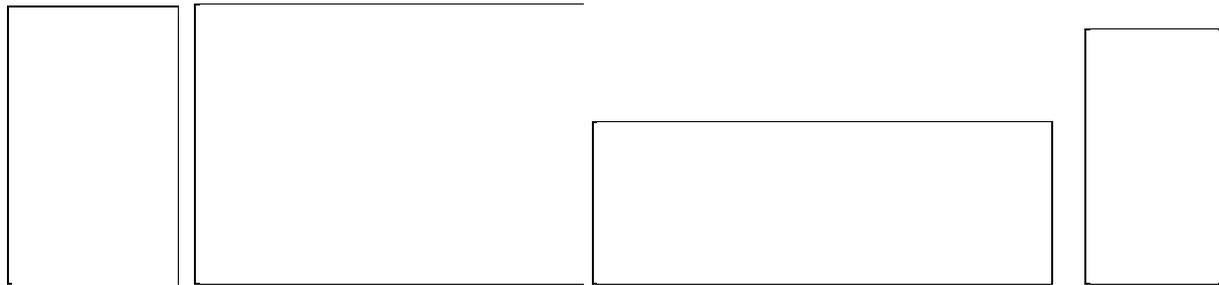
Gerino Gerini, Sainte Conversation, Pistoia, Museo Civico, huile sur toile, 1509.

Au dernier quart du XV^e siècle, les personnages saints paraissent tenir réunion sur terre. La Sainte Conversation peinte par Andrea Mantegna vers 1495, semble prendre place dans le chœur d'une église. D'ailleurs, le dévot qui figure dans l'image est totalement intégré à l'espace saint, par sa taille et sa position. La discrétion des nimbes des saints, participe à le fondre dans leur groupe et seule l'attitude recueillie de cet homme et celle des autres personnages à son égard montrent qu'il n'appartient pas à ce monde.

L'espace naturaliste, dégagé et parcourable par les personnages, créé par la mise en perspective des éléments architecturés et paysagés, peut se transformer en une surface ramassée et restreinte autour du couple divin, dont seule la disposition des corps les uns par rapport aux autres, garantit la mise en perspective de l'ensemble. Ce type de composition permet de créer une proximité sans précédent entre les personnages, notamment par l'adoption d'un plan très rapproché, comme dans l'huile sur bois de Francesco Bissolo, où cette proximité est devenue d'autant plus étonnante, qu'elle concerne également les donateurs avec le couple divin. Le paysage naturel n'est plus ici qu'un lointain fond figuratif. La Vierge à l'Enfant est davantage une mère sur terre, mais la présence de Michel, qui semble avoir repris ses fonctions de garde rapproché, nécessaire à cause de la mise à proximité du couple divin, rappelle tout de même le caractère exceptionnel. Car si les saints, dans leur apparence purement humaine, s'adaptent parfaitement à ces environnements terrestres, de même que la Vierge à l'Enfant dont le lien maternel renforce l'humanité, Michel reste un personnage irréaliste dans les Saintes Conversations et permet de relativiser, par sa simple présence, l'idée d'une proximité totale entre les lieux de réunion des saints et des espaces terrestres concrets.

À la fin de notre période, la figuration des apparitions de Michel reste, par contre, clairement ancrée sur terre, dans des représentations au naturalisme prononcé, qui se justifie notamment par l'importance, dans les récits de fondations des grands sanctuaires, du caractère environnemental. Les théophanies michaéliques sont profondément inscrites dans le territoire qui les reçoit, qu'il soit naturel (comme au Mont Gargan, au Mont-Saint-Michel ou à la Sacra) ou urbain (comme à Rome). Ces paysages sont en outre des espaces connus et vécus par les peintres et les fidèles, puisqu'ils sont presque tous italiens. Ces aspects expliquent l'attention accordée à la figuration du paysage des épisodes d'apparitions par rapport aux épisodes michaéliques se déroulant dans le ciel, comme en témoigne par exemple les scènes peintes par Antoniazio Romano et Melozzo da Forlì, dans la chapelle du Cardinal Bessarione de l'église des Saints-Apôtres de Rome.

Malgré le naturalisme de la représentation du Mausolée d'Hadrien dans le panorama qui se trouve derrière l'archange du panneau de Marco Palmezzano, ce monument, figuré ici derrière le Mont Gargan occupé par le taureau, rappelle que le paysage des peintures italiennes du XV^e et du début du XVI^e siècle, est une construction. La création des peintres, même si largement inspirée du réel, permet, dans une vision idéale, de figurer chaque élément représenté dans sa forme la plus parfaite, répondant à la perfection de la création divine, comme reflet des beautés célestes.



Andrea Mantegna,
Vierge de la
Victoire et saints,
Paris, Louvre,
huile sur toile,
1495-1496.

Francesco Bissolo, Vierge à
l'Enfant, saints et donateurs,
Londres, National Gallery,
huile sur bois, 1500-1525.

Antoniazio Romano et Melozzo da
Forli, Légendes de saint Michel,
Rome, Santi Apostoli, peinture
murale, 1464-1468.

Marco Palmezzano,
Dieu, Vierge à
l'Enfant et saints
(détail), Faenza,
Pinacoteca Comunale,
peinture sur panneaux,
1497-1500.

La figuration des épisodes bibliques et miraculeux mettant en scène Dieu et ses saints dans des paysages naturalistes, permet l'inscription de l'action divine sur terre. Le fort degré de narrativité de l'image générique de Michel combattant le mal, permet de le figurer de manière isolée devant un fond paysagé, et participe à cette insertion du surnaturel dans un environnement ordinaire. La question est plus complexe en ce qui concerne les images des Saintes Conversations. On ne peut considérer les lieux de réunions saintes comme directement inscrits dans un environnement terrestre. Il s'agit davantage de l'utilisation de formes terrestres, transcendées dans leur perfection, pour créer de toute pièce un univers céleste plausible, presque palpable, dans lequel l'homme ailé, malgré son humanisation, demeure le point culminant du surnaturel.

II.3.3. Les personnages qui accompagnent Michel

Outre les thèmes principaux à côté desquels apparaît Michel, ou le fond devant lequel il figure, la proximité d'autres personnages, peut permettre de mettre en valeur un aspect de sa personnalité, ou insister sur l'une de ses missions. Nous prenons en compte ici les personnages, saints ou anges, qui apparaissent de manière significative, quantitativement (fréquence de l'association) ou qualitativement (force significative de l'association dans l'image), au côté ou en pendant de Michel¹⁸⁹⁴.

II.3.3.1. Michel un ange parmi les anges

La nature de Michel l'associe *de facto* à celle de l'ange avec qui il partage la même image d'homme ailé, le même type physiologique, et parfois les mêmes fonctions. Pourtant,

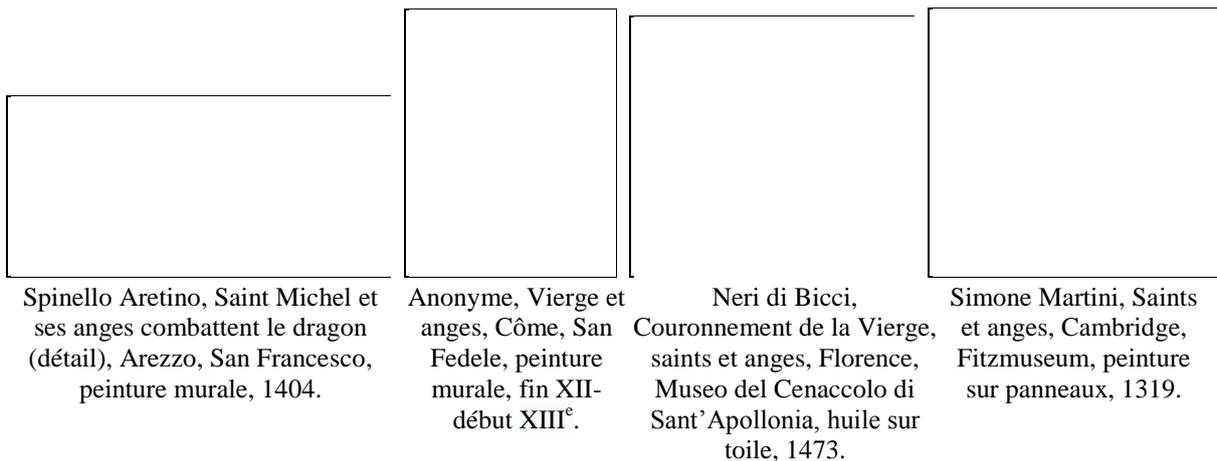
¹⁸⁹⁴ Sur l'association de Michel aux autres saints, voir DESINAN, 1993, surtout pp. 35-38 ; et RIGAUX, 2009, pp. 592-596.

l'archange ne semble pas si souvent figuré avec ses homologues ailés dans l'iconographie italienne de la fin du Moyen Âge.

En tant que chef de la milice céleste, nous avons vu que Michel apparaissait dans plusieurs images narratives, accompagné d'une armée d'anges¹⁸⁹⁵. Ils sont dans ce cas, généralement regroupés autour ou derrière Michel, dans des proportions moindres par rapport à leur chef, mais sont bien souvent à notre période vêtus également en guerriers et portent les mêmes armes que Michel. C'est bien sous cette forme qu'ils apparaissent à Arezzo, dans la chapelle Guasconi peinte par Spinello Aretino. Le commandement de l'archange est généralement figuré par l'adoption du costume de général romain dans les peintures en état ou les peintures narratives. Mais c'est précisément dans ce type de mise en scène de Michel avec son armée, qu'il prend toute l'épaisseur d'un chef de guerre : il est largement plus grand que les autres anges, il est au centre de la composition, il combat seul le grand dragon alors que les anges s'occupent des multiples démons, il est calme et déterminé alors que son armée semble fourmiller dans toutes les directions. La vision comparée entre Michel et les anges constitue alors une sorte de faire-valoir de l'archange et permet de souligner sa fonction de chef. En dehors des quelques représentations narratives de combat contre le dragon de l'Apocalypse, ou des anges rebelles, Michel n'est pas figuré en compagnie d'anges.

Au début de notre période, nous retrouvons encore parfois des images de l'archange dans une fonction clairement angélique, comme dans la peinture murale de Côme, où il tient, comme trois autres anges, la mandorle contenant une figure de la Vierge en pied. Mais ce type de représentations ne se retrouve plus en plein XIII^e siècle et aux siècles suivants. Dans l'iconographie classique de Michel, notamment dans les panneaux où il figure en état, si les anges entourent souvent le couple divin, l'archange, lui, n'est pas en contact avec eux, tout comme les autres saints de la composition. La différence de traitement entre l'archange et les anges musiciens et en prière, qui occupent l'huile sur toile de Neri di Bicci, est révélatrice du fait que Michel n'intervient pas dans les images, et donc dans le culte, à la manière d'un ange, mais bien à la manière d'un saint, individualisé dans sa mission et dans son image, et imploré pour des raisons bien précises. Dans le fragment de polyptyque peint par Simone Martini, Michel apparaît au registre principal (du moins ce qui semble être aujourd'hui le registre principal), entre deux saints évêques. Les trois pinacles sont occupés par des figures angéliques, qui correspondent au même type que l'archange, tant physionomique qu'au niveau vestimentaire. Le troisième ange est particulièrement proche de Michel puis qu'il porte des couleurs similaires de tunique et de *lôros*. Pourtant deux éléments fondamentaux distinguent l'archange des autres êtres célestes : sa place dans l'image et le port des attributs, qui le définissent comme un ange ayant une mission très précise et dont la vénération personnalisée que lui portent les hommes, est à l'égale de celles des saints.

¹⁸⁹⁵ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.1. *Les scènes de combats de l'archange*.



Hormis leur collaboration dans les images narratives, Michel est bien loin des anges apparaissant dans les mêmes compositions figuratives que lui. Un autre contexte iconographique peut sembler cependant les réunir : la représentation des neuf chœurs angéliques.

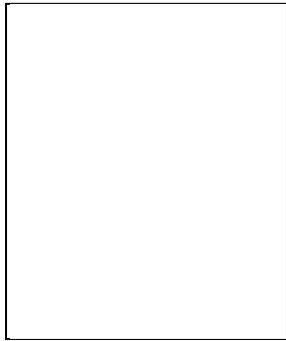
L'étude de la représentation des neuf chœurs angéliques n'est pas une chose aisée à entreprendre. En effet, l'iconographie différenciée pour chaque ordre de la hiérarchie angélique ne s'est pas réellement fixée autour d'un modèle fixe, mais varie, en fonction des peintres et des zones culturelles, dans une association complexe d'attributs souvent récurrents, mais pas clairement repartis entre les différents ordres¹⁸⁹⁶. La figuration seule des neuf chœurs angéliques est plutôt rare dans l'art monumental du Moyen Âge, mais elle s'inscrit dans des contextes iconographiques plus élaborés, notamment avec le thème du couronnement¹⁸⁹⁷. C'est de cette manière qu'il apparaît trois fois dans notre corpus : le Christ pose la couronne sur la tête de la Vierge, en présence du Saint-Esprit, dans une mandorle créée ou soulignée par une cohorte d'anges rangée dans un schéma rayonnant, selon la liste de l'homélie 34 de Grégoire le Grand¹⁸⁹⁸. Dans la peinture murale de Giovanni da Modena, et dans le panneau, construit sur le même schéma, du Maestro dell'Avicenna, ce groupe couronnement / chœur angélique est associé à une représentation des élus, formant une vision du paradis, et une représentation de l'enfer au registre inférieur. Michel ne figure pas au registre des anges, mais est absorbé par sa mission de porteur de balance et de surveillant de l'accès au paradis, entre le registre paradisiaque et le registre infernal. Il ne semble alors pas avoir grand-chose à voir avec la multitude de saints en adoration autour du couple divin. Dans la chapelle du cardinal Bessarione, figurent deux apparitions de l'archange sous la forme du taureau, au Mont Gargan et au Mont-Saint-Michel. Juste au-dessus de ces scènes, des restes de la décoration absidiale montrent une série de neuf groupes d'anges, qui s'étalonnaient autour d'une figure centrale aujourd'hui disparue, représentant certainement un couronnement de la Vierge. La

¹⁸⁹⁶ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 1.4.2. *La différenciation des catégories angéliques*.

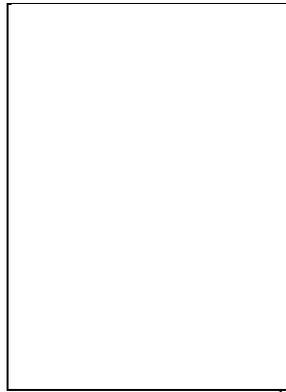
¹⁸⁹⁷ BRUDERER EICHBERG, 1998, p.11.

¹⁸⁹⁸ BRUDERER EICHBERG, 1998, p.87.

représentation conjointe des miracles de saint Michel au thème de la hiérarchie angélique, donne une tonalité angélique à l'iconographie de la chapelle, sans que l'image de Michel ne soit directement associée au groupe des anges.



Giovanni da Modena, Couronnement de la Vierge, Paradis et enfer (détail), Bologne, San Petronio, peinture murale, 1410.

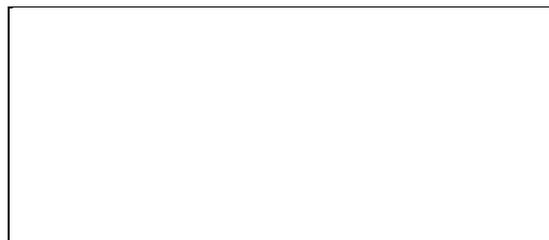


Maestro dell'Avicenna,¹⁸⁹⁹ Couronnement de la Vierge, Paradis et enfer (détail), Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1435.



Fig. 92. Antoniazio Romano et Melozzo da Forlì, Les neuf chœurs angéliques, Rome, Santa Apostoli, peinture murale, 1464-1468.

La peinture de Fra Angelico, ne constitue pas à proprement parler une image des neuf chœurs angéliques, puisque la multitude d'anges n'est pas classée en neuf groupes. Pourtant la différenciation de plusieurs catégories d'anges montre une volonté d'évoquer la hiérarchie céleste, autour de la figure du Rédempteur. Dans cette composition, les anges sont vêtus d'aubes de différentes couleurs, ou de dalmatiques ornées de bandes dorées, mais un seul se distingue au niveau vestimentaire : un ange qui occupe l'un des premiers rangs à la gauche du Christ. Il est vêtu d'un plastron, qui semble recouvert de plumes, des cubitières et d'une jupette à ptéryges. Il porte une épée et un casque dans les mains, alors que tous les autres ont les mains vides ou occupées par des instruments de musique (un autre ange porte un casque, mais est vêtu d'une aube rose et joue également d'un instrument). Il s'agit sans aucun doute de Michel, l'ange guerrier, qui présente ici ses armes au repos au Christ victorieux. Aucun autre personnage angélique ne porte dans cette composition, d'élément distinctif. Ainsi, même lorsqu'il se trouve au milieu de la cour céleste, Michel occupe une place à part par l'individualisation de ses fonctions, et donc de sa représentation.



Fra Angelico, Glorification du Christ dans la cour céleste, Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1423-1434.

¹⁸⁹⁹ <http://www.glisrittiti.it/gallery3/index.php/Basilica-Santi-Apostoli-in-Roma-Cappella-Bessarione>

Il est parfois difficile de déterminer si Michel figure ou non au milieu des anges dans les grandes compositions des neuf chœurs angéliques. Cette difficulté ne vient pas du fait que l'archange n'est pas suffisamment caractérisé, mais plutôt du fait qu'il est souvent à l'origine de l'iconographie de différents groupes angéliques. Les attributs michaéliques - les armes, les vêtements guerriers, la balance, l'orbe, les démons - mais également ses attitudes, sont utilisés, selon divers arrangements¹⁹⁰⁰, pour figurer aussi bien les Puissances, les Dominations, les Trônes, les Principautés, les Archanges ou les Anges. Le manque de règle globale régissant la représentation des chœurs invite à la confusion, de même que l'utilisation, dans certaines peintures, des figures individualisées de Michel, Gabriel ou Raphaël pour représenter le groupe des Archanges¹⁹⁰¹. L'importance des emprunts à l'iconographie michaélique dans les images des groupes d'anges, est patente dans les peintures de Guariento di Arpo, provenant de la cappella Carravese et conservées au Museo Civici de Padoue, souvent légendées dans les ouvrages ou sur Internet comme étant des images de saint Michel, alors qu'elles représentent respectivement une Puissance, une Principauté et un Archange.

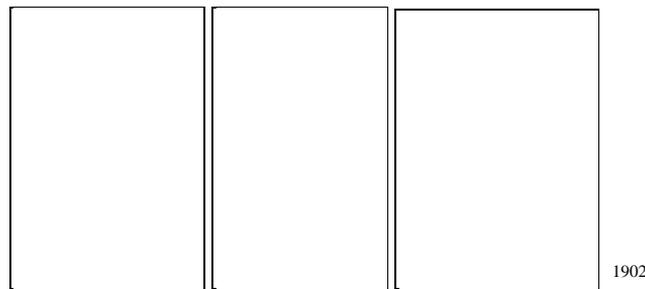


Fig. 93. Guariento di Arpo , Puissance, Principauté et Archange, Padoue, Museo Civici, panneaux de la cappella Carravese, 1357.

Dans tous les cas, même lorsque l'image de Michel est utilisée pour figurer le groupe archangélique, il n'est pas alors une représentation de saint Michel mais bien une image de L'Archange par excellence, et est représenté, comme le précise Marco Bussagli, dans sa position hiérarchique par rapport à Dieu et dans son essence majestueuse¹⁹⁰³. Les mêmes remarques sont applicables aux images de Gabriel et de Raphaël, les deux autres archanges individualisés avec lesquels Michel figure le plus régulièrement.

¹⁹⁰⁰ Marco Bussagli a proposé un classement des différents types de représentations des chœurs dans quelques œuvres italiennes, sans en tirer forcément des conclusions globales. BUSSAGLI, 1991, p. 292.

¹⁹⁰¹ L'idée de choisir les trois principaux archanges comme représentants spécifiques de l'ordre est liée à une tradition théologique et liturgique ancienne très répandue et instaurée par Grégoire le Grand dans son homélie 34. BRUDERER EICHBERG, 1998, p. 88.

¹⁹⁰² http://it.wikipedia.org/wiki/Guariento_di_Arpo

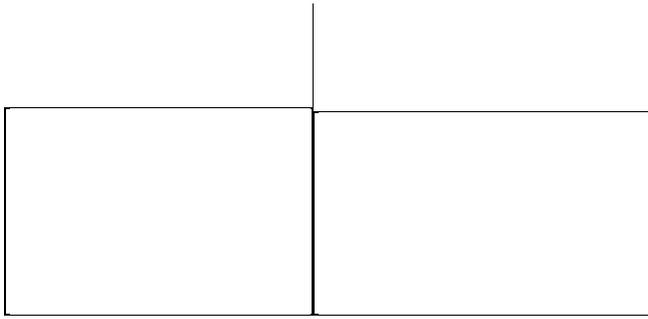
¹⁹⁰³ BUSSAGLI, 1991, p. 291.

Au XIII^e siècle, les archanges ne sont pas particulièrement associés dans l'iconographie italienne¹⁹⁰⁴. Aucune des peintures que nous avons recensé ne figure Michel à côté ou en pendant de Gabriel. Michel apparaît une dizaine de fois en symétrie de Gabriel dans notre corpus. En 1319, la Vierge à l'Enfant, peinte par Simone Martini, est entièrement entourée de figures saintes en buste, sur les panneaux latéraux, les pinacles et la prédelle. Hormis les représentations du Christ au pinacle supérieur et au centre de la prédelle, seuls deux personnages ne partagent pas la même nature : il s'agit des bustes de Gabriel et de Michel, compris entre l'image centrale de la Vierge et celle du Christ bénissant. Le premier est vêtu d'une dalmatique blanche rebrodée de carrés d'or, et surmontée d'un *pallium*, et porte une branche et un phylactère. Le second, est vêtu d'une tunique surmontée d'un plastron, d'épaulières et d'un *pallium*. Il porte également un phylactère et une arme à la forme indéterminée. Le panneau central de ce polyptyque a exactement la même composition que celle des panneaux latéraux, mais dans des proportions supérieures, de manière à rendre la suprématie des personnages divins par une plus grande taille et une position plus haute. Les deux archanges, qui se trouvent insérés dans ce panneau central, profite donc, grâce à leur nature spirituelle, de cette position d'exception par rapport aux autres saints. Ils ne sont pourtant pas figurés à la manière d'anges classiques, plus volontiers réunis autour de la Mère et de l'Enfant, mais bien à la manière de saints, mais avec une légère primauté de place et de taille. Cette légère primauté se retrouve dans le polyptyque de Giotto conservé à Bologne, où Gabriel et Michel sont figurés aux places d'honneur directement à côté du couple divin. Pourtant, une fois encore, ils apparaissent davantage comme des saints que comme des anges. Gabriel se tourne vers la Vierge et lui tend le phylactère pour rappeler sa mission d'annonciateur. Michel est le vainqueur du dragon pluricéphal, et donc apocalyptique. Le premier annonce la vie, le second, la mort¹⁹⁰⁵, mais la mort du dragon signifie le début de la vie éternelle pour les élus qui jouissent alors pour toujours de la Vision Béatifique. Les deux archanges ont une nouvelle fois un type vestimentaire distinct, mais leur nature commune se lit dans leur type physiognomique, la présence de leurs ailes et leur place symétrique dans la composition, à laquelle répond le parallélisme des hampes qu'ils tiennent respectivement chacun dans leur main. Ce type d'images se retrouve ponctuellement au XV^e siècle, généralement autour d'une Vierge à l'Enfant. Dans deux peintures de notre corpus, Michel apparaît en pied et en état à côté d'une scène principale figurant une Annonciation¹⁹⁰⁶, sans que la représentation de l'archange ne s'en trouve modifiée.

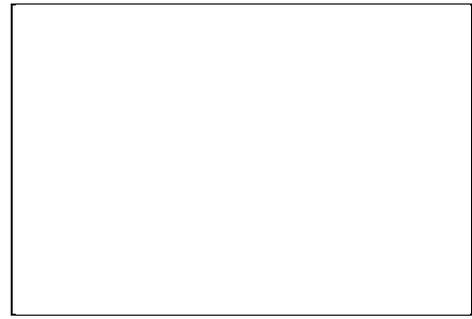
¹⁹⁰⁴ DIEGO BARRADO, 1997, pp.133-144.

¹⁹⁰⁵ FISCHETTI, 1972, p. 16.

¹⁹⁰⁶ Il s'agit de la peinture sur panneaux de Bicci di Lorenzo conservée à Stia, dans l'église de Santa Maria Assunta, et réalisée en 1414 ; et d'une autre de Benvenuto di Giovanni, conservée à Volterra au Museo d'Arte Sacra et peinte en 1466.



Simone Martini, Vierge à l'Enfant et saints (et détail),
Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur
panneaux, 1319.



Giotto, Vierge à l'Enfant et saints, Bologne,
Pinacoteca Nazionale, peinture sur
panneaux, 1332-1334.

L'origine de l'iconographie faisant de Michel le pendant de Gabriel autour du Christ ou de la Vierge (ou d'un souverain) est d'origine byzantine¹⁹⁰⁷. Dans les images orientales, ils sont généralement vêtus de la même manière, en vêtement de la cour impériale, souvent armés, et assument davantage un rôle conjoint de gardes rapprochés du couple divin, qu'un rôle d'intercesseurs. Ce type se retrouve en Italie, notamment dans les zones d'influences byzantines, à Ravenne, plus tard à Monreale, et en Catalogne au XII^e siècle, où l'association des deux archanges prend une nouvelle dimension par l'ajout d'étendards, ou de petits rouleaux portant l'inscription *PETICIUS* pour Michel, et *POSTULACIUS* pour Gabriel¹⁹⁰⁸. Ces mots désignent des termes juridiques de requête, se référant aux locutions latines *petitio* et *postulatio* - celui qui demande et celui qui requiert - et définissent les archanges comme des intercesseurs auprès des hommes au moment du jugement. Ce type d'images n'apparaît plus à notre période, même si nous pouvons déceler quelques résurgences du motif des deux archanges comme garde rapproché du divin, dans la représentation symétrique des deux archanges autour d'une Vierge à l'Enfant, comme dans le panneau de Giotto par exemple. L'examen des documents cappadociens met également en évidence la prééminence, comme dans tout l'Orient byzantin et l'Occident, de l'archange Michel¹⁹⁰⁹ : supériorité quantitative de ses représentations, et qualitative, par leur emplacement et certaines particularités iconographiques par rapport aux autres anges et archanges. L'image de Gabriel est souvent limitée au contexte de l'Annonciation, figurée couramment, mais souvent de manière secondaire, sur les pinacles ou les médaillons de polyptyques, et de manière plus centrale dans les cycles mariaux. Lorsqu'il n'est pas l'archange annonciateur, il est un pendant de Michel, ou plus tard, l'un des trois archanges. Sa figure se définit toujours à partir de sa confrontation à un autre personnage, qui définit sa fonction (la Vierge souligne son rôle d'annonciateur), ou sa nature (Michel ou Raphaël soulignent sa nature archangélique).

¹⁹⁰⁷ À propos de l'association de Michel et de Gabriel dans les programmes iconographiques byzantins, voir JOLIVET-LÉVY, 1991.

¹⁹⁰⁸ Voir à ce propos BOUSQUET, 1974, pp. 7-27 ; et la thèse de doctorat de Matthieu Beaud, *Iconographie et art monumental dans l'espace féodal du Xe au XIIIe siècle. Le thème des Rois mages et sa diffusion*, sous la direction de Daniel Russo, thèse dactylographiée, pp. 220-222.

¹⁹⁰⁹ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 187.

Mais, dans la peinture italienne, si la confrontation des deux archanges souligne leur statut archangélique, elle ne déplace pas pour autant la figure de Michel à une place et une forme purement angélique, car c'est Gabriel qui rejoint Michel au registre des saints et non pas Michel qui rejoint Gabriel à celui des anges. Dans la peinture de Giotto, les deux archanges sont davantage des saints ailés que des êtres célestes en adoration devant la Vierge. Mais au XV^e siècle, Michel est plus volontiers le pendant d'un autre archange : Raphaël.

Le troisième archange est plutôt rare dans l'iconographie du Moyen Âge. Nous retrouvons parfois Michel et Raphaël représentés conjointement au milieu d'une série d'archanges. Dans le royaume Normand de Sicile, dans la chapelle Palatine de Palerme, la coupole porte une mosaïque du XII^e siècle, figurant le Christ Pantocrator au centre, entouré d'anges et des quatre archanges, Gabriel, Michel, Raphaël et Uriel, également présents tous les quatre dans l'église de la Martorana, toujours à Palerme. Mais la peinture italienne n'a pas privilégié ce regroupement archangélique. Pina Belli d'Elia note la présence d'une peinture du IX^e siècle dans l'église rupestre dite « Del Peccato originale » à Picciano près de Matera¹⁹¹⁰. Les trois absides sur le côté oriental accueillent chacune une triade : la triade apostolique (Pierre, Jean et André), la triade virginal (Marie couronnée et deux saintes) et la triade archangélique (Michel, Gabriel et Raphaël). Dans cette dernière, les trois archanges sont du type paléochrétien, vêtus d'une dalmatique et d'un *pallium*. Michel porte une verge et Raphaël, une croix.

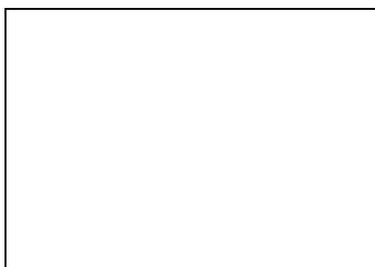


Fig. 94. Christ Pantocrator entouré d'anges et des quatre archanges, Palerme, chapelle palatine, coupole, mosaïques, XII^e.

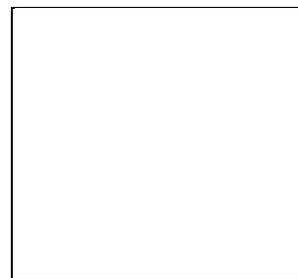


Fig. 95. Les trois archanges, Picciano (Matera), église rupestre Del Peccato originale, peinture murale, IX^e.

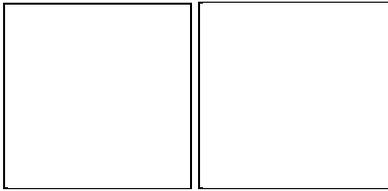
Dans notre corpus, Michel est représenté huit fois avec Raphaël, sans Gabriel, principalement dans la deuxième partie du XIV^e siècle, et surtout au XV^e ou au tout début du XVI^e siècle. Dans le polyptyque de Paolo Veneziano, dit « de la croix reliquaire », les modalités de représentations des deux archanges sont les mêmes qu'avec Gabriel : les deux figures se répondent symétriquement par rapport au centre, mais n'occupent pas une place réservée aux anges. Dans les panneaux d'un anonyme émilien, conservés à Londres, chacun des deux

¹⁹¹⁰ BELLI D'ELIA, 2011, p. 234.

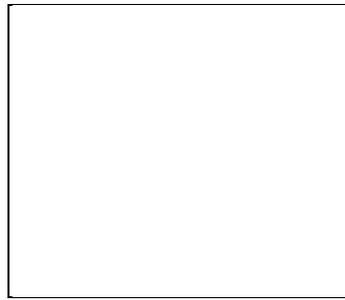
¹⁹¹¹ Image provenant du site : <http://www.palermo-bed-and-breakfast.net/guida-di-palermo.xhtml> .

¹⁹¹² Image provenant du site : <http://notizie.comuni-italiani.it/wp-content/uploads/2012/06/7-grotta-peccato-originale-matera.jpg> .

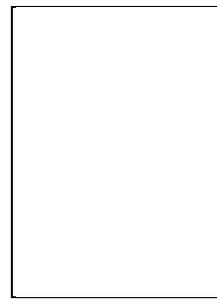
archanges prend place sur un panneau séparé, et est absorbé par la tâche qu'il accomplit et qui définit son rôle : Michel, vêtu en guerrier, protège la balance des griffes d'un démon ; et Raphaël, vêtu d'une aube, guide Tobie en le tenant d'une main et en lui indiquant une direction de l'autre. L'état de conservation de ces deux panneaux est bon, mais nous empêche de connaître la manière dont ces deux peintures étaient articulées. Andrea di Cione a peint sur un panneau une Crucifixion, entourée de six niches, qui reçoivent des représentations d'anges, différenciés dans leur apparence physique : un ange rouge et un ange aux cheveux rouges, font face à un ange bleu et un ange aux cheveux bleus, et deux autres anges au registre central, sont, eux, différenciés par leurs vêtements et leurs attributs. Celui de gauche, porte un plastron, une cape et présente une tête de dragon et une épée. Il s'agit de Michel. Celui de droite, porte une tunique et une chlamyde et tient une petite boîte, attribut courant de Raphaël qui représente le remède à faire parvenir au père de Tobie pour guérir sa cécité.



Paolo Veneziano, Saints (détail), Bologne, San Giacomo Maggiore, peinture sur panneaux, 1330-1350.



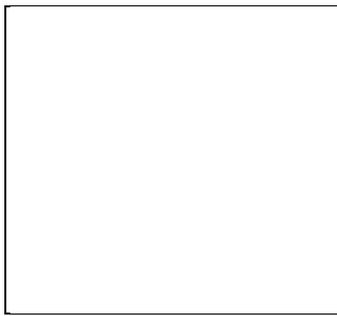
Anonyme émilien, Saints Michel et Raphaël et Tobie, Londres, collection privée ; peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.



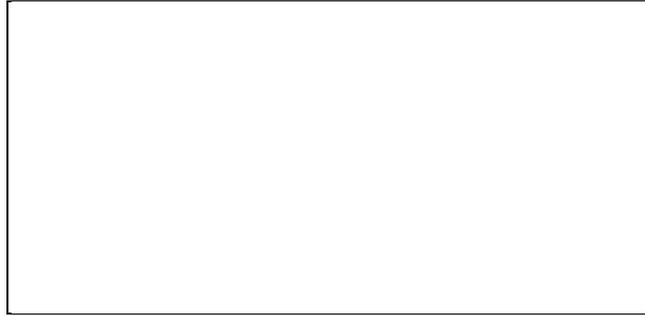
Andrea di Cione, Crucifixion et anges, New York, Metropolitan Museum, peinture sur panneaux, 1365.

Dans quatre peintures du XV^e siècle, Michel, à droite de la Vierge à l'Enfant, répond symétriquement à Raphaël, accompagné ou non de Tobie¹⁹¹³. Michel peut être accompagné ou non de la balance et de son adversaire, mais est à chaque fois clairement figuré en guerrier, notamment par rapport à Raphaël qui porte une tunique et parfois une cape. Dans la peinture de Domenico Ghirlandaio, Michel porte une armure de plates sur le buste et les bras, et un simple collant sur les jambes. Son épée est au repos. Raphaël est figuré en aube, surmontée d'une fine étole et d'un drapé, et présente un objet. Gabriel n'est pas représenté mais pourtant évoqué dans cette peinture par la présence multiple du lys, qui est son attribut le plus courant. Dans la prédelle de Giacomo Pacchiarotti, les deux archanges sont figurés en scène sur chacune des extrémités, et accompagnés chacun d'un des frères médecins, Cosme et Damien. Michel est en train de repousser un démon des plateaux de la balance, et Raphaël, guide Tobie. Les deux archanges figurent clairement ici comme protecteurs des hommes, l'un au moment de la mort, l'autre comme accompagnateur des vivants, alors que la présence des frères médecins complète cette assistance d'une protection du corps.

¹⁹¹³ Les trois peintures non présentées sont : Maestro di San Miniato, Vierge à l'Enfant et archanges, Florence, Tabernacle de la Piazza della Piattellino, peinture murale, 2^e ½ du XV^e ; Pietro Perugino, Vierge à l'Enfant et archanges et anges, Londres, National Gallery, huile sur toile, 1496-1500 ; Pier Francesco Fiorentino, Vierge à l'Enfant et archanges, Montefortino, Pinacoteca Civica, peinture sur panneaux, 1497.



Domenico Ghirlandaio, Vierge à l'Enfant et saints, Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1484-1486.



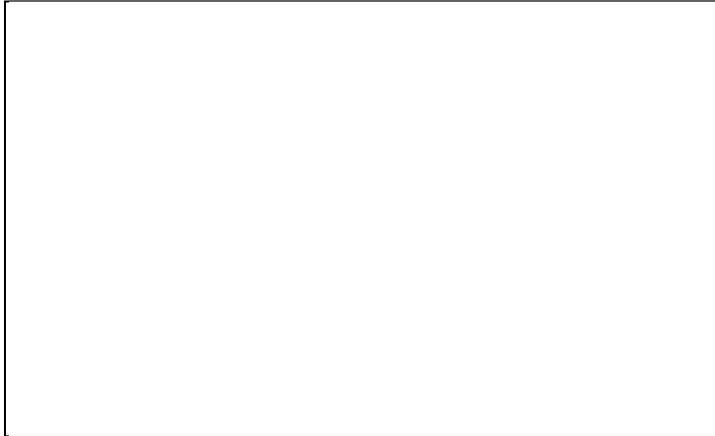
Giacomo Pacchiarotti, Visitation et saints (détails), Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1^{ère} décennie du XVI^e.

Le culte des anges gardiens, dont Raphaël est le représentant par excellence, se développe tardivement dans la spiritualité chrétienne¹⁹¹⁴, ce qui explique le développement tardif de l'iconographie de Raphaël en général, et au côté de saint Michel en particulier. L'essor croissant de la croyance en une protection angélique constante, permet également l'apparition d'un nouveau type d'images : celles qui regroupent les trois archanges dans un même espace.

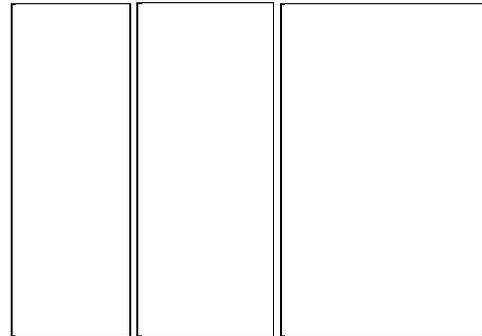
Michel, Raphaël et Gabriel sont réunis douze fois au sein d'une même composition, dans notre corpus. Ces images ont toutes été réalisées au XV^e siècle, et de manière progressive. En effet, les trois premières peintures, exécutées au premier quart du siècle, représentent Michel et Raphaël, symétriquement par rapport à une scène centrale, de la même manière que dans les peintures que nous venons de décrire, alors que Gabriel est figuré dans une autre partie de la peinture, au sein d'une Annonciation¹⁹¹⁵. Dans le polyptyque de Giovanni del Ponte, Michel apparaît, présentant son épée et sa balance, dans un médaillon au-dessus du panneau latéral gauche, et Raphaël, accompagné de Tobie, dans le médaillon symétrique du panneau latéral droit. Gabriel, se retrouve dans le pinacle au-dessus de Michel, alors que la Vierge de l'Annonciation et au-dessus de Raphaël. La réunion des archanges dans les parties hautes de cette peinture, qui n'accueillent qu'eux, la Vierge et une image de la Trinité, met en valeur l'aspect céleste de ces personnages. Les peintures murales du Pisanello, réalisées autour du monument funéraire de Niccolò Brenzoni, entre 1424 et 1426, figurent, elles aussi, une représentation symétrique de Michel et de Raphaël, complétée par une Annonciation au centre de la composition, juste au-dessus de la partie sculptée. La protection du défunt est ici assurée par les trois archanges les plus célèbres de la Bible.

¹⁹¹⁴ FAURE, 1997, p. 206.

¹⁹¹⁵ La peinture non présentée correspondant à ce type est celle du Maestro del Polittico di Trapani, Couronnement de la Vierge et saints, Palerme, Galleria interdisciplinare Regionale della Sicilia, peinture sur panneaux, début du XV^e. Une autre peinture sur panneaux plus tardive, de 1488, conservée dans l'église San Domenico de Taggia, représente également les deux archanges face à face et Gabriel dans une scène de l'Annonciation,



Giovanni del Ponte, Assomption de saint Jean et saints (et détails), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1420-1424.

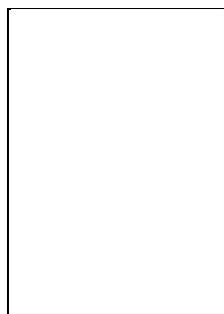


Pisanello, Michel, Raphaël et Maggiore, Annonciation, Vérone, San Fermo Maggiore, peinture murale, 1424-1426.

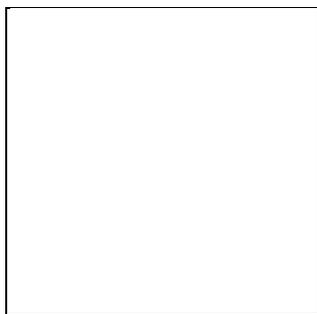
Le Maestro di Pratovecchio est le premier à réunir les trois archanges côte à côte dans un même espace. Dans les années 1440, il peint un petit panneau représentant Michel, Raphaël et Gabriel, tous trois vêtus d'une aube et d'une étole, chacun accompagné de l'attribut majeur qui définit son action, respectivement, l'épée, Tobie et un phylactère. Les personnages sont figurés devant un fond sombre et neutre, sous lequel la figuration d'un sol apporte une légère profondeur. À partir des années 1460-1470, ces trois hommes ailés sont représentés devant un paysage, comme dans l'huile sur toile de Biagio di Antonio, où le relief et la végétation en arrière-plan participent à créer un espace distinct pour chaque personnage : Michel est du côté montagneux, et Raphaël et Gabriel sont séparés par un arbre. Les personnages n'occupent pourtant qu'une petite parcelle paysagère, car ils sont debout et statiques sur une étroite saynète d'herbe fleurie, alors que le paysage se développe à la verticale derrière eux, à la manière d'un décor de théâtre. Dans la peinture de Francesco Botticini, dont le modèle sera repris par Filippino Lippi¹⁹¹⁶, les personnages occupent désormais l'espace naturel dans lequel ils sont insérés, puisqu'ils sont représentés en marche sur un sol en légère pente. Ici, Tobie qui apparaissait auparavant davantage comme un attribut-agissant de Raphaël, prend ici une importance considérable, par la taille et par l'attention qui lui est rendue. Son protecteur est, en effet, tourné vers lui, et la dynamique ambulatoire - trait classique dans la figuration de l'épisode de Raphaël et de Tobie - a ici gagné les deux autres archanges. L'impression qui se dégage de cette marche commune, est que les trois archanges accompagnent de concert Tobie et le protège sur la route qui le conduira à son père. Si l'image du Maestro di Pratovecchio était sans aucun doute une figuration des trois archanges, celle de Francesco Botticini semble être une figuration de Raphaël et Tobie accompagnés de Michel et Gabriel. Cela démontre l'importance prise par les anges gardiens au sein du culte angélique. Une seule peinture figurant les trois archanges dans un espace commun ne place pas l'ange gardien au centre. Il s'agit d'une peinture de Marco d'Oggiono du début du XVI^e où Michel, au centre et en plein vol, est en train de brandir son épée vers un démon en chute, alors que les deux autres archanges assistent à la scène debout sur le sol. Le vainqueur du mal occupe ici une bonne

¹⁹¹⁶ Filippino Lippi, les trois archanges et Tobie, Turin, Galleria Sabauda, peintures mixtes sur bois, 1477-1478.

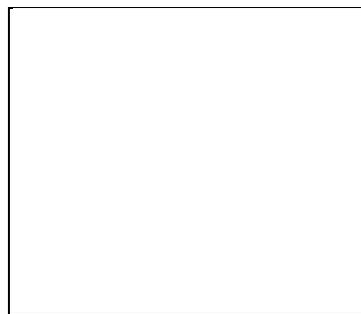
partie de l'image et de l'attention, par le déploiement de sa figure dans les airs et par le dynamisme de sa représentation. Ce n'est plus l'aspect protecteur des anges qui est mis en valeur, mais leur mission de combattant du mal.



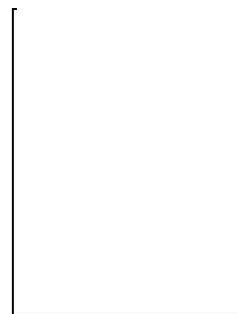
Maestro di Pratovecchio, Les trois archanges, Berlin, Staatliche Museen, peinture sur panneaux, années 1440.



Biagio di Antonio, Les trois archanges et Tobie, Florence, Collection Bartolini Salimbeni, huile sur toile, 1461-1471.



Francesco Botticini, Les trois archanges et Tobie, Florence, Offices, peinture sur panneaux, 1470.



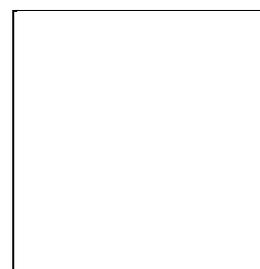
Marco D'Oggiono, Les trois archanges et la chute de Satan, Milan, Galleria Brera, peinture sur panneaux, début XVI^e.

La triple figuration archangélique peut également apparaître sous la forme de la juxtaposition de trois scènes narratives, mettant chacune en scène l'action majeure d'un archange. Dans la prédelle de Domenico di Michelino¹⁹¹⁷, présentant une image de la Trinité sur le panneau principal, la première saynète est occupée par un combat de Michel contre un gros dragon devant une grotte. La deuxième figure une Annonciation, et la troisième la marche de Raphaël qui accompagne et guide Tobie en lui indiquant la route à suivre à l'aide de son bras.

Enfin, dans une peinture de notre corpus, les trois archanges sont réunis en tant qu'acteurs d'un même événement : le Couronnement de la Vierge. Ils figurent tous les trois aux premières loges, avec quelques saints, alors que les autres anges, reconnaissables à leurs ailes dressées, sont à l'arrière du cortège, ou encore derrière, dans le ciel. Gabriel, Raphaël et Michel sont des êtres à part, ni véritablement des saints, ni clairement des anges classiques, ils occupent la première place au côté du couple divin.



Domenico di Michelino, Trinité et scènes des trois archanges (détail), Florence, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1460-1470.



Riccardo Quartararo, Couronnement de la Vierge, saints et anges (détail), Palerme, Galleria Regionale della Sicilia.

¹⁹¹⁷ C'est également le cas dans la peinture sur panneaux de Jacopo da Montagnana, Annonciation et archanges, Padoue, Palazzo Arcivescovile, 1496.

Dans ces images, Michel est toujours clairement le guerrier du groupe, les peintres insistent sur la représentation réaliste et contemporaine de son armure de plates, et même parfois sur des traits moins angéliques, comme dans la peinture de Francesco Botticini, le faisant paraître comme le plus humain des archanges¹⁹¹⁸. Il est toujours armé, même si son adversaire est souvent absent et que la balance est également rare dans la triple figuration archangélique. Au sein de ce groupe, Michel n'est pas un saint, mais clairement un être céleste. Il se distingue ici, comme Gabriel et Raphaël, de ses homologues angéliques par son appartenance à un groupe d'archanges, et surtout un groupe bien individualisé, dont chaque membre a accompli des actions précises dans l'histoire, et qui sont réunis, à la fin du Moyen Âge, dans une mission commune autour de la protection de l'homme.

Ce n'est pourtant pas au milieu des archanges que Michel est le plus souvent représenté, mais parmi les hommes sanctifiés.

II.3.3.2. Michel un saint parmi les saints

Précisons une nouvelle fois qu'il faut être vigilant dans l'interprétation du voisinage d'un saint ou de son éloignement d'autres figures, à cause des possibles problèmes de démembrements, de remontage et de déplacement, notamment dans les polyptyques. Il ne faut pas non plus forcer les images à parler lorsqu'elles n'ont rien à dire, car toutes les associations et voisinages de figures saintes n'ont pas forcément une raison supérieure à celle qui fait qu'elles appartiennent toutes deux au sanctoral du commanditaire, par un concours de circonstances qui n'est souvent pas bien connu. Le risque de surinterprétation est donc grand.

Des saints aux mêmes fonctions

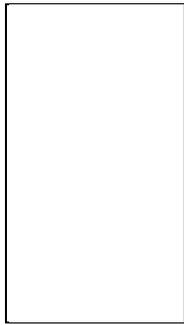
Les différentes fonctions assumées par l'archange dans l'histoire chrétienne caractérisent sa figure, ses vêtements, ses attributs et son action dans l'image. Ce sont parfois elles qui déterminent également les personnages qui sont associés aux représentations de Michel.

Saint Pierre possède, comme Michel, un rôle important dans l'accès des âmes ou des hommes au paradis¹⁹¹⁹. À ce titre, les deux personnages apparaissent parfois dans les mêmes scènes narratives, comme dans les épisodes de l'au-delà peints dans l'église de San Fiorenzo à Bastia Mondovi : saint Pierre est situé juste derrière l'archange et indique de son doigt le résultat de la balance. Ils sont associés, au sens propre et au sens figuré, visuellement et fonctionnellement. Ils sont également parfois rapprochés dans les images en état, soit côte à

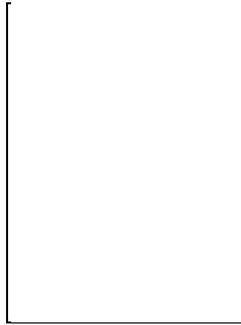
¹⁹¹⁸ Voir à ce propos le chapitre 2. I . 2.2.2.1. *Les traits d'un ange*.

¹⁹¹⁹ À propos du lien entre culte de saint Pierre et de saint Michel, voir LAURANSON-ROSAZ, 2001, pp. 89-99.

côte, comme dans la peinture murale de Favria, ou de part et d'autre d'une Vierge à l'Enfant, comme dans le panneau de Niccolo Rondinelli. Dans un cas, comme dans l'autre, le peintre a insisté sur l'attribut qui indique le rôle de chacun dans l'au-delà : la balance de Michel auquel se rattache un combat contre le démon ; et les clés de Pierre, qui ont une taille particulièrement disproportionnée dans la peinture de Favria. Dans un fragment de polyptyque de Luca di Tommè, un petit médaillon de saint Pierre portant bien en évidence ses clés, surmonte la représentation en buste de l'archange qui porte haut sa balance. Aucun doute n'est possible, dans ces images, quant à la volonté des peintres, iconographes ou commanditaires, de lier les deux gardiens des portes du paradis.



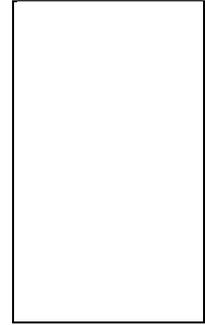
Anonyme, L'enfer (détail), Bastia Mondovì, San Fiorenzo, peinture murale, 1472.



Suiveur de Martino Spanzotti, Saints Michel et Pierre, Favria, San Pietro Vecchio, peinture murale, années 1490.



Niccolo Rondinelli, Vierge à l'Enfant, saints Michel et Pierre, Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, 1495-1502.

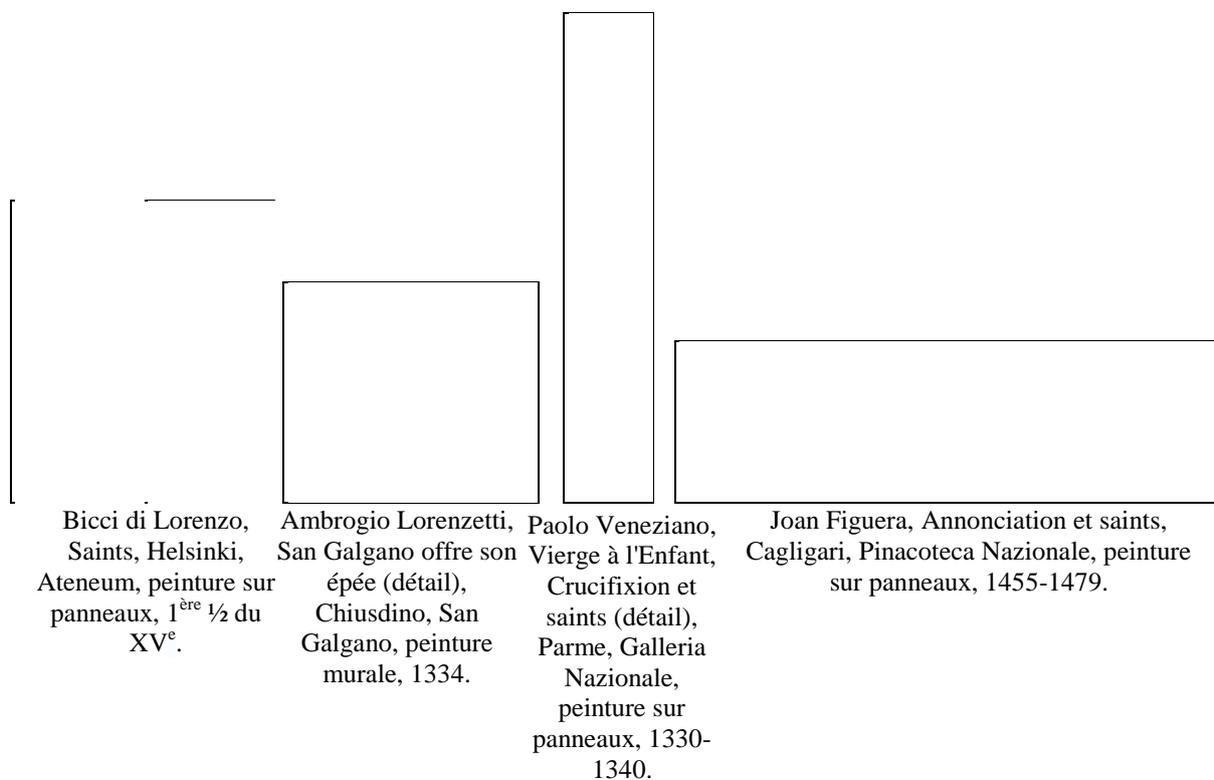


Luca di Tommè, Saint Michel, Florence, Collection H. Acton, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.

Les associations les plus évidentes de l'archange avec d'autres saints, sont celles qui rapprochent deux guerriers, au sein d'images de saints généralement en aube, en vêtements antiques ou en vêtements liturgiques. Ce type d'association est également courant dans les églises cappadociennes¹⁹²⁰. Dans le panneau de Bicci di Lorenzo, les tuniques courtes et la cape de saint Julien et de saint Michel au centre, ainsi que l'épée que l'un porte dans son fourreau, et l'autre à la main, rapproche de manière évidente les deux guerriers, qui, s'ils n'ont pas la même nature, se battent pour la même cause. Le parallèle entre archange et saint guerrier est également effectif dans la chapelle dédiée à saint Galgano, à Chiusdino, particulièrement dans la scène de la lunette du mur ouest, où Michel armé, présente son *alter ego* humain à la Vierge, alors que Galgano porte une représentation de la roche contenant son épée. La figuration au registre inférieur de l'apparition de Michel sur le Mausolée d'Hadrien à Rome, confirme la volonté de lier le culte de l'archange à l'épée, dans la chapelle du saint guerrier dont la légende est elle-même fortement liée à son arme. Mais le saint guerrier le plus couramment représenté près de l'archange est saint Georges, qui a également en commun avec Michel d'être un sauroctone. Les deux combattants du dragon apparaissent ainsi ensemble dans une vingtaine de peintures de notre corpus. Ils sont alors dans toutes ces images des guerriers, mais ne combattent jamais le dragon conjointement dans la même composition. Paolo Veneziano figure régulièrement les deux soldats. Dans le panneau de

¹⁹²⁰ JOLIVET-LÉVY, 1997, p.195 et JONES, 1989, pp. 8-9.

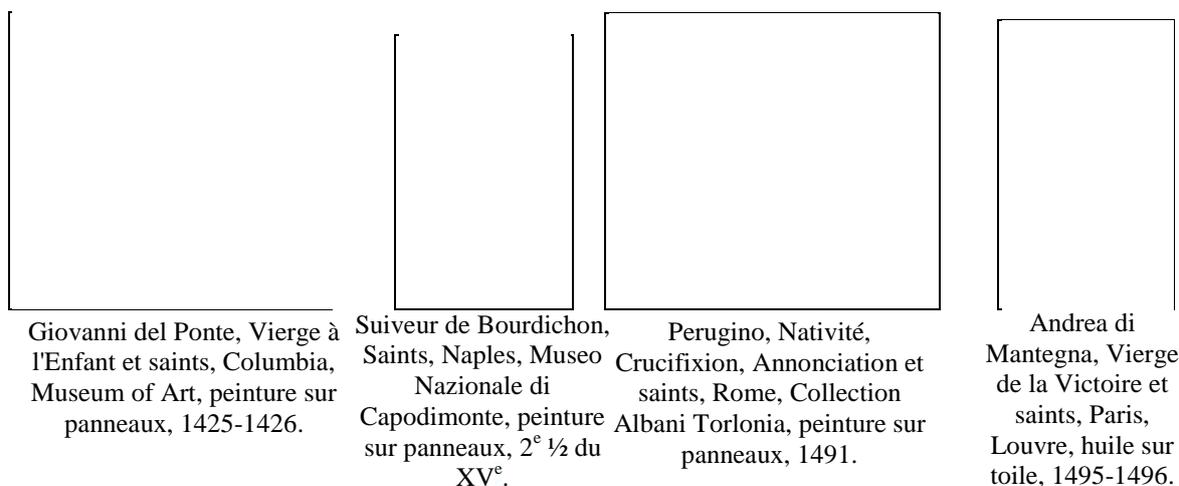
Parme, ils sont superposés sur le panneau latéral droit. Ils sont vêtus de la même façon, portent tous les deux une lance, mais Georges a un bouclier, qui insiste sur sa vulnérabilité d'homme, et Michel foule le dragon, absent de la représentation de Georges. Dans la prédelle de Joan Figuera, les deux combattants apparaissent symétriquement par rapport au centre, ils ont une cotte de mailles sur laquelle un surcot blanc porte la croix rouge de saint Georges, figurant presque toujours sur les figures de l'homme, et moins souvent sur celles de l'archange. Giuliana Vitale, parle d'un véritable syncrétisme iconographique entre les deux guerriers, dans le contexte de la Naples aragonaise¹⁹²¹. Les différences sont ici discrètes mais perceptibles : la croix de saint Georges est simple pour l'homme et a des branches aux extrémités triflées pour l'archange. Georges porte des rubans décoratifs sur les épaules et un casque, qui ne figurent pas sur Michel qui est par contre ailé.



La plupart du temps, c'est Georges qui est représenté avec le dragon. Giovanni del Ponte oppose un archange sans adversaire, présentant l'épée et la balance portant des petits hommes ; à un chevalier, combattant un dragon aussi gros que sa monture. Alors qu'il était primordial dans les images des XIII^e et XIV^e siècles, le caractère sauroctone de Michel est moins important au XV^e siècle, comme en attestent les confrontations avec Georges, qui reste le combattant du dragon, alors que l'archange devient davantage un combattant du démon. Dans un panneau réalisé par un suiveur de Bourdichon, au registre supérieur, les deux guerriers combattent dans un même espace paysagé : un démon pour Michel et un dragon

¹⁹²¹ Elle insiste sur l'association des deux cultes de ces figures si chères à la dynastie, alimentée par un fort sentiment chevaleresque et militaire, qui débouche sur un syncrétisme iconographique par la concentration en une seule et même image des deux plus grands référents célestes des Aragon. Dans VITALE, 1999, p. 114.

pour Georges à cheval. L'élément iconographique qui distingue le plus souvent le guerrier céleste de Georges, et de tous les chevaliers humains, est le moyen de locomotion : les ailes pour l'un et le cheval pour les autres. À la fin du XV^e siècle, les différences entre les deux soldats de Dieu s'amincissent. Le Pérugin figure les combattants au repos et en adoration devant l'Enfant. Ils ont le même type physiologique, la même position, portent tous les deux une armure -même si celle de Michel se distingue légèrement par sa coloration dorée et la décoration du plastron -, la même arme, et aucun élément ne vient différencier la nature du combat qu'ils réalisent chacun (pas de monture, pas d'éperons, pas de balance, pas de dragon ni de démon), si ce n'est la présence des ailes, unique élément iconographique déterminant dans la distinction des deux guerriers. Dans l'huile sur toile d'Andrea Mantegna, les similitudes physiologiques et vestimentaires sont moins strictes, mais ils réalisent tous les deux la même action, qui consiste à tirer les pans du manteau de la Vierge pour protéger ceux qui se trouvent en dessous. Les deux guerriers sont unis dans leur mission, malgré leur nature différente. Mais ce n'est pas tant leur différence de nature d'être qui les distingue et en font des personnages non répétitifs dans les images, c'est la nature de leur combat. Selon Esther Dehoux, c'est l'aspect social du combat de Georges, qui prend la défense de la femme - symbole de l'*inermis* et donc de l'Église - qui est une bataille humaine et profondément sociale, qui le distingue du combat de Michel essentiellement spirituel¹⁹²². Leurs missions sont donc parallèles et complémentaires.

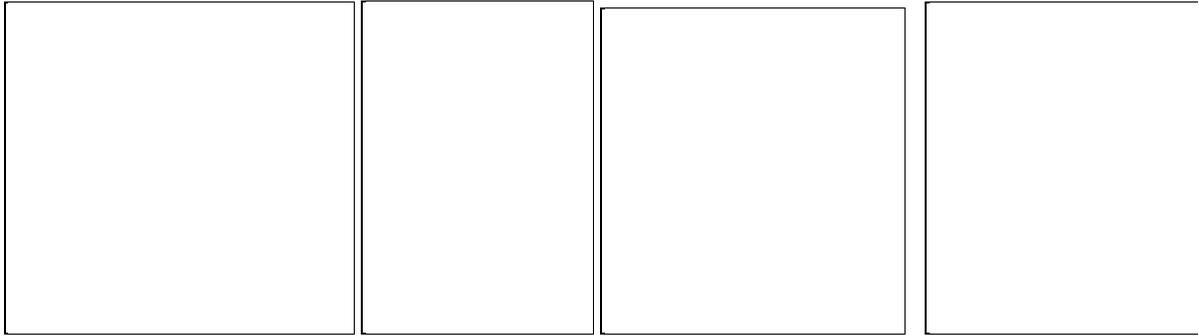


L'association de Michel et de Georges se réalise également avec un troisième guerrier : saint Martin.

Saint Michel est figuré une dizaine de fois à proximité de saint Martin, principalement au XV^e siècle, et c'est souvent par l'entremise de Georges, autre saint cavalier que les trois

¹⁹²² DEHOUX, 2011, p. 126. Nous regrettons de n'avoir eu le temps de consulter la thèse récemment éditée de cet auteur : *Saints guerriers, Georges, Guillaume, Maurice et Michel, dans la France médiévale (XI^e-XIII^e siècle)*, parue aux Presses Universitaires de Rennes.

guerriers sont réunis dans les images. Dans la peinture sur panneaux de Badile Giovanni, la Vierge, au centre, est entourée d'une représentation de saint Georges à cheval, protégeant la princesse du dragon, et de l'autre côté de saint Martin à cheval, coupant son manteau en deux à l'aide de son épée pour en offrir une moitié au pauvre du premier plan. Les deux pinacles latéraux comportent les images de l'archange et de la Vierge de l'Annonciation, et le pinacle central montre Michel en train de brandir son épée pour repousser un démon qui tente de perturber la pesée. Dans cette peinture, les relations sont multiples et triangulaires entre les personnages guerriers, qui utilisent tous une arme similaire, l'épée, mais de manière différente. Michel et Georges sont liés par leur combat commun contre le mal ; Martin et Georges sont deux cavaliers saints, protégeant le peuple opprimé, figuré sous la forme de la princesse sacrifiée ou du pauvre sans manteau ; Martin est le saint de la charité, vertu largement récompensée au moment de la pesée des bonnes et des mauvaises actions, exécutée dans l'image du pinacle central par Michel. La mise en parallèle de la représentation de Michel et de Martin, est plus évidente dans le panneau de Girolamo di Giovanni. L'insistance sur l'acte de charité d'un côté, figuré par la nudité presque totale du pauvre, et de la pesée de l'autre, lie ces deux faits dans un rapport de causalité, renforcée par la figuration au centre de la Crucifixion, point centrale de l'histoire de la Rédemption de l'homme. L'analogie vestimentaire rapproche parfois les figures plus éloignées de Michel et de Martin, comme dans le panneau de Gianfrancesco da Tolmezzo, où ils portent tous les deux une armure de plates qui les distingue des deux autres personnages du registre principal, au corps découvert - saint Sébastien et saint Roch - et crée inévitablement un parallèle dans leur mission. La balance est toujours présente dans la main de l'archange. Ici, l'accent est mis sur une autre forme de combat contre le mal : celle qui se manifeste par la lutte contre la peste. La présence de saint Sébastien et de saint Roch ne laisse aucun doute sur les finalités de cette peinture : protéger des épidémies par l'imploration des principaux saints anti-pestueux. La présence centrale de la figure de saint Martin s'explique par la dédicace de l'église. L'épée brandie de Michel, et non pas remise dans son fourreau comme dans l'apparition romaine en contexte de peste, rappelle que la peste était considérée comme une punition divine, et prouve que la colère de Dieu n'est pas encore retombée, exhortant les hommes, par la monstration de la balance, à considérer leur vie dans une perspective salutaire. L'association de saints guerriers et de saints anti-pestueux permet d'insister sur le fait que la maladie est une forme du mal, contre laquelle l'homme doit se battre spirituellement, pour lui permettre la guérison ou la bonne mort. Michel est parfois associé directement à saint Roch ou à saint Sébastien mais de manière assez ponctuelle. Dans le polyptyque de Niccolò di Liberatore, le saint transpercé de flèches apparaît en symétrie par rapport à la Vierge à l'Enfant, à un archange se battant activement contre un démon pour assurer le bon déroulement de la pesée. Dans les images de ce type, la balance est toujours au centre de l'attention.



Badile Giovanni, Vierge et saints, Vérone, Museo di Castelvecchio, peinture sur panneaux, 1428.

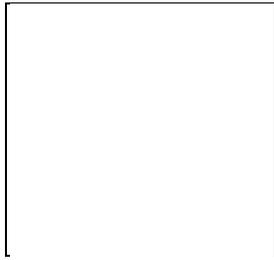
Girolamo di Giovanni, Vierge à l'Enfant, Crucifixion, et saints, Monte San Martino, Santa Maria del Pozzo, peinture sur panneaux, 1473.

Gianfrancesco da Tolezzo, Vierge à l'Enfant et saints, Socchieve, San Martino, peinture murale, 2^e ½ du XV^e.

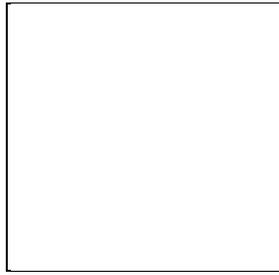
Nicolò du Liberatore, Vierge à l'Enfant et saints, Bastia Umbra, Santa Croce, peinture sur panneaux, 1499.

Dans cette image, la lutte contre la maladie, figurée par la résistance de Sébastien face à son martyr, est mise en relation avec la lutte contre le mal, qui se réalise dans la perspective de la mort, rappelée par la pesée des âmes de Michel et son combat contre le démon.

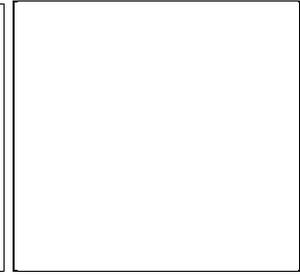
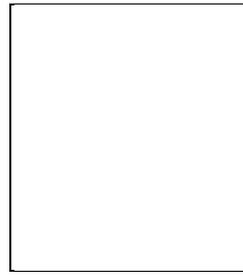
Si l'archange et Georges n'étaient jamais figurés conjointement avec le dragon qu'ils combattent tous les deux, il n'en va pas de même pour les images de Michel associées à celles de Marguerite, sainte sauroctone, présente sept fois dans notre corpus. Car les deux saints se présentent volontiers leur trophée respectif. Dans les panneaux de Jacopo del Casentino, Michel tire le dragon par sa crinière et le transperce dans la gueule à l'aide de sa lance, alors que Marguerite, armé d'une seule croix, tient un petit dragon mort par le cou. Le regard complice que se lancent les deux saints victorieux du mal, doit être relativisé, car rien n'indique que les panneaux étaient, à l'origine, situés l'un en face de l'autre, sans obstacle entre eux. L'insistance entre une mise à mort physique, par les armes, et une mort plus spirituelle, par la croix, est encore plus prégnante dans le panneau de Neri di Bicci. Michel, victorieux, présente son épée et foule aux pieds un dragon étêté, dont le chef repose à quelques centimètres, laissant la vision du cou de la bête tranchée et ensanglantée au premier plan. Sainte Marguerite, de l'autre côté, marche elle aussi sur un dragon similaire, mais ici, aucune trace de coup ou de blessure : la bête est endormie dans un sommeil éternel dont seule la croix est responsable. Arme et croix sont deux insignes de la victoire du bien sur le mal, adaptés à la nature de chacun des combattants : un général de la milice céleste, et une femme vierge et sainte.



Jacopo del Casentino,
Saints, Florence, Santa
Maria degli Ughi, peinture
sur panneaux, 2^e ¼ XIV^e.

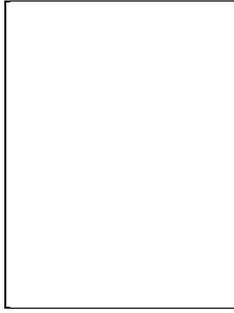


Neri di Bicci, Saint Thomas reçoit la ceinture de la Vierge et saints (et
détails), Philadelphia, Museum of Arts, peinture sur panneaux, 1467.

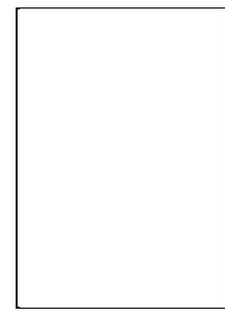


Alors qu'il est particulièrement développé dans le culte et l'iconographie orientaux de Michel¹⁹²³, le rôle de guérisseur de l'archange s'efface vite dans le culte occidental pour ne jamais proposer d'images mettant réellement en avant cette fonction. Nous avons bien recensé six peintures où Michel figure à proximité des saints Cosme et Damien. Mais il n'est quasiment jamais en relation directe avec eux dans les images. Seules deux peintures semblent lier ces personnages dans un espace commun. Dans une prédelle de Giacomo Pacchiarotti, Michel mène un combat contre un démon, aujourd'hui disparu, autour de la pesée. Dans le même espace paysagé, se tient saint Cosme qui assiste à la scène. De l'autre côté de la prédelle, Raphaël et Tobie sont accompagnés de saint Damien. Cosme et Damien sont les saints médecins par excellence, mais également des intercesseurs privilégiés, notamment au moment de la mort, et c'est certainement à ce titre qu'ils encadrent ici les scènes de la prédelle à côté des archanges, alors que le rôle des anges gardiens se développe et se précise à la fin du Moyen Âge. L'huile sur toile de Gian Francesco Caroto, figure saint Michel au centre, au bras posé sur une grande épée, entouré de saint Beuvon, et des saints Cosme et Damien. La fonction de guerrier explique l'association de saint Beuvon avec l'archange, mais elle est certainement liée également au nom du saint, et à la bannière portant l'image d'un bœuf qu'il tient dans la main gauche, rappelant le miracle du taureau qui marque l'insertion du culte de l'archange en Occident. La protection du corps est également assurée par la présence des deux frères médecins. L'invocation de ces différents saints représentés conjointement dans cette peinture, doit donc permettre la protection physique du corps, de l'intérieur, par l'action des saints médecins, de l'extérieur, par celle du guerrier humain saint Beuvon, et une protection spirituelle grâce à Michel.

¹⁹²³ JOLIVET-LÉVY, 1997, pp. 187-198.



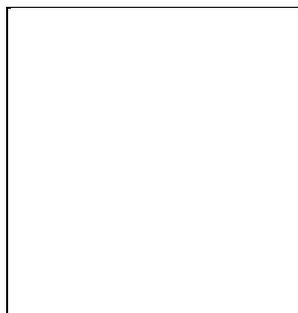
Giacomo Pacchiarotti, Visitation et saints (détails),
Sienne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux,
1^{ère} décennie du XVI^e.



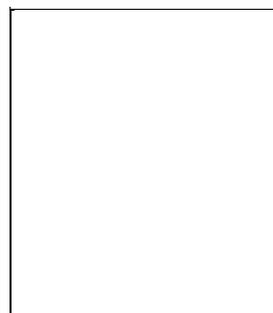
Gian Francesco Caroto, Saints, Mantoue,
Santa Maria della Carità, huile sur toile,
avant 1519.

La proximité des deux frères médecins, ne permet pourtant pas d'insister sur une fonction similaire pour Michel. Il reste un protecteur, un intercesseur au moment de la mort, mais non un guérisseur. Pourtant, l'association plus courante de l'archange avec un autre saint invoqué contre les maladies, le lie une nouvelle fois à un contexte de protection médicale : il s'agit de saint Antoine abbé.

Saint Antoine apparaît cinquante-cinq fois dans notre corpus. Il est, lui aussi, un saint très courant dans l'iconographie de la fin du Moyen Âge. S'il est principalement invoqué dans la guérison du Mal des Ardents, Antoine est également un saint qui a largement lutté contre les attaques du démon, et est, à ce titre, assez proche de Michel. Dans la peinture murale de Laietto, le combat de l'archange contre le démon, est clairement relié à celui de l'ermite qui lutte contre les tentations dans le désert, l'un physiquement, par les armes, l'autre spirituellement, par la prière et le signe de bénédiction. Le rapprochement spatial des deux formes du mal combattu, insiste sur la similitude de la mission des deux protagonistes, et sur la complémentarité des moyens qu'ils mettent en œuvre pour y parvenir. La complémentarité des gestes des deux figures est encore clairement effective dans la peinture sur panneau de Timoteo Viti da Urbino : Michel combat physiquement et dynamiquement le mal, Antoine le combat grâce à son signe de bénédiction. Tous deux sont des protecteurs de l'homme devant le mal.



Anonyme, Saints, Laietto, San Bernardo,
peinture murale, 1430.



Timoteo Viti da Urbino, *Noli me tangere*
et saints, Cagli, Sant'Angelo Minore,
peinture sur panneaux, 1518.

Laurence Meiffret insiste également sur l'aspect justicier de saint Antoine, qui atteint son comble dans la seconde moitié du XVI^e siècle, puisque son rôle de guérisseur est également utilisé par les clercs comme discours moralisant, où ceux qui ne guérissent pas sont considérés comme des pécheurs pour qui la maladie est le châtement¹⁹²⁴. Il possède ainsi la même double nature que l'archange en ce qui concerne l'utilisation des armes au service de Dieu, l'épée pour l'un, la maladie pour l'autre : ils peuvent être perçus comme des protecteurs des hommes, mettant ces armes à leur service contre les démons ; mais également comme des figures de punisseurs, lorsque l'arme est tournée vers les hommes pécheurs.

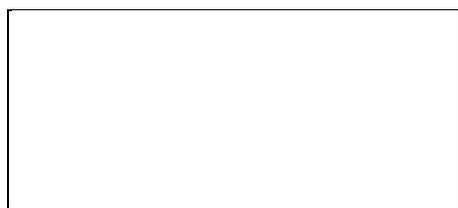
Les deux vainqueurs des démons ne sont pourtant pas souvent associés dans cette lutte, au sein de l'iconographie italienne de la période étudiée.

La représentation conjointe de l'archange avec saint Pierre, saint Georges, et dans une moindre mesure, saint Martin, saint Sébastien, sainte Marguerite et saint Antoine, permet de mettre en valeur l'une des missions principales de Michel. D'autres associations sont également significatives, même si elles n'insistent pas sur les actions de l'archange.

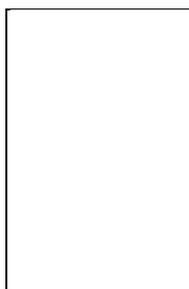
Michel et les autres saints

Michel apparaît cent-deux fois dans les mêmes peintures que saint Jean-Baptiste. Bien sûr, le cousin du Christ est l'un des saints les plus représentés dans l'iconographie chrétienne, et nous devons nous garder de faire des conclusions trop hâtives sur la fréquence de figuration conjointe des deux saints. Pourtant l'archange a souvent la même place que lui, notamment dans les images centrées sur une Vierge à l'Enfant. Tous deux occupent souvent les premières places près du couple divin, soit directement à côté, soit sur les premiers panneaux latéraux, en pied, ou en buste, comme dans le panneau de Manfredino da Pistoia. Dans le petit panneau d'un anonyme pisan, ils sont les deux seuls personnages à partager l'espace autour de la Vierge. Giovanni d'Agnolo di Balduccio les réunit autour d'un crucifié, ils se retrouvent chacun sous un bras de la croix, alors qu'un dévot et saint François sont représentés dans une taille très inférieure, agenouillés au pied du Christ. Même lorsque que c'est l'archange qui est le sujet principal du panneau, Jean-Baptiste est encore figuré auprès de lui, comme dans la peinture de Cristoforo Faffeo. Nous pourrions bien sûr multiplier les exemples de peintures où l'archange n'apparaît pas seulement dans un même espace pictural que le baptiste, mais où les deux personnages semblent liés dans leur proximité au couple divin.

¹⁹²⁴ MEIFFRET, 2004, p.38.



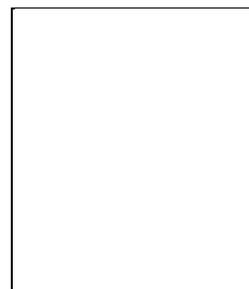
Manfredino da Pistoia, Vierge à l'Enfant et saints, Florence, Collection Acton, peinture sur panneaux, 1275-1280.



Anonyme pisan, Vierge à l'Enfant et saints, New York, Metropolitan Museum of Art, peinture sur panneaux, 2^e ¼ du XIV^e.



Giovanni d'Agnolo di Balduccio, Crucifixion et saints, Arezzo, San Domenico, peinture murale, XIV-XV^e.

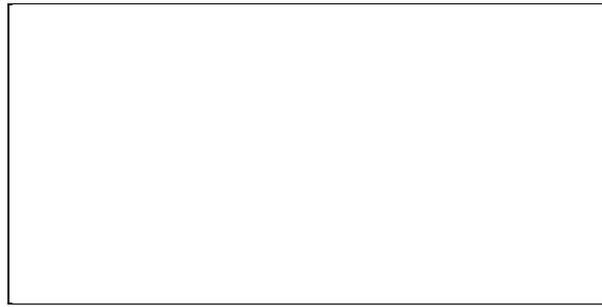


Cristoforo Faffeo, Saints, Aersa, Museo Diocesano, huile sur bois, 1495.

En effet, toutes ces images ont la particularité de figurer l'un en pendant de l'autre, mais dans une proximité spatiale avec la Vierge à l'Enfant ou le Christ, qui ne peut qu'être révélatrice d'une volonté d'établir un lien entre couple divin et les deux saints présentés. Ce lien est évident pour Jean, cousin de Jésus par sa mère, la proximité figurative est donc un reflet des liens de sang. Pour Michel, malgré son traitement souvent similaire aux autres saints dans les images, il reste un être spirituel, même s'il ne l'est pas autant que Dieu. La proximité avec le couple divin peut alors s'expliquer par une supériorité d'état entre Michel et les autres personnages, gagnant ainsi la meilleure place avec les membres de la famille divine, dans les compositions hiérarchiques des peintures de la fin du Moyen Âge. En outre, lorsque la composition insiste sur une proximité entre Michel et le Christ, cela permet d'insister sur la nature céleste de l'Enfant, alors que sa représentation dans les bras de sa mère, penche davantage pour une monstration de son humanité. La proximité spatiale avec l'archange, permet de rappeler sa double nature. Le rapprochement extrême des personnages peints par Cesare Sesto, ne peut s'expliquer que par cette mise en perspective de l'importance des liens de sang, proprement humains, figurés ici par la contigüité et la douceur qui existent entre la Vierge, l'Enfant, son cousin et sa tante ; avec le rappel de la nature divine de Jésus, figuré par sa proximité avec l'être céleste. C'est d'ailleurs cette double nature, humaine et divine, qui permettra au Christ d'être le Juge suprême, au moment de la fin des Temps, fonction rappelée dans la présence de la balance et dans l'attention que lui porte l'Enfant. Michel et Jean-Baptiste peuvent alors être perçus comme les deux personnifications de la nature double du Christ. Cet aspect nous semble évident dans un détail du polyptyque de Lorenzo di Alessandro. Au registre supérieur de cet objet, figure, au centre, un Christ de douleur porté par deux anges. Sur les deux panneaux contigus, l'archange et le baptiste se font face. Le premier, vainqueur de la bête, dont il porte la tête, rappelle le caractère victorieux de la mort de Jésus, alors que le second précise qu'il s'agit bien de l'*Agnus Dei*. Si les deux personnages affirment le caractère divin de cet homme au corps inerte, la nature de chacun ravive le souvenir de la double nature du Christ : Michel, *Quis ut Deus ?* ; et Jean, dont le lien charnel avec Dieu incarné est connu de tous.



Cesara Cesto, Vierge à l'Enfant, sainte Élisabeth, saints Jean-Baptiste et Michel, Paris, Louvre, huile sur toile, 1510.

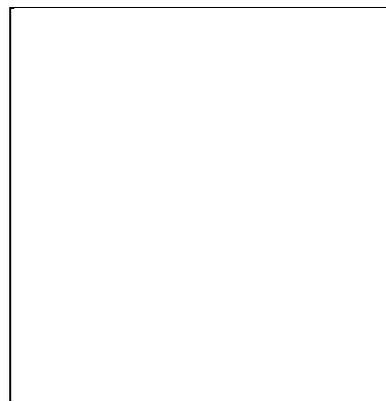


Lorenzo di Alessandro, Vierge à l'Enfant, Christ de douleur et saints (détail), Serrapetrona, San Francesco, peinture sur panneaux, 1496.

Michel n'est pas représenté souvent en lien avec la figure de saint Paul. Ce rapprochement est patent dans moins de dix peintures de notre corpus, et ne se réalise pas dans une volonté d'unir ces deux personnages dans une communauté de mission, ou de sens. Leur lien est uniquement formel car ils portent tous les deux une épée. Le port de cet objet long, et donc structurant dans l'image, permet de rythmer la composition. Dans un détail d'un polyptyque de Luca di Tommè, l'archange figure en pied, présentant son épée, une maquette et foulant aux pieds le dragon. Dans le pinacle qui se trouve au-dessus de son panneau, saint Paul présente lui aussi l'arme, et un livre de l'autre côté. Les deux armes sont parallèles et s'élancent toutes les deux dans l'espace, alors que le second attribut qu'ils tiennent chacun, oppose une masse compacte et inerte. Le lien visuel entre ces deux figures est indéniable. C'est également le cas dans la peinture de Gherardo di Jacopo Starnina. Dans ces deux panneaux, certainement centrés à l'origine sur une image centrale, deux groupes de trois saints se font face. Michel et Paul figurent en symétrie l'un de l'autre, et porte tous les deux leur épée noire, pointée vers le bas, pour l'un dans la main droite, pour l'autre dans la main gauche, conservant la symétrie de leur figure. Les deux épées participent ainsi à la clôture de l'espace peint par ces deux lignes noires, qui permettent de contenir le regard du spectateur dans un espace clos et déterminé.



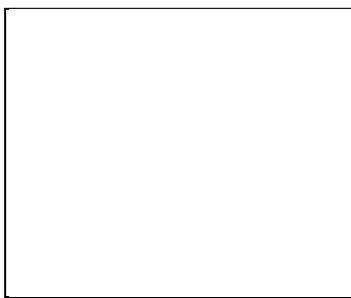
Luca di Tommè, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Lucignano, Museo Comunale, peinture sur panneaux, 2^e ½ du XIV^e.



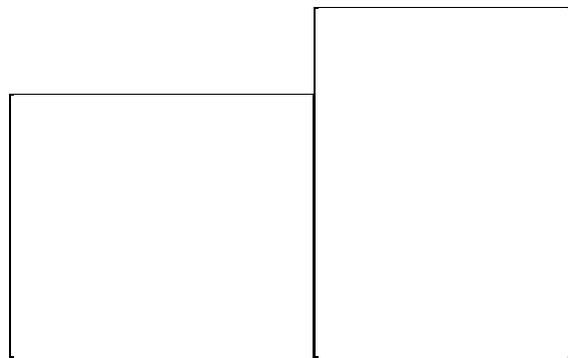
Gherardo di Jacopo Starnina, Saints, Lucques, Museo Nazionale, peinture sur panneaux, 1401-1407.

Pourtant ces deux objets sont loin d'être liés dans l'utilisation qu'en font chacun des deux personnages, et dans le symbole qu'ils renferment. L'épée de Michel, lui sert à combattre le mal, elle est le symbole de sa puissance guerrière, l'affirmation de sa mission divine, et de son rôle dans l'instauration de la justice de Dieu et dans son exécution. Elle a donc une valeur positive, dans la mesure où l'on a choisi de se placer du côté des élus. L'épée de Paul est une figuration de l'arme de son martyr, celle qui lui a ôté la vie, et ne possède pas alors cette valeur positive, si ce n'est qu'elle marque une condition sociale supérieure du saint - car la décollation était réservée aux personnages de haute qualité - et le début de sa naissance à la vie éternelle. Dans tous les cas, ce n'est pas lui qui s'en sert, et l'épée est ici un rappel d'une action dont il était victime mais pas directement acteur. Les deux armes ne présentent donc qu'une analogie formelle et la mise en relation des deux saints se réalise ainsi par cette similitude d'attributs.

Saint Christophe apparaît treize fois dans notre corpus dans le même ensemble figuratif que notre archange. Ce nombre restreint ne doit pas nous faire passer à côté d'un lien qui peut être intéressant dans quelques images, lorsque Michel à la balance, figure en pendant du saint porteur du Christ. Sur le revers des panneaux latéraux du triptyque reliquaire peint par Giusto de' Menabuoi, Michel et Christophe se font face. Le premier, porte une balance, qu'il protège de sa lance des attaques d'un dragon, alors que les petits hommes pesés semblent implorer l'assistance divine, soit par les bras levés, soit par les mains jointes en prière. Christophe, lui, porte l'Enfant sur son épaule, une palme dans la main droite, qui lui tient lieu de bâton de marche, et la main gauche relève le pan de son vêtement pour ne pas le mouiller. Nous avons affaire ici à deux porteurs : l'un de la balance, et ainsi des âmes, dont l'expressivité attire l'attention ; l'autre de Dieu. Dans le polyptyque démembré de Francesco dei Franceschi, la lance de l'archange répond visuellement au bâton tenu par Christophe. Les deux hampes assurent le bon déroulement de leur mission : l'un l'utilise en arme pour assurer la sécurité du passage des âmes, l'autre pour assurer son pied dans l'eau et donc le passage du Christ de l'une à l'autre rive.



Giusto de' Menabuoi, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Cassino, abbaye de Montecassino, peinture sur panneaux, 1376.



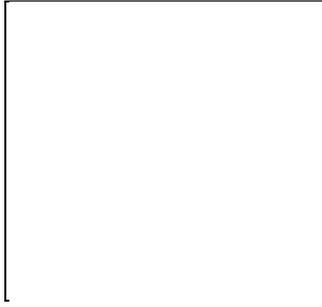
Francesco dei Franceschi, Saint Pierre, Crucifixion et saints (et détails), Padoue, Pinacoteca Civica, peinture sur panneaux, 1447.

L'action de Christophe auprès de l'Enfant en fait un protecteur attiré des routes et des voyages. Son iconographie insiste d'ailleurs ici sur la pérégrination, par le mouvement de ses jambes et la présence du bâton de marche. Si Michel n'apparaît pas ici clairement en protecteur sur la route du ciel, comme c'est souvent le cas dans les textes, notamment les récits des voyages dans l'au-delà, la protection de la balance qu'il assure est bien le signe du soin qu'il met dans la sécurité du transfert des âmes après la mort. L'archange est le protecteur des voyages célestes, alors que Christophe, est celui des voyages terrestres. Ils sont de plus liés en tant qu'acteurs du bon déroulement, l'un juste avant et l'autre juste après la mort : Michel par son rôle de surveillant du passage, et Christophe qui est invoqué, notamment par la multiplication de ses représentations apotropaïques, pour protéger contre la maledictio.

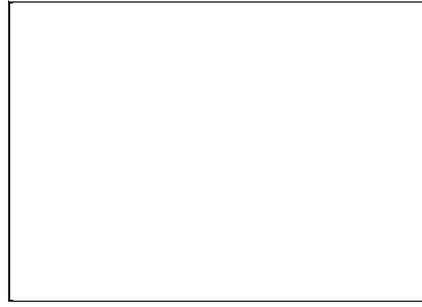
La présence des « figures d'actualité »¹⁹²⁵ est également courante dans notre corpus puisque celles-ci deviennent des personnages importants de l'iconographie chrétienne entre le XIII^e et le XV^e siècle. La figuration de saint Dominique ne permet de faire de remarques particulières autour de son rapport avec les images de l'archange. Saint François est, par contre, représenté quarante-sept fois dans notre corpus, dont certaines le lie indéniablement à Michel. L'archange fait partie d'un sanctoral assez courant de l'iconographie chrétienne, et c'est sûrement avant tout dans sa qualité de saint majeur de la chrétienté, que son image est récupérée par les franciscains, désireux de constituer un panthéon à portée universelle¹⁹²⁶. La peinture de Giotto représentant la vérification des stigmates de saint François dans la basilique supérieure d'Assise, est d'ailleurs bien une preuve qu'en contexte franciscain, Michel est considéré comme un « saint classique » et principal, digne d'être représenté comme image de base de la décoration d'une église. François et Michel apparaissent régulièrement face à face dans les compositions picturales, comme l'atteste par exemple le panneau de Mariotto di Nardo. Dans cette peinture, Michel apparaît à la place d'honneur, à la droite du couple divin, dans une composition à l'iconographie clairement franciscaine : saint François lui fait face dans l'autre panneau latéral du registre principal, et la prédelle est occupée par les portraits en buste des principaux saints vénérés par l'ordre, et des saints issus de l'ordre. Dans le panneau de Bartolomeo Vivarini, Michel et Pierre sont les seuls personnages à ne pas porter la robe de bure. Mais c'est surtout autour de la Crucifixion que la réunion de Michel et de François se fait le plus souvent et est la plus significative. Dans la petite peinture de Cenni di Francesco di Ser Cenni, ils sont les deux seuls personnages qui n'ont pas assisté historiquement à l'épisode, à être intégrés dans l'espace du Golgotha.

¹⁹²⁵ RUSSO Daniel, « Iconographie et publics en Italie à la fin du Moyen Âge (XIII^e-XV^e siècles) », dans *Fiestas y liturgia : actas del coloquio celebra en la Casa Velázquez*, 1988, p. 59.

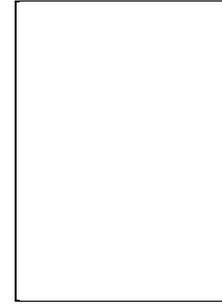
¹⁹²⁶ Meiffret 2004, p. 72-74. À propos de la politique de sainteté des ordres mendiants, voir également Russo 1987, p. 44-51.



Mariotto di Nardo, Vierge à l'Enfant et saints, Pesaro, Musei Civici, peinture sur panneaux, début XV^e.



Bartolomeo Vivarini, Saint François et saints, Bari, Pinacoteca Provinciale, peinture sur panneaux, 1483.



Cenni di Francesco di Ser Cenni, Crucifixion et saints, Inconnue, peinture sur panneaux, XIV-XV^e.

Michel est donc particulièrement prisé dans l'iconographie franciscaine, en tant que saint majeur de la chrétienté, et en tant que vainqueur du mal, reflet de la victoire du Christ sur la mort et le diable lorsqu'il est figuré près d'une croix, à laquelle le saint fondateur portait une dévotion particulière¹⁹²⁷.

II.3.3.3. Les images des hommes « normaux »

Des hommes non sanctifiés peuvent également apparaître dans le cadre de l'image et à côté de l'archange : les âmes et les morts - sur lesquels nous ne reviendrons pas ici puisque nous avons déjà abordé la question de leur représentation dans une partie précédente¹⁹²⁸ - et les donateurs ou les dévots. Ces derniers sont présents quarante-cinq fois dans des peintures où figure également Michel. Ils ne sont pas pour autant tous liés à sa personne et apparaissent la plupart du temps aux pieds de la figure principale, souvent ceux de la Vierge à l'Enfant. Seules treize images figurent un commanditaire, un dévot ou un groupe de dévots, sous l'aile de l'archange. En outre, la présence des dévots qui ne sont pas liés directement à Michel dans l'image, reste déterminante, puisque ces derniers ont choisi de faire représenter l'archange dans la peinture commandée. Cette question sera reprise dans la troisième partie de notre étude. Ce qui nous intéresse maintenant, c'est la mise en image d'une revendication à la protection directe de Michel.

Les dévots ou les commanditaires sont, la plupart du temps, des personnages de taille réduite, de profil et agenouillés aux pieds ou à proximité de l'archange. Seules deux images présentent des personnages debout, comme dans la peinture d'Alatri¹⁹²⁹, où les deux figures humaines qui se trouvent sous l'aile de Michel sont enlacées, comme pour se rassurer d'un danger. L'identification et le sens de la présence de ces personnages demeurent obscurs. Il ne peut s'agir d'âmes puisqu'ils sont ici vêtus, que l'absence de la balance montre que la scène

¹⁹²⁷ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 1.1.2.2. *L'association de Michel et du crucifié.*

¹⁹²⁸ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 1.2.2. *Les petits humains de la balance.*

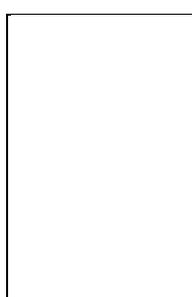
¹⁹²⁹ L'autre peinture est une peinture murale déposée du Museo Nazionale d'Abruzzo, datant des premières décennies du XIII^e siècle, où deux personnages sont présents aux pieds de Michel : l'un debout et l'autre à genoux, tous deux les mains jointes en prière.

n'évoque pas un jugement, et que l'absence des démons, montre qu'il ne s'agit pas de défunt à protéger après leur mort. Il semble également peu probable que deux donateurs aient voulu se faire représenter de cette manière. Peut-être s'agit-il plutôt d'une représentation de l'humanité apeurée face aux attaques du mal - ici symbolisées par le dragon - qui réclame la protection de l'archange en se plaçant sous son aile ?

Dans les autres images, la caractérisation des petits hommes agenouillés, indique qu'il s'agit bien de personnes individualisées, la plupart du temps les commanditaires de la peinture, qui apparaissent seuls, comme dans la peinture murale de Spinello Aretino ; en couple, comme les époux Turbolo peints par un anonyme flamino-napolitain ; ou au sein d'un groupe de dévots, en général une communauté religieuse, comme dans le panneau de Lorenzo di Alessandro. Dans ce dernier, les hommes sont recouverts d'un capuchon blanc, signifiant qu'il s'agit d'un groupe de pénitents laïques, et seul le premier personnage à droite a relevé son capuchon, sûrement le commanditaire de l'œuvre. Dans un panneau de Bartolomeo della Gatta, c'est une femme, Lorenza di Lorenzo Guiducci, et son bébé qui requièrent la protection de l'archange.



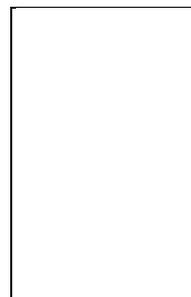
Anonyme, Saint Michel (détail), Alatri, Santa Maria-Maddalena, peinture murale, XIV-XV^e.



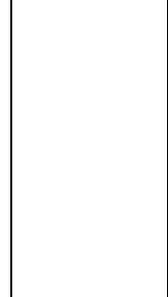
Spinello Aretino, Saint Michel (détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.



Anonyme flamino-napolitain, Saint Michel, saints et donateurs, Bari, Pinacoteca Provinciale, peinture sur panneaux, fin XV^e.



Lorenzo di Alessandro, Crucifixion et saint Michel (détail), Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, 1480.



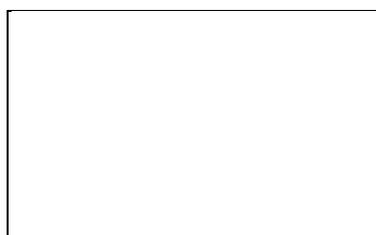
Bartolomeo della Gatta, Saint Michel (détail), Castiglion Fiorentino, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1480.

La majorité de ces peintures qui lient figure humaine et Michel, représente le donateur ou le dévot aux pieds de l'archange, juste sous ses ailes, comme dans la peinture murale de Spolète du monastère de San Ponziano. Dans cette image, les deux personnages - certainement la représentante de la communauté féminine qui occupait les lieux, et le bienfaiteur qui a permis la réalisation des peintures - sont agenouillés sous les ailes largement déployées et de grande envergure de Michel. Ce type d'images pourrait être qualifié d' « archange de Miséricorde » : un personnage protecteur au centre, en position frontale, déplie un élément lié à sa personne - ici les ailes plutôt que le manteau - afin de couvrir symboliquement, et de défendre des agressions alentours, les dévots qui se placent sous sa protection. Le thème même de la Vierge de Miséricorde ne se développe pas avant un demi-siècle, mais l'idée de protection par le déploiement des ailes au-dessus des commanditaires, nous semble ici patent.

Parfois, ce n'est pas à Michel que les hommages des donateurs sont directement rendus dans l'image, mais c'est l'archange qui introduit l'homme auprès de la Vierge, le prenant ainsi « sous son aile ». Dans la peinture murale du Maestro de 1349, le dévot agenouillé, Andrea Visconti, Prévôt de Viboldone et Général de l'Ordre des Umiliati qui occupait l'abbaye au moment de la réalisation de cette peinture, est présenté par Michel, qui figure juste derrière lui et pose sa main sur sa tête pour l'introduire auprès du Christ qui le bénit. Dans le panneau de Matteo di Pacino, c'est Barthélémy qui prend la place de l'introducteur de la jeune dévote auprès de Michel, figure centrale de cette peinture. Enfin, dans la peinture murale du Maestro del Vescovado de la cathédrale d'Arezzo, le chevalier Ciuccio di Vanni Tarlati di Pietramala, mort de la peste en 1334 et représenté au pied de la croix, n'est pas directement figuré à côté de Michel, mais le lien fonctionnel entre le guerrier saint et le guerrier défunt, place l'archange en introducteur privilégié de l'homme auprès du divin.



Maestro di Fossa, Saint Michel, Spolète, San Ponziano, peinture murale, 1/2 du XIV^e.



Maître de 1349, Vierge à l'Enfant et saints, Viboldone, San Pietro, peinture murale, 1349.



Matteo di Pacino, Saint Michel et saints, Florence, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1360-1365.



Maestro del Vascovado, Crucifixion et saints, Arezzo, Duomo, peinture murale, 1334.

Devant la faible proportion d'images de dévots aux pieds de Michel dans notre corpus, il semble que la protection de l'archange n'ait pas été particulièrement mise en image à la fin du Moyen Âge.

Conclusion de la partie II. Autour de l'archange. Objets, personnages et mise en scène

L'analyse de la figure de Michel dans la peinture italienne de la fin du Moyen Âge ne peut être menée que par une analyse conjointe de tout ce qui gravite autour de l'archange et participe à définir sa nature, ses missions, et les raisons de sa représentation sur l'objet peint. Chacun des objets qu'il porte, des mouvements qu'il réalise, des personnages qui l'accompagnent, des fonds devant lesquels il apparaît, permettent de compléter sa figure propre, parfois de manière complémentaire, parfois de manière contradictoire, dans un faisceau complexe de relations entre objets, personnages, formes, compositions, évolutions de mode, que nous avons tenté d'étudier ici séparément mais qu'il convient maintenant de replacer dans une vision plus globale au niveau chronologique et au niveau spatial.

III- L'ICONOGRAPHIE DE SAINT MICHEL DANS LE TEMPS, DANS L'ESPACE ET DANS L'ART

Cette partie est une remise en contexte temporel, spatial et artistique, des éléments étudiés séparément dans les deux parties précédentes.

III.1- Dans le temps, étude chrono-typologique

L'analyse compartimentée des éléments constitutifs de la figure de Michel, qui a intéressé le I et le II de ce deuxième chapitre, a déjà pris en compte les évolutions temporelles, mais dans le cadre restreint des éléments alors étudiés un par un. La focalisation sur un aspect, un vêtement, un attribut ou une mise en scène de l'archange, au sein de l'iconographie michaélique, a souvent donné lieu à des hypothèses qui englobaient pourtant plusieurs éléments de l'iconographie. Nous aimerions ici prendre de la hauteur sur notre corpus pour dégager les grandes lignes d'une évolution générale de l'iconographie de Michel en Italie entre 1200 et 1518. Cette étude diachronique a conservé un découpage séculaire, par commodité, parce qu'il permet d'aborder de manière plus aisée un corpus composé de plus de cinq cents pièces, mais surtout parce que chacun des siècles étudiés comportent des particularités relativement uniformes que l'on peut saisir dans leur ensemble puis les rattacher à une histoire plus générale de l'image de Michel.

Dans la période étudiée, aucun attribut de l'archange ne lui est spécifique et ne suffit ainsi à définir à lui seul Michel. Les ailes, le dragon, les démons, les armes, la balance, l'orbe, tous sont des objets portés également par d'autres figures angéliques, saintes ou allégoriques. Michel ne possède pas non plus de traits physiques spécifiques, ni est associé à un contexte ou à un saint qui nous permettrait de l'identifier du premier coup d'œil. Par ailleurs, aucun de ces éléments ne caractérise une période donnée dans l'iconographie de Michel : ils existaient déjà tous à l'aube du XIII^e siècle, et étaient presque tous présents au cours de la période étudiée. Sa figure se détermine ainsi par l'association et la conjonction de différents éléments qui font sens les uns avec les autres ou les uns par rapport aux autres, et sont révélateurs des aspects mis en avant dans chaque image, et à chaque période.

L'apogée du type byzantin caractérise les images du *Duecento* et sa lente disparition au début du *Trecento*, qui se réalise conjointement à la mise en place et à l'instauration de la suprématie du type guerrier, s'accompagne d'une véritable transformation de la place de Michel dans les images, passant du statut d'archange au milieu des saints à celui de saint ailé et armé au milieu de ses paires. Le *Quattrocento* est marqué par une montée du naturalisme dans l'iconographie militaire archangélique, qui détermine une réactualisation de sa figure et

du message qu'elle véhicule. Au début du *Cinquecento*, Michel, combattant son alter-ego démoniaque, passe de l'image d'un saint guerrier ailé à celle d'un surhomme, ou plutôt d'un « archomme ».

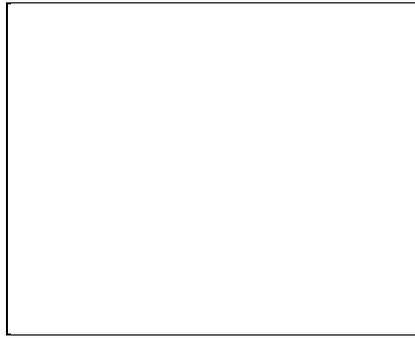
III.1.1. Au XIII^e siècle : l'archange byzantin armé

Deux aspects majeurs marquent le XIII^e siècle : la suprématie de la peinture murale comme support¹⁹³⁰ et la prédominance de l'archange byzantin comme type iconographique¹⁹³¹. Le premier aspect s'explique par le fait que la peinture sur panneaux, qui sera, aux siècles suivants, largement prédominante, n'apparaît qu'au milieu du *Duecento* se développant réellement qu'à la fin du siècle et au début du suivant. Sur le support mural, il est encore souvent isolé des groupes de saints et apparaît davantage dans sa qualité d'archange, en tant qu'accompagnateur de la divinité, ou au centre d'un cortège de saints. Il est couramment représenté dans des espaces en hauteur (au-dessus des arcs de passage, sur les tympans ou au-dessus des registres réservés aux saints). Alors que les images de la première partie du siècle sont exclusivement non narratives, la deuxième partie, et notamment le quatrième quart, est marquée par la présence de plusieurs images narratives où l'archange apparaît dans des scènes de l'au-delà. Le panneau de Coppo di Marcovaldo est un exemple sans précédent et sans postérité en Italie, de réunion, au sein d'un même espace figuratif, d'une image de Michel seul et en état, entouré d'épisodes bibliques et d'épisodes relatifs aux apparitions et aux miracles de l'archange sur la Péninsule¹⁹³². Ce type de composition est caractéristique des premiers panneaux peints en Italie, destinés à mettre en avant un saint, représenté en état - en pied ou en trône - sur le panneau central, et accompagné sur les côtés par des petits panneaux recevant des épisodes de sa vie. Il s'agit donc d'un objet particulièrement lié aux évolutions de spiritualité de la fin du Moyen Âge, marquées par le développement du culte des saints, dans lequel s'intègre désormais celui rendu à l'archange. Le « panneau hagiographique » de saint Michel prouve que l'archange prend désormais la place d'un saint dans les programmes décoratifs chrétiens, comme dans la dévotion. Si dans les peintures murales de la deuxième partie du XIII^e siècle, Michel commence à descendre au registre des saints, c'est certainement le développement de ce nouveau support qui permet de continuer et d'achever l'intégration de l'archange dans les groupes des hommes sanctifiés. À la fin du siècle, Michel figure désormais à la même place qu'eux autour d'une image du Christ ou d'une Vierge à l'Enfant. Ce déplacement n'a pourtant pas d'incidence sur le type de l'archange : c'est le contexte figuratif qui change et qui rapproche l'archange d'un saint, pas ses vêtements, ni ses attributs.

¹⁹³⁰ 31 peintures sur les 39 recensées pour le XIII^e sont des peintures murales, soit presque 80%.

¹⁹³¹ Près des trois-quarts des images du XIII^e siècle représentent Michel portant la tunique et le *lôros*.

¹⁹³² Notons la présence dans le Sanctuaire de Monte Sant'Angelo de la porte de bronze, réalisée en 1074 par un atelier constantinopolitain, qui regroupe le nombre le plus important au Moyen Âge d'épisodes bibliques et d'épisodes de la légende michaélique sur le sol italien.



Coppo di Marcovaldo, Saint Michel et légendes, San Casciano Val di Pesa, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1250-1255.

Au *Duecento*, Michel est représenté dans près des trois-quarts des peintures, sous la forme byzantine¹⁹³³, dans une attitude souvent hiératique, qui sied parfaitement à l'archange de la cour orientale. Il porte majoritairement l'orbe et la lance, avec laquelle il transperce parfois le dragon qu'il foule aux pieds. Ce type est particulièrement fixe pour la totalité du siècle. Le port de l'arme d'hast souligne pourtant déjà les changements à venir, puisqu'elle s'accompagne de plus en plus souvent de l'adversaire qu'elle doit servir à combattre. Michel n'est donc pas un simple archange, mais un archange armé, même si la figuration du combat est encore timide, et plutôt évoquée par la vue du dragon vaincu, que représentée dynamiquement. Alors que l'image de l'archange est marquée par des silhouettes aux vêtements longs (pour l'archange de type byzantin et pour les images où il apparaît en ange classique, vêtu de la dalmatique et du *pallium*), clairement impropres au combat, les premières représentations de Michel vêtu d'une tunique courte, font des apparitions ponctuelles au XIII^e siècle. À la fin du siècle, les mouvements du guerrier gagnent en amplitude. La présence conjointe et plus courante de l'arme, de l'adversaire, et l'adoption de la tunique courte et de mouvements plus amples, sont les premières traces de la militarisation profonde de Michel dans l'iconographie italienne¹⁹³⁴.

Parallèlement à cela, les images narratives qui se développent en contexte eschatologique ou de l'au-delà, donnent une certaine épaisseur à la prise d'arme de l'archange, qui ne se réalise pas seulement abstraitement, au sein d'images thématiques représentant le combat universel du bien contre le mal, mais dans des épisodes concrets situés après la mort ou à la fin des temps. Dans ce contexte, la balance fait son apparition dans notre corpus, en tant qu'instrument de pesée, utilisée par Michel, et pas seulement portée en tant que signe statique. Autour de l'objet, les démons sont circonscrits à l'épisode narratif de la pesée. Les deux types d'adversaires de l'archange - le dragon et les démons - sont donc clairement cantonnés à des interventions distinctes qui font référence aux deux combats que livre Michel à des moments différents de l'histoire des hommes.

¹⁹³³ Voir à ce propos le chapitre 2. I. 3.2. *Michel l'archange byzantin*.

¹⁹³⁴ Nous ne voulons pas dire ici que le type de l'archange guerrier n'existait pas auparavant. Nous avons déjà évoqué les origines de ce type et son développement en Italie. Cependant, avant 1200, il n'est jamais le type principal dans l'iconographie de Michel, contrairement aux XIV^e et XV^e siècles.

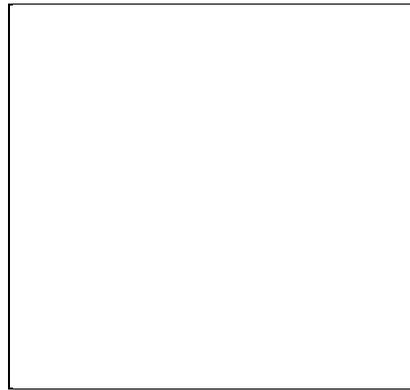
Dans les peintures du XIII^e siècle, Michel est un archange armé aux origines byzantines, vainqueur du dragon ou plus ponctuellement protecteur des âmes lors de la psychostasie contre les petits démons. Il adopte peu à peu les modes de représentations des saints, et, si la figure militaire commence à s'insinuer dans son iconographie, Michel est encore, au *Duecento*, un archange parmi les saints.

III.1.2. Au XIV^e siècle : la militarisation de la figure archangélique

Le type byzantin est encore régulièrement figuré dans la première partie du XIV^e siècle, alors que le type du guerrier s'affirme sous la forme du général romain¹⁹³⁵, voire du soldat en tunique courte, quant à celui de l'ange classique, il est toujours discrètement présent. La diversification des types vestimentaires est complétée par celle des attributs : l'épée rejoint la lance dans la panoplie guerrière et la balance se retrouve parfois hors des images narratives d'épisodes de l'au-delà. La figuration des étapes du combat est également plus variée. Alors que l'archange au dragon était, au XIII^e siècle, principalement un archange de la victoire, portant le coup fatal à son adversaire, Michel est, à partir des années 1330, également représenté au moment précédent ce coup fatal, l'épée brandie au-dessus de la tête ; ou au moment suivant, où la bête est déjà étêtée. Le début du *Trecento* est une période riche et mixte en ce qui concerne les types de l'archange, et marque la jonction entre un Moyen Âge italien dominé par l'iconographie byzantine et la redéfinition du culte et de l'image michaéliques à la fin de la période médiévale. La peinture sur panneaux, réalisée par Simone Martini en 1319, dont quelques fragments sont conservés au Fitzmuseum de Cambridge, constitue une synthèse de la typologie hybride du début du XIV^e siècle. Sur l'un des panneaux, saint Michel est représenté en buste, portant le *lôros* byzantin et présentant d'une main l'épée et de l'autre la balance dont n'apparaît qu'un plateau, où prend place une petite âme en prière. Le type physiologique de l'archange, le relie sans conteste aux anges anonymes figurant sur les pinacles, d'autant que l'un d'eux est vêtu de la même tunique et du *lôros*. Pourtant, Michel figure au registre des saints dont il partage l'importance. Son arme est liée visuellement aux crosses des deux évêques : elles sont toutes parallèles. Michel est encore clairement un archange mais est assimilé pas sa place et la position de son attribut, aux saints. Par ailleurs, la présence conjointe de la balance et de l'épée, hors contexte de l'au-delà, n'est pas une innovation, bien qu'elle soit encore rare dans notre corpus, mais l'originalité de l'iconographie martinienne réside dans la figuration sans interaction des deux attributs. Alors que l'arme est toujours, dans les autres images avec balance, un outil permettant la défense de la pesée, et donc au service de la psychostasie, elle est ici indépendante. L'épée le présente ainsi, plus généralement, en tant que bras armé du Christ et fait référence au combat passé de saint Michel contre les anges rebelles, celui présent contre les forces du mal, et celui futur de l'Apocalypse ; indépendamment de la balance, qui ajoute à l'ensemble une évocation de son rôle au moment de la psychostasie ; et du petit homme, qui le figure en protecteur des âmes.

¹⁹³⁵ 90% des images du XIV^e siècle présentent Michel vêtu en guerrier et / ou portant une arme.

Ces aspects ne sont pas mis en relation dans une mise en scène dynamique, qui contraindrait la figure de Michel dans une fonction principale, mais prennent chacun leur sens indépendamment. Ils sont malgré tout portés par le même personnage et se répondent ainsi, se justifient, sans que l'une des fonctions qu'ils évoquent ne prenne le pas sur une autre. L'image de Simone Martini résume avec génie les différents statuts et fonctions donnés à Michel en ce début de XIV^e siècle : l'archange, le saint, le guerrier, l'acteur de la psychostasie et le protecteur des hommes.



Simone Martini, Saints et anges, Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319.

La seconde partie du siècle est davantage marquée par l'affirmation du type militaire, notamment à travers le type romain et ses variations. Le type byzantin disparaît et quasiment toutes les images de l'archange font référence à sa qualité de guerrier¹⁹³⁶. Cette militarisation totale de l'iconographie michaélique marque le passage d'un type vestimentaire qui insistait sur la nature de Michel à un type qui insiste principalement sur sa fonction. Cette mission militaire est en définitive celle qui permet la réalisation et le succès de toutes les autres, au-delà de sa nature céleste, qui n'est plus alors qu'une caution supplémentaire de l'efficacité de Michel.

Dans ces images, l'adoption de l'épée est plus franche et figure quasiment autant que la lance. Par contre les démons restent peu représentés au *Trecento*, et le dragon est l'adversaire principal de l'archange. Cette sous-représentation démoniaque est liée à la sous-représentation de la balance, autour de laquelle leur action est contenue aux XIII^e et XIV^e siècles. Ils ne sont, dans tous les cas, pas de réels adversaires, mais de simples perturbateurs dans une pesée qui reste le centre de l'attention de Michel, lorsqu'elle est représentée au *Trecento*. Le dragon peut toutefois apparaître sous les pieds de l'archange à la balance, mais n'interagit alors pas avec l'instrument, participant à évoquer dans une même image, deux moments différents de l'action archangélique. La distinction entre les deux types de combat, menés contre deux adversaires de nature différente, à deux moments distincts, est encore affirmée.

Face aux représentations hiératiques et linéaires de l'archange byzantin du *Duecento*, le guerrier du *Trecento*, possède une épaisseur et une matérialité supérieures, par le modelé, les

¹⁹³⁶ Saint Michel apparaît sans arme dans les représentations d'apparitions au Mont Gargan, et dans une scène de Paganico (église San Michel, peint par Biagio di Goro Ghezzi en 1365), en contexte d'au-delà.

positions, le mouvement et le port des vêtements militaires, qui, s'ils couvrent tous les membres de l'archange, insistent également sur sa corporalité. La transcendance de cette humanité est pourtant assurée par l'absence d'expression du visage serein et sérieux qui traduit une absence d'effort de l'archange, la beauté, la jeunesse et la pureté de ses traits ainsi que la sophistication de sa coiffure. Les variations autour du type vestimentaire romain, permettent, en outre, de s'éloigner du modèle antique dont il s'inspirait, pour donner l'image d'un soldat idéal et hors du temps.

Hormis les scènes d'apparitions, qui restent présentes, mais discrètes, dans notre corpus, Michel apparaît plus régulièrement dans des épisodes eschatologiques, et sa participation au Jugement dernier s'intensifie vers le milieu du siècle. La militarisation de l'archange a largement touché ce registre de figuration où Michel ne figure presque jamais en ange porteur de la balance, mais en guerrier brandissant son épée au milieu des scènes de partage. Notons que ces épisodes sont plus volontiers figurés sur mur. Si la peinture murale perd du terrain au XIV^e siècle, elle se spécialise en quelques sortes dans les représentations narratives, alors que le panneau de bois, peint à tempéra et or, qui s'impose comme support principal¹⁹³⁷, est plus volontiers le support des images thématiques. Cet aspect, qui n'est ni l'apanage des images de saint Michel, ni une spécificité du XIV^e siècle, tient à la nature du support, à l'espace qu'il libère, à sa place, à sa mise en œuvre et à son utilisation. Souvent, les retables multiplient les images d'intercesseurs en pied sur les autels d'églises, ou de chapelles, alors que les peintures murales assument davantage un rôle didactique à travers le déploiement de scènes de la vie des saints, à l'usage des fidèles. Cette règle ne constitue pourtant pas une généralité, et le développement des scénettes en prédelle en est une preuve et les figures en état peuvent également prendre place sur les murs des édifices religieux. L'action n'est pas totalement absente des polyptyques, notamment par le biais de l'iconographie michaélique, qui met souvent en mouvement l'archange ou ses attributs-agissants, animant la surface généralement calme des panneaux. L'iconographie du *Trecento* insiste sur le fait que l'archange, par sa nature même et sa fonction, est un être d'action.

III.1.3. Au XV^e siècle : le guerrier ailé dans un combat réactualisé

Le XV^e siècle poursuit la militarisation de la figure michaélique. Les références à la mission guerrière de l'archange sont quasiment toujours présentes, sous la forme d'un vêtement, d'une arme ou d'un adversaire vaincu. Seules les images d'apparitions ne présentent pas systématiquement Michel sous la forme d'un combattant, bien que l'arme reste capitale dans l'épisode romain, et dans celui du taureau, où l'arc de Gargan, est au centre de l'action, et est utilisée, grâce au miracle, par Michel contre son adversaire. Au niveau typologique, le guerrier d'inspiration romaine est toujours très présent, mais ce qui marque profondément l'iconographie du *Quattrocento* est l'adoption plus large de l'armure

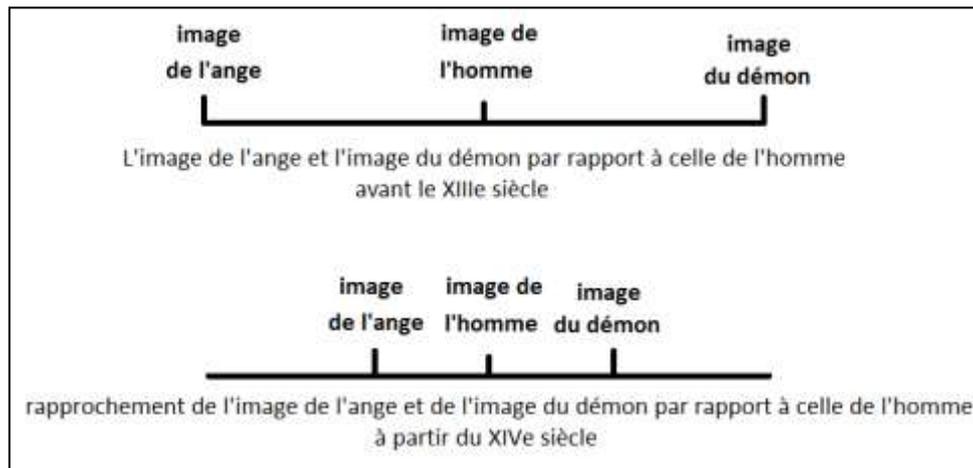
¹⁹³⁷ 69 des 184 images recensées pour le XIV^e siècle sont peintes sur mur, soit environ 37%.

contemporaine. Apparue timidement au cours du XIV^e, elle se développe pendant tout le XV^e, avec une accélération autour du milieu du siècle. Dans les représentations michaéliques, une proportion d'humanité est toujours équilibrée d'une dose de désincarnation, permettant de rendre visible l'action de l'être éthéré sans en trahir la nature. Pourtant, dans ces images d'archange en armure de plates, si la fonction martiale apparaît avec une clarté sans précédent, elle s'expose au détriment de la nature de l'archange, presque totalement niée par la matérialité de la représentation d'un vêtement destiné à protéger la corporalité de Michel, et par le naturalisme même de cette image d'armure. Les rapports entre ce type de vêtements et les formes de l'habillement civil à la mode à cette période, constituent le dernier pas d'une incarnation de l'archange et de l'ancrage de sa figure dans une réalité temporelle et spatiale - celle de l'Italie du *Quattrocento* - contraire à sa nature. Dans les représentations de l'archange ayant conservé le type romain, c'est le naturalisme corporel qui prend le pas sur le réalisme de la tenue. Le naturel des positions et des mouvements de Michel, les proportions de l'anatomie, les modelés et le rendu des carnations, sont autant d'éléments participant à faire de l'archange un homme dans les images de la fin du XV^e siècle. La puissance divine transmise à Michel, est essentiellement représentée, dans ces images, par une force corporelle toute humaine. Les représentations plus physiques et matérielles de son anatomie et de ses vêtements, sont accompagnées d'un naturalisme de l'environnement dans lequel il s'insère. Comme les autres saints, Michel est figuré dans des espaces plus plausibles, en perspective, et le paysage, qui prend place derrière lui à partir du milieu du siècle, s'il ne transforme pas les images de combat de l'archange en scènes narratives, participe à lui créer un écrin terrestre. L'espace est tangible et s'inspire des paysages réels, ce qui permet un véritable rapprochement géographique, qui s'accompagne d'une réactualisation du thème par cette proximité spatiale : la lutte contre le mal se passe sur terre, et actuellement, puisque le guerrier qui mène le combat ressemble à un chevalier contemporain et qu'il opère sur un territoire reconnaissable, qui est celui visible dans les campagnes italiennes.

Michel est un soldat du *Quattrocento* qui mène son combat sur terre, sous une forme humaine et un type vestimentaire réaliste. Pourtant, la transcendance de l'humanité de la figure michaélique se réalise dans sa perfection et dans l'association même des éléments naturalistes que nous venons de décrire. La beauté physique du visage aux traits parfaitement harmonieux, sans trace d'effort, et d'une fraîche jeunesse, s'accorde mal avec celle du corps à l'anatomie parfaite, mais dont la force et la tension trahissent un âge mûr et une implication corporelle dans l'action. L'opposition entre la jeunesse, l'apaisement et la douceur de la tête, et la force, le dynamisme et la maturité du corps, sont particulièrement révélateurs de la nature exceptionnelle de Michel. En outre, les ailes, si elles prennent désormais l'aspect d'ailes d'oiseaux réelles, correctement proportionnées au corps de Michel, restent des éléments surnaturels dans le dos de l'archange, à forme naturaliste. En définitive, la figure de Michel est plausible mais en aucun cas terrestre ni humaine. Les éléments humains constituant de l'image de l'archange, sont poussés à un tel paroxysme dans leur perfection, qu'ils ne transforment pas l'archange en homme, mais en surhomme, garantissant la supériorité de sa condition.

Le dialogue entre image de Michel et image de l'homme, touche également son adversaire. Si le dragon est toujours présent, les démons gagnent en importance, quantitativement et qualitativement. Le développement de leur présence est, une fois de plus, lié à celui de la balance, qui devient un attribut principal de l'iconographie michaélique au XV^e siècle, puisque presque une figure de Michel sur deux en porte une. Elle n'est pourtant plus l'instrument de pesée qu'elle était aux siècles précédents. La balance devient un signe, qui n'est plus nécessairement mis en scène, et apparaît davantage comme un déclencheur de la bataille que se livre Michel et les démons. Les images narratives de Jugement dernier, voient également le retour de la balance, mais, comme dans les images thématiques, elle apparaît en simple signe, confirmant l'identité de l'ange du partage, et évoquant symboliquement une évaluation des hommes, à moins qu'elle ne soit le rappel d'une action déjà terminée auprès des âmes. Les épisodes en contexte eschatologique, où Michel porte la balance, sont également plus courants et plus diversifiés : assis sur un trône, il pèse les âmes sortant du purgatoire près du Jugement dernier à Loreto Aprutino ; dans le Jugement dernier de Bastia Mondovì, à San Fiorenzo, Michel est un gardien de la porte du paradis ; dans le panneau de Biagio d'Antonio, il est spatialement compris entre l'entrée du paradis et celle de l'enfer. Les fonctions de saint Michel se multiplient dans ces épisodes eschatologiques. Au XV^e siècle, il n'est plus un simple surveillant de la séparation des élus et des damnés, il est clairement l'archange de la fin des temps, et le port de la balance confirme souvent cette fonction, même au sein des représentations en état. Pourtant, dans ce type d'images, toute l'attention portée auparavant sur la pesée est transférée sur le démon, qui devient unique et gagne en taille et en agressivité. Les éléments sont toujours les mêmes : un archange tenant une balance et accompagné d'êtres maléfiques ; mais les rapports entre la figure principale et les attributs ont changé, faisant de l'épisode de la pesée, dans lequel Michel était porteur et protecteur, un épisode de combat, dont la balance est le déclencheur secondaire, et dont les acteurs principaux sont l'archange et un ange déchu. Cette prise de taille et d'importance des démons dans l'action s'accompagne d'une humanisation de leur image, qui touche leur anatomie et leurs attitudes.

L'image des anges déchus se rapproche, à travers cette humanisation, de celle de l'archange. Le démon est une image en négatif de celle des anges. Or la représentation de l'ange se définit par son rapport à l'image de l'homme dont elle emprunte la forme. Ainsi, si en plein Moyen Âge, l'immatérialité des figures célestes et divines passait par une figuration simplifiant et désincarnant le modèle humain, les évolutions de l'art entre les XIII, XIV et XV^e siècles, aboutissent à l'humanisation des anges, de Dieu et des saints, et, en conséquence, des démons qui sont eux-mêmes des anges déchus. Le schéma suivant permet de mieux saisir que c'est le rapport à l'image de l'homme, qui rapproche images d'anges et images de démons à la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance. Le démon que terrasse l'archange au *Quattrocento* est très proche des représentations humaines, mais également de celles de Michel, et, à ce titre, prévient les fidèles de la proximité du mal à combattre et surtout de la difficulté à le reconnaître.



Doc. 11. Évolution du rapport entre l'image de l'ange et l'image du démon par rapport à l'image de l'homme.

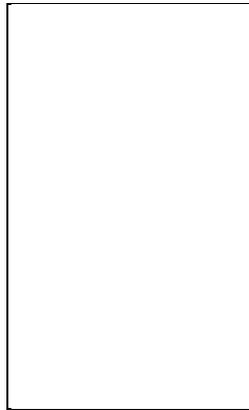
Dans les peintures thématiques de Michel, deux types principaux se distinguent au XV^e siècle : celles qui ont un fort degré narratif, souvent isolées et intégrées dans un fond paysagé, elles apparaissent comme des images indépendantes ; et celles où l'archange est un participant des Saintes Conversations, où il est calme, et présente ses attributs qui sont au repos, puisque les attributs-agissants sont souvent absents de ces images. Les armes ne sont ici pas des instruments de combat, et le globe - très courant au XIII^e siècle dans les mains de l'archange byzantin, et plus rare au XIV^e - redevient un attribut récurrent dans les années 1400-1430, puis, à l'extrême fin du siècle, à partir de la peinture de Sandro Botticelli en 1488-1490. Conjointement à l'image de l'épée, l'orbe réaffirme l'idée de l'universalité du combat de Michel, qui n'est pas figuré dans le cadre de la peinture. La figuration de l'ennemi et du combat, serait de toute façon malvenue dans l'espace clos et plausible des réunions de saints autour de la Vierge à l'Enfant. Ce type de l'archange portant simplement l'épée et l'orbe, correspond à une simplification de sa figure, qui démontre la popularité de Michel à la fin du XV^e siècle. Là où la multiplication des attributs est nécessaire à l'identification d'une figure peu courante, la limitation des signes individualisant, prouve le développement de l'image du personnage représenté, reconnaissable d'un seul coup d'œil grâce à un nombre d'éléments limités. Le succès d'une figure est souvent synonyme de sa simplification iconographique. L'inaction de l'archange dans ce type de scène, est également révélatrice des évolutions de spiritualité qui marquent le début de l'époque moderne, en particulier par une relation plus intime au divin, dans le cadre privé, passant par une intériorisation plus importante de la dévotion. Dans ce contexte, les saints apparaissent aux pieds de la Vierge, comme des modèles pour les fidèles qui sont amenés à entrer en contemplation du couple divin. Les images de l'archange à genoux, qui se développent légèrement au XV^e et au début du XVI^e siècles, ou celles de l'archange davantage absorbé par la présence divine, que par celle de l'adversaire à terrasser, traduisent par leurs positions, leurs actions et leurs inactions, des sentiments intérieurs plus profonds, davantage consacrés à la contemplation et la méditation qu'au combat.

Ainsi, la représentation de Michel au XV^e siècle est marquée par un naturalisme qui touche toutes les strates de son iconographie (son corps, ses mouvements, ses vêtements, ses attributs, les fonds devant lesquels il prend place). Ce rapport à la réalité permet de réactualiser le message contenu avec force dans les images de l'archange : le combat contre le mal est actuel et proche des hommes, et non pas rejeté dans un avenir plus ou moins lointain et dans un au-delà inaccessible. La figure de l'archange est également simplifiée à la fin du *Quattrocento*, dans le port des attributs et dans ses attitudes, preuve de la popularité de son culte, mais également des évolutions de spiritualité, qui touchent même le plus actif des personnages des Saintes Conversations.

III.1.4. Dans le premier tiers du XVI^e : un soldat idéal et hors du temps

L'iconographie du XVI^e siècle reprend les principales caractéristiques de celles du XV^e en les menant à leur paroxysme. Il n'y a pas d'abandon total des types en vigueur au XV^e siècle : nous retrouvons toujours des archanges vêtus de l'armure de plates, du costume de général romain, ou de l'aube et de l'étole. Mais ces vêtements sont, en général, davantage déconnectés de la réalité. L'armure se pare d'éléments non réalistes, et le type romain, s'il connaît un nouvel élan, n'est plus qu'une lointaine référence, dans les images de l'archange portant plastron et jupe courte, largement pervertie par la présence d'éléments de protection, ou par l'ajout de collants, d'une chemise bouffante ou d'un drapé qui n'a plus rien à voir avec le manteau militaire. Le corps de l'archange, de plus en plus découvert par les transformations vestimentaires, dans les représentations, jouit d'une attention naturaliste sans précédent, soulignant sa force physique dans un contraste toujours saisissant avec son visage d'adolescent. Dans la peinture de Raphaël, servant de limite à notre corpus, la matérialité du corps de Michel est largement compensée par sa position d'ange atterrissant, et par l'importance visuelle prise par sa paire d'ailes déployées. L'univers, naturel ou architecturé, dans lequel s'insère l'archange, a désormais conquis totalement les représentations michaéliques, notamment par les règles de perspective et le naturalisme des paysages mis en place aux siècles précédents. L'humanisation de l'adversaire s'accélère au début du XVI^e siècle, jusqu'à la création du démon peint par Raphaël en 1518, qui prend la forme d'un homme, au naturalisme anatomique prononcé, aussi grand et sans-doute presque aussi fort que Michel, créant une proximité sans précédent entre les deux adversaires, uniquement troublée par la nature des ailes du démon, la présence de cornes et sa nudité. Mais là encore, le dévoilement du corps de Michel vient atténuer le contraste entre l'ange du bien, habituellement vêtu noblement à l'aide de tenues lui couvrant l'intégralité du corps, et l'ange du mal totalement nu. Le peintre urbin a mis en scène un véritable duel d'hommes ailés, où la supériorité de l'archange est davantage figurée par sa position dominante, que par sa nature ou sa forme. Pour autant, l'ennemi bestial n'est pas totalement abandonné dans les images du XVI^e siècle, car la forme du mal oscille entre ces représentations de démons quasi-humains, et

des créatures hybrides d'inspiration animale, comme en attestent les deux peintures de Raphaël peintes entre 1504 et 1518. Le dragon, n'apparaît, lui, plus du tout sous sa forme de gros reptile.



Raphaël, Saint Michel, Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

L'iconographie du XVI^e siècle consacre la fonction de combattant de Michel, à travers un type qui abandonne l'armure de plates au profit d'un costume vaguement inspiré de l'ancien schéma romain, mais totalement déconnecté de la réalité militaire du XVI^e siècle. Les peintures de l'archange au *Cinquecento* sont dés-historicisées¹⁹³⁸. Michel est un combattant idéal et hors du temps, intervenant dans une histoire qui dépasse celle des hommes : il s'agit de celle de l'Église, dans laquelle il est intervenu au moment de la chute des anges rebelles, dans laquelle il intervient en tant que protecteur de l'Église, et dans laquelle il interviendra au moment de l'Apocalypse.

L'histoire de l'iconographie de Michel est en constant dialogue avec des groupes plus larges, dans lesquels elle s'insère et s'impose. Avant 1200 et pendant tout le XIII^e siècle, l'image michaélique s'applique à démontrer la supériorité de Michel par rapport au groupe angélique, et fait de lui un « arch-ange ». Puis, à la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e, le déplacement de son image, et dans un second temps, sa transformation iconographique, font de lui un saint, mais qui conserve une forme de primauté, par sa place dans les compositions, et par sa qualité de guerrier ailé. Le siècle suivant le transforme en chevalier italien du *Quattrocento*, se distinguant toujours par sa qualité archangélique et sainte. Enfin, le naturalisme qui gagne tous les aspects de l'image à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, fait de l'archange un homme ailé, fort et puissant, en un mot, un surhomme, ou - pourrions-nous dire - un « arch-homme ».

Pour résumer l'évolution de la représentation de Michel au cours de la période étudiée, précisons qu'entre la deuxième moitié du XIII^e siècle et la première moitié du XIV^e siècle, les fonctions de Michel et les types iconographiques se développent dans la peinture italienne, et mettent en image la multiplicité des interventions de l'archange et la malléabilité de son culte.

¹⁹³⁸ Voir à ce propos GUARINO, 1987, p. 86.

Les attributs ne sont pas particulièrement variés, mais ils s'associent dans de multiples combinaisons permettant la mise en valeur d'un aspect ou d'un autre. À partir du milieu du XIV^e siècle, l'iconographie de Michel se cristallise autour du guerrier¹⁹³⁹, parce qu'il correspond à la fonction principale de l'archange dans le culte occidental, et qu'il permet de justifier toute les interventions de Michel, sur terre ou dans le ciel, dans le passé, le présent ou le futur. Au XV^e siècle, les attributs se multiplient dans les mains de l'archange militaire, afin de donner la vision la plus complète de la personnalité de l'archange, et ils sont accompagnés d'une réactualisation de la figure michaélique par l'adoption du naturalisme des différentes strates de son image. La fin du XV^e siècle va alors amorcer un courant inverse, destiné à simplifier la figure de l'archange autour de son image de soldat intemporel, limitant le nombre des attributs, leur taille et leur action. C'est cette standardisation qui va permettre à l'image de Michel, notamment à partir du modèle raphaélesque, de s'adapter parfaitement au message de la contre-réforme.

III.2- Dans l'espace : une étude à différentes échelles

Le territoire servant de cadre à cette étude, s'il ne possède pas d'unité politique, est marqué par une unité culturelle, en grande partie liée à sa physionomie géographique. Afin de mieux saisir les particularités de l'iconographie italienne, il convient de la confronter à celles des autres aires géographiques et culturelles de la même période avec laquelle l'Italie entretenait des relations : l'Orient dans un premier temps, et les autres pays de l'Occident, dans un second temps. Cette analyse ne peut être abordée en détail pour chaque élément constitutif de l'iconographie michaélique et sera ainsi abordée sous la forme de petites études comparatives, plus à même de mettre en lumière les particularités de cette imagerie pendant cette période et sur ce territoire. Si les parties I et II de ce deuxième chapitre, avaient déjà esquissé des évolutions chronologiques dans le cadre de chaque élément étudié, il n'y a pourtant eu quasiment aucune référence à la dimension spatiale du développement de l'iconographie de saint Michel à l'intérieur de l'Italie. Il est, en effet, malaisé d'en donner un panorama complet dans le cadre de ce travail, mais nous tenterons d'en dégager les tendances générales, agrémentées de quelques exemples révélateurs. À l'intérieur du territoire italien, seront prises en compte, l'échelle régionale, qui a, sans aucun doute, une cohérence culturelle supérieure à celle de la Péninsule, et l'échelle locale, essayant de déterminer s'il existe un emplacement type des peintures de l'archange dans la commune et au sein de l'édifice religieux même.

¹⁹³⁹ Le XIII^e siècle compte 70% d'images de l'archange faisant référence à sa qualité guerrière par la présence de vêtements et / ou d'armes (plus souvent simple port d'arme pour l'archange du *Duecento*) ; 90% pour le XIV^e siècle, 97% pour le XV^e et 100% pour les années 1500-1518.

III.2.1. L'Italie et le reste du monde médiéval

III.2.1.1. L'iconographie de Michel entre Orient et Occident

Nous avons déjà évoqué l'importance des apports de l'iconographie byzantine dans la mise en place de l'image de Michel au Moyen Âge¹⁹⁴⁰. Les types vestimentaires principaux sont les mêmes qu'en Italie : le type angélique vêtu en dalmatique et *pallium*¹⁹⁴¹ ; le type archangélique portant le *lôros* ; le type guerrier, en général romain, portant la lance, le bâton ou l'épée. La mise en place et le développement de ces trois types témoignent des dialogues artistiques entre Italie et monde byzantin : le premier type est paléochrétien et apparaît sur le sol italien ; le second est clairement oriental ; et le dernier a certainement des origines occidentales mais son développement au Moyen Âge central est davantage le fait de l'iconographie byzantine. Au niveau des attributs, il faut noter une certaine rareté de la balance dans les images de l'est, alors qu'elle est largement présente à l'ouest, notamment au XV^e siècle. Les épisodes narratifs qui mettent en scène la pesée, ne se déroulent pas comme en Occident, et modifient considérablement le rôle de Michel. Dans la peinture murale de l'église du monastère de D'Ani, en Serbie¹⁹⁴², de la première moitié du XIV^e siècle, la balance est au centre, accrochée au bord supérieur qui sert de cadre à l'image. Michel est sur le côté et touche l'un des plateaux, alors qu'un démon se pend au plateau symétrique. Le défunt est au centre, nu, et attend le verdict. Malgré sa taille supérieure, l'archange apparaît ici comme un acteur de la pesée au même titre que les autres personnages qui gravitent autour de la balance, véritable protagoniste de l'image.

Le guerrier byzantin porte parfois un rouleau qui en fait clairement un gardien du sacré¹⁹⁴³. Si le dragon apparaît de temps à autre sous les pieds de Michel, déjà vaincu, la mise en scène du combat, n'est pas une image courante sur les parois des églises et les icônes byzantines¹⁹⁴⁴, comme pour les peintures murales du XIII^e siècle italien, qui entretiennent des rapports étroits, iconographiquement et formellement, avec l'art byzantin. Le combat contre le démon est figuré dans certaines églises de Cappadoce à partir du XI^e siècle¹⁹⁴⁵. L'iconographie orientale privilégie les images frontales du guerrier, foulant parfois aux pieds le dragon, et présentant son arme. Michel apparaît régulièrement sous cette forme, au côté du Christ ou de la Vierge, en pendant de Gabriel, ils constituent alors tous les deux la garde rapprochée de la

¹⁹⁴⁰ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.1.1. *Les premiers témoignages orientaux* ; et III. 2.2.5. *Les images italiennes de saint Michel à l'aube du XIII^e siècle*.

¹⁹⁴¹ Comme par exemple dans une icône portable du Musée Byzantin d'Athènes de la 2^e ½ du XIV^e, voir CHARALAMPIDIS, 2011, p. 199.

¹⁹⁴² CHARALAMPIDIS, 2011, p. 210.

¹⁹⁴³ Comme le précise CHARALAMPIDIS, 2011, pp. 201-203. Il apparaît par exemple dans une icône portable du Musée historique de Mosca, du XVI^e ou dans une fresque du Monastère Grande Meteora de Tessaglia, peinte en 1483.

¹⁹⁴⁴ CHARALAMPIDIS, 2011, p. 210.

¹⁹⁴⁵ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 190.

divinité¹⁹⁴⁶. Totalement absent des peintures italiennes exécutées entre 1200 et 1518, l'art byzantin a conservé quelques témoignages de l'archange à cheval, comme celui de Lesnovo, en Serbie, peint en 1345¹⁹⁴⁷. Cette image, certainement fruit d'une contamination avec l'iconographie de saint Georges ou d'autres chevaliers, rappelle la majestueuse figure du Christ à cheval d'Auxerre, notamment dans la représentation du cheval, la position de ses pattes, et dans la posture du cavalier. L'utilisation d'une monture est pourtant étonnante pour un être qui possède déjà un moyen de transport - les ailes - certainement plus efficace, puisqu'il lui permet de se mouvoir dans les trois dimensions, contrairement au cheval. De la même manière, le thème iconographique de la « synaxe des archanges », qui figure un regroupement d'archanges portant un médaillon avec une représentation d'un buste de Christ-Enfant, est présent dans la peinture byzantine, mais totalement absent de l'iconographie italienne. Elle serait un dérivé du thème antique du clipeus porté par les génies ailés¹⁹⁴⁸.

Au niveau formel, si l'influence de l'art byzantin est prégnante dans l'art du *Duecento*, la communication ne se fait pas à sens unique et est un véritable dialogue d'un bout à l'autre de la Méditerranée. Dans le programme décoratif de l'un des Monastères des Météores, près de la ville de Kalambaka en Thessalie, se trouve une peinture réalisée en 1483, où le modelé du visage et la souplesse du corps de Michel témoigne d'un contact de l'artiste avec les peintres italiens de la Renaissance. Les différences se creusent, cependant, à partir de la fin du XIV^e siècle, et l'archange de Constantinople, qui reste relativement figé dans une frontalité et des schémas iconographiques et formels fixes, n'a plus grand-chose à voir avec celui de Raphaël par exemple.

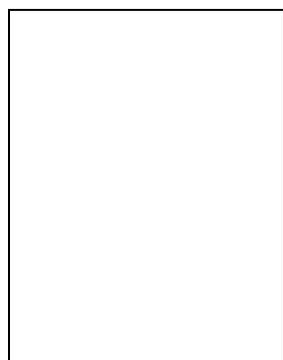


Fig. 96. Anonyme, Saint Michel, Lesnovo, église des Saints-Archanges, peinture murale, 1349.

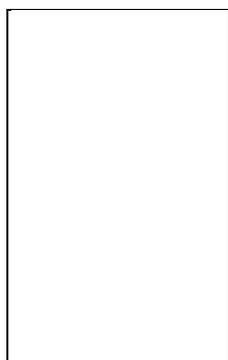


Fig. 97. Anonyme, Saint Michel, Thessalie, Monastère du Grand Météore, peinture murale, 1483.

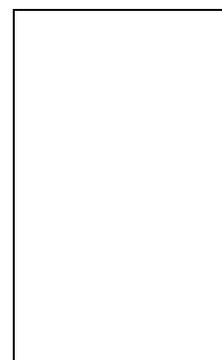


Fig. 98. Anonyme, Pesée des âmes, Serbie, église du Monastère de De Ani, peinture murale, 1^{ère} 1/2 du XIV^e.

¹⁹⁴⁶ JOLIVET-LÉVY Catherine, *Les églises byzantines de Cappadoce, le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, Editions du CNRS, 1991.

¹⁹⁴⁷ CHARALAMPIDIS, 2011, p. 208 ou GABELIĆ, 1989 (2), p.58. Citons également un archange à cheval en France, apparaissant sur la voûte de Saints-Savin-sur-Gartempe, à la fin du XI^e siècle ; voir DEHOUX, 2011, p. 113.

¹⁹⁴⁸ GRABAR, 1957, p. 252.

¹⁹⁴⁹ Image provenant du site : <https://www.flickr.com/photos/rossitza/2785172056/sizes/m/>.

¹⁹⁵⁰ Image provenant de CHARALAMPIDIS, 2011, p. 202, fig. 6.

¹⁹⁵¹ Image provenant de CHARALAMPIDIS, 2011, p. 210, fig. 21.

De même, les types de l'archange semblent relativement proches dans les peintures d'Italie et du monde byzantin, mais Michel n'y apparaît pourtant pas forcément toujours dans les mêmes fonctions. Il est souvent figuré dans sa qualité de thaumaturge et de guérisseur dans les images orientales, notamment par la proximité de saints médecins, principalement saints Cosme et Damien, et par la figuration de certains miracles inconnus en Italie¹⁹⁵². Ce rôle de guérisseur est fortement lié à sa fonction d'intercesseur en général, qui intervient dans des circonstances très variées¹⁹⁵³, comme dans le contexte funéraire¹⁹⁵⁴. Selon Catherine Jolivet-Lévy, l'iconographie de Michel en Cappadoce, met en avant l'aspect multiforme du culte de l'archange, tout comme l'iconographie occidentale. Pourtant, c'est au niveau des images narratives que les différences sont les plus grandes entre Orient et Occident.

Nous avons vu que les scènes de psychostasie diffèrent déjà largement d'un côté à l'autre de la Méditerranée. Les cycles de l'Empire byzantin semblent largement privilégier la figuration des actions bibliques où l'archange apparaît ou qui lui sont attribuées¹⁹⁵⁵. Dans le cycle du monastère de l'Archangélos, six scènes sont reconnaissables, quatre inspirées de l'Ancien Testament : l'hospitalité d'Abraham, la lutte de Jacob avec l'ange, l'apparition de l'archange à Josué devant Jéricho, l'ange amenant Habaccuc à Daniel dans la fosse aux lions ; une scène néo-testamentaire : la guérison du paralytique à la piscine de Béthesda ; et enfin une scène apocryphe : le miracle de Chônai¹⁹⁵⁶. Cette série narrative exalte la fonction guerrière de l'archange et son rôle de guérisseur, rôle souvent souligné par la présence de grandes images en état qui associent volontiers l'archange à d'autres saints guerriers ou guérisseurs¹⁹⁵⁷. Les cycles byzantins, s'ils n'en sont pas une traduction fidèle en image, s'inspirent probablement de l'homélie de Pantoléon¹⁹⁵⁸. Les épisodes bibliques et les scènes en général qui insistent sur la fonction de guérisseur de Michel, ne sont pas du tout représentés dans l'art occidental. Ce fait s'explique probablement par le fait que ce sont des aspects qui sont peu développés chez

¹⁹⁵² JOLIVET-LÉVY, 1997, p.197.

¹⁹⁵³ JOLIVET-LÉVY, 1997, p.196.

¹⁹⁵⁴ JOLIVET-LÉVY, 1997, p.198.

¹⁹⁵⁵ Tels les scènes de saint Michel avertissant Agar ; empêchant Abraham d'immoler son fils ; apparaissant à Gédéon ; annonçant la naissance de Samson ; apparaissant à David et tuant 70 000 hommes ; massacrant les soldats de Sennachérib. Voir PETIT, 1930, p. 1253.

¹⁹⁵⁶ Il existe trois versions grecques du miracle de Chônai et un schéma iconographique est déjà établi à la fin du X^e siècle : Michel à gauche frappant de son long bâton le sol rocheux, Archippe à droite en témoin du miracle, devant la représentation de l'église de l'archange, au milieu, le torrent tombant verticalement. A ce noyau central de la scène, s'ajoutait un élément non obligatoire, mais que l'on rencontre dès le XI^e siècle : les païens qui ont creusé le lit de la rivière pour en détourner le cours et qui seront pétrifiés par l'archange, sont figurés en deux groupes symétriques de petites figures nues, rejetées ici hors du champ de l'image, en haut à droite et à gauche. Le premier de chaque groupe tient à la main une pelle, ce qui nous a permis d'identifier sans hésitation les païens de la légende, là où, jusqu'à présent on avait pensé à des figures rattachées à une représentation du jugement dernier. JOLIVET-LÉVY, 1997, p.192. Voir également à propos de ce miracle, GABELIĆ, 1989 (1), pp. 95-103.

¹⁹⁵⁷ Sur les scènes développées dans les cycles byzantins (dès le XI^e) voir JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193.

¹⁹⁵⁸ Voir à ce propos le chapitre 1, II. 2.2.3. *Saint Michel à Constantinople et dans l'Empire byzantin* ; et JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 190.

les Pères de l'Église, et notamment chez Origène qui insiste sur le rôle militaire de l'archange mais qui reste muet sur son activité de guérisseur, par peur sans doute d'une trop grande proximité avec Jésus¹⁹⁵⁹. S'il porte parfois assistance aux hommes (comme dans le miracle de l'accouchée par exemple), Michel n'est jamais, non plus, un saint médecin dans les récits des fondations des grands sanctuaires michaéliques en Occident. Quant aux épisodes bibliques représentés dans l'iconographie italienne, ils concernent essentiellement les scènes où Michel intervient en tant que chef de la milice céleste, combattant du mal, ou séparateur des bons et des mauvais après la mort ou au Jugement dernier.

Nous avons déjà noté l'imperméabilité des épisodes miraculeux entre Orient et Occident : les miracles réalisés sur le territoire byzantin ne sont pas figurés en Occident ; et les miracles des grands sanctuaires occidentaux ne sont pas figurés en Orient¹⁹⁶⁰. Seule la porte en bronze du sanctuaire garganique de 1076, constitue un exemple de pénétration des scènes orientales sur le sol italien. Mais en règle générale, chacun privilégie la figuration des apparitions de l'archange sur son territoire, sans référence à ce qui se passe de l'autre côté de la Méditerranée.

Les contacts entre Orient et Occident sont importants autour de la figure de l'archange, et s'expliquent en grande partie par l'histoire du culte de Michel. Nous avons noté plusieurs similitudes en ce qui concernent les grands types de l'archange, notamment dans leur aspect vestimentaire. Les attributs sont également les mêmes mais souvent utilisés différemment. Au niveau de l'aspect formel, le Michel italien du *Duecento* est très proche de son homologue oriental, grâce aux dialogues politiques et culturels entre ces deux zones, et par la circulation des artistes grecs en Italie, qui ont eu lieu pendant tout le Moyen Âge et qui ont fortement marqué l'art péninsulaire en général. Mais l'écart se creuse à partir du milieu du XIV^e siècle pour ne jamais se refermer. Enfin, nous avons insisté sur l'étanchéité des images narratives entre Orient et Occident. Les différences observées mettent en avant des différences d'accent mis sur les fonctions attribuées à Michel : alors que les byzantins proposent une figure de protecteur, de guérisseur, d'intercesseur dont les armes sont au service de l'assistance portée aux hommes, les italiens insistent davantage sur la fonction martiale de Michel, dans sa lutte contre les démons, mais également dans son aspect punitif, contre les hommes mauvais.

III.2.1.2. L'échelle « nationale » et l'iconographie de saint Michel dans le reste de l'Occident

Certaines particularités de l'iconographie italienne peuvent être mises en avant par la confrontation des images de notre corpus avec des témoignages occidentaux mais étrangers à la Péninsule. Nous ne pouvons pourtant, dans le cadre de ce travail, traiter l'iconographie des

¹⁹⁵⁹ Voir à ce propos le compte-rendu de l'ouvrage de J.P. ROHLAND, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskulte*, Leyde, 1977, par DE WAHA, 1978, pp. 324-326.

¹⁹⁶⁰ L'*Apparitio* est pourtant traduite en grec dès le XI^e siècle ; Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.4. *Apparitions et miracles de saint Michel*.

pays voisins dans leur globalité et il n'existe pas de grandes synthèses sur les images de saint Michel pour ces zones géographiques. Ce chapitre sera ainsi abordé à partir de thèmes précis représentés en France, en Espagne ou dans les Flandres, qui entrent particulièrement en résonance avec l'Italie par leurs similitudes ou par leur absence.

Les études ponctuelles sur les images de saint Michel en France, ne concernent en général qu'une région limitée du pays, principalement celle du grand sanctuaire michaélique, la Normandie¹⁹⁶¹, ou plus rarement une autre région¹⁹⁶² ; ou bien qu'un thème précis¹⁹⁶³. Alors qu'elle est peu présente, ou secondaire, dans l'iconographie italienne, la fonction psychopompique de Michel semble être un thème privilégié de l'iconographie française, notamment au XIII^e siècle. Ilona Hans-Collas a particulièrement insisté sur ce fait pour les archanges peints ou sculptés dans les Marches de l'Est de la France, en contexte funéraire¹⁹⁶⁴, mais pas seulement¹⁹⁶⁵. Le rôle de protecteur et d'intercesseur de Michel se développe dans l'art monumental, mais également dans les manuscrits, notamment les Livres d'heures, et tient en général une place importante dans les œuvres de dévotion. Juliane Hervieu a fait un constat similaire pour les œuvres du XIII^e siècle en Basse Normandie. Ce succès de Michel protecteur et accompagnateur des âmes dans les peintures et les sculptures italiennes, insiste davantage sur un archange doux et proche des hommes, alors que son alter ego italien est largement dominé au *Duecento* par le type byzantin, froid et distant. Il semble en effet que ce soit la prégnance des formes byzantines qui ait participé à limiter, dans l'iconographie italienne, la prise en charge directe et personnelle de l'homme par l'archange, qui intervient principalement comme garde rapproché de la divinité. Si la peinture française n'est pas totalement hermétique à l'iconographie byzantine, comme en atteste par exemple la grande figure de l'archange peinte dans le transept de la cathédrale du Puy-en-Velay, le type de Michel au *lôros* n'a fait que des percées ponctuelles dans le royaume. Les différences de nature et de proximité de Michel par rapport aux défunts, sont également lisibles dans la confrontation des grands programmes sculptés des tympans des cathédrales gothiques, notamment ceux du XIII^e siècle, aux Jugements derniers peints sur les contre-façades italiennes, à la fin du XIII^e et principalement au XIV^e siècle : d'un côté l'ange en aube accompagnant les élus et surveillant la pesée, de l'autre le soldat, séparateur intransigeant, qui réalise déjà le partage à la force de son arme. Le rôle guerrier de l'archange est déjà affirmé dans les Jugements derniers italiens de la fin du XIII^e siècle, comme il le sera en France surtout aux XV et XVI^e siècles.

¹⁹⁶¹ HERVIEU, 2003, p. 540.

¹⁹⁶² DEHOUX, 2011, pp. 109-133 ; HANS-COLLAS, 2011, pp. 145-162.

¹⁹⁶³ GRANT, 2011, pp. 135-143 ; LE HUËROU, 2011, pp. 53-71.

¹⁹⁶⁴ Comme par exemple la peinture funéraire du chanoine Jacques Poulain, sur le pilier de la nef de la cathédrale de Metz, exécutée en 1379 ; HANS-COLLAS, 2011, pp. 145-146.

¹⁹⁶⁵ Comme dans une peinture murale de l'ébrasement de l'oculus de l'église Saint-Pierre-et-Saint-Paul de Fréville, à la fin du XIV^e et au début du XV^e ; HANS-COLLAS, 2011, pp. 147.

Pourtant, la figure du combattant semble s'être développée précocement en France. Esther Dehoux note qu'au X^e siècle, en Aquitaine, Michel est déjà figuré en guerrier contemporain, même si ce n'est plus le cas à partir du XII^e siècle¹⁹⁶⁶. Elle rattache les modifications des équilibres des pouvoirs dans cette région, notamment entre clercs et laïcs, aux évolutions de l'iconographie de l'archange, procédant à un savant dosage entre choix des attributs, façon de les tenir et configuration de la scène pour répondre au message que veut transmettre le commanditaire. Elle souligne l'importance de la lance par rapport à l'épée, alors même que celle-ci est déjà considérée comme l'arme des chevaliers par excellence au XII^e siècle, ce qui est le cas également en Italie, et ainsi une volonté de distinguer par certains éléments le chevalier céleste des chevaliers terrestres. Par contre, le bouclier est très présent dans son corpus, et dans l'iconographie française au-delà du XIII^e siècle, alors qu'il n'apparaît que ponctuellement dans la Péninsule. Aux X et XI^e siècles, saint Michel est un exemple pour la chevalerie naissante dans les images d'Aquitaine, un guerrier ailé parmi les hommes, alors qu'il est à ce moment en Italie, un archange armé au milieu des archanges, ou à côté du Christ. À la fin du XIII^e siècle, a lieu une certaine inversion entre les images françaises et italiennes : Michel récupère plus volontiers l'aube dans les programmes de Normandie ou de l'Est¹⁹⁶⁷, même s'il combat le dragon, alors qu'il commence sa militarisation au-delà des Alpes, à travers le type du général romain, presque totalement absent de l'iconographie en France. Dans ce royaume, Michel porte à nouveau le costume du chevalier contemporain à partir du milieu du XV^e siècle¹⁹⁶⁸, sous la forme de l'armure, tout comme en Italie. Les peintres de la Péninsule abandonnent, par contre, assez vite ce costume de plates à l'aube du XVI^e siècle, pour privilégier l'image du guerrier atemporel, dont Raphaël produit le prototype, qui ne sera pourtant repris en France qu'au XVII^e siècle¹⁹⁶⁹. Michel conserve son statut de chevalier, protecteur des français, suite à la popularité de sa protection sur le Mont-Saint-Michel, ayant résisté aux anglais pendant la Guerre de Cent Ans¹⁹⁷⁰.

La balance est, d'un côté et de l'autre des Alpes, un attribut moins présent que les armes, que ce soit dans les scènes eschatologiques ou dans les représentations en état, mais pourtant souvent déterminant dans la définition de la fonction de l'archange et de la nature du combat qu'il mène.

La confrontation, même rapide, de l'iconographie michaélique italienne avec celle française, met en évidence une différence de rapport entre les hommes et l'archange d'un côté à l'autre des Alpes. S'il est souvent un modèle pour le chevalier humain, il semble entretenir une relation plus intime de protection individualisée et bienveillante en France, alors que l'archange italien insiste peu sur son assistance aux hommes lors de son combat. Il est un surveillant du bon déroulement de la pesée, davantage qu'un protecteur attentif pour les âmes,

¹⁹⁶⁶ DEHOUX, 2011, pp. 109-133.

¹⁹⁶⁷ HANS-COLLAS, 2011, pp. 145-162.

¹⁹⁶⁸ Ilona Hans-Collas, note que le premier saint Michel portant l'armure dans son corpus date de 1440 ; HANS-COLLAS, 2011, pp. 161.

¹⁹⁶⁹ HERVIEU, 2003, p. 540.

¹⁹⁷⁰ HANS-COLLAS, 2011, pp. 145-162 et HERVIEU, 2003, p. 540.

et se transforme plus régulièrement en punisseur, du démon à forme clairement humaine, ou directement de l'homme damné.

France et Italie sont unies autour d'une dévotion commune à Michel qui se matérialise par les deux sanctuaires constituant les deux extrémités d'un même pèlerinage à l'archange d'un bout à l'autre de l'Occident, et sont également liées dans les images des apparitions et des miracles de Michel. L'iconographie de ces épisodes permet la figuration, dans une même composition, du Mont Gargan et du Mont-Saint-Michel, autour de motifs communs : le Mont, le taureau, l'évêque et la procession. Réunis au sein de programmes iconographiques italiens, plus rarement français, les deux sanctuaires et la mise en images de leur histoire, constituent un trait d'union visuel entre ces deux territoires. Mais ces cycles sont pourtant absents de l'iconographie normande¹⁹⁷¹, et davantage présents au sud et en Espagne. Si le lien entre France et Italie nous semble évident à travers l'histoire commune de leurs sanctuaires, le développement des images des épisodes du Mont Gargan et du Mont-Saint-Michel semble plus étonnant dans l'iconographie espagnole.

L'art espagnol propose, dès la fin du XII^e siècle, des panneaux peints réunissant les épisodes de la légende michaélique, provenant tous de Catalogne¹⁹⁷². Le plus ancien d'entre eux est un *antependium* conservé au Museo de Arte de Cataluña de Barcelone, et réalisé par un anonyme catalan, qui regroupe une scène de transport d'une âme par deux anges (nommés Raphaël et Gabriel par des inscriptions), un épisode de combat contre le dragon, une pesée des âmes avec un démon et une représentation du miracle du taureau. L'archange en état devait certainement figurer au centre de la composition. S'il l'une des actions n'est pas réalisée par Michel, cet ensemble regroupe toutes les fonctions attribuées à l'archange en Occident à la fin du Moyen Âge, dans des épisodes bien peu narratifs. Le panneau conservé au Musée des Arts Décoratifs de Paris est conservé dans son intégrité et possède au centre une figure en pied de Michel, qui ne peut pas totalement être considérée comme une image en état : l'archange est situé au centre d'une pesée, développée sur le panneau central et sur les deux panneaux latéraux inférieurs, qui sont réunis à la scène principale par des groupes de personnages, passant devant la bordure des cadres. Dans l'un des panneaux, les élus sont emmenés par des anges au Ciel, et dans l'autre, est figuré un lieu infernal dans lequel les démons tourmentent déjà les damnés. Les quatre scènes des registres supérieurs représentent le miracle du taureau, la scène de la procession conduite par l'évêque, l'apparition de l'archange à l'évêque et le miracle de l'accouchée du Mont-Saint-Michel. Cette peinture ressemble dans sa composition à celle de Coppo di Marcovaldo, mais l'insistance portée ici sur l'archange en tant qu'acteur de la psychostasie, diffère largement de la vision de l'archange sur son trône, muni de son globe et de sa lance au fer bien pointu, et apparaissant

¹⁹⁷¹ Comme l'a précisé Vincent Juhel dans une communication intitulée « Images et cycles de saint Michel dans l'art monumentale en France », tenue lors de la 6^e rencontre historique de l'Association « Les chemins de saint Michel », *Autour des images de saint Michel en Europe*, qui a eu lieu à Vire le 8 mai dernier.

¹⁹⁷² Voir principalement BELLI D'ELIA, 1994, pp. 575-618 et 2000, p. 124.

clairement dans une des scènes du panneau, dans son rôle de combattant du mal, alors que son rôle auprès des défunts n'apparaît pas du tout dans l'œuvre italienne.

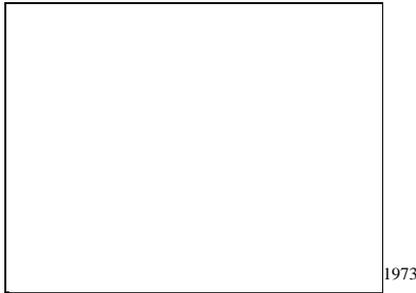


Fig. 99. Maître de Sant Pau de Casserres, Devant de l'autel des archanges, Museu Nacional d'Art de Catalunya, deuxième quart du XIII^e siècle.



Fig. 100. Anonyme catalan, Saint Michel et légendes, Paris, Musée des Arts Décoratifs, peinture sur panneaux, début du XIV^e.

La mise en scène d'épisodes de la légende de Michel, associés à des épisodes bibliques et eschatologiques, est impressionnante dans les retables espagnols du XV^e siècle¹⁹⁷⁵. Dans ces ensembles, l'épisode du taureau est souvent l'occasion d'une représentation de scène de chasse courtoise, où Gargan est accompagné d'un grand nombre de personnages. Plusieurs peintures fusionnent la scène du taureau avec celle de la procession, comme dans la peinture murale de Jacopo del Casentino à Santa Croce peinte dans le premier quart du XIV^e siècle. Contrairement à la fresque italienne, les deux épisodes ne sont pas séparés par le Mont servant à diviser l'image en deux parties égales. Les versions espagnoles rassemblent tous les personnages dans un groupe indifférencié. Certains motifs iconographiques témoignent d'un lien entre les deux péninsules. Le remplacement de la grotte par une église, peint pour la première fois par Agnolo Gaddi dans la prédelle de New Haven en 1380, est repris par des peintres espagnols, comme par Jaume Cirera dans un grand polyptyque dédié à Michel et à Pierre peint entre 1432 et 1433. Dans cette peinture, comme dans toutes les images hispaniques, Gargan reçoit la flèche renvoyée par l'archange dans l'œil. C'est une particularité espagnole que l'on ne retrouve nulle part ailleurs, et qui correspond certainement, selon Pina Belli d'Elia, à une variante décrite dans un texte largement diffusé en Catalogne et aujourd'hui méconnu¹⁹⁷⁶.

¹⁹⁷³ Image provenant du catalogue en ligne du musée : <http://art.mnac.cat/fitxatecnica.html;jsessionid=e5134544a48f4d1aef4d6abc533b44341d70343a553d32e687dfbe3e5de2c457?inventoryNumber=003913-000&lang=en> .

¹⁹⁷⁴ Image provenant de BUSSAGLI et D'ONOFRIO, 2000, p.77.

¹⁹⁷⁵ Il suffit pour s'en rendre compte, de consulter le catalogue en ligne du Museo de Arte de Cataluña de Barcelone : <http://www.museunacional.cat/ca> .

¹⁹⁷⁶ BELLI D'ELIA, 1994, p. 591.

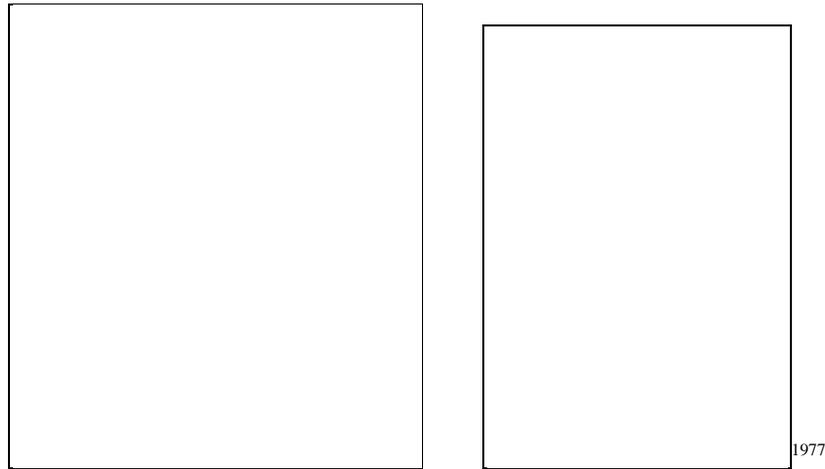


Fig. 101. Jaume Cirera, Retable de saint Michel et de saint Pierre (et détail), Barcelone, Museo de Arte de Cataluña, peinture sur panneaux, 1432-1433.

L'épisode romain est lui aussi parfois représenté¹⁹⁷⁸, bien que plus rare. Une place centrale est accordée dans ces panneaux au rôle de Michel dans la pesée des âmes qui détermine l'accès au paradis d'attente, au Purgatoire ou en enfer.

Les retables espagnols du XV^e siècle, fascinants par leur quantité, par la richesse de leur iconographie, et par l'articulation savante des multiples épisodes qui les composent, permettent de replacer, plus que dans n'importe quel autre témoignage occidental, l'action archangélique dans une histoire plus générale du salut. Cette iconographie michaélique inclut largement le clergé et la nécessité de sa médiation, par la représentation quasi-systématique d'une scène de la messe, à proximité de l'épisode de pesée des âmes menée par Michel¹⁹⁷⁹. Dans le retable de Jaume Cirera, évoqué et représenté ci-dessus, la scène de la messe est figurée avec ses effets : l'officiant procède à l'élévation de l'hostie, alors qu'au deuxième plan de l'image, des anges récupèrent des âmes sorties de terre. Cet épisode s'inscrit dans la série des épisodes michaéliques : à côté d'une scène d'apparition à l'évêque (réactivant le lien entre culte de l'archange et autorité épiscopale) et en-dessous de l'épisode du taureau, qui jouxte lui-même la psychostasie réalisée par Michel, à côté d'un saint Pierre assis, tenant ses clés et communicant avec un ange. L'action conjointe de l'archange - par ses apparitions, son rôle dans la pesée et son rôle de combattant figurant sur la panneau central - et du clergé - par son rôle dans l'instauration du culte de l'archange, dans la liturgie, et évoqué à travers le modèle de saint Pierre, autre protagoniste du retable - est toute destinée à permettre aux hommes l'accès au salut.

¹⁹⁷⁷ Image provenant du catalogue en ligne du Museo de Arte de Cataluña de Barcelone : <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/retaula-de-sant-miquel-i-sant-pere/jaume-cirera/015837-cjt>.

¹⁹⁷⁸ Comme dans le fragment de panneau de Jaume Huguet réalisé entre 1455 et 1460 et toujours conservé au Museo de Arte de Cataluña de Barcelone : <http://www.museunacional.cat/ca/colleccio/aparicio-de-sant-miquel-al-castell-de-santangelo/jaume-huguet/037760-000>.

¹⁹⁷⁹ Comme l'a démontré Paulino Rodríguez Barral, de l'Université de Paris I, dans une intervention intitulée « Saint Michel et le Purgatoire : l'iconographie de la couronne d'Aragon », tenue lors de la 6^e rencontre historique de l'Association « Les chemins de saint Michel », *Autour des images de saint Michel en Europe*, qui a eu lieu à Vire le 8 mai dernier, et qui doit donner suite à une publication.

Ces panneaux mettent en avant un aspect important de l'iconographie espagnole : la centralité de l'image de l'archange à la balance, qui se développe également dans le contexte funéraire et qui fait la popularité de Michel dans le culte, l'iconographie et l'architecture catalans¹⁹⁸⁰. Cette attention à l'acteur de la psychostasie témoigne du rôle d'accompagnateur de Michel auprès des hommes, et insiste sur l'importance de sa figure dans l'accès au salut, alors que l'iconographie italienne, qui a plus largement insisté sur sa fonction martiale, propose une figure plus punitive que protectrice.

Le développement des retables espagnols de Michel, indéniablement lié au culte italien du Mont Gargan, peut en partie s'expliquer, selon Pina Belli d'Elia, par les rapports politiques et culturels qui unissaient la Catalogne et le sud de l'Italie à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne¹⁹⁸¹.

La balance est également centrale dans l'iconographie flamande de Michel. Il prend parfois une place d'une importance sans précédent dans les scènes de Jugement dernier où il figure tantôt en liturge porteur de balance - comme dans l'huile sur bois de Rogier Van Der Weyden de l'Hôtel-Dieu de Beaune (1446-1452) -, tantôt en guerrier, justicier au service du Christ - comme dans le panneau de Memling (1480), conservé à Bruges - assurant, dans tous les cas, le bon déroulement de la pesée. Michel est nettement le bras armé de Dieu ou le magistrat de la justice divine, personnage central par sa position, sa taille et sa fonction. Dans ces panneaux, il faut noter que ce sont les corps ressuscités qui sont pesés, et non pas une version miniature des hommes, comme c'est souvent le cas dans l'iconographie italienne. Les démons sont souvent discrets ou totalement absents dans la scène du partage, et, comme dans plusieurs peintures murales italiennes du XV^e siècle, l'homme est seul face à Michel, face à son jugement et à la rétribution de ses actes. Si la figure flamande de Michel diffère, à priori, largement dans son type (surtout lorsqu'elle figure en diacre), dans ses attributs et ainsi dans son rôle, par rapport à la figure des Jugements derniers italiens, elles semblent pourtant toutes deux, assumer la même fonction de figuration de l'inéluctabilité du jugement de Dieu et d'une culpabilisation des hommes. Dans ce schéma, les démons n'ont pas leur place, puisque c'est l'homme seul qui est placé devant ses responsabilités, mises en image par l'inclinaison du fléau de la balance tenue par l'archange. Ni Michel, dont la main gauche est relevée dans le panneau de Beaune, ni les démons ne peuvent modifier le résultat indiqué par la balance.

¹⁹⁸⁰ ESPAÑOL, 1997, p. 180.

¹⁹⁸¹ À propos de l'insertion du culte de Michel à partir des Pouilles en Espagne et des contacts politiques et culturels entre l'Espagne et les Pouilles, voir note 40 et 41 de BELLI D'ELIA p. 589.

Fig. 102. Rogier Van Der Weyden, Jugement dernier, Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu, huiles sur bois, 1446-1452.

Malgré l'importance de la figure michaélique dans les exemples cités, rappelons que, comme dans la peinture italienne, la présence de Michel dans les Jugements derniers flamands est loin d'être systématique. Cependant, lorsqu'il est représenté, il est explicitement un magistrat, un surveillant, sans être une figure protectrice et bienveillante pour les hommes.

La confrontation des peintures péninsulaires avec ces quelques exemples occidentaux, permet de relever quelques éléments, par ailleurs déjà observés, mais qui prennent ici un caractère spécifique à l'imagerie italienne. Notons avant tout la prégnance de l'art byzantin sur toute la période médiévale en Italie, jusqu'à la fin du XIII^e siècle, voire le début du XIV^e qui fixe la figure de Michel dans une froide distance avec l'homme, alors qu'il est davantage proche de Dieu. Même lorsque l'archange rejoint les saints dans les peintures italiennes, et prend la forme d'un guerrier, il ne devient pourtant pas l'ange tendre et protecteur qu'il est fréquemment dans les images françaises. De même, c'est principalement sa fonction de vainqueur du mal qui semble justifier son invocation en Italie, alors qu'il est, dans les retables espagnols, surtout celui qui permet l'accès au salut. Le combat de l'archange est un moyen au service de la psychostasie dans la Péninsule ibérique, alors que la balance est un prétexte au combat dans la Péninsule italique. Le rôle de Michel auprès des hommes prend toute son épaisseur dans les scènes de Jugement dernier, où l'archange italien est clairement un séparateur et un exécuteur de la justice divine, plutôt qu'un protecteur des hommes et un intercesseur.

III.2.1.3. Une iconographie de pèlerinage ?

Le pèlerinage occupe une partie importante du culte de saint Michel en Occident. Pourtant, l'image même de l'archange ne semble pas porter les traces de ce phénomène. Saint Jacques est souvent représenté en véritable jacquet, portant le mantelet, le chapeau de feutre à larges bords et orné d'une coquille « Saint-Jacques », la besace, la calebasse et tenant le

¹⁹⁸² Image provenant du site :

http://www.rose-croix.org/mediatheque/Video/images_pesee_ame/rogier_van_der_veyden_gf.jpg .

bourdon. Michel, lui, ne prend pas la forme ou les attributs de ceux qui lui rendent un culte. Notons que la coquille, symbole de pèlerinage, est parfois présente dans l'iconographie française, notamment sur les insignes de pèlerinage¹⁹⁸³, mais pas à notre connaissance en Italie. Le lieu même de pèlerinage, le Mont Gargan, n'est pas représenté comme signe-rappel du pèlerinage, comme peut l'être - même si cela est rare - le Mont-Saint-Michel. La difficulté de représenter le lieu sous la forme d'une grotte, englobée dans une église sous-terrainne, est sans doute une des raisons majeures de l'absence de représentation de la silhouette du sanctuaire comme symbole du lieu et du pèlerinage qui lui est rendu¹⁹⁸⁴. Seules les scènes narratives des apparitions de l'archange, par la présence du motif des processions, évoquent le pèlerinage.

Pourtant, l'adoption régulière de la croix de Saint-Georges, sur des bannières, des écus ou son plastron, inscrit l'action de Michel dans la perspective d'un autre pèlerinage, plus important et plus universel : celui à Jérusalem, qui partage ses routes avec le pèlerinage au Mont Gargan. L'image de Michel en Italie, par l'absence de référence à son propre pèlerinage alors qu'il arbore souvent les couleurs des croisées, réaffirme sa soumission toujours totale à Dieu, dans laquelle son sanctuaire n'est qu'une étape sur la route du grand pèlerinage sur les lieux de la Passion, et souligne sa participation à cette reconquête armée.

Sur la question des sanctuaires comme créateurs de l'iconographie de saint Michel, nous avons déjà abordé la question à propos du rôle du Mont Gargan dans la mise en place de l'image de Michel combattant le dragon¹⁹⁸⁵. Rappelons qu'à une époque assez reculée, certainement à partir du X ou XI^e siècle, le sanctuaire michaélique possède déjà des images de l'archange vainqueur du dragon, et de l'archange à la balance. Il possède également un rôle central dans la création des images d'apparition et de miracle de Michel¹⁹⁸⁶. S'il n'est pas toujours aisé de déterminer l'endroit précis où est créé un type ou l'autre de l'archange, il est indéniable que le sanctuaire garganique ait joué un rôle important dans la diffusion des modèles de l'iconographie michaélique. Le culte de saint Michel était de toute façon largement répandu dans toute l'Italie, et son image a dû se diffuser à partir des grands centres urbains, en Toscane, en Lombardie, en Vénétie, ou à partir de sanctuaires-relais, comme la Sacra di San Michele près de Turin. Le texte de l'Apparitio est déjà largement diffusé au IX^e siècle, en France et en Germanie¹⁹⁸⁷. Les emprunts de la légende garganique dans la construction du texte de la Revelatio, et l'envoi des *pignora* d'Italie vers la France,

¹⁹⁸³ L'insigne elle-même peut prendre la forme d'une coquille, sur laquelle une figure de Michel prend place, comme les quatre exemplaires conservés à Woems, au Museum der Stadt, mais originaires du Mont-Saint-Michel, dont les reproductions sont visibles dans BRUNA, 2007, pp. 83-84, fig. 16 à 20.

¹⁹⁸⁴ Aujourd'hui encore, alors que la silhouette du Mont normand est largement utilisée comme symbole dans les objets vendus aux touristes, le Mont apulien ne figure pas sur les souvenirs italiens, et est remplacé par la statue présente dans le chœur de la grotte, sur laquelle nous reviendrons plus loin.

¹⁹⁸⁵ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.2.2. *Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal*.

¹⁹⁸⁶ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.4. *Apparitions et miracles de saint Michel*.

¹⁹⁸⁷ Il est notamment connu par Raban de Maur qui l'insert dans un de ses recueils d'homélie. Voir MARTIN, 2009, p. 404.

témoignent des relations entre le Mont Gargan et le Mont-Saint-Michel durant le Haut Moyen Âge. Ces liens ne sont pourtant pas durables et réciproques et le dialogue semble rompu lorsque les deux sanctuaires prennent des chemins institutionnels différents à partir du X^e siècle¹⁹⁸⁸. D'ailleurs la nature du culte de l'archange évolue également différemment d'un côté et de l'autre des Alpes, ainsi que les types iconographiques, comme nous l'avons vu dans la partie précédente, mais les contacts sont toujours existants, même si nous n'avons pas le sentiment qu'il y ait réellement une spécificité, à ce niveau, pour l'image de Michel. Les objets même de la dévotion ne sont pas les mêmes, puisque le Mont-Saint-Michel fut un grand centre de production d'enseignes de pèlerinage en plomb ou en étain, alors que le Mont Gargan produisait des statuette de pierre. Le sanctuaire a gardé son lien privilégié avec la roche, jusque dans les objets de souvenirs destinés aux pèlerins.

Les cycles regroupant différentes scènes d'apparition à l'origine des deux sanctuaires, sont bien une preuve du lien qui existait entre France et Italie autour du culte de Michel. Mais, la rareté de ce genre de peinture en France, atteste que les peintres du royaume n'ont plus, à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, la volonté de rappeler cette filiation entre le Mont Gargan et le Mont-Saint-Michel. Cependant, le développement de ce type de peinture en Espagne, prouve que le sanctuaire de Monte-Sant'Angelo, est encore connu, célèbre et visité. Mais ce cas reste une exception dans l'iconographie michaélique.

La plupart du temps, les contacts artistiques et culturels que l'on peut déceler, sont ceux de l'iconographie chrétienne en général, et il ne semble pas que l'on puisse parler d'une iconographie de pèlerinage pour les images de l'archange. Pina Belli d'Elia note, dans un article sur l'iconographie de Michel en milieu rupestre, que les peintures des grottes de la Madonna del Parto à Sutri, et de San Vincenzo di Norchia, dans le Latium, sur la Via Francigena du Sud, insérées dans un contexte de pèlerinage pour ou de Rome, agissaient certainement comme une invitation à poursuivre le chemin jusqu'au Mont Gargan¹⁹⁸⁹. Il est vrai que le lien avec le pèlerinage est prégnant dans la peinture de Sutri, par la figuration du miracle du taureau, et surtout, pas l'ajout dans cette scène d'un groupe de Michelots, marchant ou agenouillés en prière. Mais cette peinture est un cas unique. L'image de Michel est, en l'occurrence, trop courante pour savoir de manière systématique et claire si la création d'une peinture est le fait de sa situation sur une route de pèlerinage ou celui de la simple popularité du culte archangélique (même si le pèlerinage a lui-même grandement participé à rendre ce culte populaire). Si les deux grands sanctuaires occidentaux dédiés à l'archange, ont été des centres de développement important de l'iconographie de Michel, et même peut-être des créateurs de son image, les « routes de pèlerinage »¹⁹⁹⁰ qui mènent d'un bout à l'autre de l'Occident, ne semblent pas avoir été des vecteurs particuliers de communication de motifs, de formes ou de thèmes michaéliques.

¹⁹⁸⁸ MARTIN, 2009, p. 418.

¹⁹⁸⁹ BELLI D'ELIA, 2011, p. 218.

¹⁹⁹⁰ Qui n'ont de toute façon pas réellement existé au sens propre, puisque largement mouvantes, et bien évidemment confondues avec les routes commerciales et les grands axes de communication en général. Voir PEROL, 2009, pp. 321-342.

III.2.2. À l'intérieur de l'Italie

L'étude spatiale de l'iconographie de saint Michel à l'intérieur de l'Italie révèle des particularités régionales que nous allons évoquer dans le premier paragraphe de cette partie. La seconde partie propose quelques remarques sur le développement de l'image de Michel à l'échelle locale, et à l'échelle du lieu de culte.

III.2.2.1. L'échelle régionale

Les régions sont ici comprises dans leurs frontières actuelles, mais des regroupements de régions peuvent être faits pour se rapprocher davantage des logiques régionales de la période étudiée. Le rattachement d'une peinture à une région, facilement identifiable pour les peintures murales, est plus difficile à réaliser pour les peintures sur panneaux qui peuvent être aisément déplacées. Si l'image n'apparaît plus dans son contexte d'origine, son histoire ou une inscription peut renseigner sur la commande, et la destination de l'œuvre. Si nous ne possédons aucun des ces renseignements, nous rattachons la peinture au territoire d'origine du peintre, lorsqu'il est identifié ou au lieu de conservation car il correspond souvent à son lieu d'origine. Il faut, de toute façon, prendre en compte la grande mobilité des peintres italiens de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance.

Au nord de l'Italie¹⁹⁹¹, il faut noter une plus forte présence du type de l'ange vêtu de la dalmatique et du *pallium*, alors que l'ange guerrier ne se développe qu'à partir des années 1330-1340. L'archange des XIII^e et XIV^e siècles n'est pas particulièrement présent sur les panneaux peints au milieu des saints en état. Il n'apparaît pas forcément dans les images narratives mais souvent comme une figure isolée et dynamique. Cela tient certainement au fait que la peinture sur panneaux n'est pas le support privilégié au nord, et particulièrement dans l'arc alpin. Dans le Piémont, plus d'une peinture sur deux est peinte sur mur, alors que ce rapport est d'un tiers sur l'ensemble du corpus. Les murs des petites chapelles locales et des grandes églises, sont tous couverts de peintures et plusieurs cycles ont été conservés dans leur ensemble, ou retrouvés sous des couches plus récentes. Au XV^e siècle, le combattant couvert de l'armure de plates jouit d'un succès particulier dans les régions du nord, en Piémont, en Lombardie ou en Vénétie.

Dans l'arc alpin, en particulier dans le Piémont, les images de l'archange sont souvent absentes aux XIII^e et XIV^e siècles, mais sont presque toutes réalisées au XV^e siècle, et au début du XVI^e siècle. Notons l'activité de Defendente Ferrari et de son atelier, particulièrement actif autour de la Sacra di San Michele au début du *Cinquecento*¹⁹⁹². Dans

¹⁹⁹¹ Comprendant les régions du Val d'Aoste, du Piémont, de la Ligurie, de la Lombardie, du Trentin Haut-Adige, de la Vénétie, du Frioul-Vénétie Julienne et de l'Émilie Romagne.

¹⁹⁹² Quatre peintures de notre corpus ont été réalisées par le peintre et son atelier, dont deux panneaux sont encore aujourd'hui présents dans l'église abbatiale de la Sacra di San Michele : une Vierge à l'Enfant et saints,

les images piémontaises, Michel est souvent le guerrier à la balance, en armure, armé d'une lance qui s'adapte particulièrement à la protection de l'instrument de pesée. Hormis les quelques peintures commandées directement pour le sanctuaire, nous ne remarquons pas d'activité particulièrement développée autour de la Sacra ou dans les environs.

Alors que, curieusement, la Vénétie ne propose presque pas de saint Michel portant le *lôros* au XIII^e et au début du XIV^e siècle, la Lombardie a souvent adopté le type byzantin. Par contre, à l'inverse de ses voisins, la peinture lombarde ne semble pas avoir particulièrement apprécié le type du guerrier en armure de plates, et lui a généralement préféré celui du général romain.

Comme nous venons de le préciser, et même dans les œuvres adoptant un style byzantin marqué, Michel porte souvent, en Vénétie, la dalmatique et le *pallium*, ou l'aube, et une seule fois, sur les quarante-deux peintures répertoriées, il est revêtu du *lôros*. Le type militaire est avant tout celui inspiré du général romain, mais le guerrier en tunique courte apparaît également de manière régulière au XIV^e siècle. Le chef de la milice céleste est presque uniquement vêtu de l'armure de plates au XV^e siècle. À la fin du siècle, et au début du siècle suivant, l'armure se transforme en costume fantaisie, évoquant l'aspect intemporel et extraterrestre du combat de Michel.

L'Émilie Romagne, terre de contact entre Italie du nord, Toscane et territoire de l'Église, possède plusieurs cycles de peinture murale mettant en scène les apparitions de Michel - au monastère de Pomposa ou au baptistère de Parme - et le Jugement dernier - celui de Giovanni da Modena dans la cathédrale de Bologne (1410), le panneau de Bartolomeo Bolgnini du musée de Bologne (1435) et celui de la cathédrale de Modène par Cristoforo da Lendinara (1472-1476). Ces trois compositions font partie d'une série, dont le modèle est la peinture de Giovanni da Modena, où Michel prend place au centre, les jambes campées sur un démon et les genoux écartés, portant une balance et une épée.

Nous avons rattaché plus de deux cents peintures à la région Toscane. Les grands pôles urbains toscans constituent des foyers particulièrement vifs dans la création artistique à la fin du Moyen Âge et pendant la Renaissance. L'idée d'une suprématie de l'art toscan en général a été véhiculée par les historiens de l'art, et par Giorgio Vasari en particulier avec l'art florentin. L'art de cette région a donc été longtemps considéré comme le plus digne d'intérêt et a été ainsi le mieux étudié et subséquemment le mieux conservé. Il faut donc relativiser ce nombre important, qui est lié davantage à l'histoire de notre discipline et surtout au dynamisme culturel et artistique qu'à un intérêt particulier pour Michel et son image.

Quoi qu'il en soit, les églises toscanes abritent les plus importants cycles peints sur mur autour de la légende de l'archange. Santa Croce à Florence, San Galgano à Chiusdino, San Michele à Paganico, San Francesco à Arezzo, duomo de Sienne, portent toutes une ou plusieurs images de Michel en scène, dans des épisodes bibliques (chasse contre les anges rebelles ou combat contre le dragon de l'Apocalypse) et d'apparitions en Italie (au Mont Gargan ou à Rome). Les panneaux dont les prédelles portent également un cycle de saint

du début du XVI^e siècle, et le triptyque de l'Immaculée Conception de 1503-1507.

Michel sont majoritairement peints en Toscane. Les commanditaires toscans d'images michaéliques semblent ainsi porter un intérêt particulier à l'archange en scène, alors même que le chef de la milice céleste ne s'est jamais manifesté sur leur territoire¹⁹⁹³.

L'art toscan a mis très tôt la figure de l'archange en valeur sur les panneaux peints¹⁹⁹⁴, à partir du milieu du XIII^e siècle, initié par le panneau de Coppo di Marcovaldo, alors même que ce support était encore peu développé en Italie. Il est notamment le vainqueur du dragon en pendant de Crucifixion dans une série de petits triptyques toscans, ou inséré dans un groupe de peintures siennoises en buste entre 1310 et 1320. Au XV^e siècle, c'est en contexte toscan qu'apparaît et que se développe presque essentiellement le thème des trois archanges réunis dans un même espace. Michel est une figure importante et récurrente du panthéon des cités toscanes.

Les régions du centre de l'Italie, correspondant plus ou moins aux territoires de l'Église des XIV^e et XV^e siècles¹⁹⁹⁵, comptabilisent plus de cent-dix peintures de Michel. Le type byzantin est bien présent dans cette zone au XIII^e siècle et au début du XIV^e et est régulièrement mis en scène dans des épisodes narratifs, mais n'empêche pas une insertion précoce du modèle du guerrier romain, notamment au dernier quart du *Duecento*, dans le Latium. Notons également que l'archange vêtu de la dalmatique de diacre ou de l'aube avec l'étole, est beaucoup plus courant que dans les autres parties de l'Italie. Cet ancrage liturgique n'est sans doute pas étranger à la nature des dirigeants politiques de ce territoire.

L'Ombrie ne présente aucune peinture de l'archange au XIII^e siècle, jusqu'à la scène de combat de Cimabue dans la basilique inférieure de San Francesco d'Assise au dernier quart du siècle. Le XIV^e siècle est encore peu productif, alors que la seconde partie du Trecento connaît une véritable explosion de l'iconographie michaélique sur le sol ombrien.

Les Abruzzes constituent un foyer important de développement de l'imagerie de saint Michel, notamment en ce qui concerne les épisodes de jugements des hommes et les représentations de l'au-delà. Le modèle de l'oratoire San Pellegrino de Bominaco, peint en 1263, suivi des deux peintures murales de Santa Maria ad Cryptas de Fossa (1263-1283), et Santa Maria di Ronzano à Castel Castagna (autour de 1280), montrent un intérêt particulier pour la figuration du déroulement des événements de la vie après la mort, qu'ils soient rattachés ou non à une représentation du Jugement dernier. Ces peintures témoignent également de l'adaptation italienne du style byzantin à des figures plus douces aux gestes plus souples, notamment à travers la simplification des lignes qui n'enlève pourtant rien de l'épaisseur des personnages. Plus proche de l'archange des tympan gothiques français, Michel n'apparaît pourtant pas ici dans la même fonction que ses homologues d'outre-Alpes, qui interviennent principalement au jour du Jugement dernier alors que l'archange italien est un magistrat qui intervient au

¹⁹⁹³ Les liens qui se tissent entre la Toscane et l'Italie méridionale sont principalement liés au commerce, mais également aux pèlerinages. Pina Belli d'Elia note que ces rapports sont déjà florissants au XII^e siècle, et particulièrement riches sous le règne de Frédéric II ; BELLI D'ELIA, 1994, pp. 582-583.

¹⁹⁹⁴ Les peintures murales ne représentent que 7% des 218 peintures recensées en contexte toscan, alors qu'elles représentent un tiers du corpus.

¹⁹⁹⁵ Comprenant les Marches, l'Ombrie, les Abruzzes ou le Latium.

moment de la mort de chaque homme, pour déterminer dans quel lieu d'attente il sera envoyé. La contre-façade de Santa Maria in Piano à Loreto Aprutino (1429) semble confirmer, un siècle et demi plus tard, l'intérêt de cette région pour la définition de l'au-delà d'attente, centré autour de la figure de l'archange. Dans cette même région, L'Aquila est un foyer important de développement de la figure de Michel dès le XIII^e siècle, et particulièrement au XV^e siècle, autour de la figure du Maestro dei polittici Crivelleschi.

Malgré la présence du sanctuaire du Mont Gargan, le sud de l'Italie n'est pas un territoire qui a produit et conservé beaucoup de peintures de l'archange. À peine trente peintures sur l'ensemble de notre corpus sont liées à ces régions. Les six d'entre elles qui ont été réalisées au XIII^e siècle se trouvent toutes en milieu rupestre, et uniquement dans la région des Pouilles, et une dans la Basilicate¹⁹⁹⁶. Malgré le nombre important d'établissements rupestres dans la région de Campanie, nous n'avons pas recensé de peintures représentant Michel et réalisées entre 1200 et 1518 dans cette région. Les images rupestres de notre corpus présentent toutes l'archange de type byzantin, vêtu du *lôros* et portant la lance, le globe, et foulant souvent le dragon sous ses pieds¹⁹⁹⁷. Outre l'inspiration indéniable du sanctuaire garganique sur le programme peint de ces églises, la présence de l'archange dans ces grottes est justifiée par le rôle de Michel dans sa lutte contre le mal, ancien résident de cette cavité rocheuse, mais délogé par l'archange. L'image de Michel prend ici un caractère prophylactique indéniable. Ce type d'images a connu un développement particulièrement important à partir du XI^e et surtout au XII^e siècle¹⁹⁹⁸. Il se prolonge ainsi au XIII^e siècle dans les grottes des Pouilles et la Basilicate, et dans un seul autre exemple au-delà de cette période, figure un archange dans un environnement rupestre. Il s'agit d'un archange guerrier, portant la balance et brandissant son épée pour écarter un démon, peint sur les parois de l'église du Cristo alla Gravinella de Matera au XV^e siècle. Dans les autres contextes, le type byzantin est encore bien présent au début du XIV^e siècle, mais là encore, il est vite remplacé par le type du guerrier, romain dans un premier temps, et contemporain, à partir du milieu du XIV^e et surtout au XV^e siècle, où l'armure de plates est présente majoritairement.

En Campanie, et plus particulièrement à Naples, nous pouvons noter l'importance des thèmes eschatologiques de l'apocalypse et du Jugement dernier, particulièrement appréciés des princes angevins à la tête du royaume, de 1266¹⁹⁹⁹, jusqu'en 1382²⁰⁰⁰.

Dans les îles italiennes de Sicile et de Sardaigne, tous les témoignages²⁰⁰¹ sont postérieurs à 1400, et sont des peintures sur panneaux. La Sicile est marquée par l'activité du

¹⁹⁹⁶ Deux autres peintures murales en contexte rupestre sont réalisées dans une autre région, le Latium : il s'agit de l'église San Michele de Caprile di roccasecca, dont l'image de Michel est réalisée entre le XIV^e et le XV^e siècle et d'une peinture dans la grotte San Michele de Monte San Giovanni in Sabina.

¹⁹⁹⁷ La permanence du modèle byzantin dans les églises rupestres des Pouilles et de Basilicate a déjà été soulignée par BELLI D'ELIA, 2011, p. 223.

¹⁹⁹⁸ BELLI D'ELIA, 2011, pp. 213-235.

¹⁹⁹⁹ Date du couronnement de Charles Ier d'Anjou comme roi des Deux-Siciles à Latran.

²⁰⁰⁰ Date de l'assassinat de la reine Jeanne Ière au Château-Neuf, qui marque la fin de la lignée et de l'entité politique angevine en Italie ; PALMIERI, 2001, p. 34.

peintre Riccardo Quartararo qui participe à l'insertion d'images diverses (pesant les âmes, combattant le démon ou en état) de l'archange dans un paysage. La Sardaigne a conservé des panneaux dont l'inspiration espagnole est indéniable, tant au niveau du type physiologique de Michel, que du style ou de la structure du panneau. Le type physiologique est légèrement différent de celui italien, avec en particulier un allongement du visage et du front, une coiffure aux cheveux plaqués sur le haut du crâne et retombant en mèches ondulées sur les épaules, un corps en général moins élancé, et une utilisation de l'or importante, même à la fin du *Quattrocento*. Au niveau structurel, les polyptyques sardes sont organisés comme la majorité des retables espagnols : une pièce au format presque carré ; un registre central haut, divisé en deux dans le sens de la hauteur, qui se partage entre une scène de Vierge à l'Enfant, et une scène de Crucifixion ; entouré de représentation en état ou en scène de saints. Le relais des modèles ibériques est assuré par des peintres à cheval entre Italie et Espagne : Joan Figuera ou du Maestro di Olzai, Maestro di Castelsardo, Lorenzo Cavarò. Dans ces images, Michel est toujours un guerrier contemporain, dont la cote de mailles dépasse d'un surcot qui couvre également le plastron. L'arme portée peut être l'épée mais est plus souvent la lance, associée à la balance. Le dragon n'est pas présent dans ce petit ensemble et les peintres hispano-sardes ont privilégié les démons de grande taille, au caractère anthropomorphe marqué mais perturbé par des éléments monstrueux étonnant²⁰⁰².

Il n'y a pas de différences particulièrement prononcées d'une région à l'autre de l'Italie. Notons le nombre faible d'images de l'archange à partir du XIV^e siècle dans le sud de l'Italie, alors que l'iconographie michaélique se développe au XV^e siècle dans les îles méditerranéennes. Soulignons une nouvelle fois le poids du pôle toscan, son importance dans l'établissement et le développement de la peinture sur panneaux, au sein duquel Michel l'archange devient un saint Michel dans les images ; et son intérêt pour les représentations d'images narratives de l'archange par la création de petits cycles dans les chapelles toscanes.

III.2.2.2. L'échelle locale : l'image de saint Michel dans la commune et dans le lieu de culte

Nous ne pouvons analyser en détail les cinq-cent-cinq peintures de notre corpus pour connaître l'emplacement de chacune, mais nous présentons ici quelques remarques d'ordre général pour l'ensemble ou une partie des œuvres étudiées. Si les grands sanctuaires ont favorisé les établissements dans des zones reculées et sauvages, la plupart du temps sur des promontoires naturels (Mont Gargan ou Mont Pirchiriano) ou créés de main d'homme (Mausolée d'Hadrien, hautes tours ou chapelles hautes)²⁰⁰³, les peintures de saint Michel ne

²⁰⁰¹ Hormis un fragment de polyptyque d'un anonyme sicilien de la deuxième partie du XIV^e siècle, les sept autres peintures siciliennes, et les huit peintures sardes, sont des images du XV^e ou du début du XVI^e siècle.

²⁰⁰² Comme par exemple le démon verdâtre aux pattes de coq et à la tête bleutée et cornue, peint par le Maestro di Castelsardo, Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, Tuili, San Pietro, peinture sur panneaux, 1498-1500.

²⁰⁰³ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 3.2.2. *Saint Michel en ses lieux*.

semblent pas avoir privilégié de position particulière dans le paysage urbain ou rural. Seuls quelques exemples paraissent avoir conservés ce lien entre iconographie et insertion du lieu de culte dans un environnement placé en hauteur, dans un endroit reculé. Il s'agit par exemple de la chapelle de San Galgano à Chiusdino, de celle de San Michele à Castiglione del Bosco, ou de celle de San Michele à Gavelli qui domine le territoire alentour, ou même de l'église San Michele al Pozzo Bianco dans la ville haute de Bergame. Notons que tous ces lieux sont directement dédiés à l'archange. Cette relation entre territoire, culte de Michel et iconographie est la même dans les peintures rupestres des Pouilles et de la Basilicate. En règle générale pourtant, après 1200, les images de Michel se retrouvent dans les édifices principaux des communes italiennes, ou dans les églises des monastères, et cette insertion ne reflète plus un aspect de la nature ou de la fonction de l'archange. La forte présence des peintures de Michel dans un contexte franciscain insiste sur la récupération du culte de l'archange par les frères mendiants et sur une utilisation plus urbaine de son image. En ce qui concerne les peintures se trouvant dans des lieux de culte dédiés à Michel, nous venons de voir que ces édifices se situent encore parfois dans des zones élevées du paysage naturel ou urbain, mais également, à partir du XIII^e siècle, totalement intégrés dans les communes. Ils proposent, assez logiquement, des programmes mettant l'archange au centre des compositions, ou parmi les places d'honneur près de la divinité, comme pour le panneau de Coppo di Marcovaldo réalisé pour l'église Sant'Angelo de Vico l'Abate, ou la peinture murale de la chapelle San Michele de Castiglione del Bosco. Dans l'église San Michele de Paganico, les multiples épisodes mettant en scène l'archange se trouvent dans la chapelle axiale.

À l'échelle de l'édifice et au Haut Moyen Âge, l'insertion du culte, et ainsi des images de l'archange se fait régulièrement dans des chapelles hautes, et / ou des chapelles à proximité des portes, d'une église ou d'une ville²⁰⁰⁴. Michel est, dans ce contexte, le protecteur de l'édifice et, dans la mesure où l'édifice religieux est lui-même le miroir de l'organisation du cosmos, il apparaît comme le protecteur de l'Église et de l'Univers en général. Les anges prennent également, en tant qu'intercesseurs entre Dieu et les hommes, la place des pierres angulaires de la réalité architectonique de l'église²⁰⁰⁵. La situation des images des anges dans les églises est donc intimement liée à leur fonction. Pourtant, les représentations de Michel ont migré d'une place d'ange à une place de saint, et leur emplacement n'est plus aussi attaché à sa fonction à la fin du Moyen Âge et plus encore au début de la Renaissance. Pour autant, dans certains cas, la situation d'une peinture dans l'édifice, semble encore signifiante. Sa place centrale dans la peinture murale de Santa Maria à Anagni, est sans doute liée au fait que cette image se trouve dans une crypte, lieu sous-terrain rappelant la grotte, dans laquelle Michel a l'habitude d'intervenir. Son image figure également de manière régulière à proximité des portes, comme à Pise, dans l'église San Michele in Borgo, au tympan latéral de la façade interne. Dans l'église San Michel de Schifanoia, la double représentation de Michel sur les deux extrémités du jubé, encadre véritablement l'accès vers le chœur de l'église.

²⁰⁰⁴ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 3.2.2. *Saint Michel en ses lieux*.

²⁰⁰⁵ BUSSAGLI, 1991, p. 272.

Michel est ici le gardien de la zone sacrée, le surveillant du passage. Les chapelles contenant les programmes narratifs consacrés à l'archange sont en général situées à proximité du chœur, comme dans l'église San Francesco d'Arezzo, où la chapelle Guasconi portant une scène d'apparition sur le Mausolée d'Hadrien de Rome et un combat de Michel et son armée contre le dragon de l'Apocalypse, jouxte la chapelle axiale. À Santa Croce de Florence, la chapelle Velluti porte une représentation du miracle du taureau, et une image du combat contre le dragon apocalyptique, alors que cette chapelle se trouve, une fois encore, dans l'un des espaces latéraux du chœur. L'image de Michel est souvent, en tant qu'acteur du Jugement dernier, représentée sur la contre-façade. Il est l'une des dernières figures à être vues par le fidèle sortant de l'église et semble rappeler une dernière fois aux hommes l'inéluctabilité du jugement au moment de la fin des temps. Un *tabernacolo* de la Piazza della Piattellina à Florence, datant de la seconde moitié du XV^e siècle, peint par le Maestro di San Miniato ou Francesco Botticini, représente une Vierge à l'Enfant entourée de Michel et de Raphaël. La figure des deux archanges est clairement inscrite dans la ville en tant que protecteurs de la population.

Michel n'est plus aux XIII, XIV et XV^e siècles un archange particulièrement présent sur les hauteurs, mais il conserve parfois sa place de protecteur de la divinité ou des hommes. Sa position n'est plus cependant aussi déterminante dans la définition de la fonction qui lui est assignée dans les images, d'autant que sa représentation se développe en majorité, à partir du XIV^e siècle, sur des panneaux, largement déplacés et démembrés.

III.2.3. L'iconographie sur les autres supports

Ce qui distingue les autres supports principaux - les manuscrits, la sculpture, et les objets de culte et de dévotion - de l'image de Michel, outre les différences de matériaux et de mise en œuvre, est également un changement de rapport à l'espace, entre l'objet lui-même et l'espace qui l'entoure, et dans l'utilisation faite de ces objets.

III.2.3.1. Les manuscrits

Le combat contre le dragon est certainement le thème le plus souvent rencontré, aussi bien sur les murs, sur les panneaux que dans les manuscrits. Philippe Faure souligne qu'en France, le combat de Michel contre le dragon est régulièrement mis en scène dans les manuscrits, mais que, par rapport aux images monumentales, ces représentations insistent sur la difficulté du combat, par la taille importante de la bête et son agressivité²⁰⁰⁶. L'*incipit* de l'Apocalypse d'une Bible latine du XII^e, conservée à Dijon, B.M., ms.15, fol. 125, présente

²⁰⁰⁶ FAURE, 1997 (1), p. 203.

un dragon dressé sur ses deux pattes, la gueule ouverte à la hauteur de la tête de l'archange. Pourtant Michel vient de lui porter le coup d'épée qui lui sera fatal. Le constat est le même pour la miniature d'une Bible latine historiée réalisée pour le roi de Navarre Sanche VII en 1197, conservée à Amiens²⁰⁰⁷. Michel y porte le haubert, le bouclier, le heaume et la lance, attestant du succès plus précoce du type de l'archange en guerrier contemporain en France ou en Espagne. Le dragon est toujours de grande taille et dressé, cette fois sur sa queue, pour atteindre l'archange au visage, mais ce dernier le transperce de sa lance crucifère. Ces peintures sont légèrement antérieures à notre période, mais montrent l'importance de la figuration de l'archange contre le dragon en tant que symbole du bien contre le mal.

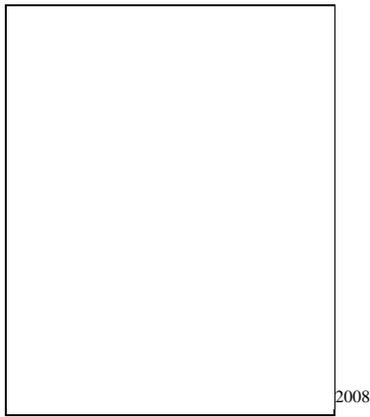


Fig. 103. Anonyme, *Incipit* de l'Apocalypse d'une Bible latine, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms.15, fol. 1251, XII^e siècle.

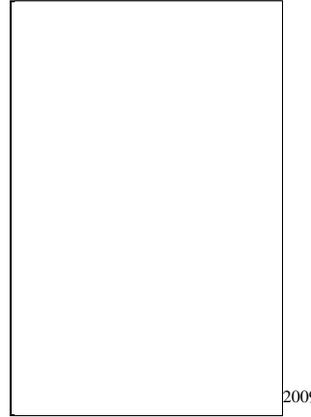


Fig. 104. Anonyme, Michel contre le dragon, Amiens, Bibliothèque Municipale, Bible de Pampelune, MS 108, folio 202r., 1197.

Les illustrations de manuscrits favorisent, en général, les représentations narratives de Michel, notamment celles de l'Apocalypse. Les compositions ne diffèrent pas forcément de celles peintes sur mur ou sur panneaux. Dans la miniature d'une Apocalypse normande de 1320, si le type du guerrier romain n'est pas adopté comme dans les peintures italiennes, et si l'armée du mal est figurée comme une multiplication de dragons alors qu'elle prend la forme d'une armée de démons sur les murs italiens, la disposition des anges dans une nuée, repoussant de leur arme les figures du mal hors de cette zone, rappelle celle que l'on retrouve par exemple dans la peinture murale de la chapelle Vellutti à Santa Croce de Florence. La chute des anges rebelles des Frères de Limbourg, semble directement s'inspirer du petit panneau du Louvre, si ce n'est que les démons ont encore ici leur apparence angélique, et surtout, détail important pour nous, Michel n'est pas clairement identifié parmi les anges guerriers fidèles à Dieu. Les images narratives ont, en général, des schémas plus variés dans les manuscrits, comme en atteste la miniature peinte par Pacino di Bonaguida vers 1340, où le combat de Michel et ses

²⁰⁰⁷ FAURE, 1997 (1), p. 203.

²⁰⁰⁸ Image provenant de l'article en ligne d'Alessia Trivellone sur « La Bible d'Étienne Harding et les origines de Cîteaux : perspectives de recherche », dans *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, n°13, 2009, fig. 5. [file:///C:/Users/zzz-c/Downloads/cem-11101-13-la-bible-d-etienne-harding-et-les-origines-de-citeaux-perspectives-de-recherche.pdf].

²⁰⁰⁹ Image provenant du site : <http://manuscriptminiatures.com/navarre-picture-bible-amiens-bm-ms108/3926/> .

anges contre le dragon de l'Apocalypse, ne se réalise ni en vol, ni dans une composition opposant le haut, occupé par les bons, et le bas, occupé par les mauvais, insistant sur l'idée de chute et rappelant celle des anges rebelles ; mais dans une disposition opposant la droite et la gauche. Dans la décoration marginale de cette même page, une représentation du miracle du taureau et de deux dévots souligne la dévotion des commanditaires à l'archange. Les liens entre culte de Michel et ses sanctuaires sont, en général, plus prégnants dans les manuscrits que sur les autres supports.

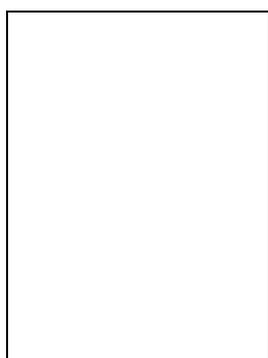


Fig. 105. Anonyme, Saint Michel et ses anges combattant le dragon, New York, Metropolitan Museum, Apocalypse normande, peinture sur parchemin, 1320.

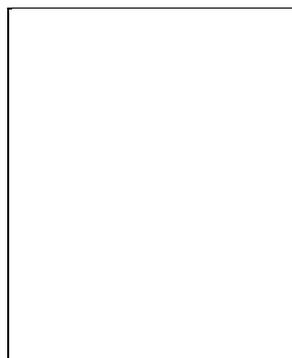


Fig. 106. Frère Limbourg, Chute des Anges rebelles, Chantilly, Musée Condé, Très Riches Heures du Duc de Berry, folio 64 v., peinture sur vélin, 1409-1415.

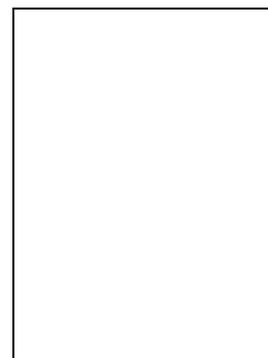


Fig. 107. Pacino di Bonaguida, Michel et ses anges contre le dragon de l'Apocalypse et miracle du taureau, Londres, British Library, Laudario della Compagnia di Sant'Agnese, peinture sur parchemin, vers 1340.

Dans une autre miniature des Très Riches Heures du duc de Berry, le combat de l'archange contre le dragon prend place dans le ciel, juste au-dessus d'une vue du Mont-Saint-Michel. Dans une miniature du Missel de Charles VI, l'image centrale met en scène le combat de Michel contre le dragon qui contient deux originalités par rapport aux peintures de notre corpus : la bête qu'il combat ressemble à un dragon muni de membres de démons, et l'archange armé est vêtu d'une aube. Dans les marges, quatre petits médaillons accueillent des scènes relatives aux légendes de Michel. Dans les deux premiers, le miracle du taureau est dédoublé en deux épisodes, ce que nous ne voyons jamais dans les peintures sur mur ou sur panneaux. Le premier figure l'apparition du taureau et Gargan qui bande son arc. La deuxième, figure le moment où Gargan est frappé de la flèche, alors qu'un évêque se tient à genoux en prière à côté de la scène. Le troisième médaillon représente l'apparition de Michel à un évêque, et le quatrième, la construction d'une église, sûrement suite à la demande archangélique à l'évêque, qui ne figure également pas dans notre corpus. Si les scènes choisies sont principalement les mêmes, le développement d'épisodes narratifs, rendu possible par la nature du support, permet l'ajout d'épisodes qui n'ont pas la place d'être développés sur les murs et les panneaux. D'autres thèmes semblent privilégiés sur certains

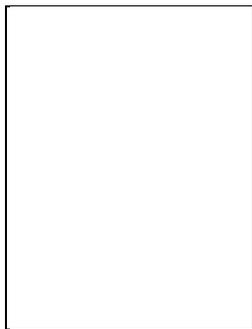
²⁰¹⁰ Image provenant de GRUBB, 1995, p. 102.

²⁰¹¹ Image provenant du site : http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Fr%C3%A8res_Limbourg_-_Tr%C3%A8s_Riches_Heures_du_duc_de_Berry_-_chute_des_anges_rebelles_-_Google_Art_Project.jpg.

²⁰¹² Image provenant de GRUBB, 1995, p. 111.

supports, et d'autres totalement absents. C'est le cas des images où l'archange porte une âme dans un linge. L'image du psychopompe est courante dans les miniatures, et apparaît également dans l'iconographie française, mais est presque totalement absente des murs et des panneaux italiens.

Si les images narratives sont prédominantes dans les manuscrits, ces derniers peuvent également comporter des peintures de l'archange en état, dans des types similaires à ceux des peintures murales ou sur panneaux. Dans le manuscrit *Douce d. 13*, conservé à Bodleian Library d'Oxford, manuscrit lombard réalisé au milieu du XV^e siècle, au folio 018 recto, l'initiale « N » comprend en son centre l'image de Michel, portant l'armure de plates, la balance et l'épée, avec laquelle il écarte un petit démon des plateaux de la balance. Ce type iconographique est bien celui le plus courant au milieu du XV^e siècle, sur les peintures murales et les peintures sur panneaux. De même, la décoration marginale vénitienne du folio 205 verso du MS. Canon Liturg. 343, toujours à Oxford, est en accord parfait avec l'iconographie de Michel à ce moment, sur mur ou sur bois : Michel a laissé son costume de soldat contemporain pour porter un plastron et une jupe à ptéryges, et il tient la balance et l'épée. Le démon qu'il foule aux pieds a un caractère anthropomorphe marqué et une taille importante et menaçante, conformément à l'iconographie des peintures des autres supports.



²⁰¹⁶ Fig. 108. Frère Limbourg, Combat de Michel au-dessus du Mont-Saint-Michel, Chantilly, Musée Condé, Très Riches Heures du Duc de Berry, folio 195, peinture sur vélin, 1409-1415.



Fig. 109. Anonyme, Michel contre le dragon et légendes, Paris, Bibliothèque F. Didot, Missel de Charles VI, peinture sur parchemin, XV^e.

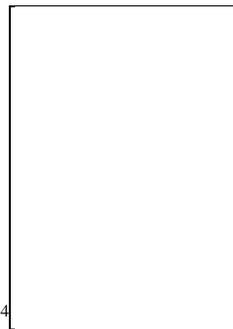


Fig. 110. Anonyme, Initiale « N » comportant un saint Michel, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce d. 13, folio 018 r., peinture sur parchemin, milieu du XV^e.



Fig. 111. Anonyme, Décoration marginale avec un saint Michel, Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Liturg. 343, folio 205 v., peinture sur parchemin, vers 1500.

²⁰¹³ Image provenant de VAN DER MEER, 1978, fig. 8.

²⁰¹⁴ Image provenant de CARLETTI et OTRANTO, 1990, p. 22, fig. 8.

²⁰¹⁵ Image provenant du catalogue en ligne des manuscrits conservés à la Bodleian Library d'Oxford: <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~3024~103089:Cuttings-from-an-Antiphonal-or-Grad>.

²⁰¹⁶ Image provenant du catalogue en ligne des manuscrits conservés à la Bodleian Library d'Oxford: <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~36977~114693:Breviary--Cistercian-use>

Ce rapide panorama permet de confirmer l'existence d'un dialogue entre images peintes sur manuscrits, sur panneaux et sur mur. Michel ne semble pas tenir de rôle foncièrement différent d'un support à l'autre, malgré certains décalages.

III.2.3.2. La sculpture monumentale

La différence de mise en œuvre, induite par la différence de technique, crée un écart évident entre image peinte et image sculptée, qui nous a d'ailleurs amené à exclure les sculptures de notre corpus concernant la peinture monumentale. Ernest Gombrich précise que les sculpteurs n'ont « pas à se soucier de créer l'illusion de la profondeur par les artifices du raccourci ou par le jeu de l'ombre et de la lumière. Ses statues occupent l'espace réel et reçoivent la lumière réelle. C'est pour cette raison que les sculpteurs atteignent au XIII^e siècle un degré de naturel auquel aucune peinture contemporaine ne peut prétendre. »²⁰¹⁷. Pourtant, la sculpture monumentale reste proche des peintures en raison de leur proximité dans les édifices, du dialogue entre l'une et l'autre de ces techniques et surtout d'une similitude de fonction et de réception auprès des fidèles. La sculpture en ronde-bosse met pourtant un moment à s'imposer dans l'art médiéval, et les exemples présentés ici sont davantage en haut-relief.

La plaque de marbre peinte par un sculpteur daunien²⁰¹⁸, est en position frontale, debout, et porte la lance et le globe crucifère. Sur sa tunique, une écharpe croisée sur la poitrine évoque sans doute le *lôros*. Si le type vestimentaire et la position du personnage, évoquent un type byzantin, prédominant dans l'iconographie michaélique du début du XIII^e siècle en Italie, la technique même employée et le modelé du visage et des différentes parties du corps l'en écartent.

Le thème du combat contre le dragon est, comme sur tous les supports, particulièrement présent dans la sculpture monumentale. Le chapiteau de San Leonardo de Siponto, réalisé autour de 1200, montre un saint Michel debout sur le dos d'un dragon, le combattant dynamiquement de sa lance. L'archange est vêtu d'une tunique à motifs floraux, rebrodée de bandes ornementales, et porte étrangement les pieds nus, en contact direct avec la peau du dragon. Le thème de l'archange sauroctone est ici loin du modèle byzantin qui est celui couramment adopté dans la peinture italienne du XIII^e siècle.

Le pèsement des âmes est encore rare au *Duecento* dans la peinture italienne. Le relief de la lunette au-dessus de la porte d'entrée de San Biagio de Talignano, daté des premières décennies du XIII^e siècle, semble davantage s'inspirer, dans la mise en œuvre, le thème, la situation de la scène dans l'édifice et le type même de l'archange, d'une œuvre gothique française. L'influence reste pourtant limitée car les scènes de pesée des âmes en France sont presque toujours intégrées au sein d'un Jugement dernier, ce qui n'est pas le cas dans notre

²⁰¹⁷ GOMBRICH, 2001, p.198.

²⁰¹⁸ De la Daunie, région historique des Pouilles, appelée également Capitanata.

relief émilien. Notons également la présence précoce de l'épée dans les mains de l'archange, qui ne figure par encore dans la main du Michel peint en Italie.

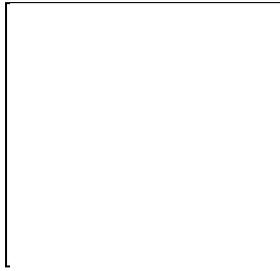


Fig. 112. Sculpteur daunien, Saint Michel, Bari, Pinacoteca Provinciale, plaque de marbre sculptée, XII-XIII^e.

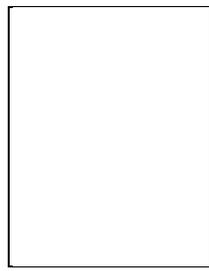


Fig. 113. Anonyme, Saint Michel, Siponto, San Leonardo di Lama Volara, pierre sculptée, 1180-1200.

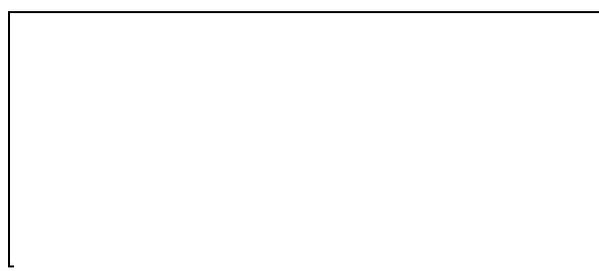


Fig. 114. Anonyme, Pèsement des âmes, Talignano, San Biagio, lunette au-dessus de la porte d'entrée, 1^{ères} décennies du XIII^e.

Les reliefs du XV^e siècle, semblent reprendre le type courant dans la peinture. Un relief du XV^e siècle à San Francesco d'Assisi de Gallipoli, figure Michel en armure de plates, foulant aux pieds un dragon qu'il transperce de sa lance. Dans la main gauche, l'archange porte un écu de taille particulièrement importante. Ce type correspond parfaitement au Michel figuré à partir du milieu du XV^e siècle sur les panneaux et les murs italiens. Les positions de l'archange sont toutefois plus variées dans les images en trois dimensions, et le geste du coup fatal est moins fixe que dans les peintures. Dans une pierre sculptée dans la tour du château de Corigliano d'Otranto, Michel a, comme dans les peintures, le bras relevé portant la lame de son épée derrière sa tête pour lui donner de l'élan, mais le corps de l'archange est totalement tourné vers la gueule du dragon et apparaît ainsi presque de profil, son aile gauche cachant son aile droite, ce qui est très rarement le cas dans les images peintes.

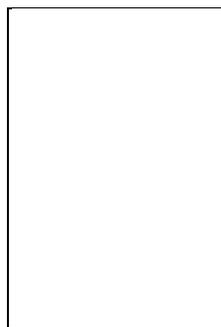


Fig. 115. Anonyme, Saint Michel, Gallipoli, San Francesco d'Assisi, pierre sculptée, XV^e.

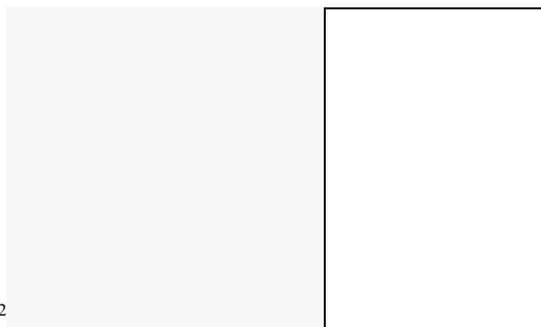


Fig. 116. Anonyme, Saint Michel, Corigliano d'Otranto, tour du château, pierre sculptée, XV-XVI^e.

²⁰¹⁹ Image provenant de BUSSAGLI et D'ONOFRIO, 2000, p. 209, fig. 110.

²⁰²⁰ Image provenant du site :

[http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:San_Leonardo_di_Siponto?uselang=fr#mediaviewer/File:Chapiteau_est_du_portail_sud_de_1%27abbatiale_San_Leonardo_de_Siponto_\(Pouilles\),_2.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:San_Leonardo_di_Siponto?uselang=fr#mediaviewer/File:Chapiteau_est_du_portail_sud_de_1%27abbatiale_San_Leonardo_de_Siponto_(Pouilles),_2.JPG) .

²⁰²¹ Image provenant du site : <http://www.luoghimisteriosi.it/emilia%20romagna/Talignano/sbiagio.JPG> .

²⁰²² Image provenant de BUSSAGLI et D'ONOFRIO, 2000, p. 210, fig. 111.

²⁰²³ Image provenant du site :

http://it.wikipedia.org/wiki/Arcangelo_Michele#mediaviewer/File:S._MICHELE1.JPG .

À partir du *Quattrocento*, les sculptures en ronde-bosse sont désormais plus courantes. Le Museo Lapidario del Santuario di Monte Sant'Angelo en possède une de l'archange réalisée par un sculpteur méridional. Michel est un guerrier de type romain : son plastron est visible, ainsi qu'une jupe et des épaulières à ptéryges, sous une cape qui s'enroule autour de son corps et est rabattue sur son épaule gauche. Son arme a disparu, mais, étant donnée la position, devait être une épée. Michel porte à nouveau un écu de taille importante, et un dragon est placé sous ses pieds, alors que sa queue entoure le bouclier de l'archange. Cette image en volume est pourtant très proche, dans la posture, les gestes et le type, des images en deux dimensions, et ne semble pas profiter de son avantage spatial pour se développer dans les trois dimensions. Au sanctuaire du Mont Gargan, les images sculptées de Michel en ronde-bosse, semblent jouer un rôle important dans la reconstitution de la présence archangélique au sein de la grotte, davantage prégnantes que les images peintes à ce niveau. Il existait déjà une statue en or et argent au temps des premiers angevins. Dans le testament de Marie de Hongrie²⁰²⁴, une somme est laissée pour une sculpture de « Dynus da Siena » et « Galardus di Somma da Napoli »²⁰²⁵. Cette pièce a disparu, mais figurait probablement l'archange selon le même type iconographique que celui visible sur certaines monnaies de Ferrante Ier (à partir de 1488)²⁰²⁶ : Michel apparaît en général romain, vêtu du plastron, de la jupe à ptéryges, et armé d'une lance pour combattre le dragon encore visible sur l'exemple présenté. Il porte, comme dans toutes les représentations en volume du XV^e siècle que nous venons de présenter, le bouclier.

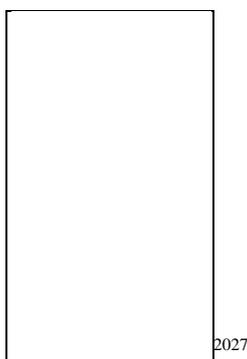


Fig. 117. Sculpteur méridional, Saint Michel, Monte Sant'Angelo, Museo Lapidario del Santuario, pierre sculptée, XIV^e-XV^e.

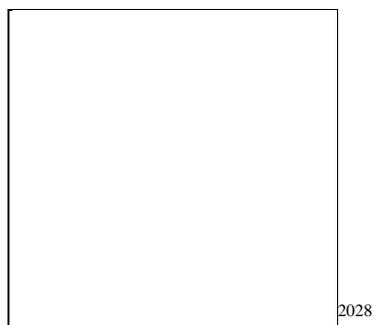


Fig. 118. Monnaie à l'effigie de l'archange émise sous le règne de Ferrante I^{er}, à partir de 1488 et successivement pendant le règne d'Alphonse II.

La statue qui remplace celle du *Trecento*, est commandée par Consalvo de Cordoba, seigneur de Monte Sant'Angelo, à Andrea Contucci, dit le « Sansovino », en 1507 et positionnée dès sa

²⁰²⁴ Femme de Charles II, décédée en 1323.

²⁰²⁵ MAVELLI, 1999, p. 170.

²⁰²⁶ MAVELLI, 1999, p. 170.

²⁰²⁷ Image provenant de *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, a cura di Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, p. 158, fig. 37.

²⁰²⁸ Image provenant de MAVELLI, 1999, p. 170.

création sur l'autel « des empruntes ». Michel est, comme sur les deux exemples précédents, vêtu d'un plastron avec jupe et épaulières à ptéryges, des sandales et une chlamyde. Il brandit son épée derrière sa tête, pour frapper, non plus un dragon, mais un démon, de taille moyenne, qu'il plaque au sol à l'aide d'un seul pied, et figuré sous la forme d'un homme à pattes de bouc, qui possède une chaîne dans la bouche tenue par l'archange, faisant sans doute référence à l'enchaînement du dragon du chapitre 20 de l'Apocalypse :

« Puis je vis descendre du ciel un ange, qui avait la clef de l'abîme et une grande chaîne dans sa main.

Il saisit le dragon, le serpent ancien, qui est le diable et Satan, et il le lia pour mille ans. » (Apo. 20, 1-2)

Cette statue a joui, dans les années suivant sa création, et jusqu'à aujourd'hui, d'un succès sans précédent à Monte Sant'Angelo, et place clairement l'archange en protagoniste sculptural de l'art de la Renaissance méridionale, comme le précise Clara Gelao²⁰²⁹. L'œuvre du Sansovino, s'impose comme modèle des figurines vendues du XVI^e siècle à nos jours. L'ajout, plus tardif, d'une couronne dorée et ornée de pierres précieuses, fait partie de cette image archétypale.

En tant que sanctuaire enterré, la grotte ne possède pas une « silhouette » particulière qui pourrait devenir une image-symbole du lieu comme au Mont-Saint-Michel ou à la Sacra di San Michele. Les arts populaires apuliens ne développent pas d'image du sanctuaire, mais utilisent volontiers la figure de l'archange sculptée que nous venons de présenter, ou celle peinte par Raphaël qui devient elle aussi un modèle dans l'art de la Renaissance et au-delà, ou encore celle de Guido Reni, qui constitue une sorte de modèle hybride entre la peinture de Raphaël et la sculpture d'Andrea Contucci, à plus d'un siècle d'intervalle.

Le type vestimentaire est bien le même dans les trois images, jusque dans le détail des sandales, aux bords supérieurs formant comme des pétales de tissus, le plastron ne semble plus être une coque de métal, mais une cotte épousant les formes du torse musclé de Michel. Dans les trois images, l'ennemi est un démon anthropomorphe, dont les éléments humains vont *crescendo* de la représentation la plus ancienne, à la plus récente. Raphaël a par contre choisi la lance, pour dés-actualiser davantage son guerrier du contexte contemporain. La grande nouveauté amenée par Raphaël entre les peintures précédentes et la statue du sanctuaire, est l'importance du mouvement, rendu possible par la maîtrise du raccourci perspectif, notamment au niveau de la jambe gauche, alors que la sculpture d'Andrea Contucci le figure dans une position encore classique et adoptée dès le XIV^e siècle. Raphaël réactualise le mouvement autour de l'utilisation de la lance, auparavant figée dans la même position depuis au moins le XIII^e siècle. Un siècle plus tard, la version de Guido Reni reprend le dynamisme du maître d'Urbino, et l'idée d'un atterrissage sur le dos de l'ennemi par le déploiement des ailes et l'envol des drapés, transposé pour l'utilisation de l'épée, qui lui laissait ainsi la main gauche disponible, pour reprendre le motif de la chaîne du sculpteur du Gargan.

²⁰²⁹ GELAO, 2000, p. 87.

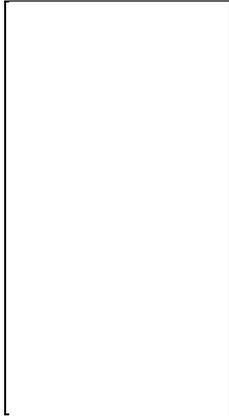


Fig. 119. Andrea Contucci, Saint Michel, Monte Sant'Angelo, Autel de l'église-grotte, marbre blanc de Carrare, après 1507.



Raphaël, Saint Michel, Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

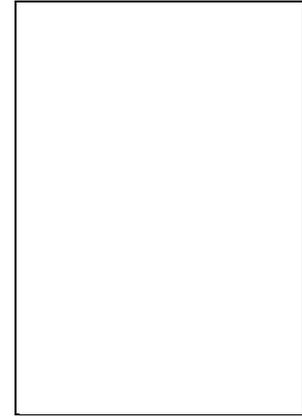


Fig. 120. Guido Reni, Saint Michel, Rome, Église Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, huile sur toile, 1635.

III.2.3.3. Les objets de culte et de dévotion

Contrairement au Mont-Saint-Michel, le Mont Gargan n'a jamais été un centre de création d'insignes de pèlerinage. En France, l'insigne en plomb ou en étain était l'objet couramment emporté par les pèlerins, étudié aujourd'hui grâce aux exemplaires retrouvés dans les fleuves et les rivières²⁰³², et aux moules, retrouvés grâce aux fouilles récentes d'un atelier de fonderie d'enseignes de pèlerinage sur le site du Mont-Saint-Michel²⁰³³. Y figurent des représentations de l'archange, souvent armé, et portant la balance, et parfois accompagné d'une Vierge et d'un ange tenant un porte-hostie, nouvelle référence, comme dans la peinture espagnole, à la médiation du clergé dans le salut des âmes²⁰³⁴. Ces images sont clairement créées directement sous le contrôle des clercs. Au Mont Gargan, ce sont les petites statuettes figurant l'archange qui sont emmenées par les pèlerins. Au XV^e siècle, le roi Ferdinand le Catholique établit, par décret royal, que seuls des sculpteurs locaux, appelés par la suite *sammichelèri*, pouvaient reproduire l'image de l'archange dans tout le royaume de Naples, alimentant les stocks de petites sculptures en pierre, en albâtre ou en plâtre destinées au marché de la dévotion²⁰³⁵. Dans cette tradition, la statue de l'autel principal de la grotte,

²⁰³⁰ Image provenant du site : <http://unmomentdecalme.com/page119MontSaintMichel.html> .

²⁰³¹ Image provenant du site : <http://www.wikiart.org/en/guido-reni/the-archangel-michael-defeating-satan-1635> .

²⁰³² BRUNA, 2007, pp. 367-384 et Esther DEHOUX, dans une intervention intitulée « Sous la protection de l'archange. L'iconographie de saint Michel sur les enseignes de pèlerinage (XIII^e-XV^e siècles) », tenue lors de la 6^e rencontre historique de l'Association « Les chemins de saint Michel », *Autour des images de saint Michel en Europe*, qui a eu lieu à Vire le 8 mai dernier, et qui doit donner suite à une publication.

²⁰³³ Voir à ce propos BRUNA et LABAUNE-JEAN, 2011, pp. 145-162.

²⁰³⁴ Un grand nombre d'enseignes de pèlerinage est visible sur le site hollandais Kunéra : www.let.kun.nl .

²⁰³⁵ BELLI D'ELIA Pina, « L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, p. 529.

réalisée par Andrea Contucci, est le modèle principal. Dans la spiritualité populaire, l'assistance de Michel s'étendait autour de son image, dans une protection directe, alors que l'archange, comme les autres saints, n'est normalement qu'un simple médiateur. Denis Bruna précisait que le rapport aux enseignes changeait entre le XII^e et le XV^e siècle, passant d'un objet d'utilité quotidienne, à un objet se rapprochant davantage du souvenir actuel, simple signe d'un passage dans un lieu²⁰³⁶.

Plus tardivement, les ex-votos destinés à l'archange, ont pris la forme de petites peintures représentant l'épisode nécessitant l'intervention divine, et, au-dessus, une figure de l'archange qui reprend souvent le modèle d'Andrea Contucci, de Raphaël ou de Guido Reni, en lui ajoutant la balance, pour que son intervention soit étendue également au-delà de la mort. Michel, au registre supérieur, est souvent figuré en vol, une jambe en l'air comme dans la toile raphaélesque, ce qu'Anna-Maria Tripputti appelle le type « danzante »²⁰³⁷. Les types utilisés sur les objets dévotionnels ne suivent pas nécessairement l'iconographie des œuvres du culte officiel, bien que nous ayons remarqué, pour l'époque moderne et contemporaine, que l'image utilisée sur les petits souvenirs du passage au sanctuaire, était bien souvent une reproduction de l'œuvre principale exposée de Michel dans le sanctuaire, ou une peinture célèbre. Ainsi, au Mont-Saint-Michel aujourd'hui, il s'agit de la statue de l'archange d'Emmanuel Frémiet, réalisée en 1897, qui se trouve au sommet de la pointe du Mont ; à la Sacra di San Michel, il s'agit de la peinture de Defendente Ferrari ; et au Mont Gargan, c'est la statue d'Andrea Contucci qui est régulièrement utilisée. Pour les deux premiers, l'image du sanctuaire peut également être utilisée en signe-symbole du pèlerinage en ce lieu. Nous avons déjà précisé dans la partie précédente que la silhouette du Mont Gargan ne pouvait, elle, être utilisée, et ce fait est encore aujourd'hui visible sur les souvenirs touristique-religieux vendus dans les différents lieux de culte michaéliques. Au Mont Gargan, ce sont essentiellement des figurines de l'archange en ronde-bosse ou des médailles, reprenant le schéma d'Andrea Contucci. La peinture de Guido Reni jouit également d'une bonne diffusion dans les objets apuliens, comme en atteste la petite pièce la plus souvent présente dans les boutiques à proximité de la grotte. Le schéma est exactement le même, ainsi que le type vestimentaire, et seule la chaîne est remplacée par une balance, dont les fils tenant les plateaux sont tout de même réalisés en chaînettes, rappelant le motif de Guido, et surtout celui de la statue de l'autel. A la Sacra, sur un mini diptyque acheté dans la boutique de l'abbaye, la reproduction de l'une des peintures présentes dans l'église, celle d'Antonio Maria Viani du XVII^e siècle, fait face à une photo du sanctuaire, à la physionomie particulièrement spectaculaire et servant ici de signe-symbole pour le lieu de culte michaélique.

²⁰³⁶ BRUNA Denis, « Enseignes de plomb et autres souvenirs de saint Michel », dans *Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 367-384.

²⁰³⁷ TRIPPUTI, 2011, pp. 265-276.

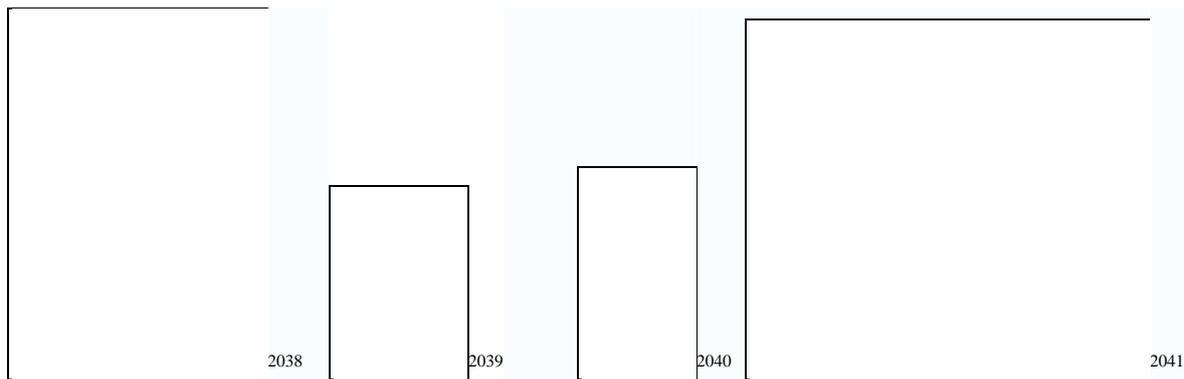


Fig. 121. Statuette vendue à proximité de San Michele sur le Mont Gargan, acheté en février 2014.

Fig. 122. Guido Reni, Saint Michel, Rome, Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, huile sur toile, 1635.

Fig. 123. Antonio Maria Viani, Saint Michel, Sant' Ambrogio, Sacra di San Michele, huile sur toile, vers 1630.

Fig. 124. Souvenir vendu à la Sacra, acheté en 2012.

La silhouette du Mont-Saint-Michel est devenue un véritable signe du lieu, qui fait presque aujourd'hui figure de logo, comme en atteste un autre « souvenir » rapporté du sanctuaire normand. C'est bien ici le lieu touristique qui a pris le pas sur le lieu de culte et de pèlerinage, et la figure de l'archange n'apparaît plus du tout ici, si ce n'est à travers le nom du site.

En règle générale, il faut noter une persistance des peintures des grands peintres, en tant que modèle pour les objets plus « populaires ». Ainsi, même les galettes de Saint-Michel, produites depuis 1905 par les biscuiteries Saint-Michel en France, figurent sur leur surface, l'archange combattant un démon, qui semble directement inspiré de la peinture de Raphaël.

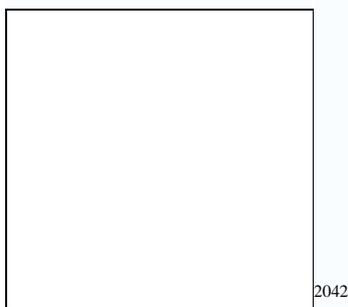


Fig. 125. Plaque aimantée achetée dans la boutique souvenir du Mont-Saint-Michel en novembre 2011.

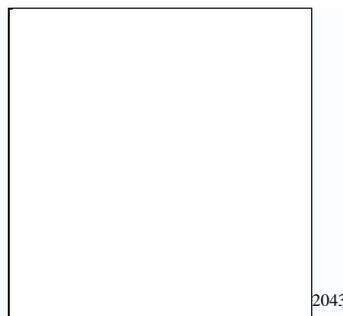


Fig. 126. Galette Saint Michel (inversée verticalement), par les biscuiteries Saint-Michel, 1905.



Raphaël, Saint Michel, Paris, Louvre, huile sur toile, 1518.

²⁰³⁸ Photographie C. Denèle, 2014.

²⁰³⁹ Image provenant du site : <http://www.wikiart.org/en/guido-reni/the-archangel-michael-defeating-satan-1635> .

²⁰⁴⁰ Image provenant du site officiel de la Sacra : <http://www.sacradisanmichele.com/> .

²⁰⁴¹ Photographie C. Denèle, 2014.

²⁰⁴² Photographie C. Denèle, 2014.

²⁰⁴³ Image provenant du site : <http://www.neo-planete.com/2012/10/10/aliments-specialites-gastronomie-bretagne-les-incontournables-de-louest-selection/> .

III.3- Iconographie et forme : y-a-t-il un style michaélique?

III.3.1. L'iconographie et les formes de saint Michel

En travaillant sur l'iconographie, nous avons constamment abordé la question de la forme que prenaient les différents éléments représentés, de leur articulation les uns par rapport aux autres, de la composition, en un mot du style de l'image. Pour nous, l'analyse iconographique est de toute façon indissociable de l'analyse stylistique. Mettre de côté les questions de formes dans une étude iconographique, correspondrait selon nous à analyser un texte en s'attachant à l'étude des mots mais sans en étudier les phrases. Erwin Panofsky précisait d'ailleurs que « dans une œuvre d'art, la forme ne peut se dissocier du contenu »²⁰⁴⁴ et que le style est tout autant une manifestation expressive, qu'un symptôme culturel. Dans la préface du traducteur, Bernard Teyssère ajoute que « qui prétend comprendre une forme sans s'inquiéter du sens ne fait que jouer au dilettante ; mais qui prétend interpréter ce que l'œuvre dit sans voir ce qu'elle montre n'est pas un historien de l'Art »²⁰⁴⁵. L'étude des formes de la figure de Michel et de celles de ses attributs, leur couleur, leur aspect, est aussi signifiante que la reconnaissance de types et de thèmes dans une analyse de l'iconographie michaélique. Selon le dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS, la forme est un « ensemble de traits caractéristiques qui permettent à une réalité concrète ou abstraite d'être reconnue »²⁰⁴⁶. L'étude de n'importe quel aspect de l'image constitue donc bien une analyse formelle dans la mesure où tous les éléments d'une image participent à la représentation picturale, à l'ensemble de traits permettant à une réalité d'être reconnue. Les différents types de l'archange prennent forme de manière différente selon l'époque, la région, le peintre ou la scène, et ces évolutions de formes sont bien, elles-mêmes, porteuses de sens. Le Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales définit le style comme une « catégorie de l'esthétique permettant de caractériser l'organisation des formes verbales, plastiques, musicales, que l'histoire de l'art a identifiées et décrites comme ayant fait époque ou comme étant marquées par un artiste particulier »²⁰⁴⁷. L'organisation des formes - plastiques - en ce qui concerne notre champ d'étude, est elle-même signifiante. La disposition des figures et des objets les uns par rapports aux autres, leur situation dans l'espace, leur rapport au réel, peut compléter, accompagner, ou infirmer certains motifs ou traits iconographiques michaéliques. L'analyse iconographique de saint Michel est bien intimement liée à l'analyse stylistique de son image. Ainsi, les motifs et leur mise en forme, constituant les représentations de l'archange, semblent être liés à un style particulier et spécifique à sa figure.

²⁰⁴⁴ PANOFSKY, 1996, p. 277.

²⁰⁴⁵ TEYSSÈRE, dans PANOFSKY, 1996, p. 15.

²⁰⁴⁶ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/forme>

²⁰⁴⁷ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/style>

III.3.1.1. Des formes et un style angéliques ?

Les anges ne possèdent pas de corps puisqu'ils sont de nature éthérée, et n'ont ainsi, pas une forme visible et reconnaissable par l'œil de l'homme. La mise en forme des anges en général, et de Michel en particulier, est donc au centre de la création du peintre car totalement inventée aux origines de l'art chrétien. De tout temps, les anges absorbent particulièrement bien les évolutions stylistiques des différentes périodes. Si le poids de la tradition et celui du respect de la nature angélique définie par les autorités ecclésiastiques, ne sont pas négligeables, notamment en ce qui concerne leur physionomie et leur sérieux, le fait que les anges ne soient rattachés à aucune époque, à aucun territoire, permet une grande liberté dans le choix de leur apparence, de leurs vêtements, de leurs attributs. En outre, leur capacité à voler et à se déplacer dans les trois dimensions, en font des personnages particulièrement pratiques à placer dans les compositions. En règle générale, les figures angéliques exaltent les formes à la mode, les proportions des corps, les couleurs, les goûts vestimentaires. Ils apparaissent sous une forme humaine, mais des hommes à la beauté idéale et libérés des contraintes spatiales propres aux habitants de la terre. À la fin du Moyen Âge et surtout au début de la Renaissance, le naturalisme qui gagne les figures angéliques, les transformant en véritables adolescents, en enfants joufflus ou même en jeunes femmes gracieuses, ne peut se justifier que par cette beauté et cet idéal qui surpasse en quelque sorte leur figuration charnelle. Joseph Duhr évoque les anges de Fra Angelico en décrivant la finesse et la féminité de leur corps, qui reflètent, selon lui, des âmes limpides, joyeuses, dégagées des passions et des intérêts terrestres. Il précise que la matière dont ils sont formés est à la lettre le « *corpus spirituale* » dont parle saint Paul, plutôt que notre matière pesante et charnelle²⁰⁴⁸. Pourtant cette concession à la grâce et à la douceur des images des anges du Frère Giovanni, n'est plus véritablement valable à la fin du XV^e siècle et au début du XVI^e, où les anges prennent désormais des formes clairement humaines au charme sensuel. Dans tous les cas, chaque « école » au XV^e siècle²⁰⁴⁹, a sa façon de représenter les figures angéliques, et plus qu'un style angélique, ou plutôt des styles angéliques, il faudrait parler des représentations des anges comme de véritables manifestes du style du peintre, du sculpteur, d'une période ou d'une zone géographique.

III.3.1.2. Des formes et un style michaéliques ?

Ces remarques d'ordre général sur les anges, sont également valables pour Michel, si ce n'est que le naturalisme sensuel des anges « normaux », laisse ici la place à un naturalisme d'un corps fort et puissant, mais toujours transcendé par un idéalisme et une beauté surnaturels.

²⁰⁴⁸ DUHR, t. I, 1937, p. 621.

²⁰⁴⁹ GOMBRICH, 2001, p.248.

Tout au long de la période étudiée, à travers le type principal et stable de l'archange guerrier, le champ des variations formelles est immense. Entre un personnage à la nature martiale simplement évoquée par une tunique courte, un soldat antique évoquant une gloire guerrière passée, ou un chevalier italien du XV^e siècle, le type iconographique est toujours le même : celui du guerrier ailé. Pourtant, le choix de l'une ou l'autre de ces tenues, cohabitant presque toujours dans les mêmes zones culturelles et les mêmes périodes, s'il est révélateur d'une inscription temporelle du combat de l'archange à un moment précis de l'Histoire de l'Église, est également, sans aucun doute, lié aux différences esthétiques d'un vêtement à l'autre. Les variations iconographiques sont ici en partie liées à des choix formels. À l'intérieur même de ces types vestimentaires, c'est bien le style qui distingue un archange du début du XIV^e siècle, d'un archange de la deuxième partie du XV^e siècle. Comparons, par exemple, le Michel peint par Paolo Veneziano entre 1330 et 1350, et celui peint par Benvenuto di Giovanni en 1466. Le type iconographique est le même : saint Michel est un archange armé, vêtu d'une tenue de guerrier, à plastron et jupe à ptéryges, évoquant la tenue du général antique romain, il est le vainqueur du mal, debout sur le dragon, qu'il transperce de la lance avec sa main droite. Pourtant, ces images sont loin d'être similaires, et les différences sont avant tout formelles. Le type physiognomique de Michel, qui reste d'ailleurs relativement stable sur toute la période étudiée, est ici similaire²⁰⁵⁰, et accompagné de la douceur et du sérieux caractéristiques des visages de l'archange entre 1200 et 1518. Si le modelé est déjà utilisé dans la peinture de Paolo Veneziano, la technique du *verdaccio* ne rend pas de manière naturaliste les chairs de l'archange, alors que le dégradé plus subtil de Benvenuto di Giovanni modèle en douceur les volumes du visage de l'archange. Néanmoins, l'ajout de touches blanches sur les vêtements du premier donne un modelé plus prononcé pour le corps de Michel que ne le fait le second, qui s'attache surtout à représenter l'originalité de la tenue de l'archange dans un rendu finalement assez plat. La coupe des cheveux des deux archanges est particulièrement liée chacune à leur époque : pour le premier le type tressé autour de la tête ceinte d'un ruban, avec des longueurs sur les épaules, qui est la coiffure de tous les anges du *Trecento* ; et pour le second, les cheveux raccourcis, non attachés et ondulés, coiffure typique de l'ange du *Quattrocento*²⁰⁵¹. Le traitement du costume de l'archange est relativement simple chez le peintre vénitien, alors qu'il est complété de motifs en métal - épaulière en tête de chérubins, motifs floraux sur le plastron, genouillères striées - qui éloignent l'archange siennois du modèle antique. Le raccourcissement notamment de la jupe, qui laisse largement les cuisses, moulées dans des collants, apparentes, est directement lié aux évolutions de la mode dans les communes italiennes, où le surcot est devenu un pourpoint²⁰⁵². La position du corps de Michel est relativement naturelle dans les deux peintures, car Paolo Veneziano a déjà abandonné la frontalité stricte qui était souvent adoptée dans les peintures du siècle précédent. Le léger décalage de son corps dans l'espace, ainsi que son déhanché, lui confèrent une certaine décontraction, qui se transforme dans la peinture du Benvenuto di Giovanni, en déhanché élégant, mais, somme toute, assez peu adapté à l'exécution du dragon qu'il est en train de

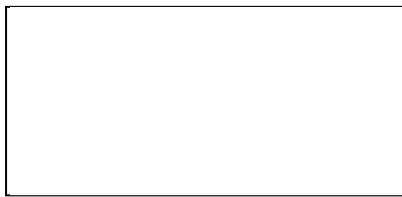
²⁰⁵⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. I. 2.2.2. *Le visage de Michel*.

²⁰⁵¹ Voir à ce propos le chapitre 2. I. 2.2.3. *Les cheveux de l'archange*.

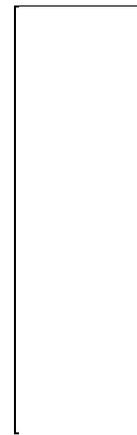
²⁰⁵² Voir à ce propos le chapitre 2. I. 3.3.2. *Évolution des types de l'archange guerrier*.

réaliser. Le mouvement du bras qui enfonce la lance dans la gueule de la bête, est relativement naturel dans la première peinture, mais assez statique, alors que le mouvement est plus ample dans la seconde, comme en atteste le coude qui sort du cadre de l'image (pourtant clairement délimité par une bande poinçonnée dans le fond d'or) et souligne le dynamisme de l'archange. Précisons que le second attribut porté par Michel dans sa main gauche, n'est pas le même dans les deux images : un globe pour la première et une épée dans son fourreau pour la seconde. Malgré le naturel de sa position, les pieds de l'archange vénitien semblent davantage flotter dans les airs qu'être solidement campés sur le dos du dragon, ce qui n'est pas le cas de l'archange siennois car ses pieds reposent sur le sol, de part et d'autre du corps de la bête positionnée ici de manière originale. Alors qu'il est généralement représenté de profil, la tête relevée à droite ou à gauche de la composition, pendant que Michel lui enfonce la lance dans la gueule, comme dans le panneau du *Trecento*, le peintre du *Quattrocento* a figuré le dragon de face, la tête rabattue en arrière par le coup de l'arme porté par l'archange, les ailes déployées et le corps presque invisible par le jeu des raccourcis perspectifs. La situation de l'ennemi dans l'espace, est également saisie par la position de la queue, qui s'enroule autour de la jambe de Michel, et qui nous fait saisir la taille - ici relativement limitée - du dragon. Si les deux peintures sur panneaux comportent un fond d'or, le traitement de l'espace est totalement différent de l'un à l'autre. Dans le premier cas, chaque figure de la composition est isolée dans un compartiment clos et indépendant, ou la faible profondeur est simplement rendue par la présence d'une bande colorée, symbolisant le sol, qui n'est même plus visible dans le panneau de Michel, à cause du dragon. Dans le second, l'espace est plus profond et la taille plus importante du sol sur lequel repose les personnages, est accentuée par un traitement spécial, qui imite peut-être du marbre, et lui donne une matière, et donc une plus grande matérialité. Mais c'est surtout la réunion des personnages dans un seul et même panneau, et un seul et même espace, qui est ici révélateur des changements de traitement de l'espace pictural. Les figures saintes semblent pouvoir se déplacer dans l'étendue, encore limitée, dessinée par le peintre.

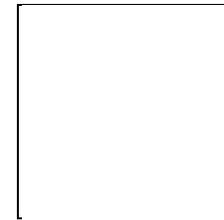
Malgré la persistance d'un type iconographique commun entre le XIV^e et le XV^e siècle, les évolutions formelles qui ont lieu d'un siècle à l'autre, modifient considérablement l'image de Michel. Ainsi l'étude des formes et de leur rendu stylistique - des proportions, du modelé, des lumières, des couleurs, de la composition, du mouvement, du traitement de l'espace - est au moins aussi importante que l'analyse iconographique dans l'étude d'une image. Le naturalisme des personnages et la conquête de la perspective, opérant un véritable rapprochement des figures divines et saintes avec le fidèle, sont les évolutions stylistiques principales de la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance, révélatrices d'un rapprochement spirituel, sur lequel nous reviendrons dans le troisième chapitre. Cette description comparative nous a, dans tous les cas, prouvé que l'analyse iconographique n'est clairement pas suffisante pour comprendre une image, son évolution dans le temps et dans l'espace, et son rôle dans le culte et la spiritualité.



Paolo Veneziano, Assomption de Marie-Madeleine et saints (et détail), Worcester, Art Museum, peinture sur panneaux, 1330-1350.



Benvenuto di Giovanni, Annonciation et saints (et détail), Volterra, Museo d'Arte Sacra, peinture sur panneaux, 1466.



À l'intérieur même de notre corpus, l'analyse formelle et stylistique est donc importante. Mais qu'en est-il de Michel par rapport aux autres figures représentées ? Existe-t-il des permanences formelles dans son image, que l'on ne retrouve pas chez les autres saints, et qui nous permettraient de définir un véritable style michaélique ?

Ce qui différencie principalement Michel des figures qui l'entourent est bien sûr un signe iconographique : ses ailes. Pourtant, des éléments formels et stylistiques peuvent également distinguer Michel du groupe dans lequel il apparaît. La mise en forme dynamique de son corps, qui détermine des gestes, des positions, mais également des mouvements d'étoffes, participe à rendre la figure de l'archange différente visuellement des autres saints aux membres statiques et aux drapés tombants en lignes régulières. Par ses bras levés, la présence des ailes, la cape parfois volante autour de son corps, et la figuration d'attributs-agissants, Michel occupe en général une place bien plus importante sur la surface picturale, même lorsqu'il est dans un panneau seul. Cette densité de la figure michaélique participe à le distinguer et à créer une masse bien reconnaissable dans les peintures italiennes entre 1200 et 1518. L'action à laquelle prend part l'archange, nécessite par ailleurs la figuration d'un corps fort, aux muscles bien marqués. Le dessin de la cuirasse musculaire et celui des membres, parfois moulés ou dénudés à la fin de notre période, n'est pas détaillé avec attention dans le simple but de démontrer la maîtrise technique de la représentation de l'anatomie et des modelés, par le peintre. Il sert également à la monstration de la puissance divine à travers la figuration du général de la milice céleste sous la forme d'un homme puissant qui semble infaillible. Les anges sont habituellement, dans ces peintures, de jeunes adolescents gringalets. La figuration de la force physique (élément formel), associée à une paire d'ailes (élément iconographique), est donc une particularité michaélique. Forme, iconographie et sens sont ici intimement liés. Les images qui figurent Michel en dignitaire de la cour byzantine, sont un autre exemple de ce lien entre type iconographique et aspect formel de la figure dans son ensemble. En effet, le port de la tunique et du *lôros*, s'accompagne presque toujours dans l'iconographie italienne, d'un dessin favorisant la ligne à la surface, et simplifiant les éléments physiques de Michel, ainsi que d'une frontalité de l'archange, aspects

formels qui sont ensuite largement abandonnés dans le type guerrier de l'iconographie michaélique.

Parfois, les éléments formels sont tellement imprégnés dans la figure de Michel, qu'ils finissent par être traités en véritables signes iconographiques. C'est le cas, par exemple, du mouvement qui anime souvent les images de l'archange, de sa beauté, ou de sa coiffure, normalement liés au goût du peintre, à sa manière de peindre, ou à la mode de l'époque, mais, par leur stabilité dans les représentations de Michel, ils peuvent être analysés, dans notre étude, comme des éléments iconographiques au même que des attributs.

La multiplicité des missions de Michel, connue des fidèles par la popularité du culte de l'archange, et lisible dans les différentes tenues qu'il porte et les différentes actions qu'il réalise dans les peintures italiennes, semble le circonscrire dans des types iconographiques qui reflètent le sérieux de sa mission. Son image paraît ainsi peu encline à absorber, comme les figures angéliques, les modes et les évolutions de l'esthétique à la fin du Moyen Âge et du début de la Renaissance. Pourtant, les représentations de l'archange sont également touchées par l'élégance et la grâce qui caractérisent, en général, les figures de la fin du XV^e siècle et du début du XVI^e siècle. Si les positions et les gestes de Michel peuvent ainsi sembler maniérés, ils permettent le plus souvent d'équilibrer l'aspect sérieux du visage de l'archange, la force parfois brutale de l'opération que son corps exécute, avec une douceur et une délicatesse, propre à rappeler sa nature angélique.

Il faut ainsi noter une certaine adéquation entre les formes de saint Michel, son iconographie, la nature de l'archange et les fonctions qu'il remplit, donnant lieu à ce que l'on pourrait nommer un style michaélique. Ce style est marqué, comme l'iconographie, par des contrastes, entre des formes souples, aériennes (ailes, beauté du visage, *contrapposto*, drapés) et des formes puissantes et éminemment terrestres (sérieux de l'expression, corps musclé, efficacité des gestes), décelables par l'analyse conjointe de l'iconographie et des aspects formels des peintures de Michel, en parfaite adéquation avec l'ambiguïté de la figure de guerrier céleste de l'archange.

III.3.2. Histoire de l'art, histoire des formes, histoire religieuse

Cette partie ne vise pas à faire de l'image de Michel un point central de l'évolution des formes de l'art en général, mais démontre qu'elle s'y inscrit pleinement et reflète un problème particulièrement central dans ces évolutions : le rapport au réel.

III.3.2.1. L'image de saint Michel, un objet d'histoire de l'art

Des images au style et à l'iconographie byzantins réalisées au début du XIII^e siècle, jusqu'à la peinture de Raphaël exécutée en 1518, les représentations de Michel passent par les différentes phases qui marquent les transformations plus globales de l'art italien des *Due-*
672

Tre- et *Quattrocento*. L'infiltration des formes byzantines dans la Péninsule n'est pas nouvelle au début de notre période, mais propose à ce moment une version adoucie des formes orientales, qui assouplit la rigidité des modèles. Certaines concessions italiennes sont déjà réalisées en faveur du naturalisme, notamment en ce qui concerne les mouvements de Michel. Les figures saintes et divines se détachent lentement des modèles byzantins, qui survivent pourtant jusqu'au milieu du XIV^e siècle, principalement dans la peinture siennoise et dans le sud de l'Italie. L'explosion de la peinture sur panneaux dès le milieu du XIII^e siècle et le développement des peintures murales sur les murs lisses des églises italiennes, conjointement au développement du culte michaélique qui en fait un intercesseur de premier ordre à la fin du Moyen Âge, expliquent l'accroissement fulgurant des représentations de Michel au XIV^e siècle. Si l'archange guerrier gagne en réalisme sous les pinceaux des grands maîtres italiens du *Trecento*, la permanence du fond doré, d'une simplicité et d'une dignité vestimentaire, et d'une retenue de la figure archangélique - qui n'empêche pourtant pas le dynamisme - permet de garder le fidèle à distance de Michel, mais également du reste des personnages saints, même s'ils paraissent moins lointains qu'au siècle précédent. La conquête d'un espace plausible a déjà commencé à travers les recherches autour de la perspective, notamment dans les scènes narratives (voir à ce propos les images du Mausolée d'Hadrien par exemple), et des modelés des personnages, des drapés qui les habillent, de leur visage, alors que les gestes se font plus souples. Les représentations de l'au-delà et de sa géographie prennent de l'importance dans les surfaces peintes des églises, offrant un nouveau support de figuration pour l'archange. Notons une certaine douceur des figures de Michel dans la seconde partie du XIV^e siècle. Le XV^e siècle est davantage marqué par des personnages plus élégants, voire maniérés, aux tenues parfois excentriques, goût auquel l'archange n'échappe pas malgré sa fonction, désormais clairement affirmée, de soldat. Cet aspect est à mettre en relation avec le développement du gothique international, qui influence également l'Italie. Les visages se chargent d'expressions, qui prennent parfois la forme chez l'archange, qui ne peut cependant être tourmenté par des émotions et des sentiments trop humains, d'une certaine mélancolie, comparable à celle de la Vierge qui tient son Enfant. Mais Michel conserve un détachement psychologique caractéristique de sa nature, dans les scènes de combat, même lorsque l'implication physique de sa figure est plus importante, ou qu'il est en train d'achever la bête dans un bain de sang. Cette retenue émotive, n'est pas partagée par les anges « classiques » qui participent activement aux sentiments suscités, par exemple par la vue d'un Christ sur la croix, dès la première partie du XV^e siècle. Si les progrès des représentations anatomiques se poursuivent, ils sont occultés chez l'archange par l'attribution de tenues lui couvrant tout le corps, et lui donnant la silhouette d'un jeune chevalier italien à la mode. Mais Michel gagne en épaisseur et sa carrure est désormais presque toujours celle d'un homme grand et fort, malgré les positions déhanchées et gracieuses caractéristiques du *Quattrocento*, et la jeunesse et la beauté de son visage. Les gestes de Michel, avant tout déterminés par l'efficacité de l'image, simplifiée et symbolique, sont à présent davantage reliés à une primauté du naturalisme et d'une plasticité, en dialogue constant avec la sculpture contemporaine. En outre, les recherches de modelés, de dégradés et de jeux de lumière, sont particulièrement importantes dans la figuration de l'armure de plates de l'archange, surtout

dans la seconde partie du XV^e siècle. C'est à ce moment que Michel est, comme les autres personnages chrétiens, de plus en plus souvent intégré dans des paysages ou des espaces architecturés en perspective²⁰⁵³. Les trois dernières décennies du XV^e siècle, marquent des avancées sans précédent autour de l'humanisation de Michel, par la nudité de ses membres inférieurs et / ou supérieurs, participant, avec le retour de la cuirasse musculaire, à la monstration de la force physique de l'archange. Cette humanisation touche également l'adversaire de Michel qui devient à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, un véritable homme au caractère bestial peu affirmé. Notons également à cette période l'importance des drapés dans les peintures italiennes, en tant qu'éléments décoratifs, permettant notamment d'équilibrer les compositions librement, mais également en tant que démonstration des capacités techniques des peintres à travers la maîtrise des couleurs, des matières, et surtout des dégradés et des jeux de lumière. Dans le cas des représentations michaéliques, ces étoffes se chargent d'une fonction supplémentaire : signifier le vol et la vivacité de sa figure. Enfin rappelons l'importance des écoles et des propositions régionales propres à l'art italien en général et aux images de l'archange en particulier, qui prend des allures d'ange espagnol dans le sud de la Péninsule et surtout en Sicile et en Sardaigne, alors qu'il est davantage marqué par les formes françaises ou gothiques dans le nord, et combine les différentes influences dans les images toscanes.

III.3.2.2. Représentation et réel. L'image de Michel en perspective

Ce panorama de l'image de Michel dans une évolution plus globale de la peinture italienne entre 1200 et 1518 prouve que l'archange s'inscrit pleinement dans une histoire générale de l'art, notamment par son humanisation et son insertion dans des espaces tangibles. Toutefois, si l'évolution des représentations archangéliques ne semble pas exceptionnelle, plus que pour toute autre figure chrétienne, la traduction visuelle de l'être angélique sous la forme d'un homme au physique réaliste inscrite dans un espace terrestre, est étonnante. Même Dieu, incarné dans le Christ s'est, à un moment donné de l'Histoire, inscrit physiquement, et même charnellement, dans cette forme. De ce fait, si la figure angélique s'accommodait parfaitement des conventions médiévales qui tenaient peu compte des proportions et du naturalisme des représentations, non par ignorance, mais parce qu'ils les considéraient sans importance²⁰⁵⁴, l'humanisation de Michel et son insertion dans des espaces plausibles, n'ont pas les mêmes conséquences que pour les autres saints. Car ce n'est pas seulement le corps de Michel qui est rendu réel, mais ce sont également ses mouvements, et ainsi son combat et son ennemi.

Avec la maîtrise de la perspective mathématique, systématisée pour la première fois par Alberti en 1435, le rapport à la vision et au réel se modifie irrémédiablement dans les

²⁰⁵³ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 3.2. *Dans le ciel ou sur terre. La représentation des fonds derrière l'archange.*

²⁰⁵⁴ GOMBRICH, 2001, pp. 240-250.

peintures italiennes. Du latin *perspectiva, perspicere* (voir clairement), traduit du terme grec *Optiké*, ou science de la vision, la perspective désigne dans les traités de géométrie descriptive, « la science qui apprend à représenter les objets tridimensionnels sur une surface bidimensionnelle, de façon que l'image perspective coïncide avec celle que fournit la vision directe »²⁰⁵⁵. Nelson Goodman précise que, pendant tout le Moyen Âge, l'objet artistique n'avait clairement pas besoin de ressembler au monde pour représenter le monde, et que l'image, pour représenter un objet ou un personnage, devait avant tout en être un symbole, y faire référence, il ne devait pas pour autant en être une représentation « réaliste »²⁰⁵⁶. Cependant, à partir du XIV^e siècle, les peintres semblent être gagnés par une obsession du réel. La ressemblance au monde est désormais perçue comme un gage de qualité d'une œuvre d'art. François Garnier relie cette évolution à la fin des représentations artistiques comme langage. Selon lui, « le passage progressif du symbolisme au réalisme, entre les XIII^e et XV^e siècles, est bien connu » et « n'a pas affecté seulement le contenu et le style des représentations, mais aussi la forme syntaxique de l'expression », car « à partir du moment où une forme existe avant tout pour ressembler au réel avant d'être un signe, c'est, plus que le style, la forme syntaxique de l'expression qui est affectée »²⁰⁵⁷. C'est donc un changement profond du mode de représentation qui se dessine à ce moment, bouleversant les modes d'expression, mais également le rapport entre représentation et vérité. Thomas Mitchell précise que cette invention a convaincu « une civilisation entière qu'elle possédait une méthode infaillible, un système de production automatique et mécanique des vérités au sujet du monde matériel et mental ». Il continue en ajoutant que la perspective réfute sa propre artificialité et « se revendique être une représentation *naturelle* de *l'aspect des choses, de notre manière de voir ou de l'état réel des choses* »²⁰⁵⁸. Thomas Mitchell souligne que, dans le prolongement de cette idée, se développe en plus la conviction qu'il existe une relation d'identité entre vision naturelle et l'espace extérieur objectif²⁰⁵⁹. Dans ce contexte, la figuration de l'archange ne peut qu'apparaître en décalage, non seulement parce que Michel n'a pas la forme de l'homme ailé qui le représente, et surtout parce cette enveloppe charnelle n'est absolument pas une « représentation naturelle » de l'archange et ne correspond pas à sa nature.

À partir du moment où les lois de la perspective sont appliquées dans la peinture, Erin Panofsky précise qu'« il ne doit pas y avoir de contradiction flagrante entre ce que le spectateur voit dans un tableau et ce qu'il pourrait voir en réalité – exception faite, bien entendu, pour les représentations symboliques d'événements spirituels ou de phénomènes surnaturels qui défient, par définition, les lois de la nature – comme c'est le cas pour les

²⁰⁵⁵ REINA P., *La prospettiva*, Milan, 1940, cité dans la préface de Marisa Dalai Emiliani de l'édition de 2006 de l'ouvrage d'Erwin Panofsky, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Les Éditions de Minuit, (1^{ère} édition en 1975), p. 7.

²⁰⁵⁶ GOODMAN, 1990.

²⁰⁵⁷ GARNIER, 1982, p. 14.

²⁰⁵⁸ MITCHELL, 2009, pp. 82-83.

²⁰⁵⁹ MITCHELL, 2009, p. 84.

anges, les démons, les visions et les miracles »²⁰⁶⁰. La figuration des anges est donc une exception extraordinaire tolérée au sein des représentations naturalistes. Mais, si l'image de l'archange au corps fort et puissant est déjà une entorse à la nature angélique de Michel, le port de l'armure de plates réaliste, qui suppose une vulnérabilité de cette enveloppe charnelle, est non seulement en décalage avec sa nature, mais également avec le texte biblique, qui déclare bien Michel et ses anges vainqueurs du dragon de l'Apocalypse au moment du dernier combat, sans faire mention du moindre doute quant à l'issue de la bataille. Les évolutions formelles de l'art, peuvent donc être considérées à la limite de l'orthodoxie en ce qui concerne l'iconographie michaélique, si l'on s'en tient à la fonction première de ces vêtements de protection, et si l'on considère effectivement, comme semble l'affirmer François Garnier, que les images de la Renaissance perdent tout symbolisme. Toutefois, nous comprenons aisément que cette armure n'a pas, sur la figure de saint Michel, de rôle matériel strict, mais un rôle purement symbolique : elle représente la protection divine et l'infaillibilité de son émissaire, tout en permettant d'inscrire l'action de Michel dans le temps présent. L'image de l'archange est une preuve que l'iconographie religieuse de la Renaissance n'est pas une simple représentation réaliste du monde, qu'elle n'abandonne pas totalement les signes et les symboles, qui avaient donné la preuve de leur efficacité pendant près de dix siècles. Les peintures de Michel participent, à un degré moindre qu'un objet inerte, à ce que Panofsky définit comme un « symbolisme caché ou déguisé, en opposition à un symbolisme manifeste ou évident »²⁰⁶¹. Les représentations de Michel sont avant tout une figure-symbole de la puissance de Dieu et de la victoire du bien sur la mal. Si saint Thomas d'Aquin avait déjà considéré les objets matériels comme des symboles des choses célestes, le corps naturaliste de Michel participe bien, dans la peinture italienne du XV^e siècle et du début du XVI^e, à cette même « métaphore corporelle des choses spirituelles »²⁰⁶². Elle participe en outre à présentifier l'archange, pour rendre son existence réelle et à « faire croire »²⁰⁶³ à l'effectivité de son action, par la véracité et la matérialité de sa représentation. Au début de la Renaissance, la question de l'efficacité de l'image religieuse n'est pas abandonnée, mais transformée et à présent soumise à sa capacité d'illusion. Ces bouleversements formels s'expliquent également par les évolutions de la spiritualité entre 1200 et 1518.

III.3.2.3. Des formes nouvelles au service d'une nouvelle spiritualité

Les images du Moyen Âge finissant et du début de la Renaissance, semblent souvent moins attachées à la fonction religieuse et didactique qu'elle est censée assumer. Précisons dès maintenant que les formes nouvelles prises par les figures humaines et leur implantation dans des espaces peints plausibles, s'ancrent pourtant parfaitement dans les évolutions de la

²⁰⁶⁰ PANOFSKY, 2003, p. 264.

²⁰⁶¹ PANOFSKY, 2003, p. 264.

²⁰⁶² PANOFSKY, 2003, p. 265.

²⁰⁶³ ARASSE, 1981, p. 136.

religiosité des XIII, XIV et XV^e siècles. Le Haut Moyen Âge et le Moyen Âge central avaient privilégié des représentations du Christ glorieux, dont l'humanité était transcendée dans les images par une majesté et une incorporelité propre aux formes de l'art religieux de cette période. À partir du XII^e siècle, les peintres byzantins animent davantage les figures du Christ, qui restent cependant triomphant²⁰⁶⁴. C'est ensuite sous l'impulsion des franciscains que ce Christ triomphant humanisé devient un Christ de douleur humanisé vers le milieu du XIII^e siècle, autour des images du Crucifié et dans un souci de justesse narrative et pathétique²⁰⁶⁵. Au début du XIV^e siècle, et, selon André Vauchez, particulièrement autour de 1348, la figure christique est davantage évoquée dans ses souffrances physiques et morales autour de la Passion. Les mises en scène théâtrales des Mystères rejouent, par exemple, le drame du calvaire²⁰⁶⁶. Dans les arts figuratifs, cette mise en avant de l'incarnation du Christ exaltée dans les souffrances de la Passion, se traduit avant tout par la mise en place de nouveaux thèmes iconographiques - comme la descente de croix, la mise au tombeau, le Christ de douleur ou la Pietà - puis par une humanisation de la représentation de Dieu, qui découle autant qu'elle justifie des nouvelles avancées techniques de l'art pictural et sculptural dans la seconde partie du XIV^e siècle et au XV^e siècle. L'humanité christique rejaillit sur l'ensemble des personnages saints, en s'adaptant parfaitement au développement du culte des saints de la fin du Moyen Âge, alimentant désormais des rapports plus intimes et personnels entre le fidèle, avec ses intercesseurs et même avec Dieu.

Les images de l'archange ont alors dû s'adapter à ces évolutions mettant l'humanité du Christ au centre de la spiritualité, au risque de voir ses représentations, voire son culte, disparaître. Car la figure sévère et incorporelle de Michel se prêtait mal aux relations plus intimes et plus personnelles avec le fidèle. C'est, selon nous, l'image même du guerrier contemporain qui a permis la réhabilitation de Michel comme protecteur personnalisé, des guerriers dans un premier temps, et des fidèles en général, grâce à sa fonction universelle de combattant du mal et à son rôle de protecteur de la balance.

Il y a bien ainsi une concordance entre l'évolution de la religiosité et les nouveautés techniques, formelles et iconographiques, qui permettent conjointement l'émergence de ce qui est appelé « l'art de la Renaissance ». Ainsi, plus qu'une dé-sanctification des personnages saints et divins, ou qu'une désacralisation de l'art, par l'imbrication du réel et du représenté, Elisabeth Crouzet-Pavant propose d'y voir une re-sacralisation ou une re-densification du sacré, car les figures humanisées dans l'espace créé, rendent présents les épisodes religieux et appellent ainsi à la sensibilité du fidèle et plus seulement à sa connaissance des symboles sacrés²⁰⁶⁷.

²⁰⁶⁴ RUSSO, 1984, p. 686.

²⁰⁶⁵ RUSSO, 1984, p. 717.

²⁰⁶⁶ VAUCHEZ, 1987, p. 33 ou VAUCHEZ, 1994, p. 29.

²⁰⁶⁷ CROUZET-PAVAN, 2001, p. 401.

III.1- Conclusion du chapitre 2. L'image de Michel en Italie entre 1200 et 1518

Le caractère polyvalent, déjà décelé dans le culte de saint Michel et ses fonctions au sein du monde chrétien, se retrouve dans la pluralité de ses formes iconographiques. Les images italiennes de saint Michel entre 1200 et 1518, ne marquent pourtant pas de révolution dans l'iconographie de l'archange : tous les grands types vestimentaires, tous les attributs, toutes les scènes dans lesquelles il intervient, étaient déjà présents dans son imagerie avant le XIII^e siècle. Les modifications interviennent davantage dans l'association des différents éléments constitutifs de cette image - au demeurant assez peu nombreux - dans leur combinaison, et dans les formes qu'ils prennent. La figure michaélique s'inscrit toujours dans des groupes plus larges où elle apparaît comme la représentante majeure, des anges, des archanges, des saints ou des guerriers. Mais, tandis que son iconographie est encore largement variée au XIII^e siècle et surtout au début du XIV^e siècle, au XV^e siècle, a lieu une véritable cristallisation de sa représentation autour du guerrier, où seuls les attributs, ainsi que la présence des saints près de Michel, participent encore à la diversification de son caractère et surtout de sa fonction dans la peinture. L'évocation courante des grands épisodes dans lesquels il intervient, le mouvement que prend son corps, la présence des attributs-agissants et l'universalité du message véhiculé par son action, placent l'image de l'archange dans des représentations où le degré de narrativité est variable, le plus souvent dans des images en action mais non narratives qui traduisent bien l'ambiguïté de la figure archangélique dans l'art italien. Ambiguïté d'autant plus importante au milieu du XV^e siècle, lorsque la figure archangélique, au corps humain réaliste, est insérée dans des espaces plausibles, voire même terrestres, alors qu'il demeure une figure surnaturelle au milieu des autres saints hommes. L'image de Michel s'articule ainsi dans des faisceaux complexes de relations entre objets, personnages, formes, compositions et évolutions de mode, qui marquent une forte acculturation de sa figure tout au long du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, et illustrent les évolutions spirituelles de cette période en pleine mutation religieuse, tout en étant au service d'un message religieux qui peut avoir différentes formes.

CHAPITRE 3:
UNE IMAGE FABRIQUÉE.
CRÉATION, SENS ET RÉCEPTION DE L'IMAGE DE
SAINT MICHEL

Après s'être plongés dans les peintures de saint Michel, leurs types iconographiques, leurs évolutions, leurs formes, nous allons maintenant nous intéresser aux hommes qui les ont commandées, créées, reçues et utilisées. La première partie de ce chapitre aborde ainsi tout ce qui touche à la création de l'image michaélique, de la tradition aux peintres, en passant par les commanditaires. La deuxième partie analyse les différentes significations, mises en place par l'ensemble des acteurs de la création, et insiste ainsi sur les fonctions conscientes données à l'image michaélique. Les deux autres parties, étudient la réception de l'image de Michel, d'une part, par les fidèles pour qui elles sont créées, et d'autre part, par nous. La troisième partie évoque la réception de ces images, les usages au centre desquels elles agissent, la question de leur efficacité, notamment du lien entre l'apparition de l'archange et la représentation matérielle. Enfin, la quatrième et dernière partie, analyse les témoignages picturaux de Michel en tant que représentations de la société qui les a produites, dans l'aspect politique, social, religieux et en tant que reflet des mentalités des hommes qui les ont créées.

I- AUTOUR DE LA CRÉATION DES IMAGES DE SAINT MICHEL

Une imagerie se construit par imbrications de plusieurs facteurs qui interagissent les uns avec les autres et sont souvent difficilement dissociables. Selon leur importance, leur lien avec notre sujet et la facilité de leur appréhension, ces facteurs sont plus ou moins étudiés dans le cadre de notre recherche. La tradition textuelle - principalement la Bible, les textes Apocryphes et les textes hagiographiques - est centrale, dans le christianisme, en tant qu'inspirateur des thèmes narratifs et non narratifs. Ce constat est largement applicable à l'archange et nous avons déjà déterminé les sources scripturaires à l'origine des images de Michel dans le premier chapitre de ce travail²⁰⁶⁸. La tradition orale a certainement un rôle important à jouer, notamment à travers la transmission de récits et de légendes non officiels, comme par exemple ceux autour de la mort et de la vision de l'au-delà, mais elle est difficilement appréhendable dans le cadre de notre étude. Enfin, la tradition iconographique, qui peut se définir par les permanences de l'imagerie chrétienne, est également centrale dans la construction d'une image, d'un type iconographique. Nous avons également fait le tour de cette question dans la troisième partie du premier chapitre sur les origines des représentations des anges et de saint Michel. Les significations traditionnelles, inhérentes aux motifs appartenant à une tradition iconographique, seront analysées dans le deuxième chapitre de cette troisième partie²⁰⁶⁹, ainsi que les sens liés aux commanditaires ou au contexte de création de l'image en elle-même.

La nature de la commande est une part importante dans l'élaboration d'un programme iconographique puisqu'elle regroupe des préoccupations diverses comme le choix des motifs en fonction de la destination de l'image, son usage, les goûts du commanditaire, ses moyens, son statut social et parfois même politique. Cet aspect est fortement lié aux formes du culte et des dévotions et à l'évolution de la sensibilité religieuse, qui permettent d'organiser la vie religieuse, de hiérarchiser les épisodes importants des récits sacrés, d'influencer les formes de leur représentation, et qui font des images des objets utilisés, dans certaines pratiques collectives ou privées, officielles ou non. Le statut des images et leurs évolutions, influencent également les représentations, notamment dans leurs usages, avec des décalages parfois importants entre la théorie et la pratique.

Si les traditions scripturaires et iconographiques sont importantes, de même que la commande qui joue un rôle déterminant dans la physionomie de l'image créée, c'est dans l'atelier que se fait la synthèse de ces différentes données. Pourtant, le peintre est un exécuteur du contrat passé entre lui et un tiers, en fonction d'un certain nombre d'éléments qui lui sont étrangers et sur lesquels il ne peut pas agir. Les peintres, ont tout de même une certaine implication dans le choix des motifs, et parfois leur organisation, et une part importante dans le choix des formes que prennent les thèmes définis. À travers l'organisation du travail en ateliers, qui

²⁰⁶⁸ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1. *Saint Michel et les anges dans la Bible et les Apocryphes.*

²⁰⁶⁹ Chapitre 3. II. *Des raisons de représenter l'archange. Significations de l'iconographie michaélique.*

prévaut pendant la période étudiée, le succès de certains types et de certaines formes de l'archange attestent d'une certaine liberté donnée au concepteur des images. La question de la qualité de la peinture peut également entrer en compte ici. L'évolution des formes artistiques et l'inscription des peintures étudiées dans un contexte plus large de la production artistique entre 1200 et 1518, jouent également un rôle dans l'aspect esthétique, technique et symbolique, d'une image²⁰⁷⁰.

Enfin, dans une temporalité différente de celle qui est directement liée au phénomène de création, la réception de l'image, et ses différentes vies, participent parfois à la modification d'une peinture, que ce soit physiquement ou dans son usage.

Tous ces aspects entrent en jeu dans la construction des images et la formulation de solutions iconographiques dans un faisceau complexe de relations, de dépendances, d'influences, qui se modèlent en fonction de permanences, d'abandon, de résurgences et d'assemblages, de formes et de motifs.

I.1- Du rapport entre texte et image

I.1.1. Les textes sacrés et chrétiens anciens et l'iconographie de saint Michel entre 1200 et 1518

La Bible est à l'origine d'un grand nombre de motifs de l'iconographie chrétienne. Même si les éléments évoquant l'apparence des anges en général et de Michel en particulier, y sont limités²⁰⁷¹, les Écritures Saintes fournissent les éléments qui permettent de définir la nature des interventions de Michel, ses fonctions²⁰⁷², qui déterminent grandement ses types iconographiques. Pourtant, hormis les scènes apocalyptiques, les épisodes où l'archange est clairement identifié²⁰⁷³, ne sont pas figurés dans l'iconographie italienne entre 1200 et 1518, ni, à notre connaissance, dans tout le Moyen Âge occidental. C'est pourtant bien le texte de Daniel qui, le premier, assigne à Michel une fonction de guerrier et de protecteur du peuple de Dieu, si centrale dans son image²⁰⁷⁴. Dans l'Épître de Jude, l'archange s'oppose au diable à propos du sort d'une âme, sans arme, la lutte est ici verbale. Enfin l'Apocalypse situe son action à la fin des temps, comme combattant du dragon. Il est alors difficile d'affirmer que la Bible n'a pas fourni les bases de l'iconographie michaélique, puisqu'il est bien, dans les peintures étudiées, avant tout le guerrier, l'intervenant auprès des âmes, et le tueur du dragon

²⁰⁷⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. III. 3.2.1. *L'image de saint Michel, un objet d'histoire de l'art.*

²⁰⁷¹ Voir à ce propos l'introduction du chapitre 1. III. 2. *Généalogie de l'image michaélique au Moyen Âge jusqu'à 1200.*

²⁰⁷² Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1. *Saint Michel et les anges dans la Bible et les Apocryphes.*

²⁰⁷³ Daniel (10, 13 ; 10, 21 et 12, 1) ; Épître de Jude (9) et Apocalypse (12, 7-9).

²⁰⁷⁴ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.1.2. *Michel et les anges de l'Ancien Testament.*

eschatologique. Ce sont les épisodes narratifs qui ne sont pas privilégiés, comme en général dans tout notre corpus. En Orient, les épisodes bibliques où intervient l'archange, et ceux qui lui sont généralement attribués, font l'objet de cycles narratifs en l'honneur de Michel. Les raisons de ce développement d'images illustrant les épisodes bibliques pourraient être l'existence précoce de l'homélie de Pantoléon, regroupant les diverses interventions michaéliques²⁰⁷⁵. Malgré sa large diffusion, Catherine Jolivet-Lévy ne pense pas que ce texte ait été directement utilisé comme source d'inspiration pour les cycles orientaux. Il faut cependant noter un goût particulier, notamment dans les églises de Cappadoce, pour les images narratives de l'archange, que l'on ne retrouve pas en Occident.

Seule une scène biblique où Michel n'est pas nommé, est attribuée à l'archange dans la peinture italienne : il s'agit de la Chute des anges rebelles. Cet épisode marque la naissance du mal et la première lutte des bons anges contre les mauvais et permet de marquer, dès la Genèse, la qualité de chef de la milice céleste assumée par Michel. L'image a ainsi, en quelque sorte, sur-interprété le texte. Pourtant, c'est ce même texte qui justifie cette assignation des épisodes guerriers à Michel, puisque, dès l'Ancien Testament, l'archange prend les armes pour défendre le peuple de Dieu²⁰⁷⁶. Il y a donc ici clairement un va et vient entre texte et image, qui se légitiment l'un l'autre.

En règle générale, c'est principalement à travers les fonctions assignées dans la Bible à Michel que vont naître les « grands thèmes » de son iconographie. L'image de l'archange ne s'écarte pas, à ce titre, du discours normé, créé par l'Église et contrôlé par elle, mais elle ne constitue clairement pas une simple illustration littérale des textes sacrés.

L'écart semble plus important avec les récits apocryphes qui insistent particulièrement sur la fonction de psychopompe de l'archange et sur son rôle de protecteur des âmes ou des hommes. Les textes apocryphes précisent les fonctions déjà attribuées à Michel dans la Bible, notamment sa supériorité par rapport aux autres anges, sa qualité de chef de l'armée céleste et sa grande proximité avec Dieu qui lui donne directement ses ordres²⁰⁷⁷. Contrairement aux peintures italiennes réalisées entre 1200 et 1518, les récits apocryphes n'insistent pourtant pas sur la lutte de Michel contre le mal. Il est, avant tout, un messager entre Dieu et les hommes, l'accompagnateur de confiance envoyé par le Seigneur pour prendre soin des âmes défunes d'exception ou expliquer à certains hommes les visions qu'ils reçoivent de l'au-delà. S'il assiste parfois au jugement, il n'est fait aucune mention de la balance. Le seul texte apocryphe où l'archange intervient clairement comme acteur du jugement, est celui de *Baruch* où le remplissage de coupes avec des fleurs constitue déjà une estimation symbolique des mérites des hommes, dans laquelle saint Michel a un rôle majeur de contrôle, de rapporteur et d'exécuteur de la sentence divine. Cette idée d'une comptabilité, déjà présente dès le II^e siècle av. J.-C., est reprise dans son sens global, mais aucune image de Michel ne figure ce thème

²⁰⁷⁵ JOLIVET-LÉVY, 1997, p. 193

²⁰⁷⁶ Daniel (10, 13 ; 10, 21 et 12, 1).

²⁰⁷⁷ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.2.8. *Autres textes apocryphes*.

des coupes de fleurs. Quelques textes font également mention de son rôle en tant que magistrat de la justice divine²⁰⁷⁸.

Le lien le plus direct qui semble exister entre textes apocryphes et iconographie italienne michaélique, concerne son intervention au moment de la mort de la Vierge²⁰⁷⁹. Dans la *Dormition de Marie* du Pseudo-Jean, l'épisode de l'« ange du seigneur », qui, « par une force invisible, avec une épée de feu » tranche les deux mains de l'Hébreu Jéphonias²⁰⁸⁰, est repris littéralement dans deux peintures de notre corpus²⁰⁸¹. Pourtant un décalage important est encore décelable ici : l'ange du texte apocryphe n'est pas nommé alors que celui qui coupe les mains de Jéphonias dans nos images est clairement saint Michel.

Dans les peintures de notre corpus, Michel n'apparaît presque jamais ni en guide dans l'au-delà, ni en psychopompe²⁰⁸². S'il intervient auprès des âmes, ce n'est pas pour les protéger directement, ou les accompagner jusqu'à leur destination, mais pour protéger l'instrument dans lequel elles se trouvent, ou plutôt, assurer le bon déroulement de l'action dans laquelle ils sont tous engagés : la pesée. Précisons cependant que, dans les textes apocryphes, comme dans les images, ses interventions sont clairement situées dans l'au-delà. De plus, dans ce type de textes, apparaît un aspect qui n'était pas présent dans les écrits bibliques et qui sera pourtant déterminant dans l'iconographie italienne de saint Michel : la fonction punitive envers les hommes de l'archange guerrier. Dans les *Actes de Philippe*, Michel porte des accusations et semble même être à l'origine des supplices infligés à certains damnés²⁰⁸³. À la fin du *Livre de Baruch*, Michel commande aux anges de récompenser les hommes méritants et de punir ceux qui ont péché²⁰⁸⁴. L'archange est autant un protecteur qu'un punisseur dans ce texte.

Si les textes apocryphes n'ont pas été directement repris et illustrés dans l'iconographie michaélique italienne, ils sont en grande partie à l'origine du développement de l'intérêt pour les anges en général et Michel en particulier, régulièrement cité et mis en scène dans diverses fonctions. Mais nous avons déjà largement pu constater le faible succès des images narratives de l'archange en général, qu'elles soient bibliques, apocryphes ou légendaires. Sans insister davantage sur son rôle de guerrier, l'archange apocryphe est surtout un personnage incontournable de l'au-delà, aspect largement repris dans les peintures, même s'il est, d'un côté un guide personnel, et de l'autre, un exécuteur distant de la sentence divine. Cette

²⁰⁷⁸ Notamment dans L'Apocalypse apocryphe de Paul ; voir chapitre 1. II. 1.2.5.

²⁰⁷⁹ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.2.6. *Le Livre du passage de la Très Sainte Vierge Marie*.

²⁰⁸⁰ *Écrits apocryphes chrétiens*, 1997, p. 183 ; voir à ce propos le chapitre 1. II.1.2.6. *Le Livre du passage de la Très Sainte Vierge Marie*.

²⁰⁸¹ Celle d'un anonyme à Avignon, Musée du Petit Palais, peinture sur panneaux, 3^e ¼ du XIV^e ; et celle d'un peintre napolitain à Massaquano, chapelle Santa Lucia, peinture murale, fin XIV^e. Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2. *Le rôle de l'archange auprès des âmes et des hommes morts*.

²⁰⁸² A l'exception de l'huile sur toile de Lazzaro Bastiani réalisée en 1495 et conservée au Museo Civico de Padoue où Michel porte une âme et en protège une seconde d'un démon ; et de deux autres scènes de la Dormition de la Vierge, celle de Lippo Vanni, localisation inconnue, peinture sur panneaux, 1350-1360 ; et celle de Simone di Filippo, Bologne, Pinacoteca Nazionale, peinture sur panneaux, 1396-1398.

²⁰⁸³ *Actes de Philippe*, 8 et 12 ; voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.2.8. *Autres textes apocryphes*.

²⁰⁸⁴ *III Baruch*, XIV-XVI ; voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.2.8. *Autres textes apocryphes*.

remarque souligne une nouvelle fois le développement limité de l'archange protecteur dans l'iconographie italienne, et sa prise de distance avec les hommes auprès desquels il intervient.

Aux origines du culte de l'archange, il faut noter l'importance de son rôle d'ange du *transitus*, surtout dans la littérature apocryphe, mais également dans un genre littéraire particulièrement prisé au Moyen Âge : les récits de voyage dans l'au-delà. Il s'agit de textes retraçant les visions, en général de moines, principalement anglo-saxons au Haut Moyen Âge, entraînant le protagoniste dans une visite des lieux de l'au-delà, qu'il soit mort ou vivant. Dans ces légendes, saint Michel vient souvent en personne chercher le visiteur et l'accompagne pendant tout son séjour pour lui commenter ses visions²⁰⁸⁵. Des illustrations de ces épisodes ont vu le jour dans ces recueils, mais n'ont pas dépassé la frontière du livre. Ces récits restent des textes non « illustrés » sur nos supports, d'autant que Michel n'est jamais véritablement un guide des âmes dans l'iconographie italienne. Mais, pour autant, comme pour les textes apocryphes, un certain dialogue s'instaure par le fait que ces écrits participent grandement à définir l'univers de l'au-delà et à organiser les événements après la mort, dans lesquels Michel a toujours ce rôle central. Dans certaines de ces scènes, il peut même apparaître comme annonciateur de la sentence divine²⁰⁸⁶.

Les vies des saints ou des hommes peuvent également être le théâtre de scène de convoi de l'âme par l'archange, comme celle de Roland²⁰⁸⁷, au chapitre X, ou dans la vie de Sant Fursy, où Michel ne porte pas directement l'âme sainte, mais l'accompagne « *armé d'un bouclier éclatant de blancheur et d'un glaive flamboyant* »²⁰⁸⁸, mais, là encore, nous n'en possédons pas d'illustration dans notre corpus.

C'est principalement comme psychopompe et protecteur des âmes que l'archange est invoqué dans les textes liturgiques²⁰⁸⁹. Notons en particulier la proximité de la Vierge et de Michel dans les Litanies et certaines prières carolingiennes qui peuvent en partie expliquer la présence régulière des images de l'archange près des Vierges à l'Enfant en plein Moyen Âge et lors de la période étudiée. Il est également considéré dans les textes liturgiques comme un guerrier par excellence. Une prière provenant du monastère Saint-Michel-de-la-Cluse, invoque l'archange comme vainqueur du dragon, défenseur du genre humain et *bellator invictissimus*²⁰⁹⁰.

Les légendes des fondations des sanctuaires michaéliques ont l'originalité de placer l'action de Michel sur terre. Ce sont également les seuls textes, avec l'épisode de

²⁰⁸⁵ FAURE Philippe, 1997 (1), p. 200.

²⁰⁸⁶ FAURE Philippe, 1997 (1), p. 200.

²⁰⁸⁷ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 168.

²⁰⁸⁸ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 170.

²⁰⁸⁹ FOURNEE, 1971, p. 70 ; à propos de la vision optimiste de la protection archangélique, voir également VAUCHEZ, 2007.

²⁰⁹⁰ Cité dans SERENO, 2011, p. 76 et dans LEMARIÉ, 1963, pp. 278-279.

l'Apocalypse, de la chute des anges rebelles et celui de Jéphonias, à être illustrés dans l'iconographie italienne. Mais, comme dans les autres textes, aucune information sur l'aspect physique de l'archange n'apparaît dans les différents récits et il n'y a pas non plus de référence à sa mission guerrière²⁰⁹¹. Mais, outre les acteurs et les actions, les récits et les images ont notamment pour point commun d'insister largement sur le contexte environnemental des apparitions de l'archange. Si la scène du taureau a été façonnée de manière inédite, notons que les épisodes des apparitions aux évêques reprennent une iconographie traditionnelle du personnage recevant une vision pendant son sommeil. Les illustrations de ces épisodes sont les uniques représentations faisant uniquement référence à l'histoire michaélique, et sont, à ce titre, employées dans les peintures italiennes comme de véritables scènes hagiographiques, faisant des textes de véritables *Vitae* de l'archange. Elles sont bien, effectivement, comme les Vies de saints, les histoires du passage sur terre de saint Michel.

Nous retrouvons encore, à la fin du Moyen Âge, une production écrite qui a pu influencer les images italiennes de l'archange entre 1200 et 1518.

I.1.2. L'iconographie de saint Michel et les légendes et écrits chrétiens de la fin du Moyen Âge

La Légende dorée, écrite par Jacques de Voragine entre 1261 et 1266, confirme la « sanctification » de l'archange, en germe dans le culte et les images de Michel dès le Haut Moyen Âge. Il est effectivement le seul être angélique à « posséder une Vie » dans l'ouvrage de l'archevêque de Gênes, qui « attribue à saint Michel beaucoup d'actions extraordinaires »²⁰⁹². Le texte est, en effet, le regroupement des différents faits attribués à Michel, qu'ils soient bibliques, apocryphes ou légendaires, qu'ils se passent sur terre ou dans la ciel, dans le passé, le présent ou le futur. Jacques de Voragine résume les actions de l'archange des récits bibliques, en particulier les scènes où il n'est pas clairement nommé²⁰⁹³. Il le présente comme le protecteur et le défenseur des élus et celui qui a chassé les anges rebelles du paradis. Il évoque également sa dispute avec le diable à propos de l'âme de Moïse, et son rôle de psychopompe, notamment dans les épisodes apocryphes. Michel est l'ange par excellence, et c'est un personnage important de la fin des temps. Jacques de Voragine relate ensuite les épisodes des fondations des grands sanctuaires michaéliques - du Mont Gargan, du Mont-Saint-Michel et du Castel Sant'Angelo de Rome – qu'il considère comme la première, la deuxième et la troisième apparition de l'archange²⁰⁹⁴. Puis, il décrit la place de Michel dans

²⁰⁹¹ BELLI D'ELIA, 2003, p. 523.

²⁰⁹² DE VORAGINE, 1967, p. 232.

²⁰⁹³ C'est lui qui « frappa l'Égypte des sept plaies » ; « partagea les eaux de la mer Rouge », « dirigea le peuple hébreu jusqu'à la Terre promise » ; « porte l'étendard de Jésus-Christ » ; « foudroiera l'Antéchrist » ; « présentera la croix, les clous, la lance et la couronne d'épines de Notre-Seigneur » ; et c'est « à la voix de l'archange Michel que les morts ressusciteront » ; DE VORAGINE, 1967, pp. 232-233.

²⁰⁹⁴ DE VORAGINE, 1967, pp. 233-234.

la hiérarchie céleste, comme l'objet d'une quatrième apparition²⁰⁹⁵. Ce paragraphe souligne la nature différente de Michel par rapport aux autres saints de l'ouvrage. La cinquième apparition relate un épisode où l'archange guérit un homme près de Constantinople. Puis, l'auteur énumère séparément les différentes victoires de Michel, contre les Sipontins, contre les anges rebelles, contre le dragon, contre les démons quotidiens et contre l'Antéchrist²⁰⁹⁶. Il revient ensuite en détail sur les particularités du culte rendu à Michel. Enfin, il profite de la notice michaélique pour traiter de la dévotion aux anges en général.

Comme dans les images, le mal prend différentes formes qui renvoient à des moments différents et des combats de natures différentes, dans lesquels Michel est toujours victorieux. Ces différentes formes du mal sont presque toutes représentées dans notre corpus. De plus, Jacques de Voragine, précise qu'il est donné à chaque homme deux anges : un bon et un mauvais²⁰⁹⁷, aspect que l'on retrouve souvent dans l'iconographie de saint Michel à la balance où un démon attend les résultats de la pesée ou tente de faire pencher un plateau à son avantage.

Selon Pina Belli d'Elia, c'est bien à partir de ce modèle que sont réalisés certains cycles réunissant des épisodes apocalyptiques et des apparitions de l'archange²⁰⁹⁸. Cela expliquerait en effet l'absence de représentation de l'épisode de la bataille de Siponto, dans les petits cycles narratifs de notre corpus²⁰⁹⁹, qui est traité dans le texte du dominicain à l'écart des autres apparitions apuliennes, comme une scène de victoire de l'archange, largement éclipsée par la grande bataille apocalyptique ou la chute des anges rebelles. Ce texte justifie également la présence du miracle de l'accouchée du Mont-Saint-Michel dans deux peintures italiennes, puisque les deux sanctuaires ne semblent plus entretenir de liens particuliers à la fin du Moyen Âge. Enfin, ce texte invite, comme le précise Pina Belli D'Elia, à réunir des épisodes bibliques et des épisodes de la légende michaélique, toutes relatives aux interventions de Michel.

Jacques de Voragine évoque également certaines actions de l'archange dans d'autres vies de saints, notamment dans la mort de la Vierge²¹⁰⁰, parfois représentée dans notre corpus²¹⁰¹, et dans la vie de saint Laurent, où il est question d'une pesée des actions à la mort d'Henri II, et où Michel porte la balance. Le lien entre ce passage et les peintures murales du narthex de San Lorenzo Fuori le mura de Rome, est indéniable, mais reste un cas isolé²¹⁰².

Si la Légende dorée ne fournit pas nécessairement de thèmes iconographiques nouveaux, à part dans le cas de la vie de saint Laurent, elle constitue une compilation importante des différentes interventions de l'archange de tout temps.

²⁰⁹⁵ DE VORAGINE, 1967, pp. 234-236.

²⁰⁹⁶ DE VORAGINE, 1967, pp. 237-239.

²⁰⁹⁷ DE VORAGINE Jacques, *La Légende Dorée*, Paris, Flammarion, 1967, p.240.

²⁰⁹⁸ BELLI D'ELIA, 1994, p. 585.

²⁰⁹⁹ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2.3. *L'archange épiphanique et les cycles de la « légende » de saint Michel*.

²¹⁰⁰ FRUGONI, 2010, p. 279.

²¹⁰¹ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2. *Le rôle de l'archange auprès des âmes et des hommes morts*.

²¹⁰² Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2. *Le rôle de l'archange auprès des âmes et des hommes morts*.

Aux derniers siècles du Moyen Âge, la pesée devient plus courante dans les écrits, comme instrument d'évaluation des mérites des hommes. Le *Pèlerinage de l'âme* du cistercien Guillaume de Diguleville (vers 1355) propose le récit d'un procès de l'âme sous une forme judiciaire très élaborée, qui se déroule sous l'autorité de Michel, qualifié de « prévôt » et de « lieu Dieu tenant »²¹⁰³. La balance est bien présente, mais son résultat est transcendé par l'intervention du Christ. Notons que nous sommes ici au milieu du XIV^e siècle, à un moment où l'image de l'archange porteur de balance est déjà largement diffusée. Contrairement aux représentations peintes, ce texte permet de nuancer les résultats trop nets de la pesée par l'intervention de différents acteurs, dont le Christ. L'archange est clairement ici celui qui déclare la sentence et surveille le bon déroulement du procès religieux, comme c'est souvent le cas dans l'iconographie italienne. Pour autant, une nouvelle fois, cet épisode n'est pas représenté précisément dans notre corpus, et n'est en lien avec l'iconographie que comme support parallèle de la définition du rôle de Michel dans le destin des âmes. Il semble ainsi que le motif de la balance se soit ainsi développé parallèlement dans les textes et dans les images, sans que l'on puisse établir de prééminence de l'un des supports sur l'autre.

Le récit de visions de l'au-delà est toujours un thème prisé à la fin du Moyen Âge, comme en témoigne le plus célèbre : la *Divine Comédie* de Dante. Dans ce texte, les anges ont une place importante au paradis, et sont particulièrement éclatants²¹⁰⁴, alors qu'ils ne sont presque jamais évoqués dans le séjour en enfer. Seul Michel apparaît dans ce *Cantica*. Le messager divin qui vient ouvrir la porte de la cité de Dité (sixième cercle)²¹⁰⁵, n'est pas nommé, mais largement identifié comme Michel, par la critique²¹⁰⁶. Au chapitre VII de l'*Enfer*, aux versets 10 et 11, il est écrit que « Michel vengea le superbe adultère ». Cette référence à la chute des anges rebelles est importante pour nous, puisqu'elle insiste sur un aspect important que l'on retrouve dans l'iconographie : Michel n'est pas ici ni un guide, ni un accompagnateur des défunts, mais il est évoqué dans son caractère punitif et vengeur. Cristina Sereno explique que, dans le corpus littéraire qu'elle a étudié, Michel est loin d'être toujours la figure protectrice et bienveillante que l'on retrouve dans les récits de voyages dans l'au-delà du Haut Moyen Âge. Plusieurs textes relatent des vengeances de l'archange contre des impies ou des pécheurs, comme dans un écrit d'Adémar de Chabannes, au XI^e siècle, qui compare le prieur de l'abbaye de Saint-Michel-de-la-Cluse, Benoît, à un loup déguisé en

²¹⁰³ Au verset 2212 ; voir BASCHET, 1995, p. 178.

²¹⁰⁴ Joseph Duhr relève qu'ils sont, dans le texte florentin, d'une « indéfinissable splendeur, comme des oiseaux célestes tout éblouissants de lumière dont l'œil ne peut supporter l'éclat, comme des étincelles du Saint-Esprit » ; les anges apparaissent « comme des millions d'ondes qui scintillent dans un fleuve : « Je vis une lumière, en forme de fleuve... de ce fleuve sortaient des étincelles qui se mêlaient aux fleurs des deux rives et leur donnaient le brillant de rubis entourés d'or ; puis se rejetaient successivement dans le gouffre merveilleux tandis que d'autres sortaient à leur tour. » ». Plus loin, il les décrit comme des cercles de feu qui tournent autour de Dieu d'un mouvement si rapide qu'en comparaison la vitesse vertigineuse des mondes n'est que lenteur ; ou même des « abeilles célestes ». D'après le Chant XXX du *Paradis*, dans DUHR, t. I, 1937, p. 619.

²¹⁰⁵ *Enfer*, IX, 64-105.

²¹⁰⁶ SERENO, 2011, p. 73.

agneau, ou à un dragon que Michel doit précipiter en enfer²¹⁰⁷. D'autres épisodes mettent directement l'archange en scène en train de punir les fautifs, comme dans la *Vita Benedicti abbatis Clusensis*²¹⁰⁸. Ces exemples semblent s'accorder avec plusieurs images de notre corpus, qui montrent un archange vengeur et punisseur. Bien sûr, Michel n'a pas toujours ce caractère et il faut même noter une certaine réhabilitation de la miséricorde archangélique par la pensée franciscaine. Saint François estimait en effet que Michel, à qui il vouait un culte particulier, en tant que représentant des âmes, devait favoriser le salut du genre humain devant Dieu²¹⁰⁹. Il lui adressait notamment cette prière à la fin de l'*Exhortation à la louange de Dieu* :

« Saint Michel archange, défends nous dans le combat ! »²¹¹⁰.

Il est aussi clairement le protecteur de plusieurs épisodes au Mont-Saint-Michel, par exemple. Mais la fonction de guerrier et le rôle de l'archange dans l'au-delà, comportent un aspect punisseur important dans la littérature du Moyen Âge, en lien avec certaines des peintures étudiées.

Qu'il soit punisseur ou protecteur, deux fonctions loin de se contredire, Michel est de toute façon, le guerrier par excellence, dans les images, comme dans les textes de la fin du Moyen Âge en Italie. Des prières du XV^e siècle, provenant de recueils de la Sacra, le définissent comme un *custos animarum*, et lui donnent également plusieurs qualificatifs militaires²¹¹¹. Cristina Sereno précise que le culte de Michel correspond davantage à une « *santità umanizzata* »²¹¹², où il est, en général, dans la littérature du début de l'époque moderne, celui qui doit être invoqué pour obtenir le pardon des péchés et la vie éternelle, et pour se faire défendre des attaques du mal. Il assure, en outre, une protection contre les maladies, les accidents et les catastrophes naturelles. Il est clairement un être supérieur mais pas nécessairement détaché de l'homme. À cette période, ses interventions textuelles restent généralement positives, ce qui n'est clairement pas toujours le cas dans les images du *Quattrocento*. Comme dans les peintures, sa nature est largement simplifiée dans les textes : les aspects thaumaturge et psychopompe deviennent largement secondaires, notamment dans les écrits centres-italiens, au profit d'un caractère essentiellement guerrier²¹¹³. Les textes semblent donc corroborer la simplification iconographique observée à partir du XV^e siècle, et marquée par une militarisation totale de la figure michaélique.

Rappelons ainsi que le christianisme n'est pas seulement une religion de la révélation écrite, mais qu'elle laisse une place importante aux traditions orales et iconographiques. C'est bien ainsi, par exemple, l'image des apparitions de l'archange qui font des textes des

²¹⁰⁷ Dans *Epistola de Apostolatu sanctis Martialis*, cité dans SERENO, 2011, p. 78.

²¹⁰⁸ SERENO, 2011, p. 79.

²¹⁰⁹ À propos de la vision franciscaine de la mission de l'archange, voir SERENO, 2011, p. 80 et en particulier les notes 32, 33 et 34.

²¹¹⁰ Exhortation à la louange de Dieu, 17, pp. 332-333, cité dans VAUCHEZ, 2007, p. 347

²¹¹¹ SERENO, 2011, p. 88.

²¹¹² SERENO, 2011, p. 88.

²¹¹³ SERENO, 2011, p. 89.

fondations des sanctuaires, de véritables *Vitae* de saint Michel. Le christianisme est, en définitive, une religion de la révélation audio-visuelle.

Le champ textuel n'a pas favorisé une iconographie narrative abondante pour l'archange. Le champ pictural a d'ailleurs largement privilégié l'acteur de la psychostasie, quand la littérature faisait de l'archange un psychopompe. L'iconographie de Michel a surtout reproduit les grands thèmes génériques, dont la ductilité était assurée par l'universalité des messages qu'ils véhiculaient. Les textes ont permis la définition du caractère de Michel, et surtout celle des missions qu'il exécute (guerrier, action près des âmes) et celle de son domaine d'intervention (au-delà), aspects qui sont largement repris dans la peinture italienne. Les écrits confirment le rôle punitif de l'archange, que nous avons observé dans plusieurs peintures italiennes et que nous analyserons dans une prochaine partie²¹¹⁴. La simplification de la figure de Michel à travers son caractère de combattant, se lit parallèlement dans les deux champs évoqués ici. Nous pensons donc, comme Cristina Serena, que si la polysémie du culte de Michel existe bien à la fin du Moyen Âge, elle est davantage diachronique²¹¹⁵.

I.1.3. Les mots dans l'image : la question de la notoriété de Michel

La relation entre texte et image peut également se réaliser à l'intérieur même du champ figuratif, par l'insertion de mots peints. Dans notre corpus, les mots n'ont pas une place primordiale. Au XIII^e siècle, l'inscription du nom de l'archange est encore régulière (dans environ un tiers des images répertoriées²¹¹⁶), mais correspond à un usage classique du texte dans l'image à cette période, qui consiste à accompagner la figure peinte de son nom. Le mot a ici la même fonction que l'image : définir une figure présentée aux fidèles, en levant les doutes possibles sur son identification²¹¹⁷. Au début du XIV^e siècle, cette pratique est encore courante, puis perdure ponctuellement pendant toute la période étudiée. Les formes du nom peuvent varier sensiblement²¹¹⁸, mais le nom « Michael » est presque toujours accompagné du qualificatif « saint » et seulement parfois de celui d' « ange » ou d' « archange ».

²¹¹⁴ Voir à ce propos, la partie suivante : chapitre 3. II. 2.3. *Une image violente : une participation émotive par la brutalité et une justification religieuse d'une certaine violence.*

²¹¹⁵ SERENO, 2011, p. 89.

²¹¹⁶ Michel est nommé dans 12 peintures sur les 39 du *Duecento*, ce qui correspond bien sûr à un minimum si nous tenons compte des images où l'inscription n'a pas été conservée, ou n'est pas aujourd'hui lisible sur la reproduction que nous possédons.

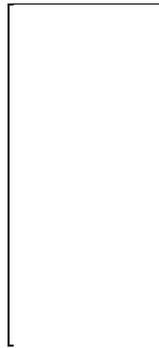
²¹¹⁷ RUSSO, 2007, p. 10.

²¹¹⁸ Les différentes formes observées dans notre corpus sont : S. MICHAEL ; SCS MICHAEL (?) ; S MICHAEL ; SANCTUS . MIKA/EL . ARCANGIELUS ; S(ANCTUS) MICHEL ; SANCTUS MICHAELIS ; *Angelus potentia Dei Mi(chael)* ; S. MICHAEL) ARC(H)ANGELUS ; S. MICHAEL ; ANGELVS (avec les 2 archanges) ; "[sanctus ang] ELUS MICAEL ; S. ANGELVS MICHAEL ; "S. ANGELUS" ; (Sctus) Michael Arcangelus ; ARCHANGELUS MICHAEL ; S. MICHAEL ; S. MIKAEL ; S. MICHAEL ; SCS. MICHAEL ; S. MICHAEL ; S. MKEL (?)

L'inscription du nom de l'archange peut être déterminante dans son identification. Dans la peinture murale du monastère Sacro Speco de Subiaco, l'ange qui se trouve au-dessus de l'image - plus tardive - du Christ de pitié, ne possède pas de caractéristiques formelles nous permettant de reconnaître Michel. D'autant que, si la dalmatique et le *pallium* sont parfois revêtus par l'archange, ce n'est pas du tout le cas de l'encensoir porté dans la main droite. Ainsi, c'est la présence du texte, écrit en lettres blanches sur le fond foncé, qui fait de cet ange, un saint Michel, qui est en plus ici un « PREPOSITUS PARADISI » à qui est portée la prière « ESTOTE MEMORES NOSTRI ». Ce texte n'est pas seulement un moyen de reconnaître l'archange, mais a également la forme d'une prière récitée par celui qui l'a faite réaliser, et apparaît ensuite, dans un deuxième temps, comme le support de nouvelles prières, récitées par le fidèle lisant ces lignes.

Sur le bouclier de l'archange agenouillé aux pieds d'un Christ en Majesté d'une peinture murale déposée d'Arezzo, ce n'est pas le nom de Michel qui apparaît, mais l'expression « POTENTIA DEO », indiquant que les armes présentées par l'archange, sont au service de Dieu seul, d'autant que c'est sur l'arme défensive que se situe l'inscription, marque que la foi en Dieu protège le fidèle. L'inscription des mots apparaît ici comme l'indication même de ce qu'est censée représenter ce bouclier : la puissance de Dieu. La présence du texte est ici toujours liée à la définition de la figure archangélique, même si, sans le nommer, il indique l'une des caractéristiques de sa mission, qui est celle d'être au service de Dieu et de représenter sa puissance.

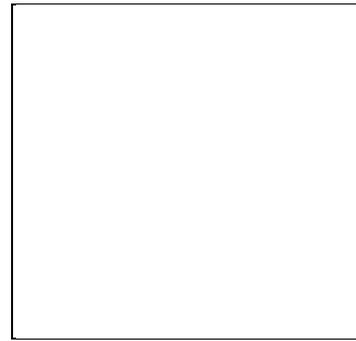
Plusieurs inscriptions ne semblent pas concerner directement la figure archangélique. C'est le cas des textes peints qui indiquent l'identité du commanditaire, du peintre, et / ou la date de l'exécution et les raisons de la réalisation d'une peinture. Pourtant, certains de ces écrits peuvent directement entrer en résonance avec la figuration de Michel. Dans le polyptyque de Mariotto di Nardo, l'inscription « HOC OPUS FECIT FIERI NICOLAUS ROBERTI DE DAVANZATIS PRO ANIMA SUA ET SUORUM ANNO MCCCCXVI », ne fait pas, à priori, référence à l'archange. Pourtant, Niccolò Davanzati, le commanditaire de la peinture, a clairement fait réaliser cette image *pour son âme*. La présence de l'archange, juste à côté du panneau central portant une représentation de la Trinité, prend alors une valeur d'accompagnateur des âmes, et l'épée est au service de la protection des routes « extra-terrestres », comme le souligne la présence du globe surmonté d'une croix qu'il porte dans la main gauche. L'action guerrière de Michel n'est donc pas ici simplement circonscrite au combat contre le dragon déjà vaincu à ses pieds, mais est également clairement au service des âmes des hommes, et plus particulièrement ici, d'un homme, Niccolò Davanzati. Rien ne diffère ici dans le type iconographique et la représentation de l'archange, par rapport à d'autres peintures de vainqueur du dragon, mais l'inscription déplace l'action de Michel d'un combat général et universel à une protection personnelle du défunt.



Frate Francesco, Christ de Pitié et saint Michel, Subiaco, Sacro Speco, peinture murale, 1^e 1/2 du XIII^e



Giovanni d'Agnolo di Balduccio, Christ en gloire et saints, Arezzo, Museo Statale di Arte Medievale e Moderna, peinture murale déposée, 1^e 1/2 du XV^e.



Mariotto di Nardo, Trinité et saints, Florence, Santa Trinità, peinture sur panneaux, 1416.

Les inscriptions accompagnent rarement les épisodes narratifs de notre corpus. Dans la chapelle des Reliques du Duomo de Sienne, l'image, très altérée, peinte par Venedetto di Bindo entre 1409 et 1412, représentant l'Apparition de Michel sur le Mausolée d'Hadrien, comporte une inscription encore lisible :

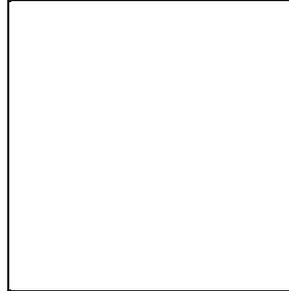
« [Com]E DIO LIBERO ROMA DA LA PISTOLENCIA PER LI MERITI E INTERCIESIONI DI S[an]C[t]O GREGORIO PAPA E DEL SVO CHERICATO ANDANDO A PROCI[ssione ... Ver]GINE MARIA ».

Ce texte explique bien les raisons de cette représentation, mais ne fait pourtant aucune référence à l'archange. Les véritables protagonistes de la scène sont Dieu, et saint Grégoire, comme en atteste la taille importante du motif de la procession. Mais l'archange, qui apparaît comme une petite silhouette lointaine, n'intervient dans l'image que comme justificateur de cette cérémonie religieuse exceptionnelle. La relation entre motifs peints et récit s'organise comme si la peinture prenait ici le relais du texte pour compléter le récit commencé par les mots, et alors terminé par l'image.

À la fin de la période étudiée, les mots prennent une place grandissante dans les représentations de l'évaluation des hommes, et viennent, de plus en plus souvent, remplacer le motif corporel des âmes, apparaissant sous la forme de petits hommes nus. Dans la peinture murale d'Albenga, ce sont des lettres qui prennent place dans les plateaux : un « m » pour *malum* et « b » pour *bonum*. L'usage des lettres permet de figurer plus logiquement le jugement des bonnes actions par rapport aux mauvaises, d'un seul et même homme, et non pas d'une âme par rapport à une autre. Mais la lettre, ici insérée, ne fonctionne pas comme une inscription destinée à informer le fidèle, mais bien comme un véritable objet, auquel s'appliquent les règles propres de la figuration, comme le volume et l'insertion dans l'espace. L'association de l'écrit à proximité de l'archange du jugement peut ainsi servir la narration, qu'il soit présent sous la forme de lettres pesées, ou de notes, consignées dans des livres portés par des anges, comme on peut le voir dans la même peinture²¹¹⁹. L'évaluation des

²¹¹⁹ Ou, par exemple, dans la peinture murale du narthex de San Lorenzo Fuori le mura à Rome, à la fin du XIII^e siècle. Ce thème jouit d'un succès particulier à partir du XV^e siècle en France.

hommes passe par une comptabilité écrite, largement liée aux évolutions de l'activité économique de l'Italie des XIV^e et XV^e siècles.



Tommaso e Matteo Bisaci, Jugement dernier (détail), Albenga San Bernardino, peinture murale, 1483.

L'insertion de mots dans le champ figuratif se fait, en général, de manière plus naturaliste à partir du XIV^e siècle et révèle un changement de conception du rapport entre mot et image, mais surtout entre image et réel.

Daniel Russo précise que l'inscription du nom près d'une figure sainte, dans les témoignages artistiques produits pendant et après la crise iconoclaste, participait à lui retirer « son autonomie illusoire en introduisant dans le champ de la représentation l'avertissement que le modèle et sa reproduction ne font qu'un pour le sens et l'appellation »²¹²⁰. Outre l'aide à l'identification de la figure, le mot avait également pour fonction d'éviter les risques d'idolâtrie. Ce « phénomène d'homonymie » était donc central en plein Moyen Âge et particulièrement adapté aux types formels de représentation du divin, permettant à l'image d'acquérir clairement une valeur de signe²¹²¹.

Aux XIII^e et au début du XIV^e siècle, le nom de Michel, comme celui des autres saints, est encore ajouté artificiellement dans le champ de l'image même, inscrit sur le fond, à proximité de la tête du personnage à nommer, ou dans les bandes peintes qui servent de cadre à l'image. Au cours du *Trecento*, il est plus volontiers inscrit dans les sols ou les bases peintes qui servent de socles aux figures, ou parfois sur de petits cartels peints²¹²². Le texte ne « flotte » plus souvent dans le fond. À une période où la présentification des personnages saints est au centre des préoccupations et des nouvelles techniques mises en œuvre par les peintres de la Renaissance, si le mot apparaît, il ne peut plus venir troubler la plausibilité de l'image. Au XV^e siècle, dans notre corpus, le mot devient un motif à part entière dans l'image et s'insère de manière naturaliste à l'ensemble. Le nom, la nature de la mission de l'archange, les informations relatives au commanditaire ou au peintre, sont désormais des éléments inscrits sur des objets, ou transformés eux-mêmes en objet, comme dans la peinture d'Albenga que nous venons d'étudier. La forme la plus courante d'inscription nominative, est celle qui apparaît dans le nimbe des saints, comme dans le *Gonfalone* de Pérouse. Un seul motif

²¹²⁰ RUSSO, 2007, p. 10.

²¹²¹ RUSSO, 2007, p. 10.

²¹²² Comme, par exemple, dans le panneau de Bartolomeo della Gatta, réalisé dans les années 1480, et conservé à Castiglione Fiorentino, à la Pinacoteca Comunale.

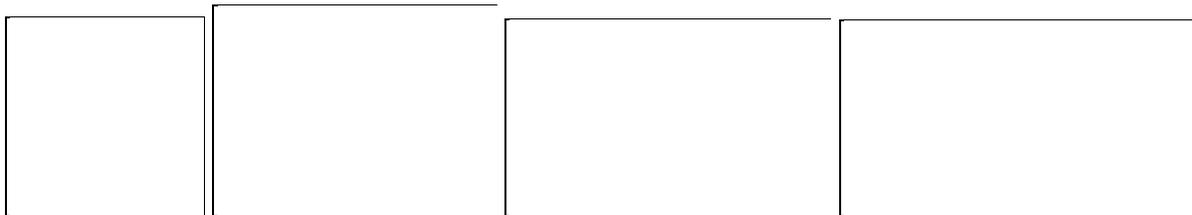
regroupe ainsi deux informations capitales sur la figure : sa qualité sainte, et son nom. Le phylactère permet, en général, de développer une phrase complète, qui apparaît comme les mots dits par le personnage qui le porte. Dans le panneau de Marco d'Oggiono, la banderole tenue par Michel comporte l'inscription :

« EGO SVM MICHAEL ARCHANGELUS QVI IN CONSPECTV DEI SEMPER A SISTO »

Ce texte insiste sur la fidélité de Michel à Dieu, et agit en même temps comme une exhortation aux fidèles à faire de même, en luttant contre le mal, dont le combat est rappelé par les armes et les démons, afin de parvenir au salut, évoqué par la balance. Les mots peints permettent de lier ici les attributs autour d'un sens commun.

D'une manière plus originale, les mots peuvent prendre place sur la figure même de l'archange, comme brodés sur ses vêtements. Dans l'encolure du saint Michel peint par Francesco Bissolo au début du XVI^e siècle, le nom de « MICHA EL » apparaît. Nous avons déjà évoqué la présence de l'inscription sur le bord inférieur du plastron de Michel, peint par Piero della Francesca - « ANGELUS POTENTIA DEI MI(CHAE)L » - pour justifier la présence de certaines pierres précieuses sur son vêtement²¹²³. Là encore, les mots nomment et caractérisent l'archange par rapport à Dieu. Elle met en avant sa fonction principale, sa place privilégiée auprès de Dieu et également l'entière soumission de ses actes guerriers, à la volonté divine.

Ainsi, pour contrer le décalage entre le mode d'agissement du texte et celui de l'image, et sans pour autant léser l'aspect symbolique et l'efficacité de l'image, les mots peints prennent place dans l'espace pictural, comme tout autre motif, et s'inscrivent dans le cadre de l'image selon les mêmes modalités que les éléments figuratifs. Tous les signes figurés, y compris les lettres et les mots, prennent à présent un aspect naturaliste, pour qu'aucun ne trouble l'aspect plausible de la représentation. C'est, une nouvelle fois, le rapport au monde créé qui transforme le signe textuel en motif figuratif.



Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, Vierge de Miséricorde et saints, Pérouse, Oratoire San Bernardino, « gonfalone », 1464.

Marco d'Oggiono, saint Michel (détail), Vérone, Galleria Menaguale, peinture sur panneaux, 1^e ¼ du XVI^e.

Francesco Bissolo, Vierge à l'Enfant, saints et donateurs, Londres, National Gallery, huile sur bois, 1500-1525.

Piero della Francesca, saints (détail), Londres, National Gallery, peinture sur panneaux, 1470.

Michel n'est, pour autant, pas souvent nommé dans les peintures de notre corpus. Si la raison première est certainement l'affaiblissement de cette pratique dans la peinture italienne de la

²¹²³ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 1.1.4. *Les attributs secondaires*.

fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, il est également possible d'y lire un certain succès de la figure archangélique. Comme le précise Jean-Philippe Antoine, « l'absence d'inscription se justifie par la capacité qu'a l'image d'être lue de tous sans aucun secours »²¹²⁴. Si tout le monde pouvait reconnaître une figure de saint ailé et armé, comme saint Michel, alors il n'y avait aucune raison d'indiquer son nom dans le champ pictural, si ce n'est pour unifier la composition. Le mot qui accompagne l'image n'est donc pas fondamental dans l'identification de sa figure. À ce titre, la relation qui unit le texte dans le cadre de l'image, correspond à celle qui existe entre l'image et ceux qui la créent, et surtout qui la pratiquent.

I.2- La commande

L'évocation de la destination des peintures à travers les inscriptions nous mène naturellement à se questionner sur la commande des images de Michel, puis, dans un second temps, à s'interroger sur les raisons qui poussent un homme à faire représenter l'archange. Car les figures représentées sont aussi bien le reflet des choix des commanditaires, que du lieu et du contexte qui l'accueille, ou que la fonction que l'on veut donner à l'image. Le succès de la figure de saint Michel et l'universalité du message qu'il véhicule font de l'analyse de ses commanditaires une chose malaisée. En effet, l'archange est représenté souvent, dans des contextes très variés et par des commanditaires différents, avec une iconographie assez peu variable. Nous tenterons alors de dresser une typologie de ces commandes à travers l'exemple de quelques peintures dont le contexte de réalisation est bien connu.

Cet aspect de la création peut être connu à travers diverses sources, il peut exister des documents écrits d'époque documentant la peinture, des contrats d'origine, qui donnent parfois des informations sur l'iconographie et la destination de la peinture, des inscriptions sur ou à proximité de la représentation. La localisation des peintures peut également être signifiante, ainsi que l'iconographie qu'elles portent, soit parce que les personnages ou les saints représentés sont caractéristiques d'un type de commanditaire, soit parce que le commanditaire s'est fait lui-même représenter dans le champ figuratif. Les deux premiers aspects – la conservation d'écrits – sont relativement fiables mais rares, et nécessitent des recherches poussées impossibles à réaliser pour un corpus de plus de cinq-cents images. La question de la localisation et de l'iconographie est plus abordable à notre niveau, mais il faut alors se méfier de l'amalgame entre commande et destination. Le choix de l'iconographie notamment, dépend de la nature du commanditaire, mais également des raisons de la réalisation de cette peinture (traitées dans le II. du 3^e chapitre), et des utilisations à laquelle elle sera destinée (traitées dans le III du 3^e chapitre). Nous traiterons ici les différents types de commanditaires en fonction de leur état, et de leur statut politique ou social.

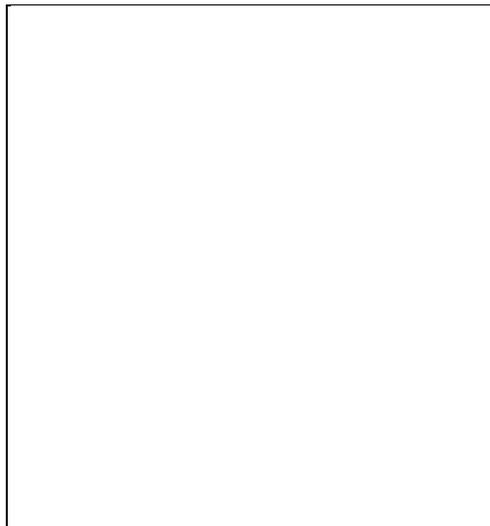
²¹²⁴ ANTOINE, 1988, p.572.

I.2.1. Typologie des commanditaires de saint Michel

I.2.1.1. Les prélats

Les prélats sont des commanditaires réguliers des images de l'archange. Les abbés semblent être à l'origine de plusieurs commandes destinées à orner les murs des églises abbatiales, ou d'autres parties du monastère. La Sacra di San Michele porte ainsi plusieurs représentations de Michel, commandées en partie par l'abbé Urbain de Miolans, ce qui n'est guère étonnant puisque l'abbaye est dédiée à l'archange. À Pomposa, l'abbé Andrea a fait représenter trois fois Michel dans le programme pictural : dans l'abside, la nef et sur la contre-façade. Les différentes interventions guerrières de l'archange sont reprises ici : son rôle dans la naissance du mal, par une figuration de la Chute des anges rebelles ; son rôle dans l'accession directe des saints auprès de Dieu, puisqu'il porte la balance devant un cortège de saints aux pieds du Christ en gloire dans la conque absidiale ; et son rôle à la fin des temps, avec la représentation du Jugement dernier. Pour le commanditaire, Michel semble être une figure clé des grands moments de l'Histoire du christianisme, un vecteur entre les diverses luttes contre le mal qui jalonnent l'histoire du monde.

L'huile sur toile peinte par le Pérugin, en 1500, pour l'abbaye de Vallombrosa²¹²⁵, ayant pour thème principal une Assomption de la Vierge, ne laisse planer aucun doute sur le commanditaire puisque l'abbé général, Biagio Milanesi, a fait représenter son portrait de profil, accompagné de celui de son diacre Don Baldassare, aux extrémités d'une prédelle dont les autres panneaux ont été perdus²¹²⁶. Mais, davantage qu'une figure choisie directement par le commanditaire, la présence de Michel est, sans doute, ici liée au fait qu'elle est un motif privilégié de l'atelier du Pérugin, qui a représenté au moins quatre fois l'archange avant 1518.



Le Pérugin, Assomption et saints, Florence, Galleria dell'Accademia, huile sur toile, 1500.

²¹²⁵ Et aujourd'hui à la Galleria dell'Accademia de Florence.

²¹²⁶ Il existe également un contrat attestant de cette commande, voir TEZA, 2004, p. 371 et GARIBALDI et MANCINI, 2004, notice p. 252.

La commande d'images de Michel dans les cathédrales est également courante, mais, en tant qu'église urbaine, il est souvent difficile de délier ce qui est le fait du choix de l'évêque, de laïques commanditaires ou de d'autres groupes d'hommes pouvant investir une partie de l'édifice pour l'ornier des images des saints qui leur sont chers. L'universalité de l'image de l'archange ne nous aide pas dans cette analyse. La peinture du Maestro del Vescovado pour le monument funèbre de Ciuccio di Vanni Tarlati di Pietramala (1334), par exemple, bien que se trouvant dans la cathédrale d'Arezzo, ne semble pas, à première vue, émaner d'une commande épiscopale. Pourtant, le défunt était le cousin de l'évêque Guido Tarlati, qui, s'il n'a pas directement commandé la peinture, a autorisé son implantation dans l'espace du Duomo. Rappelons également la présence d'une représentation de l'apparition de Michel sur le Mausolée d'Hadrien à Rome, dans la sacristie du Duomo de Sienne. Nous venons d'observer dans la partie précédente sur les inscriptions, l'importance accordée au cortège du saint évêque de Rome, Grégoire le grand, véritable protagoniste de la scène, peinte dans un endroit réservé aux officiants, et principalement à l'évêque, qui a certainement commandé cette peinture. C'est encore des épisodes d'apparition de l'archange qui sont choisis pour orner la chapelle funéraire du Cardinal Basilio Bessarione, dans la basilique dei Santi XII Apostoli de Rome. Nous reviendrons sur la signification politique de ce programme dans la partie suivante, mais notons simplement ici que les légendes michaéliques sont centrales dans ce programme commandé par le prélat byzantin, même si, une fois de plus, c'est davantage le cortège religieux, et le saint évêque qui est mis en avant, plus que l'archange.

Ces épisodes d'apparition de Michel, aussi ponctuellement soient-ils présents dans notre corpus, sont largement prisés par les évêques. Mais l'apparition de l'archange, au Mont Gargan, à Rome ou au Mont-Saint-Michel, n'est qu'un motif justifiant la représentation de la procession épiscopale. Le véritable sujet de ces peintures commandées par les prélats, est la cérémonie processionnelle conduite par un saint évêque (saint Laurent, saint Grégoire ou saint Aubert), figurant au centre de ses fonctions, et de son pouvoir. Ces images sont un moyen de figurer l'organisation religieuse et sociale de la communauté, à travers la disposition des différents groupes de personnages, au sein d'un événement où tous les fidèles sont subordonnés au pouvoir de Dieu, mais surtout au pouvoir de son représentant sur terre, l'évêque. L'image sert ici à légitimer l'autorité épiscopale qui s'inscrit de manière forte dans le territoire terrestre.

La commande du cardinal Giuliano della Rovere, futur pape Jules II, au Pérugin, est plus difficile à interpréter. L'ensemble de la composition est empreinte d'un grand sentiment de recueillement de tous les personnages représentés, autour du Christ-Enfant ou du Christ en croix. Nouvelle représentation de Michel dans une peinture du Pérugin, sa figure entre pourtant ici en résonance avec le saint qui apparaît en pendant sur le panneau droit du polyptyque. Il s'agit de saint Georges, qui insiste ainsi sur le caractère guerrier de Michel. Peut-être pouvons-nous voir dans cette peinture une illustration de la soumission de la classe guerrière à Dieu, et ainsi à l'Église ? D'autant que les deux saints soldats sont agenouillés, alors que les deux autres saints sont debout.

La Dormition de la Vierge qui se trouve au Musée du Petit Palais d'Avignon²¹²⁷, pourrait être une commande de l'entourage proche du pape, car la connaissance nécessaire de l'épisode apocryphe de Jéphonias, rarement représenté dans l'iconographie chrétienne, atteste d'une conception et / ou d'une destination de cette image par et pour un public lettré.

Enfin, la toile peinte par Raphaël en 1518, est une commande papale, de Léon X, pour l'offrir au roi de France, François I^{er}, à l'occasion du mariage de Laurent de Médicis, neveu du pape, avec Madeleine de La Tour d'Auvergne. Le roi de France était alors grand-maître de l'ordre de Saint-Michel et l'archange était le saint patron du Royaume de France. L'image de Michel réaffirme ainsi l'alliance – sacrée et guerrière - de la France et de l'Église, tous deux protégés par l'archange, et défenseurs de la foi, dans une lutte commune contre le mal : les Turcs.

Les commandes attestées de l'image de Michel par les prélats, se greffent en général d'une utilisation plus politique de la représentation du guerrier ailé.

I.2.1.2. Les autres religieux

Les autres commandes de religieux, sont encore plus difficiles à étudier, car la position sociale moindre de ce type de commanditaires, qui s'accompagne d'une qualité parfois moins importante des peintures, ne favorise pas la connaissance des conditions de réalisation de ces images, même si cela n'est pas une règle générale. Les images des églises paroissiales peuvent en effet être commandées par le prêtre, mais également par la communauté ou un riche bienfaiteur laïque. Les commandes sont, bien sûr, plus courantes pour les églises placées sous la protection de l'archange. La Vierge à l'Enfant entourée de saints, peinte par Niccolò di Liberatore, en 1499, comporte une inscription, sur le pied du pilastre, qui indique clairement que le commanditaire était Don Benigno di ser Marino da Spello, prêtre de l'église Sant'Angelo de Bastia. Cette image aurait été commandée pendant une période de faste économique de la commune de Bastia Umbra, due à la domination de la famille Baglioni de Pérouse (1431-1572)²¹²⁸. Elle est bien une œuvre commandée personnellement par le prêtre, « per l'anima sua e per sua devotione »²¹²⁹, mais dans une église dédiée à l'archange.

Dans les monastères, l'intérêt pour la figure de Michel peut parfois se justifier par une dévotion particulière portée par l'ordre, ou certains de ses représentants. Les quelques images de Michel qui apparaissent en contexte clairement augustin, peuvent s'expliquer par l'importance des interrogations sur la liberté des hommes, les péchés et ses répercussions sur l'au-delà dans la pensée de saint Augustin. Il faut d'ailleurs noter l'importance de la balance dans ce type d'images, qui pourrait confirmer cette hypothèse, comme, par exemple, dans le médaillon déposée au Museo Civico de Trévise, peint par Tomaso da Modena vers 1355-

²¹²⁷ Réalisée par un ou plusieurs proches de Matteo Giovannetti, peinture sur panneaux, dernier quart du XIV^e siècle.

²¹²⁸ A propos de cette peinture, voir MERCURELLI SALARI, 2004; BENAZZI et LUNGHI, 2004, notice 33, pp. 241-243.

²¹²⁹ Suite de l'inscription se trouvant sur le pilastre.

1366, pour l'église augustinienne de Santa Margherita ; la Vierge à l'Enfant et archanges, peinte sur panneaux par Carlo da Camerino vers 1405, conservée à Cleveland, Art Museum, et commandée par un frère augustin, Fra'Agostino Rogeroli ; ou le « polyptyque de Cellino » peint par Jacobello del Fiore, en 1424-1430, qui se trouve au Museo Nazionale d'Abruzzo, mais qui se trouvait à l'origine dans l'église de Santa Maria la Nuova di Cellino Attanasio, et était également une commande augustinienne. Pour saint Augustin, la chute de l'âme, « revêt un aspect intensément personnel: il la voit comme un champ de bataille dans le cœur de chaque homme, une faiblesse torturante qui l'a forcé à se fuir lui-même »²¹³⁰. C'est également pour cela que l'image du guerrier céleste en lutte contre son adversaire est particulièrement bien adaptée dans ce contexte. Pourtant, ces éléments sont ceux que l'on retrouve, de toute façon, le plus souvent dans l'iconographie de Michel, et ne constituent pas ainsi une particularité augustinienne. D'ailleurs ces aspects de la pensée de saint Augustin ont une répercussion importante dans la pensée des ordres mendiants, eux-mêmes commanditaires d'images de l'archange.

La commande des ordres mendiants, principalement dominicain et franciscain, est notable dans notre corpus. Il ne faut cependant pas sur-interpréter cette observation. En effet, c'est toujours la popularité de l'archange, et l'universalité du message que véhiculent ses représentations, qui participent au développement de son iconographie, d'autant que les adeptes de saint Dominique et de saint François ont largement utilisé l'image, et notamment la peinture, comme support de dévotion privilégié dans leurs lieux de culte. Le rôle de l'archange auprès des âmes et au moment de la fin des temps, possède une résonance importante pour les frères vivant dans le monde, qui ont pour mission première d'accompagner tous les fidèles laïques au salut.

Nous n'avons pas remarqué de particularités iconographiques pour la figure de saint Michel en contexte dominicain²¹³¹. Pour le contexte franciscain, il faut rappeler l'importance de la dévotion de François à l'archange, dont nous avons déjà parlé²¹³², et qui se lit principalement dans la présence conjointe des deux saints autour d'images du Crucifié²¹³³. Il faut également noter une proportion importante des images narratives de Michel dans les programmes iconographiques franciscains²¹³⁴, notamment à travers les deux cycles dédiés à l'archange à Santa Croce de Florence et à San Francesco d'Arezzo. Ce développement de la mise en scène de l'action michaélique, est directement lié à la fonction didactique donnée à l'image par l'ordre, qui recouvre toutes ses églises de peintures, et qui incite les fidèles à une participation émotive aux épisodes saints, à travers le média figuratif.

²¹³⁰ BROWN, 2001, p. 220.

²¹³¹ Qui comporte une vingtaine de peintures, clairement reliée à un contexte dominicain.

²¹³² À propos de la vision franciscaine de la mission de l'archange, voir SERENO, 2011, p. 80 et en particulier les notes 32, 33 et 34.

²¹³³ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 1.1.2.2. *L'association de Michel et du crucifié* ; et le chapitre 2. II. 3.1.2. *Saint Michel et le Christ*.

²¹³⁴ Sur la trentaine d'images clairement reliée à un contexte franciscain, plus d'un tiers sont narratives.

Si nous avons ici distingué les types de commande en fonction de l'état des commanditaires, il faut préciser qu'il n'existe pas nécessairement de différences fondamentales entre la commande religieuse et la commande laïque, souvent réunies sous le toit des mêmes églises, et utilisant, dans le cas de l'image michaélique, les mêmes types iconographiques.

I.2.1.3. Les laïcs

Les laïcs sont également de grands commanditaires de la figure de Michel et, c'est eux que l'on retrouve principalement représentés à genoux aux pieds des saints dans les images. Ces commandes émanent avant tout de la noblesse et des fonctionnaires, mais également des rois. Charles IV, roi de Bohême, fait exécuter en 1355-1359, par Tomaso da Modena, une Vierge à l'Enfant et un Christ de pitié au-dessus desquels on retrouve Michel et Gabriel²¹³⁵. Ferdinand Ier de Naples, roi de Sicile, se fait représenter aux pieds de ces saints protecteurs, les saints Michel et Nicolas, pour remercier la Vierge du registre central, dans un triptyque de Lacedonia²¹³⁶. La noblesse est également bien représentée dans notre liste de commanditaires. François II Gonzague, marquis de Mantoue, condottière au service du duc de Milan, a fait réaliser par Andrea Mantegna, une huile sur toile dans laquelle il se fait introduire, sous la forme d'un portrait peint, auprès de la Vierge par l'archange²¹³⁷. Le comte Neri di Porciano, fait représenter l'archange en pied dans l'un des panneaux de son triptyque, peint par Bicci di Lorenzo (1414), qui met également Michel en scène dans l'épisode du taureau de la prédelle²¹³⁸. Les fonctionnaires, qui peuvent être également nobles, peuvent faire représenter l'archange, comme par exemple, Monaldo Paradisi, gouverneur du pape Eugène IV en Corse, et commissaire aux comptes, qui commande le Jugement dernier de la chapelle Paradisi, à Terni, dans l'église San Francesco, à Bartolomeo di Tommaso da Foligno (1445-1451), où Michel apparaît deux fois au centre des compositions. Giovanni di Francesco Buzzichelli, recteur de l'hôpital Santa Maria della Scala, a fait réaliser pour son établissement, un autre Jugement dernier (1446-1449), dans la *Sagrestia Vecchia*, par Lorenzo Vecchietta, où Michel a, encore une fois, une place centrale.

Mais il faut surtout noter l'importance de « nouveaux riches », les personnalités importantes des communes italiennes, enrichies par le commerce et la finance, désireux de s'assurer un avenir dans l'au-delà malgré les activités vénales qu'ils exercent. Dans ce processus de rachat du salut, la commande artistique est un acte profondément religieux et social, dans lequel Michel est une figure clé. Giovanni di Cosimo de' Medici, membre de la puissante famille florentine, est surtout un banquier et un riche mécène des artistes de la Renaissance. Il commande à Filippo Lippi, un polyptyque (1457-1458), malheureusement

²¹³⁵ Aujourd'hui conservée à Karlštejn, dans le palais impérial.

²¹³⁶ Conservé au Museo San Gerardo Maiella, huile sur toile, peu après 1486.

²¹³⁷ Conservée à Paris, au Louvre, et réalisée entre 1495 et 1496.

²¹³⁸ Conservé dans l'église Santa Maria Assunta de Stia, mais à l'origine destiné à San Lorenzo à Porciano.

aujourd'hui incomplet, mais sur les fragments²¹³⁹ duquel on retrouve un saint Michel agenouillé, présentant son épée et s'appuyant sur son bouclier. Cette peinture a été réalisée pour Alphonse V d'Aragon, à qui le Florentin voulait en faire cadeau. L'ascension sociale de Francesco di Marco Datini est plus spectaculaire. Alors que ses parents tenaient une taverne, il devient négociant, banquier, producteur de laine et spéculateur, et regroupe une fortune considérable qui lui permet notamment d'être le commanditaire d'une peinture murale dans la salle capitulaire de San Francesco de Prato, à Niccolò di Pietro Gerini, dans les années 1390. Le caractère expiatoire de la peinture est marqué par le thème principal de la composition, une Crucifixion, et par la présence de Michel. Outre l'archange, le seul autre personnage non contemporain de la scène du Golgotha, à être représenté dans le cadre de l'image est saint Louis de Toulouse, dont la présence s'explique par son appartenance à l'ordre franciscain. Mais la nature de la commande nous laisse entrevoir une autre raison. L'évêque de Toulouse a, en effet, refusé son destin de roi de Naples, pour rentrer dans l'ordre mendiant, acceptant pour cela, à contrecœur, la mitre épiscopale. Le commanditaire a lui-même pris un autre chemin que celui qui semblait être le sien, qui l'a mené à la richesse. Bartolomeo Bolognini, producteur et marchand de soie bolognais, commande, pour la chapelle familiale de la cathédrale San Petronio De Bologne, un grand couronnement de la Vierge avec une représentation du paradis et de l'enfer à Giovanni da Modena (1410). Michel possède vraiment ici, une position centrale, dans le sens de la largeur, comme dans celui de la hauteur. La pesée est clairement l'étape qui permet l'accès à l'un ou l'autre des versants de cette image. La même composition est reprise dans un panneau, aux proportions moins importantes, commandé toujours par Bartolomeo Bolognini au Maestro dell'Avicenna, vers 1435²¹⁴⁰. Le thème du Jugement est particulièrement prisé par ces riches banquiers ou commerçants, en quête d'expiation. Dans ces compositions, Michel a une place centrale, avec ou sans la balance, c'est lui qui gère l'accès au paradis.

L'archange est également choisi par les riches commanditaires laïques pour leur monument funéraire, comme c'est le cas pour celui de Niccolò Brenzoni, riche citadin véronais mort en 1422²¹⁴¹. Dans la partie peinte par Pisanello, Michel est le guerrier qui permettra d'assurer la protection des routes de l'au-delà au défunt. Niccolò di Liberatore a peint, sur commande de Brigida degli Elmi, veuve du riche marchand et banquier Michele di Niccolò Picche, un polyptyque²¹⁴², qui se situait certainement à proximité du monument funéraire du défunt, et où l'archange est clairement engagé dans un combat contre un démon pour protéger la pesée qu'il réalise sûrement pour Niccolò Picche. Qu'il soit acteur du Jugement dernier, protecteur de la balance ou guerrier prêt au combat, la figure de Michel devient dans ces images commandées par de riches laïcs, l'intercesseur auquel ils se recommandent pour expier leurs péchés.

²¹³⁹ Aujourd'hui conservés au Cleveland Museum of Art.

²¹⁴⁰ Conservé à la Pinacoteca Nazionale de Bologne.

²¹⁴¹ Dans l'église San Fermo Maggiore de Vérone, réalisé entre 1424 et 1426.

²¹⁴² Daté de 1492, qui se trouve actuellement dans l'église San Niccolò de Foligno mais, à l'origine produit pour la chapelle Sant'Antonio abate de l'église augustinienne de Foligno.

C'est également dans ce but que les regroupements, religieux ou non, de laïcs font représenter l'archange. Ces groupes sont quasiment absents de notre corpus jusqu'à la fin du XIV^e siècle, car cette pratique, initiée avec l'invention du Tiers-Ordre par saint François, n'en était encore qu'à ses balbutiements. Mais ils sont largement représentés, à travers leur commande ou parce qu'ils sont figurés dans le cadre de l'image, à partir des années 1380, et pour tout le XV^e siècle. Joseph Duhr précise que le *Quattrocento* et le *Cinquecento* sont les siècles des confréries, et que se développe en parallèle le culte des anges gardiens, auxquels certaines confréries étaient dédiées²¹⁴³.

La « Compagnia di Sant'Angelo » d'Arezzo avait couvert les murs de l'église dédiée à l'archange, de peintures, vers 1410, aujourd'hui déposées, mais sur lesquels deux figurations de Michel sont encore reconnaissables, dans les fragments déposés sur toile et conservés à la National Gallery de Londres. L'un représente Michel en buste dans un médaillon tenant son épée et son globe, et l'autre, une scène de combat de l'archange accompagné de ses anges, images narratives de la Chute des anges rebelles ou de la lutte apocalyptique contre le dragon. L'archange, à qui était dédiée la compagnie, était, bien sûr, au centre du programme pictural de l'église San Michele Arcangelo d'Arezzo. Si la destination précise du panneau peint sur ses deux faces par Lorenzo di Alessandro en 1480²¹⁴⁴, n'est pas connue, l'iconographie ne laisse aucun doute sur le fait que ce soit une commande passée par une confrérie pénitente, puisque que les personnages représentés aux pieds de l'archange, qui s'en remettent directement à sa protection, sont vêtus d'une toile grise ceinturée d'une corde et d'une cagoule pointue. Le constat est le même pour le panneau, également peint sur ses deux faces, par Girolamo del Pacchia²¹⁴⁵, pour un frère de la Miséricorde peint agenouillé au pied d'une croix sur le verso. Le fait même que le visage de ce personnage n'apparaisse pas, ni son nom, prouve qu'il ne représente pas un homme particulier, mais toute la confrérie. Ce type de peintures relie clairement le rôle de Michel d'évaluateur des âmes - notons d'ailleurs l'importance accordée à la balance, mais également à l'épée punitive, dans ces deux images - et la centralité de la pénitence pour ce genre de regroupements laïques.

Les commanditaires des peintures de Vierge de Miséricorde²¹⁴⁶, que nous avons recensées dans notre corpus, ne sont pas précisément connus, et nous ne savons pas s'il s'agit de commandes collectives ou individuelles. De toute façon, même si le commanditaire est un seul homme, et s'il est fort probable dans ce cas qu'il soit représenté au sein du groupe protégé par le manteau de Marie, cette image est clairement destinée à toute une communauté, que le ou les donateurs recommandent à la Vierge, secondée par Michel.

²¹⁴³ DUHR, t. I, 1937, p. 617.

²¹⁴⁴ Aujourd'hui conservé à la Walters Art Gallery de Baltimore.

²¹⁴⁵ Peint dans la première partie du XVI^e siècle et conservé à la Pinacoteca Nazionale de Sienne.

²¹⁴⁶ Maestro di Sant'Agostino, Vierge de Miséricorde et saints, Fermo, Sant'Agostino, peinture murale, début du XV^e; Neri di Bicci, Vierge de Miséricorde et saints, Arezzo, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1456; Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, Vierge de Miséricorde et saints, Pérouse, Oratorio San Bernardino, « gonfalone », peinture sur panneaux, 1464; Giovanni Angelo d'Antonio, Vierge de Miséricorde et saints, Florence, Villa di Montalto, Santa Maria del Soccorso, peinture murale, 1468.

L'iconographie de l'archange est, dans ce contexte de commandes collectives, davantage orientée vers le protecteur de la balance ou le guerrier qui met clairement ses armes au service de la protection des hommes, sans que sa figure propre en soit particulièrement modifiée.

Précisons enfin que les hommes ne sont pas les seuls commanditaires de l'image de l'archange. Malgré l'aspect viril et martial de la figure de l'archange, les communautés religieuses féminines ou les épouses peuvent également choisir le guerrier ailé pour orner les murs ou les panneaux qu'elles commandent. Cristina Sereno a noté que l'archange semblait empreint d'une plus grande délicatesse envers les femmes, comme en attestait le miracle de l'accouchée du Mont-Saint-Michel, unique cas d'apparition destinée à l'accomplissement d'un miracle sans contrepartie négative pour les hommes ou sans trait de caractère autoritaire de la part Michel. Son rapport avec Jeanne d'Arc, est également plus bienveillant, et la sainte précise qu'elle le sent toujours à ses côtés pour la conseiller. Enfin, pour Marguerite de Cortone, à qui il se rend visible au XIII^e siècle, il apparaît comme un *speciosus angelus*²¹⁴⁷. Pourtant, les images commandées par des femmes dans notre corpus, ne semblent pas particulièrement montrer un aspect plus délicat de Michel. Notons, par exemple, la violence du coup de lance porté par l'archange à son ennemi, dont la tête est recouverte de sang, dans la peinture commandée par l'abbesse Lucia Rassica, du couvent San Michele de Salerne. Rappelons tout de même que c'est principalement en tant qu'épouse, et / ou mère, que les femmes participent aux commandes des images de l'archange, ce qui est prégnant dans les représentations où toute la famille des donateurs est représentée. Dans le triptyque peint par Allegretto Nuzi en 1365, conservé à la Pinacoteca Vaticana, le donateur, sa femme et leurs enfants sont tous figurés agenouillés aux pieds de la Vierge à l'Enfant. Dans le panneau principal de la peinture de Biagio d'Antonio, qui se trouve au Musée du Petit Palais d'Avignon, mais réalisé pour l'église San Michele à Faenza, le couple de donateur, Niccolò Ragnoli et sa femme, est représenté avec son fils dans l'espace de la Nativité. L'archange figure, quant à lui sur la lunette supérieure, en train de juger les âmes des hommes ressuscités à l'aide de sa balance. Ainsi, nous ne pouvons distinguer de particularités propres à la commande féminine.

I.2.2. Saint Michel, une figure pour tous

Ce rapide panorama des différents types de commanditaires des images de Michel nous permet quelques remarques. Si la figure de l'archange ne semble pas l'apanage d'une catégorie de donateurs particulière, elle s'adapte à chacun des contextes dans lequel elle s'insère, non pas de manière nette et spectaculaire, mais dans une lecture iconographique plus minutieuse²¹⁴⁸. Ainsi, si Daniel Russo notait que c'est par la multiplicité des formules

²¹⁴⁷ SERENO, 2011, p. 81.

²¹⁴⁸ Les détails qui permettent de relier plus personnellement la figure de l'archange à son commanditaire, sont variés : déplacement de l'attention de Michel d'un attribut à un autre, placement différent de Michel dans

iconographiques de saint Jérôme que semble s'expliquer la diversification de ses publics²¹⁴⁹, cette remarque est beaucoup moins valable pour saint Michel, voire même opposée, puisque c'est avant tout par la multiplicité des significations possibles à partir d'un seul type – celui du guerrier ailé à la balance – que la figure michaélique regroupe un public hétéroclite. Nous dirions plutôt que ce sont les variations, à l'intérieur de cette formule iconographique, qui permettent l'ajustement de l'image michaélique à ses différents commanditaires.

Quoi qu'il en soit, s'ils veulent produire une image efficace, les acteurs de la création d'une peinture restent limités dans leur créativité, par la tradition iconographique. Comme le précise André Grabar, l'image doit être lisible, reconnaissable et répondre à une fonction précise²¹⁵⁰. L'image religieuse n'est jamais, au Moyen Âge, ni au début de la Renaissance, l'expression d'un unique caprice artistique soit du commanditaire, soit du peintre. À l'intérieur de ce cadre, apparaissent pourtant de légers décalages, zones de liberté du donateur et du peintre, dans lesquels se détectent la signification secondaire de la représentation, son utilisation particulière, et c'est là que se « repèrent les liens entre iconographie et spiritualité »²¹⁵¹.

À travers cette adaptabilité aux différents hommes et femmes qui le font représenter, de quelque genre, état, niveau social, politique ou culturel soient-ils, c'est, encore une fois, la question de l'universalité de la figure michaélique qui est posée, et, à travers elle, celle des raisons qui poussent un homme à commander sa représentation. Car n'est-ce pas justement parce que la figure de l'archange est universelle, qu'elle constitue un saint idéal pour tous les contextes, mais qu'elle n'est finalement pas spécifiquement un choix réfléchi et personnel du commanditaire ? Cela est en partie vrai, pour un certain nombre de peintures de notre corpus, mais totalement incorrect dans d'autres cas, où la figuration de Michel semble particulièrement justifiée et revendiquée, comme nous allons le voir dans la partie suivante sur les significations de l'image de l'archange.

Cette diversité de la commande invite également à s'interroger sur les différences de qualité entre créations destinées à des hommes d'Église ou à des laïcs, ou entre un « art aristocratique » et un « art populaire ». L'essor de la peinture comme support principal de la représentation dans l'art italien, le développement de l'économie et de la finance dans les communes, et les réunions de laïcs en groupes de solidarité, sont les facteurs majeurs qui ont permis la diversification, entre le XIV^e et le XV^e siècle, des commanditaires en général, et de ceux de l'image de Michel en particulier. André Grabar parle d'une « extension du recours à l'art à des couches de la société plus large »²¹⁵². Certains auteurs ont pourtant avancé que le culte de saint Michel était avant tout aristocratique. Cette idée est liée à l'importance de la récupération du culte et des images de l'archange par les pouvoirs - qu'ils soient laïques ou religieux - pendant le Haut Moyen Âge et le Moyen Âge central ; et au fait que Michel ne

l'image, geste ou dynamisme remarquable, association à des saints différents, relation directe ou indirecte avec le donateur représenté dans le cadre de l'image...

²¹⁴⁹ RUSSO, 1987, p. 275.

²¹⁵⁰ GRABAR, 1979-1994, p.325.

²¹⁵¹ RUSSO, 1987, p. 233.

²¹⁵² GRABAR, 1979-1994, p. 389.

possédait pas de reliques, et ne pouvait ainsi satisfaire la piété populaire²¹⁵³. Pourtant, des reliques de l'archange ont bien été créées, et la nature même des commandes des images michaéliques dans notre corpus, atteste bien de sa diversité. Cristina Sereno confirme d'ailleurs, au travers d'un corpus textuel des XIII^e - XVe siècles²¹⁵⁴, que le culte de Michel se popularise surtout à la fin du Moyen Âge. L'iconographie de l'archange semble se développer à cette période au-delà de tout clivage religieux / laïc ou aristocratique / populaire. Entre 1300 et 1518, tout le monde s'approprie sa figure. Mais, plus que dans la multiplicité des types iconographiques (puisqu'ils restent relativement uniformes), les différences entre ces commandes sont à rechercher au niveau des significations secondaires que chacun lui assigne, et ainsi au niveau de la fonction et de la destination des peintures de l'archange ; puis, au niveau des diversités formelles, dues à chaque peintre.

I.3- Le travail des peintres entre création et production

Comme pour les commanditaires, il nous est impossible d'étudier en détail chaque auteur d'images de saint Michel de notre corpus. Nous aimerions pourtant rappeler ici les caractéristiques du travail du peintre entre 1200 et 1518 - entre tradition et liberté, entre travail collectif et travail individuel, entre copies et originalités - puisque ces modalités de la création participent également à la permanence de certains types, à leur création, à leur diffusion ou à leur disparition. L'analyse des spécificités individuelles n'est pas au centre de notre étude car elle concerne, à priori, davantage les aspects formels d'une image, ce que l'on pourrait appeler « le style »²¹⁵⁵. Pourtant, nous avons déjà largement démontré que la forme participait activement au sens général et à l'iconographie d'une composition. De plus, nier cet aspect de la création artistique, la question de la zone de liberté de l'« artiste » - qu'elle soit formelle ou iconographique - reviendrait à estimer que l'image, entre 1200 et 1518, n'est qu'un simple assemblage systématique de signes codés, déchiffrable dans sa totalité à partir d'une analyse iconographique rigoureuse, ce que nous sommes loin de penser.

I.3.1. Le poids des traditions, de la commande et de l'atelier. La créativité des peintres en question

Tout comme pour le donateur, le peintre doit construire un objet efficace, et est, à ce point tributaire de la tradition iconographique qui détermine un langage de base permettant de

²¹⁵³ Voir surtout ROJDESTVENSKY, 1922.

²¹⁵⁴ SERENO, 2011, p. 86.

²¹⁵⁵ Jérôme Baschet indiquait à ce propos que « sans nier la force de l'invention de certains artistes médiévaux, l'analyse sérielle invite à préférer la notion d'inventivité des images à celle d'originalité de l'artiste ». BASCHET, 2008 (1), note 13, p. 422.

rendre intelligible la représentation qu'il crée au public à qui elle est destinée. Il doit également prendre en compte les directives du commanditaire qui sont, dans les contrats ou les testaments conservés, plus ou moins brefs ou détaillés. Les informations contenues dans ces documents sont souvent d'ordre iconographique : elles indiquent le thème principal et énumèrent les noms des personnages à représenter. Elles concernent surtout le prix et la quantité des matériaux nécessaires et peuvent également contenir des indications de composition de l'ensemble, voire de forme. Dans ce cas, ces indications font souvent référence à une autre peinture (ou sculpture) qu'il faut reproduire « modo et forma »²¹⁵⁶. La référence à la tradition, ou la copie de modèles renommés²¹⁵⁷, est vue comme un gage de qualité pour la future peinture. La copie est d'ailleurs au centre de l'apprentissage de la technique. L'originalité de la création n'est pas encore au centre de la critique qualitative d'une peinture ou de tout autre objet, qui n'est, de toute façon, pas réalisé par un artiste seul au caractère bien individualisé. Le travail des XIII, XIV et XV^e siècles, est encore largement un travail collectif, organisé à l'intérieur d'atelier. Ce regroupement est généralement familial, et les traditions figuratives, les cartons, les modèles, et le savoir-faire artisanal, sont ainsi, dans la plus grande majorité des cas, transmis de générations en générations²¹⁵⁸. Et même s'ils ne travaillent pas en famille, les peintres sont très souvent obligés de se regrouper pour pouvoir affronter la concurrence qui existait dans les villes italiennes à partir de la seconde moitié du XIV^e siècle. Les relations qui s'établissent sont d'abord de l'ordre de celles qui s'établissent entre le maître et élève, mais, même après la formation, le peintre reste très souvent attaché à l'atelier qui l'a formé, et devient alors disciple ou collaborateur de son maître²¹⁵⁹. Ce n'est qu'au début du XVI^e siècle que l'organisation en atelier commence à décliner²¹⁶⁰.

Il existe ainsi un patrimoine spécifique à chaque atelier, composé d'une base de traditions communes à tous, et de spécialités, iconographiques, formelles ou techniques. Ce sont ces spécialités qui constituent les zones de liberté des peintes, dans la mesure où elles ne sont pas trop brimées ou orientées par la commande. Dans tous les cas, cette « inventivité »²¹⁶¹ reste liée au groupe constitué par l'atelier, même si ce dernier se cristallise souvent autour d'une figure principale à la tête de cette petite ou moyenne entreprise.

²¹⁵⁶ Cité dans RUSSO, 1984, p. 710.

²¹⁵⁷ Herbert Kessler préfère utiliser le terme de « citation » qui renvoie à une conception plus active. Cité dans BASCHET, 1997, pp. 101-135.

²¹⁵⁸ RUSSO, 1986, pp. 364-365.

²¹⁵⁹ RUSSO, Daniel, « Imaginaire et réalités : peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Âge », dans Xavier BARRAL I ALTET, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, vol. 1 – Les hommes*, Paris, Picard, 1986, pp. 368-369.

²¹⁶⁰ RUSSO, 1986, pp. 369-370.

²¹⁶¹ Jérôme Baschet précise que cette inventivité est possible par l'« absence de définition normative de l'iconographie et l'inexistence d'un contrôle formel exercé par l'autorité ecclésiastique », BASCHET, 2008 (1), p. 256.

I.3.2. Les séries iconographiques de saint Michel

La manière la plus fiable d'évaluer les spécificités d'un peintre, ou de son atelier, autour de l'iconographie de saint Michel, est de réunir plusieurs images créées par lui, destinées à des commandes différentes, dans lesquelles se trouvent des « variations créatives » communes, qui ne peuvent être le fait du commanditaire puisqu'elles se retrouvent dans les divers contextes dont le seul vecteur commun est le peintre. Nous allons désormais nous pencher sur quelques cas qui sont particulièrement bien représentés dans notre corpus, soit parce que nous possédons plusieurs peintures attribuées à un même peintre ou atelier, et / ou parce que nous connaissons également des exemples de ses suiveurs, anciens élèves, souvent fils et petits-fils, qui constituent de véritables dynasties de peintres, à travers lesquelles nous allons tenter de détecter les permanences ou les ruptures.

I.3.2.1. Les ateliers florentins

Le cas florentin est exceptionnel à bien des égards. Nous arrivons, grâce aux images conservées, à retracer les relations entre peintres sur presque deux siècles. Il est difficile de savoir si le cas florentin reste un cas à part dans l'organisation du travail, les proportions des ateliers, les dynasties de peintres, l'importance des commandes, ou s'il est juste mieux documenté et ses pièces mieux conservées, grâce, en partie aux écrits de Giorgio Vasari qui entérinent la supériorité florentine, et nous semble donc aujourd'hui faussement exceptionnel. Quoiqu'il en soit, les exemples florentins constituent pour nous le meilleur moyen d'aborder la question de la création.

La famille Gaddi, ses suiveurs, et la famille Bicci, tous liés par des relations de maître à élève, parfois doublées de liens de sang, nous permettent de suivre l'évolution de l'image florentine de l'archange de 1325 à 1480. Nous n'avons pas conservé d'images de Michel du premier représentant de cette « dynastie », Gaddo Gaddi (1259 - 1332 ?), peintre et mosaïste florentin. Son fils, Taddeo Gaddi (1259 - 1366), qui a également travaillé dans l'atelier de Giotto, en a produit au moins deux²¹⁶², qui présentent à peu de choses près, la même composition : un petit panneau, certainement destiné à la dévotion privée, figurant une Vierge à l'Enfant sur un trône, autour de laquelle des saints prennent place. L'archange est représenté à droite de ce cortège, au premier plan, vêtu de la tenue du général romain, et présente l'épée et le globe. Bernardo Daddi était également élève de Giotto en même temps que Taddeo, et propose, quant à lui, trois peintures²¹⁶³ où Michel est en général plus dynamique, et porte à

²¹⁶² Le premier est conservé à Florence, à la Galleria dell'Accademia, et réalisé entre 1325 et 1330, certainement pour une clarisse ; le second est conservé à Bern, au Kunstmuseum, réalisé entre 1335-1340, à une destination inconnue.

²¹⁶³ Saint Michel, Crespina, San Michele, peinture sur panneaux, 1320-1348 ; Vierge à l'Enfant et saints, Nantes, Musée Municipal des Beaux-arts, peinture sur panneaux, 3^e décennie du XIV^e siècle ; Crucifixion et saints,

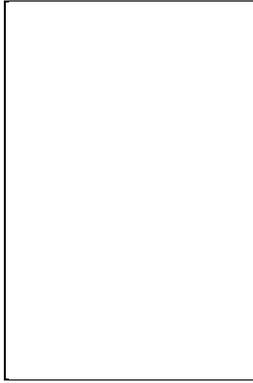
chaque fois le bouclier d'argent à la croix de gueules, alors que cet attribut n'est pas très répandu dans notre corpus²¹⁶⁴. Il semble s'agir ici d'une particularité du peintre. Notons également le caractère original de la tenue inspirée de celle du général romain, mais nettement réinterprétée en termes plus originaux, plus colorés, voire même parfois extravagants²¹⁶⁵.

Jacopo del Casentino (1297-1358), élève de Taddeo Gaddi, réalise, dans le premier quart du XIV^e siècle, le premier cycle mural autour des légendes de l'archange dans la peinture italienne : celui de la chapelle Velluti de Santa Croce à Florence. C'est également la première fois, depuis le panneaux de Coppo di Marcovaldo, que sont réunis des épisodes bibliques et des épisodes d'apparition de l'archange. Jacopo réalise également deux peintures sur panneaux, dans lesquelles le combat contre le dragon, largement exalté dans la peinture murale de Florence, a une place importante. Dans la peinture de Santa Croce, et dans celle du panneau conservé à Dunedin, le thème n'est pas tout à fait le même puisqu'il s'agit d'un côté d'une image narrative du combat de Michel et de ses anges contre le dragon de l'Apocalypse, et de l'autre une représentation en état, de l'archange combattant le mal, qui a pris ici la forme d'un dragon. Le type vestimentaire du général romain est le même. La position du corps diffère d'une peinture à l'autre, mais cela tient au changement d'arme, qui atteste lui-même de la nature différente du combat. L'image traditionnelle liée à l'Apocalypse conserve la lance comme arme majeure (même si l'épée est présente dans son fourreau, porté dans la main gauche) alors que le saint Michel du panneau a adopté l'arme à la mode, l'épée, qui l'oblige à imprimer un mouvement de rotation du buste. Malgré cela, le dynamisme des deux figures est le même, ainsi que la position de la tête de Michel qui témoigne de sa concentration sur son adversaire et sur le combat qu'il a bientôt gagné, dans les deux cas. Le dragon, pluricéphal d'un côté et monocéphal de l'autre, possède pourtant des similitudes formelles, dont le motif de la langue de feu qui menace l'archange. La différence de support entre programme mural et petit panneau de bois, atteste bien de destinations différentes, mais un dialogue est conservé, de nature iconographique et formel, à travers la figure de l'archange, dont le vecteur commun ne peut être que le peintre et / ou son atelier.

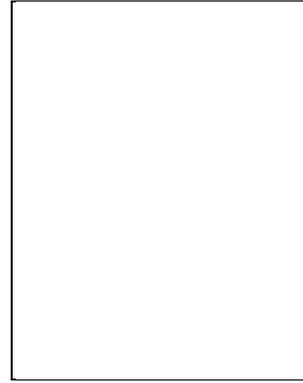
Florence, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1340-1345.

²¹⁶⁴ Il est présent dans moins de 20% des images de l'archange ; voir à ce propos le chapitre 2. II. 1.1.1. *Les armes et les attributs militaires*.

²¹⁶⁵ Comme la jupe à ptéryges de la peinture conservée à la Galleria dell'Accademia, remplacée par une succession d'étoffes transparentes, rayées et foncées, et le plastron comportant un motif à pois.



Jacopo del Casentino, saint Michel et ses anges combattent le dragon (détail), Florence, Santa Croce, peinture murale, 1^e ¼ XIV^e.



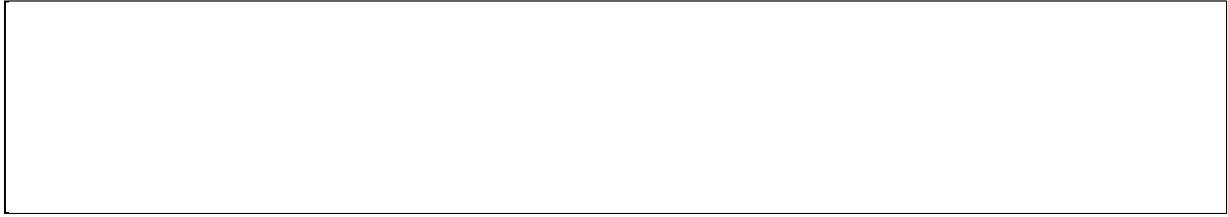
Jacopo del Casentino, Crucifixion, saint Michel et Stigmatisation de François (détail), Dunedin, Public Art Gallery, peinture sur panneaux, 1340-1350.

Notre corpus comprend quatre peintures d'Agnolo Gaddi (1350 - 1396), fils de Taddeo, et également élève de Jacopo del Casentino, et deux autres attribuées à son atelier. Il s'agit ici uniquement de peintures sur panneaux. Sur les quatre peintures attribuées à la main du peintre, trois sont des fragments de prédelles, comportant des images narratives, illustrant à chaque fois, des scènes différentes : miracles, apparitions au Mont Gargan, apparition à Rome et épisodes bibliques²¹⁶⁶. Il s'agit certainement d'un même ensemble, comme nous l'avons déjà précisé au chapitre 2 de ce travail²¹⁶⁷. Le rapprochement de ces trois fragments fait de cet ensemble l'un des cycles illustrant les légendes de l'archange les plus développés²¹⁶⁸. Les deux scènes communes à celles réalisées par Jacopo del Casentino à Santa Croce, celle du miracle du taureau et celle du combat contre le dragon ou les anges rebelles, reprennent plusieurs éléments de la composition de son maître, sans que la citation soit directe. C'est surtout l'intérêt pour l'image de l'archange dans des épisodes narratifs qui crée un lien important entre le maître et l'élève. Pourtant, encore une fois, l'absence d'information autour de la commande de ces panneaux nous empêche d'estimer clairement l'implication des donateurs dans le choix des épisodes représentés et celui du peintre.

²¹⁶⁶ Miracle de l'accouchée du Mont-Saint-Michel et miracle du taureau, sous une Vierge à l'Enfant, New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, 1380 ; Apparition de Michel sur le Mausolée d'Hadrien, Rome, Pinacoteca Vaticana, peinture sur panneaux, années 1380-1390 ; Chaveiers devant une porte (ou préparation à la bataille de Siponto) et chute des anges rebelles, New Haven, Yale University Art Gallery, peinture sur panneaux, vers 1390.

²¹⁶⁷ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.3. *L'archange épiphannique et les cycles de la « légende » de saint Michel.*

²¹⁶⁸ Seul le panneau de Coppo di Marcovaldo, comporte plus d'épisodes que la supposée prédelle d'Agnolo Gaddi.



Agnolo Gaddi, divers miracles et apparitions de Michel, New Haven, Yale University Art Gallery (pour le premier et le dernier panneau), Rome, Pinacoteca Vaticana (pour le panneau central), peinture sur panneaux, 1380-1390.

Spinello Aretino (1350-1410) est, lui aussi, l'élève de Jacopo del Casentino. Comme son nom ne l'indique pas, il est également florentin, mais, de famille gibeline, il fut contraint de se réfugier à Arezzo, où il a travaillé une bonne partie de sa vie. Son activité crée donc un léger décalage géographique dans le parcours florentino-florentin que nous sommes en train de réaliser. Il exécute notamment le cycle de l'archange dans l'église San Francesco d'Arezzo, comprenant deux grands épisodes de l'action michaélique sur le mur latéral de la chapelle Guasconi (1404) : son apparition sur le Mausolée d'Hadrien à Rome et son combat contre le dragon de l'Apocalypse. Notons la proximité du deuxième épisode avec celui de son maître à Florence, et une nouvelle fois, l'intérêt pour la mise en scène de l'archange, imputable soit au contexte franciscain dans lequel se trouve cette peinture, et dans lequel se trouvait déjà celle de Jacopo del Casentino ; soit à un commanditaire privé²¹⁶⁹ vouant un culte particulier à Michel²¹⁷⁰, et qui, ayant vu les peintures florentines du maître, aurait demandé à l'élève une reproduction du cycle. Cependant, le choix divergeant en ce qui concerne le sujet de la première scène, qui figure bien un épisode d'apparition, mais non celui du taureau proposé par Jacopo, laisse planer un doute. La présence, sur les murs de la nef de l'église d'Arezzo d'une autre figure de l'archange en état portant le globe et l'épée (1404), et les fragments de peintures murales déposées à Londres, et destinées à l'église San Michele d'Arezzo (1408-1410) - dont l'une reprend la même composition que la bataille peinte par Spinello dans la chapelle Guasconi²¹⁷¹ - laissent penser à une véritable spécialité de l'atelier du peintre florentin pour les figurations de Michel à Arezzo. Et si cet ensemble de peintures de l'archange n'est pas forcément révélatrice d'une dévotion particulière du peintre pour le soldat de Dieu (bien que cette hypothèse ne soit pas impossible), il est plutôt le reflet d'habitudes figuratives et une preuve de la possession de cartons et de modèles par l'atelier, permettant de répondre à une demande de représentations de l'archange, dont le culte est particulièrement vif à Arezzo, comme en atteste la présence d'une église dédiée à Michel et la création de la « Compagnia di Sant'Angelo ».

²¹⁶⁹ Malgré le nom de la chapelle, nous ne savons pas si un membre de la famille Guasconi a effectivement commandé ces peintures.

²¹⁷⁰ Si l'archange figure également sur le polyptyque qui orne l'autel de la chapelle, peint par Niccolò di Pietro Gerini à la fin du XIV^e siècle, il n'y a pourtant été ajouté qu'au début du XX^e siècle.

²¹⁷¹ L'autre est une représentation de l'archange en buste, dans un médaillon, présentant l'épée et le globe.



Spinello Aretino, vue générale du mur latéral de la chapelle Guasconi (Vierge à l'Enfant et saints, combat de Michel contre le dragon, apparition de Michel sur le Mausolée d'Hadrien) Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.



Spinello Aretino, saint Michel et ses anges, Londres, national Gallery, peinture murale déposée, 1408-1410.

Nous avons recensé une peinture réalisée par le fils de Spinello Aretino, Parri Spinelli, qui figure l'archange (1440-1450). Mais cette image ne présente ni une image narrative, ni un archange participant au cortège entourant la Vierge à l'Enfant sur un trône. Il s'agit d'une représentation en buste, qui se trouvait dans une lunette, au vu de la forme arrondie du support²¹⁷², où Michel est apparemment vêtu d'une forme dérivée du plastron, dont on reconnaît les épaulières, et porte son épée, qui n'est pourtant ni au centre de la composition, ni au centre de l'attention de l'archange. Le visage de Michel est tourné dans une direction opposée à celle de son buste, il vient de se retourner puisque ses cheveux flottent encore autour de son visage. Ses yeux sont perçants, son regard fixe quelque chose au loin. L'archange est comme absorbé par ce qu'il surveille, tout en restant détendu et détaché. On retrouve ici le sérieux du visage de Michel peint par le père du peintre à Arezzo, qui conservait le type physique angélique, tout en faisant passer par le regard toute la tension contenue dans le personnage. Parri Spinelli a réalisé un véritable portrait de Michel, nous pourrions presque dire un portrait psychologique du guerrier céleste, figurant la tension constante dans laquelle se trouve le bras armé de Dieu pour assurer ses multiples missions et sa lutte plus générale contre le mal. Son arme n'est pas rangée, prête à l'emploi, ses « sens » sont en alerte. Ce type d'images ne peut avoir été réalisée que par un peintre qui était familier des images de combats de l'archange, ou de Michel en général, et qui avait saisi toute l'ambiguïté de cette figure angélique, armée et en perpétuel mouvement.



Parri Spinelli, Saint Michel (détail), Museo Statale di Arte Medievale et Moderna d'Arezzo, peinture murale déposée, 1404.



Spinello Aretino, saint Michel et ses anges combattant le dragon (détail), Arezzo, San Francesco, peinture murale, 1404.

²¹⁷² La peinture murale est aujourd'hui déposée sur toile et conservée au Museo Statale di Arte Medievale et Moderna d'Arezzo.

Selon Giorgio Vasari, Lorenzo di Bicci, fut l'élève de Spinello Aretino, ce qui relie au groupe des peintres étudiés jusqu'à maintenant, les créations de trois peintres particulièrement productifs en images de l'archange. En effet, Lorenzo di Bicci (1350-1427), son fils Bicci di Lorenzo (1373 et 1452), puis son petit-fils Neri di Bicci (1418-1492), ont, à eux trois, réalisé au moins seize peintures de saint Michel recensées dans notre corpus. Le père exécute trois images de l'archange en état, dont deux sont des figures isolées, où Michel présente l'épée et l'orbe en foulant aux pieds le dragon²¹⁷³ ; et une troisième, à l'extrême fin du XIV^e siècle, où il apparaît dans un polyptyque de Vierge à l'Enfant et est en train de repousser un démon des plateaux de la balance, alors que le dragon est toujours figuré sous ses pieds²¹⁷⁴.

La production d'images de saint Michel de son fils, Bicci di Lorenzo, est particulièrement uniforme. Dans les cinq polyptyques recensés²¹⁷⁵, l'archange apparaît à chaque fois en état, au milieu d'un groupe de saints entourant une Vierge à l'Enfant ou une Annonciation, vêtu d'un plastron, d'une jupe à ptéryges, d'une cape ou d'une chlamyde, présentant l'épée dans la main droite et l'orbe dans la gauche, et foulant ou non le dragon de ses pieds. Seul le panneau de Stia présente une certaine originalité puisqu'en plus de cette figuration en pied, on retrouve l'épisode du taureau dans la prédelle, signe de la persistance d'un goût pour les épisodes narratifs de Michel dans la peinture florentine.

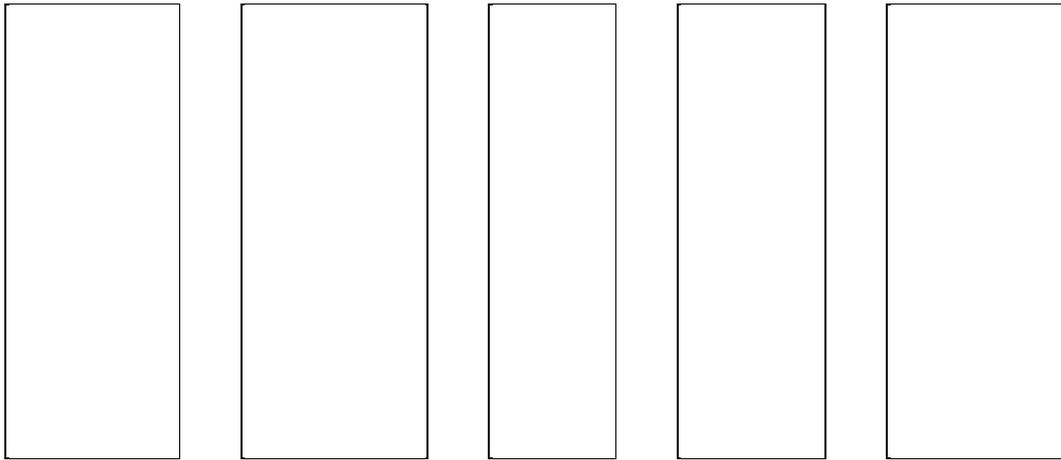
Son successeur, Neri di Bicci, est le plus productif puisque nous avons conservé au moins huit peintures de saint Michel qui lui sont attribuées²¹⁷⁶. L'archange est toujours un guerrier, même si les origines romaines du costume commencent à se faire lointaines. Il est, dans toutes ces images vêtu d'une sorte de tunique courte dont la forme de la partie supérieure moulante rappelle encore le plastron, mais dont la matière souple et fluide s'en éloigne. Michel porte toujours l'épée dans cet ensemble, et elle est posée, dans cinq représentations, sur son épaule. L'utilisation d'un modèle commun est ici évident pour ces images : la position est exactement la même ; les vêtements sont similaires et presque toujours de la même couleur, l'épée est tenue de la même façon. Seul le second attribut varie : dans l'image la plus ancienne, nous retrouvons l'orbe des prédécesseurs florentins du peintre ; dans les trois suivantes, Michel pose sa main sur un bouclier de grande taille, doré et réhaussé de bandes rouges ; et le dernier porte une balance. Le dragon vaincu n'est pas systématiquement représenté.

²¹⁷³ Il s'agit d'une peinture sur panneaux conservé à Milan, Longari, de 1350-1380, certainement fragment de polyptyque ; et d'une peinture murale de San Barnaba de Florence, réalisée à la fin du XIV^e siècle, ou au début du XV^e.

²¹⁷⁴ Il s'agit d'une peinture sur panneaux conservée à Loro Ciuffenna, à Santa Maria Assunta, datée de 1400-1410.

²¹⁷⁵ Vierge à l'Enfant et saints, Cortona, Academi Etrusca, peinture sur panneaux, XIV-XV^e ; Vierge à l'Enfant et saints, Italie, collection privée, peinture sur panneaux, XIV-XV^e ; Saints, Helsinki, Ateneum, peinture sur panneaux, 1^e partie du XV^e ; Vierge à l'Enfant et saints, Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur panneaux, 1400-1410 ; et Annonciation et saints, Stia, Santa Maria Assunta, peinture sur panneaux, 1414.

²¹⁷⁶ Hormis les six peintures présentées ci-après, notons également l'existence d'une Vierge à l'Enfant et saints conservée à Londres, au Courtauld Institute of Art Gallery, peinture sur panneaux, 1440-1470 ; et d'un Couronnement de la Vierge et saints, où Michel est figuré sur la prédelle, agenouillé en appui sur son épée, conservé à San Giovanni dei Cavalieri de Florence, XV^e.



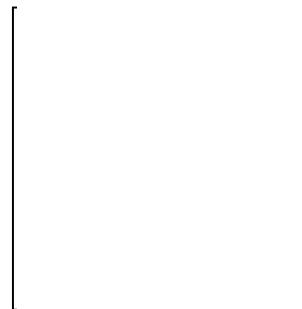
Neri di Bicci

- Vierge de Miséricorde et saints (détail), Arezzo, Pinacoteca Comunale, peinture sur panneaux, 1456 ;
 Vierge à l'Enfant et saints (détail), Arezzo, San Michele, peinture sur panneaux, 1466 ;
 Thomas reçoit la ceinture de la Vierge et saints (détail), Philadelphia, Museum of Art, peinture sur panneaux,
 1467 ;
 Les trois archanges et Tobie (détail), Détroit, Institute of Arts, peinture sur panneaux, 1471 ;
 Couronnement de la Vierge, saints et anges (détail), Florence, Museo del Cenacolo, huile sur toile, 1473.

Le fragment de prédelle conservé au Boymans-Van Beuningen Museum de Rotterdam reprend le modèle de la prédelle peinte, presque cent ans plus tôt, par Agnolo Gaddi : la position de l'archange, sa tenue, jusqu'aux plis de sa cape, son bouclier, la forme du dragon... Tous ces éléments sont repris dans la peinture de Neri di Bicci, attestant de la continuité réelle, et non pas seulement fantasmée entre les peintres florentins, de la famille Gaddi, qui a marqué le XIV^e siècle, à la famille Bicci, qui marque le XV^e.



Neri di Bicci, Chute des anges rebelles,
 Rotterdam, Boymans-Van Beuningen Museum,
 peinture sur panneaux, 1480.



Agnolo Gaddi, Chevalier devant une porte et
 chute des anges rebelles, New Haven, Yale
 University Art Gallery, peinture sur panneaux,
 1390.

L'étude des productions florentines à travers le prisme de l'organisation des ateliers, et des relations de maître à élève, et entre collaborateurs, nous permet plusieurs remarques. Il faut, avant tout, noter une certaine continuité iconographique dans le type même de l'archange, qui est, dans ce contexte, toujours le général romain, plus ou moins éloigné du modèle initial. Dans les figures en état, Michel porte presque toujours l'épée, et très souvent l'orbe, qui apparaît alors comme un attribut privilégié au sein de ce groupe. La place des représentations

de l'archange en scène est ici exceptionnelle. À partir de Jacopo del Casentino (et de la décoration de la chapelle Velluti à Santa Croce de Florence au premier quart du XIV^e siècle), se développe chez ces peintres florentins, un goût pour les scènes narratives relatives aux légendes de saint Michel, qui donne lieu à des cycles sur panneaux, celui d'Agnolo Gaddi, et à des cycles muraux, par l'élève, de Jacopo, Spinello Aretino, ou à des panneaux narratifs isolés. Cette tradition semble reprise, en plein XV^e siècle, par Bicci di Lorenzo, dont le père était l'élève de Spinello Aretino, puis par le fils de Bicci, Neri di Bicci. La grande majorité des scènes narratives de notre corpus (hors Jugement dernier) est donc liée à cette tradition florentine des XIV^e et XV^e siècles, autour des familles Gaddi / Bicci, et des peintres qui gravitent autour d'elles. L'impulsion a été donnée en contexte franciscain, qui semble être le premier promoteur des cycles de l'archange. Le relais est ensuite assuré par ce groupe florentin, pour lequel l'image de Michel en général, et des épisodes de sa légende en particulier, paraît être devenue une sorte de spécialité, qui peut se développer pleinement grâce à la vivacité du culte de l'archange dans les communes toscanes, et à la place grandissante de Michel au moment de la fin des temps. Notons cependant que l'iconographie développée par ce groupe florentin n'insiste pas sur le rôle de l'archange dans l'au-delà, puisqu'il est principalement représenté en vainqueur du mal, et ne porte presque jamais la balance dans l'ensemble des peintures étudiées ici.

La particularité de chaque peintre n'est pourtant pas niée, et le modèle de Michel portant l'épée sur son épaule, par exemple, mis en place par Neri di Bicci, semble bien être une spécificité de ce peintre. Pourtant, la cohérence iconographique et formelle qui lie les productions de cet ensemble de peintres n'est, bien sûr, pas le fruit du hasard, mais plutôt celui de traditions, de cartons, de modèles et de savoir-faire transmis de génération en génération au sein de ce groupe relativement homogène.

Cette « dynastie » de peintres florentins paraît s'éteindre dans la dernière partie du XV^e siècle, au moment où un autre peintre toscan semble assumer le relais des commandes des images de l'archange dans l'école florentine : il s'agit de Luca Signorelli (1450-1524). Neuf peintures réalisées avant 1518, figurent saint Michel, presque toujours en état, et s'il apparaît dans un épisode narratif, ce n'est pas dans une scène faisant partie de son « histoire » propre. La balance est bien souvent au centre de l'attention de l'archange dans ces représentations, même lorsqu'il combat un démon (jamais un dragon) placé à ses pieds, la lutte est toujours liée à une dispute autour de la pesée. Le type vestimentaire adopté par Signorelli pour Michel est en même temps uniforme et largement diversifié. La forme reste sensiblement la même dans ce groupe d'images : un plastron agrémenté de manches larges et courtes, souvenir de la cuirasse romaine à ptéryges sur les épaules ; et une jupe à lattes, là aussi héritée de la jupe à ptéryges du général romain. À partir de cette base, le peintre varie les couleurs, les matières, et les éléments couvrants les jambes : simples collants, éléments de l'armure de plates, ou jambes nues. Cette organisation permet à Luca Signorelli de proposer régulièrement la figure de Michel sans que deux de ses représentations soient semblables (comme c'était le cas, par exemple, dans les cinq panneaux de Neri di Bicci). Un autre élément apparaît presque toujours dans l'iconographie michaélique de Signorelli, mais qui

pourtant change de forme dans chaque image : le casque. Alors que cet élément est plutôt ponctuel dans notre corpus, seule une peinture, sur les neuf exécutées par le peintre, présente Michel la tête découverte. Cette particularité de la figure archangélique de Signorelli, apparaît alors comme une sorte de signature au sein du groupe d'images étudiées. Mais, la rupture la plus importante avec le groupe de peintres florentins étudiés, se trouve dans l'implication de l'archange dans le destin des hommes, avec l'attention portée sur la balance, et surtout la représentation des âmes, qui a largement évolué vers l'image de véritables nus, démontrant la dextérité dans la figuration anatomique du peintre. Cette transformation peut être liée aux évolutions de spiritualité du début de l'époque moderne, dans lesquelles l'homme est désormais au centre, mais il ne faut pas, pour autant, minimiser le regard profondément humaniste du peintre lui-même, comme le souligne Sara Nair James²¹⁷⁷.

I.3.2.2. Dans l'Italie centrale (Marches et Ombrie), un saint élégant

Le pôle florentin, s'il est souvent le mieux connu, n'est pas le seul à proposer une image de saint Michel dans laquelle sont décelables des particularités régionales, dues en grande partie à l'organisation du travail en atelier entre le XIII^e et le XV^e siècle, mais certainement aussi à une émulation entre les différents créateurs d'une même zone. Dans l'Italie centrale, par exemple, notamment entre l'Ombrie et les Marches, une petite série de peintres représente l'archange en armure de plates dans des attitudes particulièrement élégantes et délicates. Dans la chapelle Paradisi de l'église San Francesco de Terni, Bartolomeo di Tommaso da Foligno (1408-1454) a peint un cycle autour du Jugement dernier, dans lequel Michel intervient deux fois. Contrairement au type florentin, l'archange a le corps recouvert d'une armure de plates, de forme similaire à celle que le peintre pouvait observer à ce moment sur les chevaliers. Michel est clairement le séparateur armé, vigilant, presque agressif, des élus et des damnés.

Son élève et fils, Niccolò di Liberatore ou Niccolò da Foligno dit l'Alunno (1430-1502) ne semble pas avoir reçu de commandes d'images de la fin des temps, mais a figuré au moins six fois Michel en état, principalement près d'une Vierge à l'Enfant (dans quatre de ces peintures), ou près d'une Nativité, ou d'une Ascension. Hormis les deux peintures où il figure en buste, et ne porte qu'une arme, Michel, en pied, est toujours le surveillant de la pesée qui se déroule sous ses yeux, et pour lequel il est obligé d'utiliser sa lance contre un démon qui tente d'en fausser le résultat. Ce peintre a conservé de son père le goût pour l'armure de plates qui est portée systématiquement par les archanges de sa production, avec une attention aux détails naturalistes particulièrement poussée. Le saint Michel peint par l'Alunno est, en plus, particulièrement délicat dans ses gestes et pourvu d'une grâce qui n'était pas du tout présente, ni dans la peinture de son père, ni dans les témoignages florentins. L'élégance de l'archange du peintre ombrien, entre en résonance avec celle que l'on retrouve dans l'œuvre de Carlo

²¹⁷⁷ Qui jouit d'ailleurs du patronage de Laurent de Médicis, le plus humaniste des commanditaires de la fin du *Quattrocento* ; NAIR JAMES, 2003, p. 37.

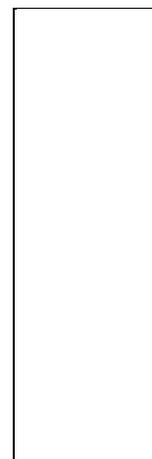
Crivelli (1435-1495), peintre vénitien, mais particulièrement actif dans les Marches, zone de contact entre les deux hommes à partir de 1472, qui semblent avoir entretenu un dialogue fécond²¹⁷⁸. Si le type vestimentaire de Crivelli reste largement plus excentrique par rapport à la rigueur des armures de l'Alunno, les deux créateurs se rejoignent autour des effets décoratifs et de l'élégance de leurs personnages. L'image de l'archange atteste bien de ce dialogue, notamment à travers la figuration du geste particulièrement délicat de Michel pour tenir la balance, entre le pouce et l'index, alors que les autres doigts sont relevés. Le reste de la composition et de l'iconographie michaéliques est également proche : un combat à la lance ou au bâton, utilisés avec le bras droit, au coude relevé au niveau de la tête, pour frapper un démon anthropomorphe particulièrement fourbe. Cette élégance se retrouve également chez certains suiveurs de ces peintres, comme le Maestro dei politici Crivelleschi, qui reprend la position caractéristique de la main de Michel tenant la balance, mais dans une prestance moindre, alors que le démon est remplacé par un dragon, et le geste du bras gauche beaucoup moins ample et naturel.



Carlo Crivelli, Saint Michel, Monte San Martino, San Martino, peinture sur panneaux, 1477-1480.



Niccolò da Foligno, Nativité, Résurrection et saints, Foligno, San Niccolò, peinture sur panneaux, 1492.



Maestro dei politici Crivelleschi, Vierge à l'Enfant, Christ de Pitié et saints, L'Aquila, Cassa di Risparmio, peinture sur panneaux, fin du XV^e.

Lorenzo di Alessandro (1445-1501), actif également dans les Marches, a été influencé par Carlo Crivelli et Niccolò da Foligno, comme en atteste les images de saint Michel dont les costumes sont plus originaux que ceux du peintre folignate, mais moins extravagant que ceux du peintre vénitien. La figure de Michel est empreinte de la même délicatesse qui semble ainsi devenir, dans la seconde moitié du XV^e siècle, une spécialité centre-italienne.

²¹⁷⁸ ZAMPETTI P., 1986, notice pp. 271-273 ; MERCURELLI SALARI, 2004 ; BENAZZI et LUNGHI, 2004, notice 22, p.213-215.

I.3.2.3. Des séries régionales

Nous aimerions revenir ici sur une petite série de peintures réalisées dans un espace-temps restreint : celui de la ville de Sienne, autour des années 1320. Ce groupe est constitué de sept peintures qui figurent toutes saint Michel en buste, présentant son arme dans la main droite, parfois également la balance, un globe ou un phylactère dans la main gauche²¹⁷⁹. Les représentations de l'archange en buste sont pourtant limitées dans notre corpus, et impose à Michel un statisme qui n'est déjà plus de mise dans son iconographie au début du XIV^e siècle. Bien sûr, l'archange n'est pas le seul à figurer en buste dans ces panneaux peints, et le choix de ce format n'est pas non plus la preuve d'une mise au second plan de sa figure sur des panneaux latéraux, puisqu'il est souvent au registre principal, au côté de la Vierge à l'Enfant, elle-même en buste²¹⁸⁰. Cette série de peintures atteste d'une mode qui se développe dans le cercle limité des peintres siennois, et ne semble pas voué à un succès particulier, car la figuration en buste n'apparaît ensuite que ponctuellement à partir de la troisième décennie du *Trecento*. L'iconographie de saint Michel n'a fait ici que « subir » ce goût passager, qui transforme sa figure d'archange combattant et victorieux, en ange-soldat statique présentant ses attributs, dont la figure est marquée par l'absence de son adversaire.

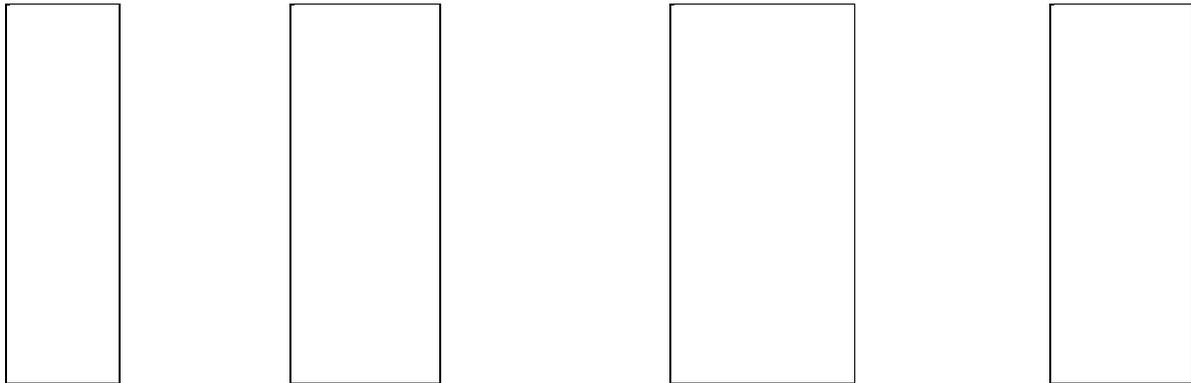
À l'échelle plus restreinte de la production d'un peintre, des spécificités peuvent se dessiner, souvent plus ou moins liées aux autres témoignages artistiques présents sur un territoire donné. Giovanni di Paolo (1403-1483), peintre et miniaturiste, a, par exemple, pour particularité de faire figurer l'archange dans des épisodes narratifs - le Jugement dernier ou l'apparition sur le Mausolée d'Hadrien - qui sont plus proches du traitement de la miniature que celui de la peinture monumentale, support sur lequel apparaît plus souvent ce genre de scène. L'image de Michel est ainsi limitée à une zone plus réduite (sur une prédelle, en tant que scène secondaire ou sur un panneau de petite taille) mais dans laquelle l'intervention ou la figuration de l'archange reste centrale.

Notons également l'uniformité de la production du peintre de la Sacra, Defendente Ferrari (1490-1535), où Michel apparaît toujours à côté d'une Vierge à l'Enfant, en train de transpercer dynamiquement le démon qui se trouve sous ses pieds, à l'aide de sa lance, ou dans un cas, brandissant l'épée. L'adversaire possède, dans les quatre peintures sur panneaux conservées, une face d'animal poilu, cornu, au museau écrasé et aux grands yeux ronds, type original que l'on ne retrouve pas chez d'autres peintres. L'archange a toujours la même

²¹⁷⁹ Peintre de l'École de Duccio, Vierge à l'Enfant et saints, Birmingham, Museum of Art, peinture sur panneaux, 1310-1320 ; Pietro Lorenzetti, Vierge à l'Enfant et saints, Seattle, Art Museum, peinture sur panneaux, 1310-1320 ; Simone Martini, Saints et anges, Cambridge, Fitzmuseum, peinture sur panneaux, 1319 ; Simone Martini, Vierge à l'Enfant et saints, Pise, Museo Nazionale di San Matteo, peinture sur panneaux, 1319 ; Ugolino di Nerio, Crucifixion et saints, Lucques, Museo Nazionale di Villa Guinigi, peinture sur panneaux, autour de 1320 ; Niccolò di Segna, Saints, Sienne, Galleria Nazionale, peinture sur panneaux, autour de 1320 ; Maestro di Chianciano, Vierge à l'Enfant et saints, Chianciano, Museo della Collegiata, peinture sur panneaux, 2^e ¼ du XIV^e siècle.

²¹⁸⁰ Comme par exemple dans le polyptyque d'un peintre de l'École de Duccio, conservé au Museum of Art de Birmingham, 1310-1320.

position, le corps tourné vers la droite, la tête largement penchée sur son ennemi, qui semble ainsi reposer sur son épaule gauche, et le bras droit presque tendu pour donner l'élan nécessaire au coup fatal. Ces mouvements attestent d'une attention soutenue de l'archange dans le combat, et la présence constante de la balance, précise que cette lutte est une psychomachie. La bannière, d'argent à croix de gueule, est également un motif récurrent dans la production de Defendente Ferrari, inscrivant le combat de Michel dans un parallèle indéniable avec ceux menés par l'Église contre les infidèles en Terre sainte.



Defendente Ferrari,

Vierge à l'Enfant et saints, Sant' Ambrogio, Sacra di San Michele, peinture sur panneaux, début du XVI^e ;
 Immaculée Conception et saints, Sant' Ambrogio, Sacra di San Michele, peinture sur panneaux, 1503-1507 ;
 Saint Michel, Turin, Museo Civico d'Arte Antica, peinture sur panneaux, 1510-1530 ;
 Vierge à l'enfant et saints, Turin Galleria Sabauda, peinture sur panneaux, 1511-1535.

Au-delà des choix des commanditaires, l'uniformité des représentations de saint Michel exécutées par le peintre piémontais, atteste clairement du poids des formes et des modèles créés et reproduits par un peintre ou un atelier.

III.1.1.1. Conclusion

La zone de liberté du peintre semble davantage toucher les formes de l'habillement, le choix de l'arme, les positions de l'archange, l'apparence de l'adversaire, l'ajout ou l'abandon de certains motifs. Ces éléments sont pourtant loin d'être superficiels dans la définition de la place de saint Michel dans l'image et dans la spiritualité. Les différents exemples étudiés dans cette partie nous ont permis de confirmer qu' « un type iconographique est d'abord l'invention d'une boutique, autrement dit, le résumé de bien des pratiques antérieures »²¹⁸¹. Les peintres des XIII, XIV et XV^e siècles sont bien des créateurs, mais soumis à des contraintes liées à la tradition iconographique et formelle, aux demandes des commanditaires, aux modes du temps et aux spécificités territoriales. À la croisée de ces exigences, se situe le travail de création des peintres, qui proposent alors, pour répondre à ses différentes contraintes, de nouveaux types, dont ils deviennent – les peintres et les ateliers – eux-mêmes les garants et les spécialistes. Le

²¹⁸¹ RUSSO, 1987, p. 233.

type ainsi créé entre alors dans le patrimoine du peintre, qui peut le réutiliser et le transmettre, mais qui peut être également être copié et transformé.

L'analyse des types iconographiques, de la commande et du travail des peintres, a déjà mis en avant plusieurs éléments d'interprétation, sur lesquels nous allons à présent revenir, pour comprendre les raisons qui poussent les différents acteurs de la création de l'image de Michel à le représenter.

II- DES RAISONS DE REPRÉSENTER L'ARCHANGE. SIGNIFICATIONS DE L'ICONOGRAPHIE MICHAÉLIQUE

Ce chapitre vise à comprendre les images de saint Michel dans un temps long qui est celui de la tradition chrétienne, et notamment dans celui du développement de l'iconographie médiévale. Il n'est pas ici question d'analyser les représentations de l'archange en tant que reflet des évolutions d'une société passée (aspect qui sera évoqué dans le chapitre IV de cette troisième partie), mais d'essayer de comprendre les raisons qu'avaient les fidèles italiens, de 1200 à 1518, de figurer Michel dans leurs peintures, et ce que représentait pour eux cette image.

L'image religieuse est généralement le support d'un discours²¹⁸², porteuse de signification, qui implique, de ce fait, une relation entre un signifiant et un signifié et donne à la représentation des fonctions précises, où elle n'existe pas seulement pour elle-même mais également en tant que figuration d'une réalité non représentable²¹⁸³. Ainsi pendant le Moyen Âge, la reconnaissance du sujet est considérée comme supérieure à sa forme. Nous avons déjà précisé que, dans la peinture italienne de la fin de l'époque médiévale, et du début de l'époque moderne, la forme participait activement au sens même attribué aux images, et que, loin de le nier, elle le rendait plus prégnant²¹⁸⁴. Entre 1200 et 1518, les significations religieuses sont toujours présentes, mais sous des formes plus variées qui ne sont plus limitées objectivement par la fonction assignée à l'image²¹⁸⁵. Beauté et naturalisme des formes propres à émouvoir et support de discours religieux, ne sont pas, selon nous, des éléments antinomiques, comme l'attestent, par exemple, les peintures de notre corpus²¹⁸⁶. Nous n'avons pourtant pas à faire à un simple langage dont les signes, les codes, la syntaxe seraient connus de tous et utilisés par les concepteurs, puis lus par le public. L'image, qui plus est, pendant la période étudiée, est un mode d'expression plus complexe, parfois difficile à « traduire », qui englobe plusieurs strates de significations, servant des fonctions différentes assignées à l'image par la tradition, ou par les concepteurs de la peinture, au service d'un ou plusieurs messages religieux,

²¹⁸² ANTOINE, 1988, p. 551.

²¹⁸³ Jean-Philippe Antoine définit les fonctions des images médiévales jusqu'au milieu du XIII^e siècle en affirmant que « l'image n'est jamais [...] qu'un signe renvoyant immédiatement à la réalité surnaturelle qu'elle désigne ; elle n'est pas tant, en ce sens, expression que simple figuration, mise en figure de quelque chose qui n'est pas essentiellement figure. Elle est l'occasion d'une méditation qui n'est pas centrée sur elle. », ANTOINE, 1988, p. 549.

²¹⁸⁴ Voir à ce propos le chapitre 2, III. 3. *Iconographie et forme : y-a-t-il un style michaélique?*.

²¹⁸⁵ ANTOINE, 1988, p. 552.

²¹⁸⁶ Contrairement à l'avis de Gotthold Ephraim Lessing, qui écrivait au XVIII^e siècle, dans son ouvrage *Laocoon* (1776), p. 96, que « [...] toute autre œuvre qui porte l'empreinte trop marquée des conventions religieuses ne mérite pas ce nom [d'œuvre d'art] parce que l'art n'y a pas été souverain, mais simplement un auxiliaire de la religion qui imposait des représentations choisies plus pour leur valeur symbolique que par souci de la beauté » ; cité dans MITCHELL, 2009, p. 175. Pour lui, la religion est perçue comme une entrave à la peinture car elle l'écarte de sa vocation de représenter des beaux corps dans l'espace, et l'asservit à un domaine étranger.

politiques ou autres. Dans les trois fonctions définies par l'Église dans l'orthodoxie, et rappelées par Daniel Arasse (pour le XV^e siècle), l'image religieuse doit émouvoir, mouvoir à la dévotion et rappeler les points essentiels du mythe religieux²¹⁸⁷. C'est ce dernier point qui nous intéresse à présent. Nous n'allons toutefois pas expliquer le sens de chaque forme prise par Michel selon le schéma typologique utilisé dans le second chapitre, car ce classement artificiel, s'il avait facilité la description des divers types vestimentaires et d'attributs de l'archange, ne se prête pas à un découpage net pour l'étude des sens. En effet, les éléments porteurs de sens sont beaucoup trop imbriqués dans l'iconographie de Michel pour être séparés et analysés séparément. Ainsi, un type peut comporter plusieurs sens, et un sens peut être porté par plusieurs types ; le guerrier et le psychopompe sont par exemple liés car c'est bien en tant qu'accompagnateur des âmes que Michel est obligé de prendre les armes pour les protéger. Les significations des images de l'archange vont donc être étudiées à travers les quatre grandes fonctions de l'iconographie michaélique que nous avons relevé : affirmer la toute-puissance de Dieu ; rappeler la lutte violente et permanente du bien contre le mal ; affirmer l'inéluctabilité de la justice divine ; et promouvoir la figure de Michel pour des raisons plus personnelles.

II.1- Affirmer la toute-puissance de Dieu

La première fonction de tout ange dans les images, de n'importe quel chœur qu'il soit, et de n'importe quelle manière qu'il le fasse, est de souligner la puissance de Dieu par sa présence, sa soumission, et son service. C'est d'ailleurs le sens à priori de toute image chrétienne. À partir de l'époque romane, les anges sont régulièrement des suivants, des accompagnants du Christ ou de la Vierge dans l'iconographie chrétienne. Les figures angéliques se multiplient, correspondant aux écrits d'angélogologie qui décrivent des nuées d'anges autour de Dieu. L'iconographie de Michel se justifie en premier lieu par cette fonction générale. Sa figuration près d'une représentation du Christ ou de la Vierge, en pendant de Gabriel, permet d'insister sur l'importance des figures divines qui apparaissent alors comme des souverains accompagnés de leur cour. Le parallèle entre royauté divine et royauté céleste ne se joue pas seulement au sein des figures régnantes, mais également par la présence de leur cour, attestant du faste et du cérémonial qui entourent le souverain. Notons, à ce titre, que Michel et Gabriel n'apparaissent pas comme des petites figures au milieu de nuées, ils ont des proportions importantes, parfois égales à celles de la divinité, qui les distinguent clairement des anges classiques et leur donnent une fonction précise dans la monstration de la gloire du Christ. Car, si le sauveur apparaît sous une forme humaine, sa nature divine n'est pas seulement représentée par la figuration du nimbe crucifère, la position centrale de sa figure et la posture en majesté, mais également par le fait qu'il soit entouré de personnages clairement non humains, dont la nature extra-terrestre est assurée par la présence

²¹⁸⁷ ARASSE, 1981, p. 133.

des ailes. Lorsque les deux archanges portent, en plus, des armes, dans ce genre de composition, ils deviennent une véritable garde rapprochée, et l'inaccessibilité de Dieu est confirmée. Il y a déjà ici un assemblage de la fonction classique d'ange assumée par Michel comme proche de Dieu, avec sa fonction guerrière, affirmée dans les Écritures et confirmée dans les écrits chrétiens des Pères ou des théologiens, transformant le membre de la cour en membre de la garde du souverain céleste. Escorte divine ou gardien armé, sont les principales fonctions assumées par Michel en Italie avant le XIV^e siècle, soit à travers le type byzantin, soit à travers le type angélique, qu'il soit armé ou non. Le remplacement de Gabriel par un empereur byzantin, ou le simple fait que Michel soit vêtu comme lui, signifie, nous le rappelons, que les deux figures sont liées par la même fonction d'accompagnateur des hommes vers le salut, et surtout par la même soumission au créateur, unique souverain universel²¹⁸⁸. Les évolutions de spiritualité, aboutissant dans les images à l'humanisation du Christ et à un certain rapprochement des fidèles, participent à supprimer la garde armée de Dieu des représentations. Malgré la disparition de l'affirmation de la toute-puissance de Dieu comme thème principal dans l'iconographie michaélique, cet aspect est toujours présent dans toutes les images de l'archange, car Michel n'est pas un homme inspiré par Dieu de plus ou moins loin, sous des formes plus ou moins claires, mais il reçoit ses ordres directement du souverain céleste avec lequel il est en relation directe.

Plus que tout autre ange ou saint, la présence de l'archange *Quis ut Deus* dans une composition, est vue comme une intervention divine réalisée par son serviteur le plus fidèle. Chacune de ses actions et de ses apparitions est donc clairement l'exécution d'une mission divine. Pina Belli d'Elia précisait à ce propos que les épisodes d'apparitions étaient particulièrement une « *trasposizione personificata della dynamis, la potenza di Dio* »²¹⁸⁹. Michel est le bras armé de Dieu, et c'est par la force de l'épée qu'il prouve sa fidélité sans faille à son souverain. Les représentations de la chute des anges rebelles, attestent de l'existence du libre arbitre des anges, et si certains sont déçus, d'autres sortent victorieux de l'épreuve destinée à prouver leur fidélité à Dieu²¹⁹⁰. Les mauvais anges sont alors jetés sur terre, et la tradition attribue à Michel, l'ange-soldat, le soin de mener cette chasse, faisant de l'archange la figure par excellence de la fidélité au souverain céleste. Dans cette optique, la représentation de l'armure de plates au XV^e siècle, peut alors être considérée comme la protection assurée par Dieu à son serviteur en échange de son indéfectible loyauté. La protection métallique est l'image de la foi de Michel en Dieu qui lui consent une protection, non pas corporelle, mais spirituelle. Comme son maître, l'archange est juste mais également intransigeant, en témoigne le sérieux de son visage dans toutes les peintures du corpus, et la réalisation d'actions parfois punitives contre les hommes. Les épisodes d'apparition de l'archange au Mont Gargan ou au Mont-Saint-Michel, et leurs représentations, insistent sur l'exigence de l'archange face aux évêques auxquels il apparaît pour ordonner la construction

²¹⁸⁸ Voir à ce propos les chapitres 1. I.2.1.2.2. *L'empire byzantin berceau de l'iconographie michaélique ?* et 2. I. 1.1.1. *Saint Michel et le basileus*.

²¹⁸⁹ BELLI D'ELIA, 2000, p. 123

²¹⁹⁰ BAREILLE Georges, « Angéologie d'après les Pères », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, t.I, 1, Paris, 1930, p. 1203.

des sanctuaires en son honneur. Dans les images de ces apparitions, Michel a le doigt levé en signe de communication d'un ordre. Dans les autres mises en scènes, et en particulier celles où Michel apparaît sur le Mausolée d'Hadrien à Rome, il est clairement présent pour délivrer le message de Dieu aux hommes. Les épisodes épiphoniques de l'archange sont un écho aux exigences divines qui met sans cesse la volonté des hommes à l'épreuve. Le port régulier de la balance par cet archange sévère prouve que l'archange est bien « la manifestation visible du pouvoir divin dans l'économie du salut »²¹⁹¹.

II.2- Rappeler la lutte violente et permanente du bien contre le mal

La fonction martiale de l'archange est la plus prégnante du corpus, à travers les éléments du vestiaire michaélique, ses attributs inertes, ses attributs-agissants, ses positions, ou ses actions²¹⁹². La présence de l'adversaire de Michel est particulièrement signifiante.

II.2.1. Michel contre son adversaire, une représentation symbolique de la lutte du bien contre le mal

L'image de Michel luttant contre le dragon s'inspire, bien sûr, de l'Apocalypse 12, où les adversaires sont clairement identifiés comme Michel et ses anges, contre le dragon à sept têtes et ses anges. Pourtant, l'histoire même de l'iconographie de l'archange guerrier, montre que l'image de Michel combattant s'est avant tout développée comme une image non narrative²¹⁹³, inspirée de celle de l'empereur victorieux. Dans ces représentations, le vainqueur prend clairement la forme d'un personnage connu - un empereur identifié, puis le Christ et enfin saint Michel - alors que le vaincu n'est pas individualisé mais apparaît sous une forme symbolique : un serpent ou un dragon. Ce qui importe dans les versions michaéliques, plus que la référence à la fin des temps, est le caractère victorieux du soldat de Dieu qui foule aux pieds son ennemi, en dehors de tout cadre temporel ou spatial. L'archange est alors invoqué personnellement pour lutter contre le mal en général, sous n'importe quelle forme qui soit. La figure classique du dragon, à une seule tête, qui est la plus courante, est alors une figuration de l'ennemi à combattre, comme dans les images de Marguerite, Georges, Marthe ou d'autres, il est l'incarnation de Satan, du péché ou du paganisme, selon les contextes iconographiques ou de réalisation des peintures. Dans les représentations où le mal est davantage individualisé par le cadre spatio-temporel, tels notamment les anges rebelles ou le dragon pluricéphal, l'adversaire est moins un symbole qu'une entité vivante et participant pleinement à l'Histoire dans la perspective générale du salut de l'homme. Mais ils sont, de

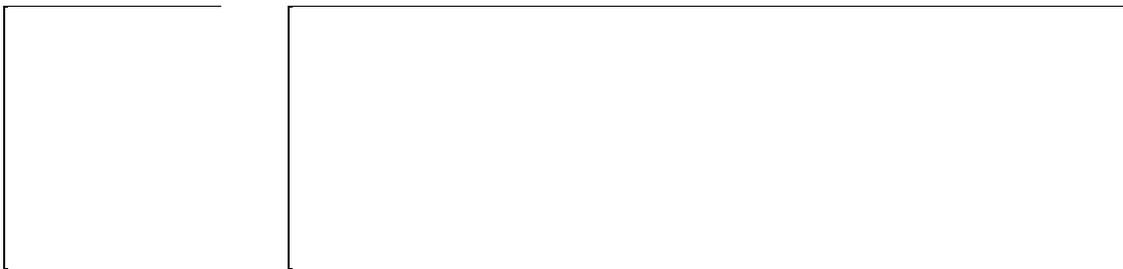
²¹⁹¹ GUARINO, 1987, p.84

²¹⁹² 80% des images répertoriées font référence à la qualité martiale de Michel. Voir à ce propos le chapitre 2. I. 3.3.1. *Les trois types de l'archange guerrier.*

²¹⁹³ Voir à ce propos le chapitre 1. III. 2.2.2. *Origines et développement de l'image de Michel combattant le mal.*

toute façon, des formes différentes d'un même ennemi, à des moments clés de l'histoire du mal dans lesquels Michel a un rôle important à jouer : la naissance du mal, au moment de la création de l'homme, et sa défaite définitive à la fin des temps.

À travers ce rôle fondamental de l'archange comme combattant du mal par excellence, c'est la figure du protecteur qui apparaît dans les images, d'autant que l'homme est souvent présent dans les compositions, sous la forme des petites âmes ou des petits corps ressuscités, sur lesquels nous reviendrons. Ce rôle de protecteur justifie notamment la présence de Michel dans un contexte antipesteux. Dans le panneau peint par Barna da Siena, le combat de Michel est associé à celui de Marguerite dans la prédelle. Au centre de cette dernière, un ange réconcilie deux personnages qui ont déposé leurs armes à leurs pieds. Cette image, peinture votive réalisée pour la fin de la peste, montre que les fidèles ont déterminé la cause de la punition divine, et, qu'avec l'aide des saints, ils ont réussi à combattre le mal qui les rongait, en réparant leur faute, par la réconciliation. Michel est ici un assistant des hommes dans leur lutte contre le mal, et un protecteur.

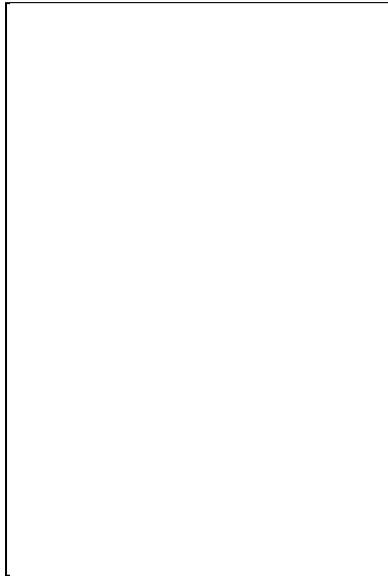


Barna da Siena, Mariage Mystique de sainte Catherine et saint Michel (et détail), Boston, Museum of Fine Arts, peinture sur panneaux, 1340.

Cette fonction est également prégnante lorsque l'archange apparaît aux côtés des Vierges de Miséricorde. Dans le *gonfalone* peint par Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, et commandé par la communauté pérougienne en *ex voto* pour la fin de la peste, figure, au registre principal, une Vierge du Miséricorde qui protège la population de Pérouse²¹⁹⁴. Au-dessus d'elle, le Christ, en buste, est armé de flèches qu'il lance en direction de ceux-là même que protège Marie de son manteau. Il est accompagné de deux anges qui dégainent leur épée pour frapper le peuple pécheur. Au registre inférieur, Michel (identifié par une inscription dans son nimbe) charge de sa lance une représentation de la mort sous la forme d'un squelette, devant une figuration de la ville ombrienne. Dans cette image, Dieu prend clairement la forme du punisseur, alors que la Vierge, est l'intercesseur des hommes. L'action de Michel participe, quant à elle, à la protection des fidèles, puisqu'en tuant la mort, il met fin aux ravages de l'épidémie. Son action semble en contradiction directe avec celle du Christ, et il paraît davantage comme le bras armé de la Vierge que comme celui du Christ. Pourtant, son image complète en définitive, le double aspect de la justice divine, punisseur des mauvais et protecteur des justes. Car si le peuple était fautif, il se rachète par sa prière à la Vierge et par la réalisation de cette peinture expiatoire. Lorsqu'il apparaît à nouveau près d'une Vierge de Miséricorde dans notre corpus, Michel n'est pas en action mais présente ses armes près du

²¹⁹⁴ Aujourd'hui conservé dans l'Oratoire San Bernardino de Pérouse.

groupe de fidèles, signifiant qu'il est prêt au combat pour assurer la protection des hommes placés sous le manteau de Marie.



Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli, Vierge de Miséricorde et saints (et détail), Pérouse, San Bernardino, peinture sur panneaux, 1464.

Michel est donc un envoyé de Dieu clairement identifié et armé, pour lutter contre le mal et ainsi protéger les hommes de ses attaques.

Au-delà de cette figure d'archange nommée et individualisée, préposée à la lutte contre les forces du mal, Michel apparaît également dans les peintures de notre corpus comme un symbole à portée plus générale, du bien, et son combat est une image du combat universel, ici christianisé. La lutte du bien contre le mal est un thème universel des religions anciennes, en Égypte, à Babylone, en Grèce, mais également en Chine, en Inde ou au Japon, comme le précise Louis Réau²¹⁹⁵. Le conflit chrétien prend racine dans la dispute entre les anges, à propos de la place de l'homme dans le cosmos²¹⁹⁶. Cette naissance du mal n'est rendue possible que par l'existence du libre arbitre des anges, écho du libre arbitre des hommes, de la désobéissance aux ordres de Dieu des uns, et de l'obéissance des autres. L'épisode se termine par la chute des anges rebelles, qui marque le premier combat du bien contre le mal dans l'histoire biblique, alors que le créateur avait déjà séparé la lumière et les ténèbres²¹⁹⁷. Avant même le déroulement du péché originel, le cosmos est déjà divisé en deux pôles opposés. Dans la tradition chrétienne, le fait d'attribuer à Michel la mission de chasser les anges déchus, en fait *de facto* une personnification du bien. L'absurdité même du combat mené physiquement par un ou plusieurs êtres immatériels et immortels²¹⁹⁸, ne peut qu'insister sur le

²¹⁹⁵ RÉAU, 1955, p. 115.

²¹⁹⁶ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 1.1.5. *Les mauvais anges dans la Bible*.

²¹⁹⁷ Voir, par exemple, TEYSSEDRE, 1986, p.225.

²¹⁹⁸ Depuis le sixième concile œcuménique et le troisième de Constantinople (680-681), l'immortalité des anges

symbolisme de cette lutte et de ceux qui la mènent. Pourtant, il est presque certain que les fidèles des XIII, XIV et XV^e, pensaient que ce combat physique existait réellement, ce qui explique en partie le réalisme des mises en scènes²¹⁹⁹.

Selon Daniel Russo, toutes les images chrétiennes narratives seraient, de toute façon, sous une forme ou une autre, l'illustration d'une psychomachie²²⁰⁰. Ce terme est le titre d'une œuvre chrétienne de Prudence, de la fin du IV^e siècle, et signifie le « combat pour l'âme » ou le « combat de l'âme », double sens révélateur du fait que le combat des anges et des démons pour les âmes est avant tout symbolique et représente une lutte qui doit se mener par l'homme, de l'intérieur. Ce poème est le récit de combats entre des figures allégoriques des vices et des vertus. Les images des épisodes médiévaux mettant en scène la vie des saints, des récits d'apparition ou de miracles, portent en général ce sens global d'une opposition entre le bien et le mal, et ne sont, en ce sens, jamais totalement narratives. L'iconographie de Michel illustre parfaitement ce fait, notamment par le dialogue entre images de l'archange en état, qui font également référence à cette lutte, et images narratives, qui reprennent souvent les mêmes schémas que les images en état.

À la fin de notre période, lorsque figures archangéliques et figures démoniaques se rapprochent autour de la figure humaine²²⁰¹, l'opposition entre bien et mal semble se cristalliser autour de l'homme. Michel paraît alors comme le pôle positif de la nature humaine, une personnification des vertus, du bien présent en chaque homme, alors que le démon est le versant négatif de cette nature humaine, une personnification des vices, du mal présent en chaque homme.

Les significations prises par le combat de Michel, s'enrichissent également au contact d'autres images, notamment celles de la Crucifixion. Les représentations de l'archange victorieux ne sont pas seulement liées au Christ, par un transfert d'iconographie entre l'image du Fils de Dieu foulant aux pieds l'aspic et le basilic, et celle de Michel sur le dragon. Ce lien est également marqué par la signification symbolique de chacune de ces images. Le rachat de l'humanité par le sacrifice christique, et par là, l'institution de l'Église, est célébré comme une victoire sans armes du Christ, symbolisée dans les images par la croix, et plus spécifiquement par la Crucifixion. Le lien, déjà souligné, entre image de l'archange et image du Crucifié²²⁰², réaffirme ainsi cette victoire par la figuration conjointe de la Crucifixion et de l'archange foulant aux pieds le dragon vaincu, ou présentant simplement ses armes²²⁰³. Dans ce type de composition, le Christ semble même être la proie, ayant servi à tendre un piège au mal,

est affirmée comme une grâce reçue de Dieu. VACANT, t.I, 1, 1930, p. 1266.

²¹⁹⁹ MAURY Alfred, « Des divinités et des génies psychopompes dans l'Antiquité et le Moyen Âge », troisième article, première partie, dans *Revue Archéologique*, Paris, Leleux, 1845, p. 239.

²²⁰⁰ RUSSO, Daniel, *Saint Jérôme en Italie, étude d'iconographie et de spiritualité, XIIIe-XVIe siècles*, Paris et Padoue, éditions de la découverte, École Française de Rome, 1987, p. 277.

²²⁰¹ Voir à ce propos le chapitre 2. III. 1.3. *Au XV^e siècle : le guerrier ailé dans un combat réactualisé*.

²²⁰² Voir à ce propos le chapitre 2. II. 3.1.2. *Saint Michel et le Christ*.

²²⁰³ Ce lien était déjà clairement connu à travers des textes, notamment dans des œuvres romanes des régions germaniques, où l'élément central des commentaires sur le combat de l'Apocalypse, était son parallélisme avec la Crucifixion. AVRIL, 1971, p. 42.

désormais vaincu sous les pieds de Michel²²⁰⁴. L'image de l'archange armé d'une lance à l'extrémité crucifère, réactualise également ce motif²²⁰⁵. Le combat de Michel contre le mal est donc également une allégorie du mystère pascal²²⁰⁶.

Michel est donc, dans l'iconographie italienne des XIII, XIV, XV^e et le début du XVI^e siècle, le représentant du pouvoir de Dieu, mais également, dans sa lutte constante contre le mal, de l'Église triomphante, un protecteur des hommes et, plus généralement, une allégorie du combat du bien contre le mal.

II.2.2. Le mouvement et le temps : l'image de Michel entre représentation d'un signe et représentation d'un événement réel

Nous avons évoqué plusieurs fois déjà l'importance du mouvement dans la représentation de l'archange Michel, en ce qu'il modifie la figure de l'archange, souligne la particularité de sa mission, participe au naturalisme de la scène et ainsi à son insertion dans l'histoire de l'art. Bien sûr, ce mouvement permet d'insister sur le combat de l'archange contre le mal, mais une image de l'archange vainqueur accompagné d'un ennemi vaincu suffit, dans certains cas, et démontre le caractère dispensable du mouvement dans l'iconographie michaélique pour évoquer la bataille. Il semble ainsi que la figuration dynamique de l'archange ou de ses attributs-agissants, porte une autre fonction, un autre sens.

Selon Jean Wirth, « l'immobilité est un effet de style qui permet de représenter l'abstraction des substances pures, c'est-à-dire le spirituel, et de suggérer l'ordre stable des choses invisibles »²²⁰⁷. Cette remarque peut éclairer la distinction nette qui existe entre le visage de l'archange sans expression, et ceux des démons, grimaçants et indisciplinés. Mais elle cesse d'être effective pour le corps de Michel, d'où un décalage souvent visible entre les mouvements dynamiques et puissants du corps de guerrier de Michel et la retenue dans l'expression de son visage juvénile. Le corps de l'archange semble, en quelques sortes, entraîné malgré lui dans le mouvement et le désordre qu'introduisent les démons dans l'image sainte. Mais il agit essentiellement pour mieux stopper ce trouble inconcevable dans les représentations d'un au-delà ordonné et tourné entièrement vers la contemplation et l'adoration calme et profonde du divin. Les gestes michaéliques traduisent surtout son

²²⁰⁴ AVRIL, 1971, p. 44.

²²⁰⁵ Nous n'avons par contre pas noté de liens particuliers pour notre période en Italie, entre l'iconographie de Michel et le baptême - également considéré comme une victoire sur le mal - alors que ce lien était présent par la figuration de plusieurs archanges au dragon dans des cuves baptismales d'Allemagne, de France, de Danemark, de Suède, ou d'Angleterre. AVRIL, 1971, p. 49.

²²⁰⁶ AVRIL, 1971, p. 40.

²²⁰⁷ WIRTH J., « L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Âge », p. 144.

efficacité. À ce titre, les anges en général, s'ils ne sont pas décrits physiquement dans la Bible, sont toujours liés à un mouvement à l'image de leur efficacité²²⁰⁸.

Si un attribut est un élément distinctif, ajouté à une figure pour préciser une fonction ou un aspect de la personnalité ou de l'histoire d'un personnage, alors on peut considérer le mouvement comme l'attribut majeur de l'archange, soit qu'il le porte lui-même, soit qu'il soit reporté sur un autre objet ou personnage qui participe à définir Michel. La figure archangélique peut être fixe et rigide, elle est presque toujours accompagnée de la balance, instrument défini par sa capacité à se mouvoir dans l'espace, de l'arme, outil de l'action guerrière qui n'est efficace qu'accompagné d'un geste, ou d'un attribut agissant, ennemi ou petite figure humaine. L'insertion d'un personnage en mouvement dans une peinture, inscrit inmanquablement cette figure dans une action qui s'inscrit dans l'espace et dans le temps et peut ainsi être porteuse de relations conflictuelles avec le support fixe et en deux dimensions qui la reçoit. D'autant que l'image de Michel prend souvent place au milieu des cortèges de saints entourant la Vierge à l'Enfant, ou, plus tard, dans des Saintes Conversations, représentations hors du temps. L'action de l'archange semble s'inscrire dans une autre temporalité que celle des saints. Même lorsque qu'il est immobile et porte simplement ses attributs, eux-mêmes fixes, la relation de cause à effet qui unit les objets présents – l'arme et l'ennemi vaincu, ou l'arme et la balance, ou la balance et l'ennemi - transforme la représentation d'une simple image de saint en pied portant des attributs qui définissent sa personnalité ou un épisode du passé, à l'illustration d'un instant qui suit directement une action. Même statique, la figure michaélique fait référence à une action.

II.2.2.1. L'illustration d'un événement réel, passé, et futur

Le mouvement imprimé sur le corps de Michel est le signe qu'il participe à des événements, et donc s'insère dans une temporalité, qui n'est pourtant pas celle de l'histoire terrestre. Jacques de Voragine avait déjà bien résumé les trois interventions armées de Michel qui font référence « à celle qu'il livra contre Lucifer quand il le chassa du paradis ; à celle qu'il livre aux démons qui nous incommode, et à celle enfin dont il est ici question, et qui sera livrée à la fin du monde contre l'Antéchrist »²²⁰⁹. Le premier épisode, a lieu au moment de la Création, moment qui précède le temps historique. La chute des anges rebelles est un événement passé, clairement situé dans les temps, et achevé. Les représentations de cet événement expliquent, en quelques sortes, les origines de la prise d'armes de l'archange au moment de la naissance du mal. Le combat au moment de l'Apocalypse aura lieu dans un futur indéterminé et sera le dernier combat du bien contre le mal. Cette référence au temps futur est particulièrement importante dans la symbolique chrétienne car elle entérine de manière définitive la victoire de Michel sur le mal, et met en image l'issue positive de l'histoire du monde, ce qui explique le nombre important d'attributs évoquant le rôle de

²²⁰⁸ BEREFELT, 1968, p. 17.

²²⁰⁹ DE VORAGINE, 1967, p.239.

l'archange lors de la fin des temps. L'iconographie michaélique fait parfois l'amalgame entre l'épisode passé de la chute des anges rebelles et l'épisode futur du combat contre le dragon de l'Apocalypse, marquant l'universalisme temporel du combat de Michel²²¹⁰. Encore une fois, rappelons que les différentes formes de l'adversaire sont décisives dans la détermination du moment représenté, car elles donnent une nature différente aux combats, et correspondent ainsi à un événement plus ou moins précis de l'action michaélique. La forme du mal s'inscrit donc dans l'histoire providentielle, mais aussi, et surtout, elle symbolise les moments cruciaux de la vie humaine, dans sa confrontation au mal. Les divers types de l'adversaire renvoient à des rapports différents entre le fidèle et Michel, autour de la protection apportée par l'archange, dans divers moments de la vie de l'homme après la mort. Le combat contre le dragon aura lieu au moment où le corps des hommes sera ressuscité et réuni à son âme pour le partage définitif à la fin des temps. Il est redoutable mais lointain, car il interviendra dans un moment encore indéterminé et dans un lieu extra-terrestre. L'archange qui le combat est également un être à distance des hommes, général de l'armée angélique, qui n'a pas grand-chose à voir avec le commun des mortels. Le petit démon, inspiré des êtres malveillants qui tentèrent le Christ au désert, et après lui, les ermites, est celui qui tente le fidèle au quotidien, et qui fera le compte de ses mauvaises actions au moment de sa mort. Ces créatures sont proches de chacun, généralement circonscrites à des actions particulières, situées dans le temps et dans l'espace terrestre. Lorsque Michel les repousse ou les transperce, il figure comme l'auxiliaire quotidien de l'homme dans cette bataille ordinaire qui peut être réalisée dans le présent ou dans un passé ou un avenir proche, à l'échelle de l'homme. Les deux temporalités du Jugement – celle de l'âme au moment de la mort, à l'échelle humaine, et celle de l'homme à la fin des temps à l'échelle de Dieu – sont imbriquées²²¹¹, et Michel est le vecteur de cette imbrication. L'étalonnage dans le temps de l'action michaélique rappelle aux fidèles que la lutte contre le mal est une entreprise de tous les temps, qui concerne chaque homme.

II.2.2.2. L'affirmation de la permanence et de la proximité de la lutte contre le mal

Les images représentant un combat « générique » entre Michel et un démon, sans éléments, attributs, mises en scènes ou paysages, permettant de situer clairement cette lutte comme passée²²¹², ou future²²¹³, semblent alors être une simple évocation de la fonction guerrière de Michel et un symbole du combat universel du bien contre le mal²²¹⁴, hors du

²²¹⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.1. *Les scènes de combats de l'archange.*

²²¹¹ À propos des deux jugements et de leur imbrication voir le chapitre 3. II.3. *Affirmer l'inéluctabilité de la justice divine.*

²²¹² Dans une scène de chute des anges rebelles.

²²¹³ Une balance, plaçant la scène au moment d'un jugement ; un paysage de l'au-delà situant l'action au Jugement dernier ou un dragon pluricéphale pour l'Apocalypse

²²¹⁴ Voir à ce propos la partie précédente, chapitre 3. II. 1.2.1. *Michel contre son adversaire, une représentation symbolique de la lutte du bien contre le mal.*

temps. Mais, avec l'évolution des formes et de l'iconographie de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, nous comprenons que le combat n'est pas hors du temps, mais plutôt de tous les temps, et particulièrement du temps présent. C'est bien ce que démontre les modifications de la forme du mal dans les images de saint Michel, et en particulier le passage du dragon aux démons, et des démons au démon humanisé. La multiplication des petits démons à la fin du XIII^e et au XIV^e siècle, avait déjà déplacé l'attention sur une psychostasie personnelle qui intervenait directement après la mort de chaque homme, et où les fourberies de l'ennemi étaient directement dirigées contre lui. Puis, l'agrandissement des démons, rend ce jugement personnel plus menaçant. Enfin, l'humanisation du démon termine cette évolution : l'adversaire de l'archange est presque aussi grand que lui, et les distinctions de leur apparence se réduisent. Le combat mené par Michel, n'est plus, ni une petite dispute du quotidien entre un bien largement supérieur et un mal espiègle et peu terrifiant, ou l'évocation d'un grand combat, mais lointain, rejeté dans le passé ou à la fin des temps. Le fidèle est amené à se méfier du mal, à le combattre, et surtout à être vigilant sur le fait qu'il prenne une forme proche de celle du bien. L'insertion de la lutte dans des espaces plausibles, architecturés ou paysagés, insiste sur le fait que le combat se situe bien sur terre, qu'il est proche et ne se réalise pas seulement dans un avenir et un au-delà indéterminé. Le mouvement participe pleinement à l'affirmation de la proximité et de la permanence du combat contre le mal, en ce qu'il rend la scène vraisemblable. C'est également le cas des vêtements militaires de Michel, qui siéent davantage à un combattant que l'aube ou la dalmatique. Lorsqu'il revêt l'armure de plates, l'action de l'archange est plus encore inscrite sur terre, dans le temps - celui du XV^e siècle - dans l'espace - celui de l'Italie des communes - et dans un contexte où les disputes politiques sont permanentes et les combats armés réguliers. C'est ici la vraisemblance qui rend l'image de Michel effective, et permet une véritable présentification du couple antagoniste et de leur lutte. Le choc émotif suscité par cette image, dont le combat représenté semble si menaçant et si proche, doit, susciter la crainte, et surtout l'action du fidèle, amené à confesser ses péchés et faire le bien pour éviter d'être prochainement, au centre de cette bataille.

Le type de Raphaël note un certain recul de l'insertion temporelle de Michel dans une histoire clairement déterminée et centrée sur l'homme, notamment par les transformations de sa tenue, et l'absence de la balance, mais il permet une réactivation de l'universalité de l'intervention michaélique, où le mouvement a une nouvelle fois un rôle central, et une réaffirmation de la permanence du message religieux.

Au sein du groupe d'images représentant *a priori* la même action, il est également possible de déterminer des décalages temporels légers, et ainsi un déplacement de significations du motif, selon que l'adversaire soit encore bien vif, en train de recevoir le coup fatal, soumis ou déjà mort, et ainsi selon que l'arme soit brandie, plantée dans l'ennemi, au repos et montrée ou au repos dans le fourreau. À ce titre, les démons sont bien souvent plus vifs que le dragon, toujours foulé aux pieds et la plupart du temps, déjà transpercé, et l'épée est souvent associée à un plus grand mouvement que la lance. Le combat contre le dragon est gagné de manière certaine, puisque cette victoire est signalée dans la Bible, mais le combat contre les démons,

n'est pas encore victorieux car tous les hommes ne seront pas sauvés. Ce qui est assuré, c'est bien la victoire générale de Michel contre le mal, mais pas le sauvetage de tous les hommes. Ce sont bien ces distinctions dans le motif général du combat, créant de légers décalages temporels à l'intérieur des scènes, qui permettent de varier le degré de crainte qu'est sensée susciter l'image, et d'assurance garantie par la protection de l'archange. François Garnier note que, dans l'iconographie chrétienne, les personnages saints sont généralement représentés dans leur état de perfection, « sans qu'aucun détail de sa situation, de ses gestes ou de ses expressions puisse le lier à un être ou à une circonstance accidentelle »²²¹⁵. Le degré d'incertitude contenu parfois dans l'image en mouvement de Michel combattant, ne doit pourtant pas faire douter de sa victoire, puisque cette indécision touche le destin des hommes et non l'issue des actions michaéliques.

De la même manière, la mouvance de l'archange dans le cadre temporel, par les variations de ses attributs, et donc de ses mouvements, est également visible dans le contexte du Jugement dernier. Si la balance évoque un premier jugement qui a lieu dans une temporalité qui reste humaine, l'absence totale de l'instrument de pesée au sein du Jugement dernier, déplace également légèrement l'action de Michel dans le temps, par rapport aux épisodes de Jugement dernier qui comporte une figuration de la pesée. Puisque le porteur de la balance symbolise le moment où la sentence est rendue, le porteur de l'épée symbolise, quand à lui, le moment qui suit de peu la sentence : celui où elle est exécutée²²¹⁶.

Nous avons déjà plusieurs fois évoqué la question de la représentation de Michel combattant son adversaire, comme celle d'une image entre le symbole et l'illustration d'un événement : à partir de la question de la narrativité²²¹⁷ et de celle du naturalisme de la figure archangélique²²¹⁸. Soulignons ici que ces deux aspects ne sont pas antinomiques, mais correspondent à une fonction double des images chrétienne : édifier par l'exemple, sous la forme d'images narratives, mais relier toujours le singulier au général, à une vérité divine et universelle. En ce sens, la force expressive, mise, par exemple, au service de la narration, peut également être au service du symbole, en le réactivant et en le rendant plus prégnant, tout comme le mouvement et le dynamisme de l'archange. Jérôme Baschet écrivait, à propos de la gueule de l'enfer, oscillant entre « célébration poétique de l'horreur de l'enfer » et « simple dénomination », que c'était « sans doute le propre du motif iconographique que de se situer dans l'intervalle qui sépare la métaphore et le signe »²²¹⁹. Cette remarque est bien valable pour les attributs de Michel, l'arme et la balance, qui sont avant tout des instruments, que l'archange utilise d'ailleurs bien souvent dans les peintures italiennes, mais ils portent

²²¹⁵ GARNIER, 1989, vol. 2, p. 50.

²²¹⁶ Nous reviendrons sur ce point dans la partie suivante, du chapitre 3. II. 3. *Affirmer l'inéluctabilité de la justice divine*.

²²¹⁷ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2. *Nature de la représentation de Michel. Le degré de narrativité en question*.

²²¹⁸ Voir à ce propos le chapitre 2. III. 3.2.2. *Représentation et réel. L'image de Michel en perspective*.

²²¹⁹ BASCHET, 2014 (1^e édition 1993), p. 285.

également un symbolisme fort, les transformant en symboles efficaces dans l'iconographie michaélique. La figure même de l'archange, est encore plus ambiguë car sa représentation, sous la forme d'un homme au corps puissant et naturaliste, correspond déjà à un premier degré de symbolisme, puisque cette « incarnation » ne reflète pas une apparence naturelle, mais l'idée d'une force angélique, elle-même reflet de la puissance divine. L'image de Michel est alors davantage une personnification du combat du bien contre le mal, ou de la justice divine²²²⁰, deux concepts centraux dans la spiritualité médiévale, mais pourtant totalement abstraits. Cet aspect explique certainement le nombre restreint d'images narratives de l'archange, mais le développement important de son iconographie « en état » et en mouvement. Car même les combats menés « réellement » par Michel à un moment précis de l'histoire, ne sont pas des luttes physiques entre plusieurs corps armés. L'illustration narrative de l'événement est déjà elle-même le symbole d'un combat spirituel, qui prend la forme d'un combat physique pour être accessible au plus grand nombre. La représentation de Michel et de son adversaire est donc davantage, comme le note François Avril, un « événement symbolique »²²²¹.

À travers l'iconographie de saint Michel, et pour toute la période étudiée, le combat du bien contre le mal est omniprésent et s'inscrit dans l'esprit du fidèle, comme un combat à la fois passé, présent et futur, et en même temps réel et symbolique. La tension entre la vision atemporelle de cette lutte, et historisante, se retrouve dans toute l'iconographie michaélique, et particulièrement dans les images faisant référence à la fin des temps et à la justice divine. Même si les évolutions formelles et iconographiques de l'archange en Italie entre 1200 et 1518, donnent l'impression d'un glissement de la figuration-signe vers la figuration-événement, nous remarquons qu'il n'en est rien. La force symbolique de l'image du combat n'est, en effet, pas amoindrie, mais bien plutôt réactualisée et réaffirmée par les moyens de la narration, de l'insertion de l'anecdote, de la figuration du mouvement, du naturalisme, mais également par la présence d'une certaine violence, porte d'accès vers une participation émotive du fidèle.

II.2.3. Une image violente : une participation émotive par la brutalité et une justification religieuse d'une certaine violence

Selon Henri Leclercq, la figure de saint Michel s'est rapidement fait une place dans « l'Olympe chrétien, [où] il a été admis avec son caractère primitif, actif et violent, sorte de divinité qui se révèle au monde par des apparitions quasi immatérielles »²²²². Le caractère

²²²⁰ Comme nous allons le voir dans la partie suivante, chapitre 3. II. 3. *Affirmer l'inéluctabilité de la justice divine*.

²²²¹ AVRIL, 1971, p. 40.

²²²² LECLERCQ Henri, « Culte de saint Michel », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. XI, 1, 1933, p. 904.

violent de Michel est inhérent à sa fonction de combattant du mal. Le terme de violent est employé ici pour qualifier un personnage usant de la force dans ses relations avec autrui²²²³. Nous ne décelons pas, par contre, d'agressivité, car les traits du visage de l'archange sont toujours détendus et sérieux, sans trace d'émotion. Le port de la lance ou de l'épée, est le premier signe de cette brutalité, puisqu'une arme a pour fonction première de porter atteinte à l'intégrité d'un être vivant. La violence de Michel se traduit ensuite par une vivacité et une efficacité dans l'action et est révélatrice de la présence d'un danger, mais maîtrisé, ce qui explique que le dragon ou le démon puisse parfois figurer dans l'espace commun à l'archange, les saints et la Vierge à l'Enfant. La présence du sang, des membres sectionnés, voire de l'agonie de la bête ou des démons, insiste sur la brutalité de l'action de Michel. Les évolutions formelles centrées sur une observation plus attentive de la réalité, accentuent encore la violence du combat par le réalisme des gestes, des armes, des vêtements et par l'humanisation des protagonistes. Cette brutalité semble mal s'accorder à la figure angélique, et avec une religion affirmant clairement que son Dieu est un Dieu de paix. C'est d'ailleurs sans doute pour cette raison qu'on ne retrouve plus, en plein Moyen Âge, d'image du Christ-guerrier, vainqueur de l'aspic et du basilic. Dans l'art roman, Dieu est désormais une figure en représentation, inaccessible, immobile, immuable. S'il est encore en mouvement dans les scènes narratives, son action est entièrement tournée vers des actes pacifiques. Le relais assumé par Michel permet cependant de rappeler que Dieu est également un Dieu de l'action et des réactions, et qu'à chaque acte, correspond une rétribution. À la fin du Moyen Âge, les images du Christ exaltent sa Passion, à travers l'humanisation de sa figure souffrante et la monstration de son corps de douleur. Dans ces images, plus que dans toutes autres, il ne peut figurer en soldat belliqueux, car il est lui-même victime pour sauver l'humanité pécheresse. Pourtant, ce pacifisme christique, qui n'oppose aucune résistance face aux assauts physiques et psychologiques de ses bourreaux, est équilibré par les images plus violentes et plus réalistes de la lutte de Michel contre le mal. Le dynamisme de l'archange permet, en quelques sortes, de contrebalancer l'inaction du Christ. C'est justement parce qu'on exhibe les faiblesses corporelles du Christ qu'on peut - qu'on doit - également représenter et dévoiler celui de Michel. Aux images du corps meurtri du sauveur, blessé dans sa chair, répondent celles du corps de Michel, fort, puissant, une enveloppe charnelle supra-humaine et inattaquable, bastion de l'Église triomphante. Selon Jeanne Villette, les anges, dans l'iconographie chrétienne, ont pour fonction d'exprimer ce qui n'est pas visible²²²⁴. En ce sens, Michel représente bien l'aspect combattant et victorieux sur le versant du mal de la nature divine, dans un contexte spirituel d'impossibilité de figuration d'un Dieu guerroyeur. Il invite à craindre la colère de Dieu, car, bien que le Christ soit pacifique, le développement des images de l'archange soldat prouve que le Juge suprême ne laisse pas les injustices impunies.

Malgré le message de Jésus, l'Église a, bien vite, justifié une certaine violence, qui est rendue nécessaire dans la lutte contre le mal. Comme lisible dans le texte de la *Psychomachie*

²²²³ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/violent> .

²²²⁴ VILLETTE, 1940, p.334.

écrit par Prudence à la fin du IV^e siècle, c'est avant tout la loi du talion qui prédomine dans la pensée chrétienne. Selon l'adage « œil pour œil, dent pour dent », la punition infligée doit donc être en lien avec le degré mais également avec la nature de la faute commise, qu'elle soit la même ou symbolique. Dans ce sens, la violence infligée aux personnifications du mal n'est qu'un reflet de la réciprocité des crimes et des peines. L'instauration des Paix de Dieu, aux X^e et XI^e siècles, qui chemine des régions du centre de la Gaule, vers le midi par la vallée du Rhône, malgré leur appellation, prouve que, loin de la nier totalement, l'Église justifie et encadre la violence des combats entre les hommes. D'ailleurs l'instaurateur de ces mouvements vers 970, l'évêque du Puy Gui, vouait un culte particulier à Michel et lui a fait ériger un sanctuaire, aujourd'hui connu sous le nom de Saint-Michel d'Aiguilhe, dans sa cité épiscopale²²²⁵. Les croisades sont bien sûr l'illustration la plus flagrante de cet encadrement ecclésial des combats, puisque, c'est l'Église même qui appelle les hommes à prendre les armes pour elle. Puisque cette violence est nécessaire, pour lutter contre les forces du mal, elle est ainsi largement présente dans les programmes iconographiques chrétiens, surtout à partir du XIII^e siècle, avec, notamment, les évolutions qui ont lieu autour des représentations de l'au-delà et du Jugement dernier. Le moment de la séparation de l'humanité en deux groupes est, en effet, un moment privilégié de mise en image de cette loi de la juste rétribution. L'enfer, spécialement, prend une place considérable à partir du XIV^e siècle, permettant l'insertion d'un déferlement de violence sur les contre-façades des églises italiennes²²²⁶. Dans ce contexte, le combat de Michel contre l'ennemi du bien, même s'il est particulièrement dynamique et violent, a pleinement sa place dans l'iconographie chrétienne. L'archange fait même figure de modèle pour les soldats qui mettent leurs armes au service de Dieu, dans le contexte d'une société largement dominée par les rapports de force. Avant que ne se mette clairement en place le code de la chevalerie chrétienne, Michel, accompagné de saints guerriers comme saint Georges et saint Maurice, représentait l'idéal des *bellatores*²²²⁷. L'institution de ces modèles était nécessaire pour moraliser les chevaliers dont l'ascension sociale était importante en plein Moyen Âge. L'archange illustre bien la pureté nécessaire à la réalisation des desseins belliqueux de Dieu, et l'efficacité de son action détachée de tout sentiment vengeur ou agressif. Le lien entre le développement du culte de Michel par les autorités ecclésiastiques et l'encadrement des laïcs militaires est indéniable. Avec le développement des croisades, il devient le saint protecteur d'une certaine aristocratie dominante²²²⁸, comme en atteste le motif d'argent à la croix de gueules qui figure dans ses images sur son plastron, sa bannière ou son écu. Chaque homme est appelé à participer, à son niveau, à l'action générale de Michel de lutte du bien contre le mal, notamment lors des premières croisades, puisque les Sarrazins sont assimilés à l'Antéchrist. Mais après la

²²²⁵ LAURANSON-ROSAZ, 2001, p. 98.

²²²⁶ BASCHET, 1983, pp. 15- 36 ; 1985, pp. 185-207 et surtout, 2014 (1^e édition 1993).

²²²⁷ LAURANSON-ROSAZ, 2001, p. 98.

²²²⁸ Notons par exemple sa participation, mentionnée dans un poème, à l'expédition menée vers 1087 par des hommes de Pise et Gênes contre les cités musulmanes de Mahdia et Zawila. Voir H.E.J. COWDREY, « The Mahdia campaign of 1087 », dans H.E.J. COWDREY, *Popes, Monks and Crusaders*, Londres, 1984, pp. XII 24 - XII 29, cité dans DEHOUX, 2011, p. 128.

conquête victorieuse de 1099, et l'absence du retour du Christ, cet idéal eschatologique s'effondre et Michel est de moins en moins souvent associé aux récits d'aides miraculeuses pendant les croisades, largement devancé par saint Georges²²²⁹. Dans ce contexte, Michel n'est plus le soldat de Dieu principal, d'autant qu'au moment de la Réforme Grégorienne, les autorités ecclésiastiques tentent de se démarquer des autorités laïques, alors détentrices du pouvoir militaire, et préfèrent alors insister sur la singularité de la nature de Michel, son rôle eschatologique, plutôt que sur des interventions guerrières terrestres²²³⁰. L'archange reste le guerrier préféré des pouvoirs religieux, comme en atteste, par exemple, la présence courante de sa figure, luttant contre le dragon, sur les crosses épiscopales. Ces objets rappellent l'orientation de l'histoire générale des hommes vers la fin des temps, et ainsi la nécessité de l'obéissance des fidèles aux évêques, remplaçant désormais les souverains dans le rôle de guides efficaces vers le salut. L'histoire de l'Occident, notamment la mise en place des seigneuries châtelaines, la Réforme Grégorienne, les croisades, l'affirmation de la suprématie de Rome²²³¹, explique le succès important de l'iconographie de Michel dès le X^e siècle, et le développement de son image de guerrier. Car Michel est, par nature et par fonction, entre les clercs et les laïcs : sa nature et ses fonctions angéliques le rapprochent des hommes d'Église, alors que sa fonction de combattant le lie à l'aristocratie guerrière. Sa représentation cristallise ainsi les conflits, les équilibres de pouvoirs, entre les deux ordres supérieurs de la société. La militarisation presque totale de Michel à partir du XIV^e siècle, atteste de relations plus apaisées entre clercs et laïcs à la fin du Moyen Âge. Dès le XIII^e siècle, Pietro di Giovanni Olivi insiste particulièrement sur le symbolisme de l'habillement militaire porté par les anges, comme faisant le lien entre les anges - la *Militia coelestis* - les contemplatifs - les *militias Christi*- et les chevaliers - les *milites saeculi*²²³². Cet apaisement est certainement lié également à l'apparition des nouveaux ordres religieux, et passe notamment par la christianisation de la chevalerie, à qui l'Église a fourni, à partir de l'idéal archangélique, un rôle dans la grande histoire du salut²²³³.

La violence affichée dans l'iconographie michaélique, a également des visées didactiques. Elle participe amplement au discours terroriste émis par l'Église, qui permet l'instauration de « parades sécurisantes »²²³⁴, qui passent principalement par la confession et donc par la médiation des clercs. L'image de Michel contre le dragon ou le démon, est donc, tout à la fois, figure du modèle à suivre dans le combat quotidien contre le mal, que doit mener chaque fidèle, et modèle moral pour les chevaliers ; et figure punitive, où l'ennemi de l'archange préfigure ce qui arrivera aux infidèles²²³⁵.

²²²⁹ DEHOUX, 2011, p. 128.

²²³⁰ DEHOUX, 2011, p. 129.

²²³¹ DEHOUX, 2011, p. 130.

²²³² BUSSAGLI Marco, *Storia degli angeli, racconto di immagini e di idee*, Milan, Rusconi, 1991, p. 158.

²²³³ DEHOUX, 2011, p. 132, note 129.

²²³⁴ Selon la formule employée par Jean Delumeau, 1978.

²²³⁵ Cette fonction répressive est déjà présente dans l'Homélie de Pantoléon où le dernier miracle, contemporain de l'auteur, montre que le culte de Michel s'instaure également par la peur, car l'archange devient particulièrement fort et méchant lorsque l'on doute de lui ; MARTIN-HISARD, 1994, p. 370.

Les significations des représentations de l'archange luttant contre son ennemi sont donc multiples. Tout en illustrant la puissance divine, elles permettent avant tout de symboliser le combat général et universel du bien contre le mal. Mais elles sont également figuration d'un événement réel, passé, présent et futur, qui affirme la nécessité de la permanence d'une lutte personnelle du fidèle et qui imbrique son histoire dans l'Histoire générale. La violence de cette lutte doit marquer les fidèles en leur proposant des images percutantes, pour les amener à prendre part à cette psychomachie, en choisissant le côté de l'archange. Cette violence incitative de l'iconographie michaélique, révélatrice de la violence acceptée, encadrée, voire même incitée par l'Église, est un outil didactique dans les mains des autorités ecclésiales. Elle permet en effet de moraliser une société belliqueuse, tout en poussant le fidèle à prendre les armes pour sa cause, et affirme, en outre, l'indispensabilité de l'institution, en tant qu'intermédiaire entre l'homme et son salut. L'Église n'a pas pour but de pacifier le monde, mais de sacraliser la guerre juste, ce que démontre, plus que toute autre image, celle de Michel. L'iconographie de saint Michel en général, et l'importance donnée à son caractère guerrier en particulier, si elles semblent en premier lieu participer à une sécularisation de la représentation de l'archange, constituent en fait une affirmation des pouvoirs spirituels et temporels de l'Église. Les fonctions, à priori contradictoires, remplies par l'archange, et affirmées dans les images, de protection et de répression, tout en constituant un modèle à suivre pour chacun, sont en fait les mêmes que celles remplies par Dieu, ou même par l'Église, et correspondent plus généralement à une affirmation d'une justice équitable, autour de principes religieux et moraux.

II.3- Affirmer l'inéluctabilité de la justice divine

Si les propos de la partie précédente étaient davantage centrés sur le rapport entre l'archange et son ennemi, celle-ci se propose de déplacer notre regard vers les images des âmes ou des corps ressuscités, portés ou accompagnés par le chef de la milice céleste, pour comprendre les rapports entre Michel et les hommes et leurs significations, permettant souvent une mise en perspective du combat de l'archange. La balance est centrale dans cette analyse, ainsi que l'arme, toujours présente et signifiante.

Le combat de Michel contre les forces du mal semble le placer en protecteur des hommes, mais l'archange n'est pourtant pas un simple ange gardien, constamment acquis à la cause humaine contre le diable. En tant que symbole de la justice divine, il est autant protecteur que punisseur, non pas seulement des démons, mais également des hommes pécheurs. De même, les démons ont clairement un rôle à jouer dans l'exécution de la justice divine, et sont en quelque sorte les procureurs indispensables au bon déroulement de la séparation de l'humanité en deux. En effet, saint Augustin précisait déjà que le caractère bienfaisant des anges les empêchait d'exécuter certaines sentences contre les hommes²²³⁶, qui étaient alors

²²³⁶ Saint Augustin *In Ps.*, 77, 29 PL., 36, 1002, dans DUHR, t.I, 1937, p. 584.

commandées aux démons, comme l'énonçait Suarez²²³⁷. Ils sont, en outre, des faire-valoir importants dans la représentation de la perfection michaélique.

II.3.1. L'archange acteur de la psychostasie, une allégorie de la justice divine

Autour de la balance, notamment dans les représentations en état, Michel est pourtant encore clairement ce protecteur, de la pesée, et ainsi de la balance et des hommes qui y sont évalués, contre les démons qui gravitent autour des plateaux. Au moment de la mort de chacun, l'évaluation de l'âme du défunt est perçue comme une lutte entre les bons et les mauvais anges, dont l'issue dépend des actions de l'accusé. Le type iconographique figurant Michel portant la balance, dont les plateaux sont occupés par des petites figures humaines, et usant de son arme contre un ou plusieurs êtres démoniaques (dragon ou démons anthropomorphes), en dehors des contextes narratifs eschatologiques, réaffirme cette croyance en représentant une véritable *psychomachie*, un combat pour l'âme. L'action de l'archange permet alors souvent, dans les peintures italiennes, de délivrer une âme élue de l'emprise du mal, affirmant ce rôle bienfaiteur, et faisant de l'image une exhortation à Michel pour qu'il fasse de même pour les âmes des commanditaires ou de la communauté pour lesquels est réalisée la peinture²²³⁸. Les rares images de Michel portant ou protégeant directement une âme, sans la figuration de la balance, ont la même signification. Mais l'action de l'archange se définit bien souvent comme surveillant du bon déroulement de la pesée, sans que son action soit clairement en faveur ou en défaveur de l'homme, soit parce qu'il n'est pas évoqué dans l'image, soit parce que Michel ne semble pas y porter une attention particulière. Ce type d'images correspond alors à la figuration de l'archange sous la forme d'une allégorie simple de la justice divine, qui prend son sens autour de la monstration de deux attributs majeurs de l'archange : son épée et sa balance. Dans les images des Jugements derniers des XIII^e et XVI^e siècles, les deux attributs sont pourtant souvent représentés séparément : en France, Michel est souvent le porte-balance, alors que les images italiennes semblent privilégier l'image de l'archange séparant les élus et les damnés à la force de l'épée. Pourtant, les deux objets ne sont pas forcément les révélateurs de deux aspects différents de l'archange, et sont régulièrement portés conjointement par Michel dans les images en état ou dans les Jugements derniers peints au XV^e siècle en Italie.

L'instrument de pesée permet de prendre la mesure de chaque aspect d'une situation, ici d'un individu, ou plutôt des actions d'un individu, pour parvenir à une décision équitable. Elle est une évaluation entre deux choses, le bien et le mal, (qu'ils soient représentés par des âmes, des corps ressuscités, des actions ou un objet symbolique). Elle est à ce titre une représentation visuelle du jugement de Dieu²²³⁹. Mais l'épée peut également être le symbole

²²³⁷ Suarez, *De Angelis*, 1. VI, c. 19, n°6, éd. De Lyon, 1630, p. 519, dans DUHR, t.I, 1937, p. 584.

²²³⁸ Jean Fournée précise le rôle positif de l'archange comme annonciateur de la Parousie, porte-étendard du Christ, et ami, intercesseur des âmes et introducteur au paradis. FOURNÉE, 1971, p. 66.

²²³⁹ Qui, selon saint Thomas, ne peut être rendu par la parole. Voir MÂLE, 1998 (8^e ed. 1^e édition 1922).

de cette séparation et de cette justice divine. Dans l'Apocalypse, Jean décrit le Christ qu'il a en vision et dit que « De sa bouche sortait une épée aiguë, à deux tranchants » (Ap. 1, 16). L'épée est le symbole du Verbe au double pouvoir tranchant destructeur et créateur, symbole donc de la séparation mais aussi de l'exécution de la justice. Elle a en plus une fonction clairement punitive. Son côté tranchant est également symbole de la capacité de Dieu à pénétrer l'âme des fidèles pour les estimer, comme l'explique l'Épître aux hébreux, 4, 12-13²²⁴⁰ :

« Car elle est vivante la parole de Dieu ; elle est efficace, plus acérée qu'aucune épée à deux tranchants ; si pénétrante qu'elle va jusqu'à séparer l'âme et l'esprit, les jointures et les moelles ; elle démêle les sentiments et les pensées du cœur. Aussi nulle créature n'est cachée devant Dieu, mais tout est à nu et à découvert aux yeux de celui à qui nous devons rendre compte »

Lorsqu'ils sont associés, loin de se répéter, les deux attributs sont complémentaires et permettent en même temps de signifier la sentence et l'impartialité de la justice mais aussi la force exécutive de cette sentence qui permet à l'archange « de trancher » ! Ils sont d'ailleurs également réunis dans l'iconographie de la personnification de la justice, dont Michel est une version chrétienne²²⁴¹.

Le rôle de guerrier et le rôle de psychostase de Michel, sont de toute façon totalement imbriqués dans ses fonctions comme dans son iconographie, qu'ils s'agissent des peintures de l'archange en état ou en action. Ces deux aspects sont particulièrement présents conjointement dans les scènes de partage où intervient Michel, car elles cristallisent son rôle près des âmes, son rôle de guerrier et son rôle à la fin des temps. Jean Fournée évoque une « dualité fonctionnelle qui correspond en réalité à deux modalités d'une même mission », à travers l'image simplifiée de l'archange à la balance et combattant le mal²²⁴². Selon lui, il est impossible de séparer le « triomphateur du Malin et l'assesseur du Juge Suprême. Le bras qui porte le glaive est, comme celui qui tient la balance, au service de la même justice divine »²²⁴³. Pourtant, l'insistance sur l'un ou l'autre de ces deux attributs reste signifiante.

Dans l'iconographie chrétienne, le port de la balance est révélateur d'une conception plus individuelle du Jugement, chacun est jugé pour ses propres actes et nous ne sommes plus devant un jugement collectif d'un peuple, d'un groupe d'hommes. Au cours du Moyen Âge, il est établi qu'au moment de la mort, l'âme se sépare du corps du défunt et est alors soumise à un premier jugement que l'on nomme jugement individuel ou jugement immédiat²²⁴⁴, puisqu'il survient directement après la mort de chacun et non pas à la fin des temps. C'est le moment du jugement de l'âme proprement dit, alors que le Jugement dernier permet de jauger les hommes dans leur intégrité, juste après que leur corps ressuscité ait rejoint leur âme²²⁴⁵. La

²²⁴⁰ Ce sens est déjà explicité par CHRISTE, 1999, pp. 93-94.

²²⁴¹ Nous avons déjà vu que cet aspect est particulièrement affirmé dans le panneau de Jacobello del Fiore, triptyque de la Justice, Venise, Galleria dell'Accademia, peinture sur panneaux, 1421.

²²⁴² FOURNÉE, 1971, p. 65.

²²⁴³ FOURNÉE, 1971, p. 65.

²²⁴⁴ À propos du choix de ces termes, voir ANGHEBEN, 2013, p. 2.

²²⁴⁵ À propos de la distinction entre jugement de l'âme et Jugement dernier dans l'art, voir BASCHET, 1995, pp.

distinction entre le premier jugement de l'âme juste après la mort et un Jugement dernier de l'âme réunie au corps au moment de la fin des temps, est fondamentale ici dans notre propos. Le jugement de l'âme est une idée largement présente dans le christianisme, notamment autour de l'essor de la liturgie des morts, et dans les récits de voyages dans l'au-delà²²⁴⁶. Dès le XII^e siècle, on peut noter une multiplication des récits et des images du thème de l'évaluation de l'âme directement après la mort, et les théologiens élaborent l'idée de l'*iudicium duplex* autour de 1135-1155. Les conceptions autour de l'au-delà sont, à ce moment, réorganisées, juste avant la naissance du Purgatoire (1170-1180). L'apparition de ce troisième lieu marque un nouveau jalon dans la définition des événements qui se déroulent entre la mort et la résurrection. Puis, dans la seconde partie du XV^e siècle, les modalités du Jugement de l'âme sont prises en compte par les théologiens, et le thème iconographique se développe de différentes manières en Occident²²⁴⁷. Dans cette optique, les images de l'archange à la balance se développent à partir du X^e siècle, mais principalement au sein des Jugements derniers européens, que ce soit dans la sculpture romane²²⁴⁸, les reliefs gothiques français et espagnols²²⁴⁹, et plus tardivement, dans la peinture flamande²²⁵⁰. Dans toutes ces images, saint Michel est, le plus souvent, le porte-balance, mais notons que sa présence n'est pas non plus indispensable. La balance dans les images de Jugements derniers peut être, soit utilisée comme instrument pour évaluer les hommes ressuscités à la place des âmes, et participe donc ainsi pleinement au grand partage ; soit être une évocation du premier jugement personnel après la mort, dans une composition centrée sur la figuration du Jugement dernier, qui résume alors le parcours de l'âme, de la mort à sa réunion avec le corps²²⁵¹. Dans le premier cas, le terme de psychostasie ne peut être employé, puisque ce ne sont pas les âmes qui sont pesées, mais les hommes dans leur intégrité retrouvée²²⁵². La balance est, en outre, un écho à la bipolarité chrétienne entre le bien et le mal, qui marque également la composition du Jugement dernier en général. Elle est une forme plus pacifique de détermination du destin d'une âme ou d'un homme²²⁵³, par rapport à l'affrontement d'anges et de démons dans les

159-203 ; 2000, pp. 5-30 ; 2009, pp. 103-123 ; et ANGHEBEN, 2013.

²²⁴⁶ CAROZZI, 1994.

²²⁴⁷ BASCHET, 1995, pp. 159-203.

²²⁴⁸ À Saint-Lazare d'Autun (1120-1135 environ) il est désaxé par rapport au reste de la composition. Il est également présent à Sainte-Foy de Conques (1^e ½ XIIe) et Saint-Trophime d'Arles (1180-1190).

²²⁴⁹ Il constitue presque toujours l'axe vertical avec la figure du Christ : cathédrales de Chartres (début XIIIe), Notre-Dame de Paris (1210), Notre-Dame d'Amiens (1220-1230), Saint-Etienne de Bourges (années 1240) et même chose pour les sculptures espagnoles : cathédrale de Leon, de Burgos.

²²⁵⁰ Saint Michel est souvent le porteur de la balance, par exemple dans le triptyque de Rogier Van Der Weyden ou dans celui de Memling.

²²⁵¹ Voir ANGHEBEN, 2013.

²²⁵² Jean Fournée emploie le terme de *Ponduator*, celui qui pèse et considère la psychostasie comme une variété iconographique du thème de la pesée ; FOURNÉE, 1971, p.76.

²²⁵³ Tout comme l'utilisation d'autres éléments, mais qui sont moins courants dans l'iconographie, qui déterminent une comptabilité pacifique des bonnes et mauvaises actions d'un défunt. Par exemple, dans un texte de Bède le Vénérable, à la mort d'un chevalier, les anges apportent le livre (*libellus*) contenant la liste de ses bienfaits, et les diables celui où sont inscrits ses péchés (*codex magnitudinis enormis et ponderis paene importabilis*) ; cité dans BASCHET, 1995, p. 174.

images en pieds, ou par rapport à une séparation physique à la force de l'épée dans les images narratives²²⁵⁴. En portant la balance, saint Michel est, en quelques sortes, le porte-parole du jugement de Dieu : l'objet est le symbole de la sentence qui est en train de se révéler aux hommes. Dans ce sens, l'archange apparaît dans une fonction angélique courante : celle de messenger divin auprès des hommes. La pesée des âmes se réalise de manière inéluctable : la sentence est donnée et l'âme ne peut y échapper. En général, ce caractère inévitable rend les scènes de pesée pacifiques : toute violence est inutile puisque personne n'échappe à son sort.

En Italie, les représentations de saint Michel portant la balance, se développent d'une manière assez précoce²²⁵⁵, mais hors du contexte eschatologique. Nous avons déjà précisé que dans les peintures du XIII^e siècle figurant l'archange comme acteur d'une pesée, notamment dans les peintures murales des Abruzzes, les scènes ne représentaient pas une évaluation des hommes à la fin des temps, mais bien une psychostasie, insérée dans un contexte de représentation de l'au-delà, lieu d'attente entre la mort et l'Apocalypse²²⁵⁶. La multiplication des images de Jugement dernier au XIV^e siècle, ne voit pourtant pas le développement des images de l'archange à la balance, et si le XV^e siècle réhabilite l'instrument de pesée dans les mains de Michel en contexte eschatologique, elle est pourtant davantage figurée comme un attribut non utilisé que comme un instrument. La mise en scène de la pesée réalisée par Michel reste donc, en Italie, uniquement liée à la figuration d'une psychostasie au sens propre, alors que l'archange de la fin des temps utilise plus volontiers son épée.

La première raison de l'absence de la balance dans les Jugements derniers italiens, semble être une prise en compte de l'individualité du jugement réalisé à la balance, qui n'a ainsi pas sa place au sein de la séparation collective. En outre, le choix de l'un ou l'autre des attributs michaéliques s'adapte alors à la matérialité de l'objet évalué : la balance pour les âmes, évaluation symbolique pour un état immatérielle, et l'épée, instrument effectif pour la séparation physique des corps. Cette discrétion peut, dans un second temps, s'expliquer par une attention recentrée sur la figure du Christ-Juge. Émile Mâle évoquait le Jugement gothique français en disant que « l'acteur principal de la scène du Jugement dernier n'est ni Jésus, ni le Collège apostolique, c'est l'archange Michel »²²⁵⁷. Si cette remarque est exagérée, il est vrai que l'humanité du Christ gothique fait passer son pouvoir de juge au second plan. Dans la sculpture gothique française, nous ne sommes plus devant le Christ immense et

²²⁵⁴ Il est intéressant de remarquer que dans l'allégorie du bon et du mauvais gouvernement peint par Ambrogio Lorenzetti dans la Sala dei Nove du Palazzo Pubblico de Sienne, la personnification de la justice du côté du bon gouvernement, porte une balance, alors que celle du mauvais porte une épée et insiste clairement sur la fonction punitive de l'action politique et judiciaire de ce mauvais gouvernement. Voir CARLI, 1975, p. 234.

²²⁵⁵ Une des attestations les plus anciennes de cette iconographie se retrouve sur un relief, de la fin du XI^e ou du début du XII^e, conservé au sanctuaire du Mont Gargan : saint Michel porte une balance de la main gauche dans les plateaux de laquelle se trouvent deux petits personnages. Il foule au pied un démon qu'il transperce à l'aide d'un bâton crucifère tenu dans sa main droite. (voir catalogue « L'angelo la montagna il pellegrino », p. 80).

²²⁵⁶ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2. *Le rôle de l'archange auprès des âmes et des hommes morts*.

²²⁵⁷ « Il est debout, vêtu d'une longue robe à plis droits, car au XIII^e siècle, il ne porte pas encore l'armure chevaleresque, et la balance est suspendue dans sa main. Près de lui, une âme attend en tremblant que son sort se décide. », MÂLE, 1948, pp. 674-684.

impassible des compositions romanes. Le Christ-Juge gothique est homme et présente aux fidèles ses blessures, signes visibles de son incarnation qui justifient sa présence à la tête du tribunal céleste. Les anges qui l'entourent présentent les instruments de la Passion et insistent une nouvelle fois sur le martyr tout humain qu'a subi le Christ. À Bourges, les mains de Dieu ne condamnent plus dans une attitude de juge intransigeant mais elles découvrent les plaies, preuves de son sacrifice et de sa bonté. Le jugement en lui-même est ainsi déplacé sur le même axe vertical, au registre inférieur : la psychostasie devient le symbole de ce jugement divin qui n'est plus présent dans la représentation même du Christ : le drame se concentre désormais autour de la balance. A ainsi lieu une sorte de transfert de fonction du Christ à l'archange, lié à l'humanisation de la divinité. Dans ce cas, aucune autre figure que saint Michel ne pouvait mieux assumer cette fonction de suppléant du Christ juge dans les scènes de Jugement. Pour autant, l'intervention directe de l'archange dans la pesée n'est pas censée interférer dans le résultat, mais simplement empêcher les démons de perturber l'évaluation. Michel reste un arbitre impartial et non pas un juge.

L'absence de balance des Jugements derniers du *Trecento* semble alors être un moyen de recentrer le drame autour du Christ glorieux²²⁵⁸. L'iconographie italienne démontre que Christ-homme et Christ-juge ne sont pas incompatibles et l'on retrouve parfois le Christ, torse nu, avec ses plaies clairement exposées, qui réalise pourtant le geste du juge, du séparateur des élus et des damnés, comme dans le détail de la prédelle de Giovanni di Paolo. C'est bien par l'exhibition de ces blessures que la légitimité du juge s'expose aux yeux de tous. Cette attention sur la figure du Christ est redoublée par le fait, qu'en plus d'être le seul élément judiciaire déclarant la sentence, il devient, dans le schéma italien, le seul pôle positif de l'image, puisque l'iconographie italienne ne propose plus de représentations du paradis, plus de patriarches s'opposant à l'enfer comme lieu²²⁵⁹. Le signe de la sentence se retrouve principalement dans la figure du Christ, et Michel est le bras armé de Dieu, c'est lui qui permet l'exécution de la sentence. Michel reste dans les images italiennes, un simple exécutant de la justice divine, et c'est dans ce sens que l'on perçoit le délaissement de la balance, qui permet, en outre, de rendre plus immatérielle la pesée. Car cette évaluation, à l'origine thème allégorique, était perçue par le peuple comme un fait véridique, matériel. Alfred Maury parle même d'une déviance dans le fait de croire à la matérialité de la pesée²²⁶⁰, qui ferait passer le pouvoir du Christ Juge au second plan puisque c'est la balance qui détermine la place de chacun. Si l'archange à la balance pouvait parfois être pris pour le juge lui-même, l'épée replace clairement Michel comme l'exécuteur de la volonté divine et réaffirme ainsi son entière soumission au souverain céleste.

²²⁵⁸ Qui conserve d'ailleurs presque toujours sa mandorle dans les Jugements derniers italiens alors qu'elle disparaît rapidement de l'iconographie française.

²²⁵⁹ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.2. *Le rôle de l'archange auprès des âmes et des hommes morts* ; et notamment le schéma résumant la disposition des différents pôles dans les images de Jugements derniers français et italiens.

²²⁶⁰ MAURY, 1844, p. 145.

À travers l'emploi ou le rejet de la balance, les images italiennes de Michel insistent sur le pouvoir du Christ-Juge dans les Jugements derniers, et semblent donner une réponse cohérente au problème de définition des épisodes qui suivent directement la mort, et notamment sur le destin des âmes dans l'intervalle de temps qui sépare le décès et la séparation de l'âme et du corps, et le Jugement dernier qui marque la résurrection des enveloppes charnelles et leur réunion à l'âme²²⁶¹. L'archange intervient bien dans les deux contextes temporels, mais de manière différente, utilisant différents instruments.

II.3.2. Archange surveillant le partage au Jugement dernier. L'utilisation des armes contre les hommes

Si Michel ne porte pas la balance dans les Jugements derniers italiens du *Trecento*, et parfois du *Quattrocento*, son rôle dans l'image et dans l'épisode s'en trouve nécessairement modifié. L'archange n'est plus ni un protecteur, ni un acteur de la pesée, ni un messager. Alors que la balance était un signe de la sentence rendue, l'épée fait de Michel un exécuteur de la sentence divine. Comme dans plusieurs passages de la Bible, il est le bras armé du Christ et une personnification de la toute-puissance de la justice divine. La séparation n'a plus rien de morale et certains hommes tentent même d'échapper à leur destinée. Nous sommes alors devant une séparation physique, réalisée à la force de l'épée et non plus par l'infailibilité de la pesée²²⁶². La violence latente présente dans une grande partie de notre corpus atteint ici son paroxysme autour de la figure de l'archange à l'épée des Jugements derniers italiens, notamment à partir de la fin du XIII^e siècle et du début du XIV^e²²⁶³. Pour autant, la fonction des images michaéliques de participation à une terreur eschatologique, n'est pas nouvelle au *Trecento*, car Michel n'est jamais, dans l'iconographie italienne des jugements, un archange protecteur et rassurant. Avant 1200 et au XIII^e siècle, c'est davantage par l'impassibilité et le hiératisme de l'archange du partage, que Michel instaure une distance entre lui et les humains, et suscite une certaine crainte par l'intransigeance de sa représentation. À la fin du Moyen Âge, au contraire, cette crainte est transmise par le réalisme des figures de l'archange, qui crée une proximité entre Michel et le spectateur, et donc une proximité entre le fidèle et son jugement. L'iconographie italienne des Jugements derniers est

²²⁶¹ Cette réponse italienne n'est pas la seule qui est proposée en Occident. À propos de l'articulation du jugement immédiat et du Jugement dernier sur les tympans français gothiques, voir ANGHEBEN, 2013, notamment les chapitres 2, 3 et 4. Dans les livres d'*Ars moriendi*, Roger Chartier souligne la présence simultanée des deux types de jugement, sur deux pages gravées, dont la première représente la bonne mort et la lutte de cinq bons anges et de cinq mauvais, et la seconde montre saint Michel dans un Jugement dernier, pesant les hommes dans une balance. CHARTIER, 1976, pp. 51-75.

²²⁶² Dans l'iconographie byzantine, à Torcello par exemple, la violence était déjà présente puisque des anges poursuivaient les damnés en brandissant leur épée jusqu'aux portes de l'enfer.

²²⁶³ Notamment à partir de la peinture murale de Pietro Cavallini de Santa-Cecilia-in-Trastevere à Rome, exécutée en 1293, où démons et damnés sont repoussés par Michel et ses anges, du côté de l'enfer.

une démonstration d'une justice divine impitoyable, dont la mise en œuvre s'adapte aux évolutions formelles et spirituelles.

La figure même de l'archange, dans ces Jugement derniers, ne se distingue pas de celles des guerriers ailés que l'on trouve dans les peintures en état, vainqueur du mal ou le combattant encore. Mais Michel n'utilise pas ici ses armes contre les démons, mais contre les hommes. Les démons ne sont d'ailleurs souvent pas présents lors de la résurrection des corps et le jugement. Leur nombre se multiplie et leurs fonctions se diversifient mais ils restent confinés dans l'espace désormais clos et compartimenté de l'enfer. Puisque les démons n'interviennent plus pour récupérer les âmes pécheresses, ce sont les bons anges qui doivent les repousser et c'est bien contre l'homme damné que Michel et ses anges usent de leurs armes. Ainsi, la séparation elle-même, avant la vision infernale, est déjà le terrain d'un drame et de violences. Nous sommes loin ici des premières évocations iconographiques du Jugement dernier dans les peintures et les mosaïques paléochrétiennes, sous la forme d'un bon pasteur séparant des brebis et des chèvres, scène qui se déroulait dans la paix et la sérénité. Les images de ce thème avant 1200 en Italie et les images gothiques françaises représentent une séparation sereine, rendue grâce à l'infailibilité de la pesée. L'horreur de la damnation était malgré tout rendue par les expressions des réprouvés et surtout par la représentation des supplices infernaux. La violence étant circonscrite dans l'espace excentré de l'enfer. Mais déjà à Torcello, les anges poursuivaient les damnés en brandissant leur épée jusqu'aux portes de l'enfer. Et c'est surtout le développement sans précédent du lieu infernal qui marque l'accroissement de la violence dans les images eschatologiques italiennes.

À partir des années 1330, a lieu un développement sans précédent de l'enfer : le lieu s'organise, s'agrandit et se précise²²⁶⁴. Le lien qui apparaît clairement entre péchés et supplices, permet sans doute au fidèle d'identifier clairement les peines qu'il peut endurer en fonction de la faute qu'il a commise²²⁶⁵. La multiplication et la description minutieuse de chaque supplice permet une participation émotive et moralisante, mais également une intériorisation de la culpabilité qui doit envahir le chrétien lorsqu'il se retrouve face à ces images. En effet, la contemplation ou la méditation de l'enfer, doit amener le sujet à s'imaginer en train de subir les supplices. Et c'est en se soumettant mentalement à ces souffrances, qu'il tente de régler une partie de sa dette par une pratique expiatoire. En ce sens, l'angoisse se négocie directement dans un face à face entre l'individu et l'image, et non dans un premier temps par un recours à la médiation des clercs. La vue même des châtiments de l'au-delà constitue déjà une sorte d'auto-châtiment que la figure punitive de Michel ne vient pas reconforter. Car l'archange n'est plus la figure protectrice, nous l'avons dit, son intervention se limite à participer à la punition. Ces évolutions d'iconographie sont à mettre en parallèle avec l'évolution de la figure du Christ qui apparaît plus souvent dans les images italiennes comme un accusateur que comme un Dieu bienfaisant, alors que la présence de la Vierge à ses côtés, constitue le versant miséricordieux. En tant qu'exécuteur des volontés

²²⁶⁴ BASCHET, 2014 (1^e édition 1993).

²²⁶⁵ CHIFFOLEAU, 1980.

divines, l'image de Michel s'adapte à la nature des représentations christiques et participe à la pastorale de la culpabilité mise en place par le clergé.

Les Jugements derniers italiens placent les fidèles de la fin du Moyen Âge devant leurs propres responsabilités : ni les anges protecteurs ni les démons accusateurs ne sont présents dans ces scènes, et les damnés sont seuls devant leur propre conscience²²⁶⁶. Alors qu'au début du Moyen Âge la damnation était souvent perçue comme un mauvais coup des démons dont l'âme était victime, l'homme de la fin de l'époque médiévale et du début de l'époque moderne, est acteur de sa propre destinée et peut et doit participer à son propre salut. Si les croyances orthodoxes sont collectives ; la faute, elle, est individuelle : le mal est un choix personnel. Jacques Le Goff écrivait qu'« à l'intérieur de l'homme occidental s'ouvre un autre front pionnier, celui de la conscience »²²⁶⁷. Pourtant cette responsabilisation n'a pas une visée d'émancipation de l'homme par rapport aux institutions, mais plutôt de le culpabiliser « à temps », pour qu'il ait recours aux sacrements de l'Église, unique institution capable de faire parvenir l'homme au salut afin d'éviter les horreurs de l'enfer décrites dans les peintures murales. Car s'il est damné, l'homme ne pourra échapper à son destin, car c'est Michel qui surveille le bon déroulement du partage. La pastorale culpabilisatrice menée par le clergé se manifeste donc également dans le choix de l'archange comme figure-clé de la séparation des élus et des damnés, une figure forte et efficace : qui d'autre mieux que Michel peut incarner la puissance effective et infaillible de Dieu ?

Pourtant le but ultime de ces représentations reste l'acte et non le sentiment, il ne s'agit pas de faire peur mais de pousser les fidèles à agir, par le choix d'une vie conforme aux préceptes chrétiens et surtout par le recours à la confession. Détentrice du monopole des sacrements, l'Église est la seule capable de faire gagner le salut des fidèles²²⁶⁸. Ainsi, à travers ces images, la culpabilisation des fidèles et la reconnaissance de leur responsabilité en tant qu'individu est utilisée dans le but d'une réaffirmation de la nécessité de l'Église. Michel, figure centrale du partage, cristallise l'aspect punitif de l'épisode eschatologique.

II.3.3. Michel, l'archange punitif de l'Italie

Dans les images de Jugements derniers italiens, l'aspect guerrier de Michel est clairement affirmé par les vêtements qu'il porte et les armes qu'il tient²²⁶⁹, même au XIV^e siècle, lorsque son image est encore polymorphe. Son rôle est en général actif, voir même parfois agressif²²⁷⁰ envers les hommes. Dans les compositions où il est au centre, debout,

²²⁶⁶ GOUREVITCH, 1982, p. 265.

²²⁶⁷ LE GOFF, 1981.

²²⁶⁸ BASCHET, 2014 (1^e édition 1993), p. 580.

²²⁶⁹ Notamment par rapport aux représentations du reste de l'Europe. Citons par exemple la peinture flamande, où, si le caractère martial de Michel peut être largement mis en avant, comme dans le Jugement dernier de Hans Memling (1467-1471) du Muzeum Narodowe de Gdansk, il peut également être totalement absent, comme dans celui de Rogier Van der Weyden (1452) du musée de l'Hôtel-Dieu de Beaune.

²²⁷⁰ Comme par exemple dans la peinture murale de Bartolomeo di Tommaso da Foligno, Terni, San Francesco,

d'une manière hiératique, il paraît moins agressif, mais il n'est pas pour autant la figure protectrice et rassurante des Jugements derniers français. Il est probable que cela soit également lié à la mise en œuvre différente des images eschatologiques entre France et Italie. La peinture, support privilégié de ce genre de scènes dans la Péninsule, est plus aisée à mettre en œuvre, et peut s'étendre de manière plus large, puisqu'elle bénéficie de tout l'espace d'une contre-façade et même parfois des parois à proximité, alors que le Jugement dernier français est souvent limité à l'espace restreint d'un tympan sculpté ou d'un portail. Au XIII^e siècle, si l'iconographie française du Jugement dernier insiste sur le caractère judiciaire de l'épisode, où la balance prend clairement la place du symbole de cette justice, l'iconographie italienne favorise la représentation des lieux de l'au-delà en général, figuration possible notamment par la place disponible et la mise en œuvre de la technique choisie²²⁷¹. Mais c'est surtout en termes de localisation que cette différence est significative et induit alors des écarts d'utilisation de l'image du Jugement dernier. En France, on les retrouve principalement sculptés sur le tympan de la porte principale de la façade occidentale, alors qu'en Italie ils sont peints sur les contre-façades. Même si les Jugements français et italiens se situent tous les deux au seuil de l'édifice religieux, symbole du passage entre le monde terrestre et le monde céleste, entre l'ici-bas et l'au-delà²²⁷², l'un est visible dès l'entrée, à l'extérieur de l'église ; et l'autre est visible en sortant, à l'intérieur de l'église. Alors que le Jugement dernier français s'impose dès l'arrivée du fidèle, comme support de méditation, au-delà des Alpes, il se rappelle juste avant la sortie, comme une dernière mise en garde aux fidèles avant leur retour dans le monde²²⁷³.

Mais Michel n'est pas un archange punitif uniquement dans les épisodes eschatologiques. Déjà dans les interventions de l'archange en Italie, les apparitions michaéliques sont souvent l'occasion d'infliger aux hommes la punition divine, alors qu'en France on lui attribue volontiers des victoires ou des miracles. Au Mont Gargan, la première intervention de l'archange est marquée par le coup porté à Gargan, alors que les autres se déroulent sous la forme d'ordres autoritaires aux évêques. Seule la bataille de Siponto marque une intervention clairement positive, mais elle n'est jamais représentée dans notre corpus. Sur le Mausolée d'Hadrien, l'apparition de Michel marque, bien sûr, la fin de l'épidémie, mais insiste surtout sur le fait que cette maladie était bien le fait de Dieu, une punition dirigée, non pas vers les démons, mais vers la population de Rome elle-même. L'épée de l'archange n'a donc pas un rôle uniquement positif dans cette image. Finalement, le seul miracle totalement positif que nous retrouvons dans les cycles michaéliques est le miracle de l'accouchée du Mont-Saint-Michel, preuve que les images de Michel en tant qu'assistant désintéressé des hommes, n'est pas une spécialité italienne. Lorsque Michel apparaît en pendant de l'archange Raphaël, dans

chapelle Paradisi, 1445-1451.

²²⁷¹ La sculpture se prête en effet moins aisément à la définition d'un espace compartimenté et imbriqué, comme celui des peintures italiennes des XIII^e et XIV^e siècles.

²²⁷² Comme le précise Jérôme Baschet, 1990, p. 552.

²²⁷³ Au XV^e siècle, la peinture flamande, offre, quant à elle, un rapport beaucoup plus intime avec le ou les fidèles qui le regardent, alors que Michel apparaît soit en guerrier punisseur, soit en acteur pacifique de la psychostasie.

les images en état, le protecteur de Tobie est l'image-type de l'ange gardien, c'est-à-dire de la protection personnelle, alors que Michel apparaît comme l'image-type du jugement personnel, il prouve que les hommes doivent être dignes de la protection envoyée par Dieu, faute de quoi, ils devront en assumer les conséquences.

À partir du moment où l'action punitive de Michel est dirigée contre les hommes et non plus vers les démons, l'invocation au saint angélique à travers les images, prend davantage la forme d'une prière au bourreau pour qu'il cesse sa punition, plutôt qu'une demande d'assistance à un saint pouvant combattre le mal qui s'abat sur la population. Ainsi, les Jugements derniers italiens des *Tre-* et *Quattrocento*, et plusieurs thèmes de l'iconographie michaélique, semblent devenir des drames, destinés à impressionner et épouvanter les fidèles²²⁷⁴ auxquels participent activement l'archange et son armée. Pour autant, si l'archange n'est pas directement la figure protectrice et rassurante qu'il peut être dans d'autres compositions, la violence qu'elle engendre est au service d'une prise de conscience destinée à mener l'homme au salut. André Vauchez précise effectivement que la vision des supplices infernaux, par exemple, ne débouche pas forcément sur un pessimisme et une passivité des hommes face à leurs destinées, mais serait plutôt un moyen de les inciter à réagir pour que, malgré la difficulté de la vie terrestre, les fidèles soient récompensés dans la vie éternelle²²⁷⁵. Il semble que la volonté soit plus de provoquer un choc émotif par l'art. Michel use de son épée dans les images pour épouvanter le fidèle et ne pas devoir ainsi l'utiliser réellement contre lui au moment de la fin des temps.

Dans son culte, comme dans ses images, l'ambivalence de la figure de Michel demeure à la fin du Moyen Âge, entre un archange protecteur et un archange punisseur, reflet du double aspect de la justice divine, et révélateur de l'ambivalence des sentiments des hommes devant l'eschatologie, mêlés d'espoir et de peur²²⁷⁶.

II.4- Promouvoir la figure de saint Michel : Le choix de l'archange pour des raisons plus particulières

Au-delà des significations primaires et universelles que nous venons de décrire, une deuxième strate de sens peut surcharger l'image pour s'adapter davantage à une commande ou un contexte historique, social ou religieux précis. Elle explique souvent le recours conscient et personnel du commanditaire ou du concepteur de l'iconographie à l'image de l'archange. Elle correspond ainsi à des significations plus privées, ou au moins plus particulières, et nécessite une meilleure connaissance de la peinture, de son contexte de réalisation. Il nous est

²²⁷⁴ COCAGNAC, 1955, p. 55.

²²⁷⁵ VAUCHEZ André, Conclusion de *L'attente des temps nouveaux, eschatologie, millénarismes et visions du futur, du Moyen Âge au XXe siècle*, sous la direction d'André VAUCHEZ, Turnhout, Brepols, 2002, p. 145.

²²⁷⁶ VAUCHEZ André, Conclusion de *Fin du monde et signes des temps, visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIIIe-début XVe siècle)*, Toulouse, Privat, 1992, p.352 ; où il évoque l'importance de l'étude des personnalités des visionnaires et des prophètes.

impossible, dans le cadre de ce travail, d'analyser une à une les peintures de notre corpus. Nous avons choisi de présenter les trois groupes majeurs de ces sens secondaires : l'image de Michel en tant que promotion des sanctuaires michaéliques et du pèlerinage ; l'image de Michel au service d'un message politique ; ou l'image de Michel au service direct du commanditaire.

II.4.1. Promotion du culte de saint Michel et des sanctuaires michaéliques

Chaque image de saint a, intrinsèquement, pour fonction de promouvoir le culte de la personnalité sainte qu'elle représente. A ce titre, Michel ne déroge pas à cette règle générale, car les dévotions qui lui sont rendues, nous l'avons vu²²⁷⁷, prennent largement la forme de celles rendues à un saint traditionnel, de même que son image. Parallèlement aux évolutions des types iconographiques, le polymorphisme du culte michaélique se cristallise, à la fin du Moyen Âge, autour de sa fonction guerrière et de son rôle au moment de la fin des temps. L'universalisme de ces deux fonctions contribue, de toute façon, à la diversification aisée des significations portées par sa figure, reflet de la grande adaptabilité et malléabilité de l'image de l'archange. Les images qui placent Michel au centre des compositions, se trouvent souvent dans des lieux de culte dédiés à l'archange. La suprématie visuelle de sa représentation est ainsi à l'image de l'attention majeure que lui porte la communauté et le commanditaire privé lui ayant dédié ce lieu de culte. Pourtant, nous ne possédons pas de représentation de ce type dans le grand sanctuaire de Monte Sant'Angelo. Au Mont Gargan, la technique picturale n'a pas été privilégiée pour les représentations qui se trouvent dans l'enceinte du sanctuaire, du moins pour la période étudiée²²⁷⁸. Nous ne pouvons ainsi pas définir de signification spécifique donnée à l'image de Michel dans le berceau de son iconographie. A la Sacra di San Michele, le peintre Defendente Ferrari, qui réalise plusieurs panneaux pour l'église abbatiale, à la fin du XV^e et au début du XVI^e siècle, dote toujours l'archange d'une croix de Saint-Georges, portée sur une bannière. Il inscrit ainsi clairement le combat de l'archange dans la perspective des croisades, sur la route desquelles se situe l'abbaye, et la place ainsi comme un point central sur le chemin du plus grand pèlerinage à caractère guerrier. Outre cette particularité piémontaise, il ne semble pas qu'il y ait eu de spécificités iconographiques au sein des sanctuaires dédiés à Michel, si ce n'est une mise en avant de sa figure.

Les récits des apparitions et des miracles, qui sont à l'origine de la fondation des grands sanctuaires dédiés à saint Michel, ont pour rôle principal d'apporter une caution religieuse à ces établissements²²⁷⁹. La mise en image de ces récits est donc une preuve visuelle de la sacralité du lieu et de sa légitimité, qui se diffuse bien au-delà des sanctuaires michaéliques,

²²⁷⁷ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 3.2.1. *Saint Michel, les hommes, les anges et les saints*.

²²⁷⁸ Notons en effet l'importance de cette technique au XIX et XX^e siècle pour les *ex-votos* se trouvant au sanctuaire. Voir BRONZINI, 1993 ; TRIPPUTI, 1999, p. 255 ; 2009, pp. 101-123 ; 2011, pp. 265-276 ; et MAVELLI et TRIPPUTI, 2011, pp. 265-276.

²²⁷⁹ Voir à ce propos le chapitre 1. II. 3.1. *Histoire et géographie du culte michaélique en Occident*.

notamment pour le Mont Gargan, dans toute la Péninsule, en au-delà des Alpes. Nous n'avons d'ailleurs pas de trace de cycles des récits de la légende de saint Michel à l'intérieur même des sanctuaires italiens entre 1200 et 1518²²⁸⁰. L'iconographie de ces légendes est une vitrine de la sacralité imprimée, par l'apparition de l'archange, sur un territoire donné. Nous avons déjà vu que ces images mettaient clairement en avant les spécificités géographiques du lieu d'apparition²²⁸¹, comme en atteste, par exemple, le motif indispensable et central du Mont et de la grotte dans la scène du taureau ; ou encore, les détails architecturaux du Mausolée d'Hadrien de Rome. Mais, plus que la promotion des sanctuaires ou du pèlerinage à saint Michel, ces motifs témoignent de l'importance des apparitions dans le développement de son culte, de son passage « physique » sur terre, garante de l'effectivité du pouvoir michaélique, dont les images deviennent une nouvelle preuve matérielle. Ils sont ainsi l'équivalent, pour l'archange, des épisodes de la vie d'un saint ou de ses miracles. C'est bien dans ce sens qu'apparaissent, par exemple, les quatre scènes de la prédelle du polyptyque peint par Priamo della Quercia en 1430. Cet ensemble, aujourd'hui au Museo Nazionale di villa Guinigi de Lucques, était destiné à une église San Michele de la même commune. Ces panneaux avaient donc pour fonction de rappeler les principales actions de l'archange, les moments forts de sa « *Vita* », à la manière de celle d'un saint, avec lequel Michel partage la place dans les images de cette période. Si l'illustration des légendes est loin d'être l'apanage de la peinture italienne²²⁸², et si le pèlerinage au Mont des Pouilles a largement perdu de son aura à la fin du Moyen Âge, la création d'images des apparitions, dans plusieurs régions, à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, atteste du souvenir de ces sanctuaires comme des éléments centraux du culte michaélique, et de la persistance d'une vision de ces lieux comme des empreintes de l'archange sur la terre, et plus particulièrement sur le territoire italien.

II.4.2. Une iconographie au service de la politique et de la légitimation des actions guerrières

Jean-Philippe Antoine note, dans un article sur les fonctions de l'image peinte en Italie entre 1250 et 1400, que l'art religieux est l'unique lieu à partir duquel les peintres pouvaient puiser des attributs symboliques reconnaissables de tous, pour pouvoir véhiculer un message politique²²⁸³. L'habillage religieux des images politiques à la fin du Moyen Âge peut devenir, selon l'auteur, un véritable instrument de la vie sociale. L'utilisation de grands programmes à formes religieuses dans les palais publics, comme la *Maestà* peinte par Simone Martini dans le Palazzo Pubblico de Sienne, attestent de l'usage politique de l'image par les gouvernements

²²⁸⁰ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.3. *L'archange épiphannique et les cycles de la « légende » de saint Michel.*

²²⁸¹ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.3. *L'archange épiphannique et les cycles de la « légende » de saint Michel.*

²²⁸² Voir à ce propos le chapitre 2. III. 2.1.2. *L'échelle « nationale » et l'iconographie de saint Michel dans le reste de l'Occident.*

²²⁸³ ANTOINE, 1988, p. 610.

ou les personnalités importantes des communes. Les significations premières de l'image sacrée ne sont pas pour autant niées ou simplement utilisées. Elles continuent d'exister pour elles-mêmes et agissent toujours dans leurs fonctions de représentations religieuses, mais elles ne constituent qu'une première strate de l'image. L'exemple des peintures murales d'une chapelle de la basilique des Santi XII Apostoli de Rome, figurant le miracle du taureau et la procession au Mont-Saint-Michel, en est un exemple prégnant²²⁸⁴.

II.4.2.1. Un exemple d'image michaélique comme support à la politique internationale

Dans la chapelle dédiée aux saints Eugénie, Jean-Baptiste et Michel archange, Basilio Bessarione, patriarche latin de Constantinople et cardinal de l'Église romaine, fait représenter, par Antoniazio Romano e Melozzo da Forlì, entre 1464 et 1467, un Christ en gloire au milieu des chœurs angéliques dans la conque absidiale (dont seule la partie inférieure est encore visible aujourd'hui) et, dans la partie supérieure du registre central, les deux épisodes relatifs à la légende de Michel. Dans la partie inférieure, selon le Padre Malvasia²²⁸⁵, étaient présentes une Nativité de saint Jean-Baptiste, deux autres scènes relatives à sa vie, et une Vierge à l'Enfant, remplacées, après une importante inondation entre le XVI^e et le XVII^e siècle, par des scènes de martyr de saintes Eugénie et Claudia. L'ensemble est recouvert en 1645²²⁸⁶, puis redécouvert en 1959 par Clemente Busiri Vici²²⁸⁷. Le cardinal avait fait de cette chapelle, sa chapelle funéraire. Deux aspects semblent étonnants au premier abord dans ce programme. D'une part, l'absence du miracle de l'apparition de Michel sur le Mausolée d'Hadrien, dans un édifice romain proposant des scènes de la légende michaélique, est étrange. D'autre part, l'illustration du miracle apulien et du miracle normand, par un commanditaire grec, alors même que cette iconographie était absente de la tradition grecque, attire particulièrement l'attention. Le cardinal n'était, en effet, pas spécialement lié ni à l'un ni à l'autre de ces sanctuaires, ni ne vouait de dévotion particulière à l'archange. Michel n'est de toute façon, pas figuré directement dans ces images. Ce n'est donc pas non plus le rôle de l'archange au moment de la mort, qui pourrait se justifier dans une chapelle funéraire, qui est ici mis en avant. La raison de la représentation de ces deux scènes sur ce mur, et donc la signification secondaire de ces images, est à rechercher du côté de la biographie du commanditaire. Le cardinal fut chargé d'une mission diplomatique en 1472 par le pape Sixte IV, pour tenter de convaincre le roi Louis XI de France de prendre part aux combats contre les turcs, et ainsi de

²²⁸⁴ Voir à ce propos, l'article en ligne de Sabina ISIDORI « Il Cardinal Bessarione e gli affreschi della Cappella dei Santi Eugenia, Giovanni Battista e Michele Arcangelo nella basilica dei Santi XII Apostoli in Roma », mis en ligne le 18/11/2011, <http://www.gliscritti.it/blog/entry/1133#ftnanc3>.

²²⁸⁵ Padre Bonaventura Malvasia, *Compendio storico della ven. basilica di SS. dodici apostoli di Roma, sua fondazione, origine, nobiltà, sito, pretiosi tesori delle Sante reliquie*, Roma 1665, pp. 36-37 ; **écrit en 1645**.

²²⁸⁶ A. CECCHINI, *Instrumento con l'imbiancatore*, in V. Tiberia, *Antoniazio Romano per il Cardinale Bessarione a Roma*, Todi 1992, Doc. 10, p. 124.

²²⁸⁷ Voir à ce propos C. BUSIRI VICI, « Un ritrovamento eccezionale relativo all'antica basilica dei SS. Apostoli in Roma », in *Fede e Arte*, XIII, Roma 1960.

partir en croisade pour libérer Constantinople. L'iconographie de la chapelle rappelle donc la mission effectuée à la fin de la vie du cardinal. Saint Michel et les miracles de ses sanctuaires lient symboliquement l'Église et l'Italie avec la France. Ce sont deux « patries » choisies par Michel – et donc par Dieu – pour défendre la foi chrétienne et c'est à ce titre que le cardinal byzantin va tenter de convaincre le roi de France de prendre part aux combats contre les turcs. D'autant que les parallèles entre les deux images, et entre les deux légendes sont nombreux²²⁸⁸. La présence de François della Rovere, futur pape Sixte IV et de son neveu Giuliano della Rovere, futur pape Jules II, dans le groupe processionnel de la deuxième scène, inscrit clairement la scène dans le contexte politique de l'époque. La représentation de moines orientaux participe à faire de la scène peinte à Rome, une image de l'action du patriarche latin de Constantinople. La figuration de ces divers personnages, qui prend la forme d'une véritable délégation papale, permet également d'insister sur le rôle de l'Église comme vecteur de diffusion du culte michaélique du sud de l'Italie vers la Normandie, mais surtout comme reflet de la délégation envoyée par le Pape en France pour encourager le roi à participer à la défense armée contre les ennemis de la foi. Le rôle central de guide de l'évêque d'Avranches, saint Aubert, véritable protagoniste de la scène, au détriment de l'archange, semble alors être le miroir du rôle assumé par le cardinal Bessarione lors de cette campagne de 1472. L'homme d'Église, conscient que cette mission allait être la plus importante de sa vie, avait alors déjà commandé les fresques pour sa chapelle funéraire²²⁸⁹.



Antoniazio Romano et Melozzo da Forlì, Légendes de saint Michel, Rome, Santi XII Apostoli, peinture murale, 1464-1468.

Les images des légendes italiennes et françaises sont, pendant la période moderne, régulièrement utilisées pour symboliser la protection d'un territoire ou la justification d'un départ en croisade et permet alors de légitimer l'action guerrière entreprise et de requérir la protection archangélique par la même occasion. Cet aspect pourrait également apporter une certaine lumière sur la diffusion de ce genre de scène dans la peinture espagnole, avant-poste de la croisade contre les Maures²²⁹⁰. Après 1518, la représentation de la bataille de Siponto,

²²⁸⁸ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 2.2.3. *L'archange épiphannique et les cycles de la « légende » de saint Michel*.

²²⁸⁹ Le cardinal meurt au retour de France à Ravenne la même année, mais il avait réalisé un testament en février 1464, dans lequel il avait pris ses dispositions pour la réalisation de sa sépulture dans la chapelle de la basilique dei Santi XII Apostoli à Rome. Ce document atteste que des accords ont déjà été passés entre le cardinal et le peintre Antoniazio Romano dès 1463 à propos de la chapelle.

²²⁹⁰ BELLI D'ELIA Pina, « L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan », dans *Culte et pèlerinages à saint*

absente de notre corpus, rejoint les cycles michaéliques, et insiste particulièrement sur la légitimité religieuse d'une bataille, comme celle menée contre l'hérésie luthérienne ou contre la France ou l'Espagne sur le territoire italien²²⁹¹.

L'iconographie michaélique, participe donc, comme la majorité du répertoire figuratif chrétien, à « la construction d'une légitimité et d'une sacralité du pouvoir temporel »²²⁹². Mais la particularité des images de Michel dans cette fonction est de garantir une caution religieuse dans la prise d'armes des hommes qui le font représenter.

II.4.2.2. Une caution religieuse pour les actions guerrières des commanditaires laïques

En tant que guerrier au service de Dieu par excellence, la figure de l'archange permet, nous l'avons vu, de légitimer la prise d'armes dans le cadre particulier de la défense de l'Église. A ce titre, l'image de l'archange sur le Mausolée d'Hadrien à Rome, cristallise la fonction michaélique de défenseur en titre des hommes et de l'Église. A travers ce thème, et par extension, s'il ne range pas, mais sort son épée, Michel est celui qui protège la forteresse, la ville et le peuple de Dieu et plus particulièrement l'Église, dont le siège se situe à Rome, des menaces extérieures²²⁹³. Il est, de toute façon, comme le définit la Bible, le bras armé de Dieu, et quiconque associe son image à l'archange guerrier, s'associe à cette fonction de protecteur de la foi. La présence de Michel dans une image rappelle ainsi la nécessité et même la gloire des guerriers au service de Dieu. Dans la cathédrale d'Arezzo, le contexte de la commande de la peinture murale du Maestro del Vescovado est assez bien connu. Le dévot représenté sous la Crucifixion - Ciuccio di Vanni Tarlati di Pietramala – n'est pas le commanditaire mais le frère de ce dernier. Roberto Tarlati da Pietramala a commandé cette chapelle le 28 janvier 1334, en l'honneur de son frère défunt, commandant en chef de l'armée d'Arezzo, cavalier gibelin décédé pendant le siège de Pise par l'armée de Louis IV de Bavière en 1327²²⁹⁴. Si l'iconographie de la Crucifixion constitue, dans ce contexte mortuaire, un choix manifeste, la représentation de saint Michel fait, elle, écho à deux aspects de la commande : l'archange est présent en tant que psychopompe - puisque la peinture est réalisée pour un monument funéraire - mais également en tant que saint guerrier qui renvoie à la condition du dévot et au contexte de son décès. Le peintre insiste d'ailleurs visuellement sur l'attribut militaire de Michel : l'épée a une taille importante et une couleur blanche qui ressort fortement sur le fond bleu nuit. De plus, l'archange pose ses deux mains sur le pommeau comme pour amener notre regard sur l'arme tranchante. Le fourreau noir du dévot se prolongeant au-delà du promontoire du Mont Golgotha, semble faire écho à l'épée de

Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, p. 528.

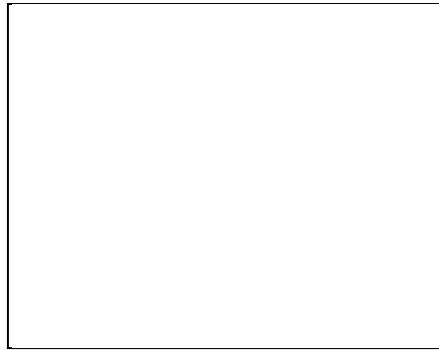
²²⁹¹ BELLI D'ELIA, 2003, p. 530.

²²⁹² BASCHET Jérôme, « Introduction : l'image-objet », dans *L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, p.7.

²²⁹³ MERCALLI, 1987, p. 110.

²²⁹⁴ BARTALINI, 2005, p. 291.

l'archange, arme au service de Dieu. L'image de saint Michel amène ici une caution religieuse aux actions du défunt gibelin, alter-ego terrestre de l'archange. Michel était, en outre, le saint protecteur de la maison des Tarlati²²⁹⁵.



Maestro del Vescovado, Crucifixion et saints, Arezzo, Duomo, peinture murale, 1334.

Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, commande une peinture à Andrea Sabatini ou Antoniazio Romano²²⁹⁶, pour remercier la Vierge d'avoir échappé à la « congiura dei baroni » (1485-1486). Dans la nuit du 10 au 11 septembre 1486, les barons du royaume s'étaient ligüés contre le roi et son fils, et l'historien napolitain Camillo Porzio, explique qu'ils étaient encouragés par le pape et les autres princes du sud de la Péninsule, et il écrit :

« Di Lacedonia ecco la roccia alpestre/là i rubelli a vendicar le offese/sull'Ostia Santa staser le destre/sperder giurando il seme aragonese»²²⁹⁷.

Le commanditaire est représenté aux pieds de saint Nicolas, et porte effectivement, dans la main, un objet qui pourrait être l'ostensoir sur lequel fut prêté le serment. Cet objet qui atteste de la caution religieuse des actes du roi, répond aux deux attributs portés par Michel, qu'il présente distinctement : son épée et sa balance. L'archange apparaît ainsi clairement comme une figure de la justice chrétienne, et indique que le roi a été sauvé grâce à l'intervention divine, car il était juste qu'il le soit. La figure de Michel est donc, avant tout dans cette image, une allégorie. Mais il apparaît également en tant que protecteur du roi, car il est l'un des saints privilégiés de la dynastie aragonaise, touchée par un fort sentiment militaire et chevaleresque, dans laquelle se transmet, de manière héréditaire, les dévotions familiales²²⁹⁸.

²²⁹⁵ Le défunt était également le cousin de l'évêque Guido Tarlati, seigneur d'Arezzo, BARTALINI, 2005, p. 291.

²²⁹⁶ Conservée au Museo San Gerardo Maiella de Lacedonia.

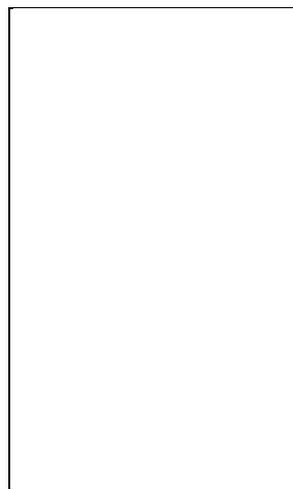
²²⁹⁷ *Guida al Museo Diocesano Ariano Irpino, Lacedonia*, Castellamare di Stabia, Grafiche Somma Industria, 2002, p.58.

²²⁹⁸ VITALE, 1999, p. 114.



Andrea Sabatini, Vierge à l'Enfant et saints, Lacedonia, Museo San Gerardo Maiella, huile sur toile, peu après 1486.

Dans l'huile sur toile peinte par Mantegna entre 1495 et 1496, qui se trouve actuellement au Louvre, le commanditaire est à nouveau représenté²²⁹⁹. Il s'agit de François II Gonzague, qui apparaît à genoux, sous un pan du manteau de la Vierge tenu par Michel. Il a commandé cet *ex voto* pour orner la chapelle Santa Maria della Vittoria, qu'il a fait ériger à Mantoue pour remercier la Vierge de lui avoir accordé la victoire à Fornoue en 1495. La raison d'être de cette image (un *ex voto* pour une victoire guerrière) et sa destination (une chapelle « della Vittoria ») expliquent le caractère guerrier qui prédomine dans la composition : les vêtements du commanditaire, la présence conjointe de Michel et de Georges, en militaires qui présentent clairement leur arme, du centurion Longin et sa lance, alors patron de Mantoue. Les autres personnages, s'ils ne sont pas des saints armés, apparaissent dans leur fonction de protecteur : la Vierge, intercesseur par excellence, dont le rôle de protecteur est appuyé par la présence de son manteau de miséricorde ; saint André, autre protecteur de Mantoue ; et sainte Élisabeth, accompagnée du jeune Jean, figure patronne d'Isabelle d'Este, épouse du marquis. L'archange est celui qui protège directement la tête du commanditaire, et qui, plus que tout autre, justifie la prise d'arme du seigneur, dont la victoire même est inscrite comme une preuve de la caution religieuse.



Andrea Mantegna, Vierge à l'Enfant et saints (détail), Paris, Louvre, 1495-1496.

²²⁹⁹ A propos de cette peinture, voir la notice du site Insecula : <http://www.insecula.com/oeuvre/O0001782.html>

La nature angélique et la fonction guerrière de Michel font de l'archange, la figure protectrice et légitimante privilégiée des seigneurs armés de l'Italie du XV^e siècle et du début du XVI^e. La recherche de caution religieuse était en effet centrale dans les luttes entre guelfes et gibelins, où, au-delà des luttes politiques, chacun se revendiquait comme le groupe choisi par Dieu pour rétablir l'ordre sur terre.

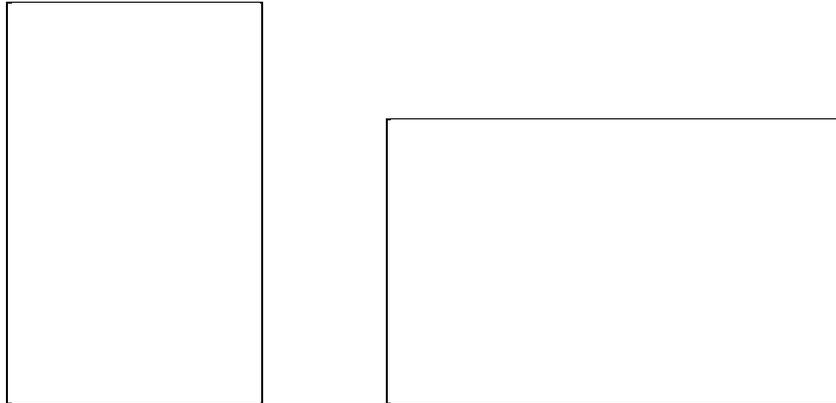
II.4.3. Michel, le représentant du commanditaire ou du lieu qui reçoit son image

Il n'est pas évident de déterminer les intentions du commanditaire lorsqu'il fait représenter l'archange, notamment parce que Michel est une figure importante du panthéon chrétien en général, à qui l'on n'assigne pas forcément de caractère supplémentaire et particulier. Il prend, sous diverses manières, le rôle de saint tutélaire, pour un homme, une famille, une communauté. Dans le cas où le nom du commanditaire est connu, il est, dans certains cas, possible de considérer que c'est l'homonymie qui justifie en partie la présence de Michel au sein d'une peinture. Dans le polyptyque commandé par Brigida degli Elmi à Niccolò di Liberatore, en 1492, pour la chapelle funéraire de son défunt époux, le riche marchand et banquier Michele di Niccolò Picche, le choix de l'archange près du panneau central ne laisse guère de doute sur le fait que l'archange était le saint homonyme du défunt. Mais il est également présent en tant qu'assistant *post mortem*, comme en atteste l'attention qu'il porte à la protection de la balance. Michel apparaît ainsi plusieurs fois dans des peintures commandées par ou pour « des Michels », où sa présence se justifie également par son rôle de protecteur personnel, et où l'archange est un vecteur entre l'homme qui porte le même nom que lui et Dieu.

Ce lien nominal peut également se faire avec le lieu qui accueille les peintures de l'archange. Mais il n'est pas alors de même nature, car si Michel est représenté dans une image destinée à une église Saint-Michel, ce n'est pas seulement parce qu'il porte le même nom, mais bien parce qu'il s'agit du même saint, à qui la communauté voue un culte particulier. La représentation de l'archange est alors figure du protecteur principal, symbole du lieu qui l'accueille et de la communauté toute entière qui se place sous sa protection. Dans ce genre de composition, Michel occupe une place centrale, ou au moins l'une des principales.

Les congrégations religieuses laïques se multiplient à partir de la fin du Moyen Âge, et choisissent un saint protecteur autour duquel ils se rassemblent au sens propre comme au sens figuré. Car, si elles commandent une peinture, le saint tutélaire est parfois entouré des membres de la Compagnie. Dans le panneau, peint sur les deux faces par Lorenzo di Alessandro, le, ou plutôt les commanditaires, ne sont pas identifiés. Pourtant, le groupe de dévots agenouillés aux pieds de l'archange, tous vêtus d'une toile grise ceinturée d'une corde symbole d'obéissance à Dieu, et d'une cagoule pointue, dans un souci d'anonymat et d'égalité, peut être identifié comme un groupe de pénitents, certainement une communauté

placée sous la protection de Michel, ou au moins au sein de laquelle la dévotion à l'archange est centrale. Ces hommes s'en remettent à Michel pour les protéger au moment de la mort, puisque le guerrier céleste porte la balance. C'est bien la repentance, véritable victoire sur le mal, qui donne ici aux membres de la communauté l'accès à la protection de l'archange et donc au salut de leur âme. La protection attitrée de Michel est directement liée aux pratiques expiatoires auxquelles renvoie visuellement le type de vêtements de la communauté.



Lorenzo di Alessandro, saint Michel (et détail), Baltimore, The Walters Art Gallery, peinture sur panneaux, revers, 1480.

Plusieurs autres confréries dédiées à l'archange sont les commanditaires de peintures de Michel, sans que la communauté ne soit forcément figurée dans l'image. Dans ce cas, Michel a une place centrale dans les compositions, en tant qu'intercesseur principal du groupe²³⁰⁰.

Les images de Michel se rencontrent également en contexte funéraire, même si cet aspect est loin d'être majoritaire dans notre corpus. L'archange apparaît alors dans son rôle de protecteur de la balance, mais agit également, non pas comme psychopompe, comme on le dit souvent, car Michel ne transporte pas les âmes dans les images italiennes étudiées, mais bien comme protecteur particulier du défunt au moment de la séparation de l'âme et du corps, et au moment de la détermination du destin de la première. Rosso Nanno di Bartolo a commandé en 1422, pour un riche citadin véronnais, Niccolò Brenzoni, un monument funéraire dont les peintures sont réalisées par Pisanello. Dans cette image, la protection archangélique a été multipliée puisque Michel, en guerrier ailé à la balance, est accompagné de Raphaël, l'accompagnateur des hommes par excellence, et Gabriel, le messager, qui figure dans la scène de l'Annonciation. L'iconographie de ce programme peint, atteste du développement de la figure angélique comme protecteur attitré des hommes, qui débouche sur la croyance aux anges gardiens, dont nous reparlerons plus loin.

²³⁰⁰ Comme, par exemple, dans le panneau de 1360-1365, peint par Matteo di Pacino et conservé à la Galleria dell'Accademia de Florence, commandé par un membre de la compagnie San Michele della Pace, où Michel est en pied, au centre, et dans des proportions supérieures aux deux autres saints figurés : saint Barthélémy et saint Julien. L'archange, désigné par le nom de la confrérie comme l'archange de la paix, porte pourtant son épée bien en évidence, même si elle est au repos.

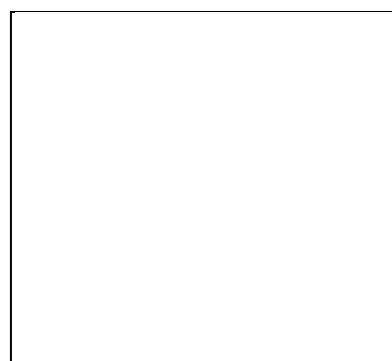
Le thème du Jugement dernier est, lui aussi, régulièrement présent dans les chapelles funéraires, et ramène la mort du défunt, dans une perspective eschatologique plus générale. La peinture murale déposée de Fra Bartolomeo, aujourd'hui conservée au Museo San Marco de Florence, mais, à l'origine située dans le cimetière du monastère Santa Maria Nuova, figure un Jugement dernier, au-dessus du tombeau de Dona Venna degli Agli, mère d'un patricien florentin, Gerozzo Dini, qui a commandé cette peinture. Dans cette image, Michel est au centre et surveille pacifiquement le partage. Il apparaît comme celui à qui il faut se recommander pour accéder à la Vision Béatifique. Dans la peinture murale de Cristoforo da Lendinara, réalisée dans la chapelle funéraire prévue par testament, de Filippo Bellincini, mort en 1465, Michel est plus clairement le gardien du passage entre la résurrection des corps et le Christ. Malgré la portée générale du thème, la présence de la balance insiste sur l'individualité de chaque jugement, et sur celui du commanditaire en particulier.



Pisanello, Michel, Raphaël et Annonciation, Vérone, San Fermo Maggiore, peinture murale, 1424-1426.



Fra Bartolomeo, Jugement dernier, Florence, Museo di San Marco, peinture murale déposée, 1499-1500.



Cristoforo da Lendinara, Jugement dernier, Modène, Duomo, peinture murale, 1424-1426.

Dans ces images, où le commanditaire est présent, par son nom, sa figuration, ou, directement, par la présence de ses restes corporels (dans le cas des chapelles funéraires), Michel apparaît comme le protecteur individualisé pour l'homme qui pénètre dans le cadre de l'image religieuse, et s'approprie les services d'un personnage religieux.

III.1.1.2. Conclusion

En tant que production chrétienne, l'iconographie de saint Michel remplit les fonctions d'une image à la fin du Moyen Âge, comme elles ont été définies par Daniel Arasse, qui sont celles d'émouvoir, de mouvoir à la dévotion et de rappeler les points essentiels du mythe religieux²³⁰¹. Sa qualité de guerrier archangélique, fait de son image un support privilégié de la monstration de la puissance divine, dans son double aspect protecteur et punisseur, amenant le fidèle à craindre la colère de Dieu ou à invoquer sa protection. L'inscription de plusieurs

²³⁰¹ ARASSE, 1981, p. 133.

actions de Michel à la fin des temps, participe à faire de l'archange une véritable personnification de la justice divine, en plus d'un symbole universel de la lutte du bien contre le mal. Dans ces témoignages, la violence figurée est un outil au service de l'efficacité de l'image et donc du message religieux basé sur la culpabilité et la peur de la damnation. Ces aspects semblent assurer la pérennité des images michaéliques dans le contexte de la reconquête tridentine, qui, selon Philippe Ariès, qui l'exprime avec quelques exagérations, « se fait à l'aide d'une pédagogie terroriste qui ressort les vieilles imageries médiévales en accentuant leurs aspects épouvantables »²³⁰².

Parce qu'il est un être immatériel, et que ses missions ne sont, en général, pas physiques, mais spirituelles, les actions de Michel - représentées sous la forme de gestes humains et de mouvements physiques - ne peuvent ainsi être que symboliques, mais n'en restent pas moins des images d'événements réels et inscrits dans le temps et un espace donné, même s'ils ne sont pas toujours de l'ordre terrestre et humain. Il s'agit ainsi, bien souvent, d'images « d'événements symboliques »²³⁰³. C'est, de toute façon, la nature spirituelle de Michel et de ses actes, qui autorise, sans doute, cette iconographie à multiples facettes et cette richesse de potentialité figurative, soulignée par Pina Belli d'Elia²³⁰⁴. Malgré la simplification des types et des attributs de l'archange qui a lieu entre 1200 et 1518, la richesse symbolique de chaque élément, évoluant en fonction des associations, des combinaisons ou des absences, permet à Michel d'être le porteur de significations riches, variées et pouvant toucher tous les hommes. Plus que la pluralité des formes, c'est bien l'adaptabilité des types à de multiples sens qui crée l'efficacité de l'image michaélique.

²³⁰² ARIES, 1982, p.164.

²³⁰³ AVRIL, 1971, p. 40.

²³⁰⁴ BELLI D'ELIA, 2000, p. 123.

III- REPRÉSENTATIONS DE SAINT MICHEL ET PUBLIC : USAGES, PERCEPTION ET EFFICACITÉ D'UNE « IMAGE-OBJET »

L'image n'est pas seulement un acte de création pur des commanditaires et des peintres, ni une représentation simple, mais elle est aussi un objet, destiné à des utilisations plus ou moins précises et plus ou moins conscientes, et, en tant que tel, possède un public, des modes de fonctionnement, des vies différentes. Elle s'affirme au centre de pratiques, religieuses ou sociales, et apparaît à ce titre comme une manifestation tout autant qu'un support pour la dévotion. Nous allons ainsi étudier dans cette partie les différentes facettes de l'« image-objet », terme employé par Jérôme Baschet « afin de souligner que l'image est inséparable de la matérialité de son support, mais aussi de son existence comme objet, agi et agissant, dans des lieux et des situations spécifiques, et impliqué dans la dynamique des rapports sociaux et des relations avec le monde surnaturel »²³⁰⁵. S'interroger sur l'usage de l'image, c'est se poser diverses questions sur l'utilisation de l'image comme objet, sur les gestes et les croyances qui entourent ces images, sur le statut de la représentation, sur les agissements des peintures, sur leur pouvoir, et ainsi, dans le cadre de notre étude, sur la place de l'image de saint Michel dans son culte et dans la spiritualité des hommes qui l'ont créée ou reçue. Ces questionnements sont en lien direct avec les fonctions assignées à l'image, définies dans le chapitre précédent, les complètent, les justifient, les contredisent parfois, ou les transcendent.

Cette partie se propose d'évoquer, dans un premier temps, les différents usages de l'image de saint Michel - bien qu'ils ne semblent pas spécifiques à l'archange - le rapport entre la matérialité de l'image et les évolutions formelles et iconographiques, et la capacité qu'a l'image de rendre présente le personnage représenté, et d'agir dans le sens d'une participation émotive du fidèle. Dans un deuxième temps, nous aborderons la question de l'efficacité de l'image michaélique, en analysant l'iconographie de l'archange comme vecteur principal de sa sanctification, dans les images et dans la dévotion, puis, à travers l'exemple du démon abîmé. Enfin, nous nous interrogerons sur le lien entre représentation et vision, dans la mesure où, comme la représentation peinte, la vision de l'archange correspond toujours à une épiphanie d'un être sans forme et sans corps.

²³⁰⁵ BASCHET, 2008 (1), pp. 33-34. Ce terme était déjà employé par Jean-Claude BONNE, dans une contribution sur « Représentation médiévale et lieu sacré », dans Sofia BOESCH-GAJANO et Lucetta SCARAFFIA, *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg, 1990, p. 566.

III.1- Des usages de l'image médiévale entre représentation et matérialité

III.1.1. Usages et fonctionnements autour des images de Michel

Les images de saint Michel, comme toutes les images religieuses, sont des manifestations de la foi et font partie des rares formes visibles, aujourd'hui conservées, d'un intérêt pour un être saint, résultat de cet intérêt, support de dévotion, au centre d'un réseau de gestes et de croyances. Elles peuvent, en outre, engendrer à leur tour de nouvelles pratiques. Notons que pour être effective, l'image agissante doit être accompagnée de la médiation d'une connaissance, portée soit par les récits bibliques ou d'autres écrits, soit par l'intermédiaire du clergé, sans oublier le rôle de l'éducation et de la prégnance de la culture chrétienne dès le plus jeune âge pour le fidèle. Étant donnée la popularité du culte de l'archange et l'importance quantitative de son image, la figure de Michel faisait certainement partie de celles qui étaient reconnues assez facilement et unanimement par les fidèles.

L'image religieuse, si elle est commandée bien souvent par un seul homme, lui est rarement destinée à lui-seul, si ce n'est dans le cadre des peintures de dévotion privée. Pourtant, même dans les images à usage personnel, l'objet ne disparaît pas une fois le donateur disparu, elle est réutilisée, réemployée, réappropriée, parfois transformée. L'image possède plusieurs vies, qui peuvent apparaître en décalage avec les usages prévus au moment de la réalisation de la peinture. Les images étudiées sont, toutefois, pour la majorité, destinées dès leur création, à être placées dans des espaces utilisés collectivement, par un public varié : ce sont des images destinées aux lieux de culte.

Si l'image-objet est une entité vivante, l'iconographie, elle - comme les formes et la composition générale d'une peinture, en un mot, la représentation portée sur ce support physique - reste pourtant immuable, elle est créée et peinte une fois pour toute, et les différents publics doivent alors s'accommoder à des images qui possèdent parfois plusieurs dizaines ou plusieurs centaines d'années. La durée de vie d'une image est donc grandement liée à sa capacité à s'adapter aux différents contextes qui la reçoivent, au risque d'être recouverte, décrochée, démembrée ou détruite. Le caractère atemporel et universel de la mission de saint Michel, exalté par le type guerrier dominant pendant la période étudiée, a certainement contribué à faire que ses images ne soient jamais véritablement incomprises, hors-mode et donc massivement détruites ou remplacées. De plus, la polysémie assumée par cette figure de guerrier ailé, a certainement permis à plusieurs images d'être « réutilisées », même si l'une des strates du sens porté par la peinture n'était plus alors effective²³⁰⁶. Il nous

²³⁰⁶ Nous pensons, par exemple, aux peintures portant un message politique, ou un sens particulièrement lié au temps de sa création, comme dans l'huile sur toile d'Andrea Mantegna conservée au Louvre, peinte entre 1495 et 1496, faisant de l'archange l'introducteur privilégié de François II Gonzague auprès de la Vierge. Dans cette image, le rôle de guerrier par excellence assumé par Michel le transforme en figure de protecteur de tous les guerriers, dont l'image du commanditaire devient une représentation symbolique. C'est certainement cette dépersonnalisation du sens de cette peinture qui lui a permis d'être conservée et de continuer à être agissante.

faut cependant nuancer ce propos puisque l'archange est finalement assez peu souvent représenté seul.

Nous n'avons pas particulièrement noté de « mauvais usages » liés à l'utilisation de l'image de saint Michel, qui sont, de toute façon, difficilement décelables car davantage liés à des croyances. La critique de saint Bernardin de Sienne atteste pourtant des dérives présentes au XV^e siècle, où les fidèles portent une dévotion aux images, au lieu de la porter au prototype²³⁰⁷.

Les images de l'archange, au sein de l'ensemble pictural dans lequel elles apparaissent, peuvent répondre à différents usages, en fonction du commanditaire, du support, de la place attribuée à l'objet, et donc de sa nature privée ou publique. Les peintures murales dans lesquelles apparaît Michel sont principalement situées sur les murs de l'église, et sont, à ce titre, avant tout des supports liturgiques²³⁰⁸, retraçant les moments clés de l'Histoire chrétienne, ou le portait des saints invoqués dans les prières. Elles servent à rendre présents la divinité et les personnages saints, et ont une fonction majeure de rappel, d'aide-mémoire, à destination de tous²³⁰⁹. Il ne faut pas non plus nier l'aspect décoratif de ces images. La représentation de Michel peut aussi prendre place dans d'autres lieux, qui restent majoritairement publics, comme par exemple le cimetière au Camposanto de Pise ou l'hôpital de Prato. Dans ces programmes, l'image a avant tout pour fonction d'être un support de méditation, fonction déjà remplie par l'image de l'église, mais qui est ici centrale. Si l'archange prévient déjà les fidèles de l'inéluctabilité de la justice divine dans une représentation de Jugement dernier située sur une contre-façade d'église, et peut à ce titre être l'objet d'un support de sermon, ce même thème prend un caractère beaucoup plus prégnant s'il figure sur les murs d'un hôpital, rappelant l'urgence du repentir et de la confession, au moment où le fidèle est entre la vie et la mort. À ce titre, c'est bien la place de l'image de l'archange qui lui assigne une efficacité supérieure. Le choix du type de bâtiment dans lequel est figuré Michel, ainsi que sa place dans l'édifice ou la nature de son support, sont déterminants dans la façon dont va agir son image. Les polyptyques et la grande majorité des images peintes sur un support mobile, sont généralement destinés à orner un autel d'une église ou d'une chapelle. C'est ce que l'on appelle, une « image de dévotion », définie par Hans Belting comme une « œuvre d'art religieux mobile, peinte, parfois sur les deux côtés, destinée à orner l'autel de l'église, de l'oratoire ou de la chapelle »²³¹⁰. Ce type de

²³⁰⁷ ARASSE, 1981, p. 137.

²³⁰⁸ Jean Wirth précise qu'il n'existe pas d'image de culte pour saint Michel. Nous pensons qu'il fait certainement référence au fait que l'archange soit rarement au centre d'une composition, et apparaît donc rarement en tant que figure de dévotion seule, ce qui, en outre, n'est pas totalement vrai puisque nous en possédons quelques-unes. WIRTH, 2008, p. 276.

²³⁰⁹ Il faut souligner à ce propos les liens entre cette fonction de l'image religieuse et l'*ars memoriae*, système d'images mentales servant à soutenir la mémoire, mis en place dans l'Antiquité, dans lequel la définition technique servant à inventer les *imagines agentes*, sont réalisées en termes très plastiques et en donnant notamment une place importante au lieu où se trouve les images. Voir à ce propos ARASSE, 1981, p. 133 et ANTOINE, 1988, pp. 541-615.

²³¹⁰ Définition donnée par Daniel Russo, à partir de l'ouvrage de 1981 d'Hans Belting, sur l'image et son public

représentation est au cœur des mêmes usages que les peintures murales, en tant que support liturgique, d'aide-mémoire, de présentification et de méditation pour le fidèle. Il peut également être le support d'usages « paraliturgiques »²³¹¹, comme dans le cas des images de processions, généralement peintes sur les deux faces, telles la peinture de Lorenzo di Alessandro, conservée à la Walters Art Gallery de Baltimore, vers 1480.

Le panneau, et plus tard la toile, sont les supports privilégiés des ex-votos peints. Dans ce cas, c'est la réalisation même de la peinture qui la rend effective et sa visibilité est une preuve de l'acte accompli. C'est l'objet qui est effectif, et la représentation qu'il porte n'est qu'un renseignement, une précision du personnage remercié, ou de l'acte pour lequel il a été invoqué. Dans ce genre d'images, c'est souvent le caractère guerrier de Michel qui justifie sa présence, comme dans le cas d'ex-voto réalisés pour remercier d'une victoire, tel, par exemple, celui commandé par François II Gonzague, à Andrea Mantegna pour célébrer sa victoire militaire en 1495. Dans le contexte d'une peinture expiatoire, l'archange à la balance peut apparaître au centre du rachat de l'homme, intercesseur efficace plus que punisseur. Si l'acte lui-même de réalisation de l'image est ici central, l'efficacité de l'objet est également déterminée par les gestes qui vont accompagner la représentation, support de prières, ou autres, visant à demander le pardon de Dieu. Les peintures, murales ou sur panneaux, qui se trouvent en contexte funéraire, sont certainement des supports de prières, réalisées pour le défunts, dans le but de lui assurer un destin plus clément dans l'au-delà d'attente.

Dans le cas des peintures de dévotion privée, le format est bien souvent moindre et nous ne notons pas une utilisation particulière, dans le cadre intime, de l'image de saint Michel. Il est toujours figuré dans un ensemble, support de rappel et de méditation pour le commanditaire.

Les différences de place, de proportions ou de support dans l'édifice, sont également centrales en ce qu'elles induisent un rapport physique et émotionnel différent entre la représentation et le fidèle. L'impression (car il s'agit bien de sentiments) et donc l'usage et surtout l'expérience d'une image de 3 mètres de haut ne sont évidemment pas les mêmes que pour une figure de pinacle. Notons, en outre, que si Michel apparaît encore parfois dans de grandes proportions, et plus ou moins isolé d'un groupe de saints, son image ne semble pas avoir été particulièrement utilisée dans une visée apotropaïque, comme celle de saint Christophe ou de saint Roch, alors que son caractère angélique et guerrier, aurait pu en faire un protecteur quotidien particulièrement efficace. Il s'agit sûrement, une fois de plus, d'une preuve de son caractère plus punisseur que protecteur dans l'iconographie italienne.

Michel est parfois en relation directe dans les images, avec une représentation de son commanditaire²³¹². À partir du XIII^e siècle, l'insertion du « vif », le plus souvent sous la forme du portrait du dévot, dans le champ pictural de l'image religieuse²³¹³, outre la

au Moyen Âge. Voir RUSSO, 1996, p. 133.

²³¹¹ Défini dans l'introduction de Jérôme Baschet, de l'ouvrage collectif : *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, p. 17.

²³¹² Voir à ce propos le chapitre 2. II. 3.3.3. *Les images des hommes « normaux »* ; et le chapitre 3. I. 2. *La commande*.

²³¹³ Initié par l'insertion de saint François, alors encore vivant, dans le cadre des Crucifixions, voir RUSSO,

connaissance de l'identité de ce dernier, permet surtout d'illustrer les modes d'utilisation des représentations, et d'attester de la centralité de l'image dans la spiritualité des XIV et XV^e siècles, dont les manifestations sont de plus en plus personnelles et privées. Daniel Arasse souligne que ces images constituent une « vérité de la conduite », une marche à suivre, une « orthopraxie »²³¹⁴. Elles sont la traduction, dans la peinture, des techniques de méditation de l'image, et permettent, en outre, de réduire considérablement la distance entre le saint et le spectateur, qui est alors invité à observer la même attitude que le vivant figuré dans l'image. La figure du saint ou l'épisode représenté est inséré dans le monde contemporain, « on pourrait parler d'irruption de l'image-souvenir dans la vie des individus, et conséquemment dans la pratique sociale », comme le précise Jean-Philippe Antoine²³¹⁵. L'insertion des hommes « normaux » par la figuration des âmes au sein de l'iconographie de saint Michel, si elle met en scène des fidèles semblables dans leur statut et leur nature, à ceux qui observent l'image, ne constitue pas une insertion directe du monde réel dans l'image sainte, comme c'est le cas pour le portrait d'un dévot. Les hommes participent ici directement à l'action et ne sont pas dans une posture de contemplation devant une figure sainte ou une représentation de figure sainte. Pourtant l'épisode rappelle indéniablement la proximité de cet événement qui concerne tous les hommes, dans un avenir proche, qui est celui de leur mort, et atteste de sa véracité.

III.1.2. La re-présentation, la vérité et la matérialité

Nous avons déjà précisé que l'image permettait de rendre l'absent, présent, de « représenter »²³¹⁶. Comme le précise Nelson Goodman « une image pour représenter un objet, doit en être un symbole, valoir pour lui, y faire référence »²³¹⁷. La mise en place d'un système à base de formes simplifiées, signes efficaces représentant un signifié invisible et lointain, devient, en plein Moyen Âge, la norme. Le but n'est pas, précise Chiara Frugoni, de rendre la vérité, mais de la rendre intelligible à l'observateur²³¹⁸, l'image doit ainsi « être fournie dans sa lisibilité la plus complète »²³¹⁹. C'est donc selon elle, à des fins didactiques que se justifient le mécanisme additif et l'absence de fusion entre l'architecture, l'espace, le fond d'or et les personnages. L'image n'est pourtant déjà pas un simple objet figuratif, mais entretient un rapport étroit avec son prototype, et est elle-même porteuse d'une partie de la sacralité de l'être représenté. La représentation prend justement une place centrale dans la dévotion et le culte chrétien, parce que « l'image n'est pas seulement représentation, elle est

1984, p. 717.

²³¹⁴ Dans le sens de l'accomplissement d'une action, de l'exécution d'un geste ; ARASSE, 1981, p. 132.

²³¹⁵ ANTOINE, 1988, p.577.

²³¹⁶ ARASSE, 1981, p. 133.

²³¹⁷ GOODMAN, 1990, p. 35.

²³¹⁸ FRUGONI, 2010, p. 115.

²³¹⁹ FRUGONI, 2010, p. 122.

aussi présence d'une force surnaturelle »²³²⁰, et est ainsi également soumise à des déviations par les fidèles et des craintes par les autorités pensantes²³²¹. Elle « agit » par médiation entre celui qui la regarde, et le personnage représenté. Le pouvoir de présentification de l'image, à la base de son efficacité, est ainsi gage de vérité, car, selon Johan Huizinga, « la naïve conscience religieuse de la multitude n'avait pas besoin de preuves intellectuelles en matière de foi : la seule présence d'une image visible des choses saintes suffisait à en démontrer la vérité »²³²². Ce qui prend forme sous les yeux du fidèle, qu'il s'agisse de vision mentale ou de représentation picturale, est forcément vrai car visible. Pour Daniel Arasse, cette notion d'efficacité passe également par la mémoire, car l'image est un « outil efficace du faire-croire dans la mesure précise où elles sont un relais aide-mémoire de la croyance »²³²³.

Mais ce n'est pas seulement la représentation en elle-même qui acquiert une certaine sacralité, mais l'objet tout entier sur lequel elle s'inscrit. La matérialité est de toute façon centrale dans les manifestations de la dévotion chrétienne, qu'elle passe par des « images-objets », des reliques ou des gestes. Le religieux se marque sur le corps, s'imprime dans les mouvements réalisés²³²⁴, et la matérialité des objets liés au culte est garante de l'efficacité des expériences religieuses²³²⁵. L'efficacité de l'image se situe bien entre médiation et matérialité.

Dans le cas de l'archange, son image est d'autant plus centrale dans son culte, que Michel est un être sans apparence, ni matérialité. Seules ses représentations sont garantes de son existence réelle, grâce à la « fonction psychologique » de l'image, « qui se borne à produire une vive conviction de réalité et un sentiment profond de respect »²³²⁶. Pina Belli d'Elia note que la présence effective de Michel, par l'image, est encore plus importante dans les églises rupestres, dans la mesure où elle garantit l'absence du mal à l'intérieur des cavités rocheuses²³²⁷. D'où l'importance dans ces lieux, des représentations en grand format de l'archange, qui apparaît souvent de manière frontale, droite, en tant que vainqueur du mal.

À la fin du Moyen Âge et au début de la Renaissance, le caractère matériel et les « vertus esthétiques » de l'image, sont de plus en plus liés à l'efficacité, voire à la « puissance » de l'image²³²⁸. La notion de vérité est encore renforcée lorsque les saints et les personnages divins prennent la forme concrète et matérielle des hommes. Il ne suffit plus que l'image fasse

²³²⁰ BASCHET, 1997, p. 108.

²³²¹ Ce transfert de sacralité entre signifiant et signifié est central dans les théories autour de la transsubstantiation, où l'hostie, est le représentant matériel du corps du Christ, objet visible mais qui n'est plus seulement le signe du sacré mais le sacré lui-même depuis la mise en place du dogme de la transsubstantiation (1215). Voir MARCHAL et RIVIERE V., 1995, p. 1140.

²³²² HUIZINGA, 2002, p. 316.

²³²³ ARASSE, 1981, p. 133.

²³²⁴ Sofia Boesch Gajano indiquait par exemple que « le corps est la réalité physique dans laquelle s'inscrit le parcours spirituel », BOESSCH GAJANO, 2005, p. 105.

²³²⁵ Jérôme Baschet avait également souligné l'importance de la matérialisation du spirituel ; BASCHET, 2008 (1), p.259.

²³²⁶ HUIZINGA, 2002, p. 317.

²³²⁷ BELLI D'ELIA, 2011, pp. 213-236.

²³²⁸ BASCHET, 1997, p. 108.

croire, il faut en plus que le signifiant soit crédible pour que l'image fonctionne, et que l'on puisse mieux croire au signifié²³²⁹. Bien sûr, comme le précise Nelson Goodman, la ressemblance n'est nullement nécessaire pour faire référence à une chose non présente, car une chose ressemblante n'est pas plus « représentative » de son modèle qu'une chose non ressemblante²³³⁰ ; et Thomas Mitchell, d'ajouter que l'image « veut se faire passer pour une immédiateté naturelle et une présence »²³³¹, qu'elle n'est pas en réalité. Le risque est grand également de déplacement du « faire-croire », vers le « savoir-faire », comme le précise Daniel Arasse²³³², et que la démonstration des qualités techniques illusoire prennent le pas sur la fonction première de l'image religieuse qui est de rendre visible une vérité invisible. C'est pourtant autour de ce passage du « faire-croire », au « faire-croire par vraisemblance »²³³³ que se lève l'ambiguïté apparente d'une représentation réaliste de Michel. La vraisemblance de sa figure n'a pas pour but de représenter la matérialité d'un corps, ou sa force physique effective, mais est garante de l'efficacité de son image, et du fait que les fidèles croient réellement en l'existence et l'efficacité du chef de la milice céleste.

Mais ces modifications formelles ne sont pas sans ambiguïté, puisque le naturalisme même de l'image refuse sa propre matérialité, voulant faire croire à l'œil du fidèle qu'il est bien devant une figure de saints, ou devant une portion d'espace, alors qu'il s'agit d'une simple représentation. Ces procédés semblent bien nier la matérialité de leur support, de la couche picturale en deux dimensions, du panneau, de la toile ou du mur, alors même qu'elle propose la figuration d'une matérialité visuelle, re-présentée. L'image reste tout de même la garante d'une présence physique, notamment pour l'archange, qui ne possède pas de reliques. Émile Mâle avait d'ailleurs noté à qu'« à défaut de reliques, il fallait aux pèlerins une image. »²³³⁴. L'image de saint Michel constitue une matérialité palliative, puisqu'elle est, avec ses sanctuaires dont la roche elle-même est devenue une forme de relique de contact suite à ses apparitions, l'unique preuve perceptible par les sens, de son existence. Et c'est d'ailleurs là un principe de fonctionnement majeur de l'image à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne : provoquer des émotions par sa « capacité à susciter la méditation intérieure »²³³⁵.

III.1.3. Des images qui invitent à une participation émotive

Jérôme Baschet note que c'est à partir des XI-XII^e siècles que les trois fonctions données aux images dans le discours clérical sont clairement énoncées : celle d'instruire, de

²³²⁹ ARASSE, 1981, p. 136.

²³³⁰ GOODMAN, 1990, p. 35.

²³³¹ MITCHELL, 2009, p. 91.

²³³² ARASSE, 1981, p. 146.

²³³³ ARASSE, 1981 p. 146.

²³³⁴ MÂLE, 1998, p. 260. Notons également à ce propos l'importance de l'image de la Vierge comme élément matériel central dans son culte, palliant le manque de reliques.

²³³⁵ ANTOINE, 1988, p. 550.

remémorer et d'émouvoir²³³⁶. La forme prise par les éléments à instruire et à remémorer ne semble pas centrale, à partir du moment où elle est lisible et reconnaissable par le plus grand nombre. Elle est uniquement liée à des impératifs d'efficacité, eux-mêmes dépendants de la connaissance du spectateur. La troisième fonction ne se situe pas sur le même registre, puisqu'elle est grandement tributaire des mouvements de l'âme, et liée à ce titre à la forme prise par les signes pour susciter des émotions. Cependant, rappelons que l'empathie n'empêche pas le symbole et que, si les peintures de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne semblent privilégier la troisième fonction, les deux premières n'en sont pas pour autant abandonnées, mais seulement absorbées dans cette volonté de faire participer le fidèle au Mystère divin. L'utilité de l'image est réaffirmée en ce qu'elle est particulièrement efficace pour émouvoir le fidèle²³³⁷. À une période de développement des expériences mystiques, la recherche d'émotion devient centrale dans la pratique autour de l'image, davantage que l'édification par le modèle représenté ou son adoration²³³⁸, et la représentation, d'un « moteur de la mémoire », devient un « moteur des affections de joie ou de douleur attachées à la méditation »²³³⁹. C'est bien l'émotion qui est la finalité, en ce qu'elle est souvent elle-même le point de départ d'autres pratiques : expiation, confession, prière.

Nous avons déjà remarqué que la figuration des dévots dans l'espace pictural était un moyen de représenter le comportement à adopter devant les images. Notons à ce propos que celles des anges remplissent souvent la même fonction, au détail près qu'ils sont mis en scène dans une plus grande participation émotive à l'épisode représenté. Les anges pleurent dans les Crucifixions autour du Christ mort, dansent et chantent dans les Nativité, se recueillent autour des Vierge à l'Enfant, ils sont un véritable reflet des émotions que doivent avoir les fidèles en regardant telle ou telle image. L'iconographie angélique atteste de la place du pathos dans le rapport aux images entre la fin du Moyen Âge et le début de la Renaissance. Pourtant, s'il constitue en ce sens, un modèle à suivre pour le fidèle devant une représentation de Dieu, ce type d'images n'est, à nouveau, pas sans ambiguïté, puisque la perfection des êtres angéliques leur permet de ne pas utiliser de sens pour comprendre le mystère divin, et donc de ne pas avoir recours à l'image ni aux sensations. Ils sont alors des révélateurs des limites propres aux fidèles, dans la matérialité de leur rapport avec Dieu²³⁴⁰, mais n'en restent pas moins ici des guides dans leurs réactions figurées et toutes humaines.

Michel ne participe pas à cette démonstration de sentiments des anges face aux épisodes en train de se dérouler autour de lui. Il reste généralement, nous l'avons observé plusieurs fois, impassible devant les actions qu'il exécute, signe de sa détermination et de son impartialité. Pourtant, la violence au milieu de laquelle il figure et dont il est souvent l'un des acteurs

²³³⁶ BASCHET, 2008 (1), p. 29.

²³³⁷ ARASSE, 1981, p. 132.

²³³⁸ ANTOINE, 1988, p. 573.

²³³⁹ ANTOINE, 1988, p. 575.

²³⁴⁰ FAURE, 1988, p. 35.

principaux, a également pour fonction de susciter des émotions chez le fidèle, notamment un état de « componction »²³⁴¹.

Les gestes et les expériences au centre desquels se trouve l'image de Michel sont multiples et variés, mais semblent correspondre aux usages classiques d'une image religieuse entre 1200 et 1518, avec une spécificité pour les contextes qui placent souvent l'archange au centre de rites funéraires et d'actes expiatoires. Mais l'image de Michel est toujours comprise dans des ensembles plus vastes, dans lesquels sa présence peut être centrale, mais presque jamais unique. Sans que la question de l'usage de l'image michaélique soit au centre de nos recherches, nous n'avons pas décelé d'usages exceptionnels des peintures de l'archange par rapport à celles des autres saints. Si cette réflexion peut sembler banale, elle ne l'est pourtant pas dans le cadre d'une étude sur l'iconographie d'un archange, et non d'un homme canonisé.

III.2- Efficacité de l'image michaélique

Le fait même que les images de Michel ne soient pas particulièrement au centre de pratiques spécifiques par rapport à celles des autres saints, démontre en quelque sorte son efficacité, puisque l'image semble ainsi avoir un rôle important dans la transformation de l'archange Michel en saint Michel.

III.2.1. Michel ou la sanctification par l'iconographie

Dans la Bible, les anges sont parfois qualifiés de saints, comme dans le *Livre d'Hénoch* qui annonce l'*Apocalypse des Semaines* où il est question de « la voix des saints anges » (93, 2), ou dans un appendice aux *Paraboles* qui parle des « anges saints qui sont en haut des cieux » (71, 8-9)²³⁴². Dans son culte même, dès le Haut Moyen Âge, Michel possède bien des sanctuaires qui lui sont dédiés, et des caractéristiques patronales et thaumaturgiques²³⁴³ qui le rapprochent incontestablement des saints de l'Église. Ce terme de *saint* est largement présent dans les inscriptions de notre corpus, davantage que ceux qui rappellent sa nature angélique²³⁴⁴. Cette appellation ne semble pas étonnante dans le sens plus général que l'on donne à ce terme, pour qualifier quelqu'un « qui a un caractère sacré, qui est

²³⁴¹ Défini par le Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, du CNRS comme une « tristesse profonde éprouvée à l'idée d'avoir offensé Dieu » ; <http://www.cnrtl.fr/definition/componction> .

²³⁴² TEYSSEÈRE, 1986, p. 228.

²³⁴³ CARDINI, 2000, p. 119.

²³⁴⁴ Ce qui ne semble pas être le cas dans l'Empire byzantin, selon Bernadette Martin-Hisard, entre le IX^e et le XI^e siècle qui inscrit plus souvent le terme d'« archange »; MARTIN-HISARD, 1994, p. 355.

éminemment vénérable »²³⁴⁵. Pourtant, si l'adjectif « saint » s'adapte ainsi à ses qualités, dans les images, par les modalités de la représentation (la place, la taille...), il figure désormais comme un saint, dont le substantif renvoie bien à la personne canonisée par l'Église, à un état permanent qui l'associe au panthéon chrétien. Il est un saint ailé parmi les saints.

Nous avons vu que, dans les textes, Michel continue d'assurer des fonctions qui ne peuvent être réalisées que par un être angélique, et supérieur²³⁴⁶. C'est encore le cas également dans plusieurs images narratives de notre corpus. La présence d'un être éthéré est, dans certains cas, indispensable pour exécuter les volontés de Dieu. Au moment de l'épisode de la révolte de Lucifer, les hommes sont à peine créés, et seul un ange peut repousser une armée d'êtres rebelles sur terre. Dans le déroulement des épisodes eschatologiques, aucun homme saint n'est intégré dans la succession des actions. Ils peuvent intervenir dans leur qualité d'intercesseurs, mais ne sont en aucun cas liés à l'exécution du partage, ou à un quelconque épisode apocalyptique. Dans les quelques peintures figurant ces thèmes, Michel apparaît donc clairement comme un archange. Mais il s'agit ici, des seuls exemples où sa nature angélique est indispensable au sens même de l'image. Dans les autres épisodes narratifs, où il est mis en scène dans ses apparitions, ce type d'interventions ne constitue pas une spécificité angélique car des saints canonisés peuvent très bien apparaître aux vivants pour prodiguer des conseils ou réaliser des miracles. L'iconographie des apparitions de Michel figure ainsi en lien, dans une large mesure, avec celle des saints apparaissant aux hommes. Même le vol est ici partagé par saints et archange. La limitation des images de mises en scènes du combat de Michel dans l'au-delà (hormis celles du Jugement dernier), et la similitude de composition entre scènes d'apparition de Michel et scènes de miracles *post mortem* de certains saints, semblent déjà noter une certaine volonté, à travers l'iconographie narrative, d'assimilation de l'image de Michel au panthéon chrétien.

Les images en état constituent le cœur de la sanctification iconographique de Michel. Le passage de l'archange au saint s'est pourtant réalisé progressivement, justement entre le XIII^e siècle et le début du XVI^e siècle. Autour de 1200, Michel est encore figuré comme un ange, ou plutôt un archange, la plupart du temps en pendant de Gabriel, autour d'une figuration du Christ ou d'une Vierge à l'Enfant. Pourtant, au cours du siècle, sa figure se déplace pour apparaître de plus en plus souvent au côté d'autres saints. Le développement de la peinture sur panneaux constitue un tournant dans la sanctification iconographique de Michel. Il figure, dès le milieu du siècle, dans un « polyptyque hagiographique », dont le type de composition avait été créé pour accueillir une figuration en pied et en état d'un saint, entourée des principales scènes de sa vie. C'est sur des panneaux de bois qu'il apparaît désormais le plus souvent. Le format et la multiplication des espaces intermédiaires sur ce genre de support, permettent le développement des figures de saints autour d'une image centrale, le plus souvent une

²³⁴⁵ Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, du CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/saint> .

²³⁴⁶ Voir à ce propos le chapitre 3. I. 1.2. *L'iconographie de saint Michel et les légendes et écrits chrétiens de la fin du Moyen Âge*.

représentation de Vierge à l'Enfant. Dans ces compositions fortement hiérarchisées, Michel prend nécessairement une place comparable, supérieure ou inférieure à celle d'autres saints, mais dans tous les cas une place de saint. Son type iconographique le rattache pourtant encore à la communauté angélique, avec qui il partage les mêmes vêtements et parfois les mêmes attributs. La peinture de Simone Martini est, à ce titre, assez révélatrice, puisque Michel prend place au milieu des saints, dans le registre principal, alors que des figures d'anges sont figurées sur les pinacles, mais continuent pourtant d'être en lien avec l'archange puisqu'ils partagent tous le même type de vêtements²³⁴⁷. Michel est, au début du XIV^e siècle, désormais figuré selon les mêmes modalités que les saints (image en pied, en état, aux mêmes registres et utilisant la même surface picturale). Une nouvelle étape est franchie lorsque la tenue du guerrier, clairement inspirée des panoplies humaines, devient l'attribut principal de saint Michel, et, plus encore, à partir du milieu du XIV^e siècle, et surtout au XV^e siècle, lorsque c'est l'armure de plates contemporaine, qui recouvre l'archange. L'humanisation du costume, s'accompagne d'une humanisation plus générale de sa figure, le rapprochant encore davantage des images des saints, dont les représentations exaltent également leur humanité. L'humanisation formelle de saint Michel est donc la dernière étape de sa sanctification iconographique.

Ce fait apparaît d'autant plus vrai, si l'on compare son iconographie avec celle des anges en général, qui ont tendance, au XV^e siècle, à perdre de la matérialité. Le développement de procédés consistant à dissoudre le corps des anges en vol dans une nuée, ou à les camoufler dans des drapés qui semblent vides, s'oppose aux images d'un corps de Michel plus palpable et plus « incarné » que jamais²³⁴⁸. D'ailleurs, dans les *Saintes Conversations* de la seconde moitié du *Quattrocento*, il figure bien au milieu des saints et non jamais dans le groupe des anges proche du couple divin. À la fin du siècle, lorsque les figures angéliques rajeunissent jusqu'à devenir des bébés joufflus, Michel reste un homme au corps mature et au visage d'adolescent.

Notons également que cette transformation de l'archange en saint nous paraît particulièrement prégnante en Italie, au vu du survol réalisé pour l'art français par exemple. De l'autre côté des Alpes, il ne semble pas que la figure de Michel soit autant intégrée dans l'iconographie des saints.

L'humanisation participe bien sûr, à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, à l'humanisation plus générale du divin dans l'iconographie chrétienne. Mais précisons qu'au moment où les images du Christ souffrant, remplaçaient celles d'un Christ glorieux, dès le XII^e et surtout au XIII^e siècle, Michel est alors dans les images italiennes, pour encore au moins un siècle et demi, un personnage transcendé par son caractère angélique, presque plus divin que Dieu. Car, si l'archange a pris une forme humaine pour apparaître aux hommes, il ne s'est jamais incarné et ne possède ainsi pas la douceur de Jésus, ni sa compassion, car il n'a

²³⁴⁷ Voir à ce propos le chapitre 2. III. 1.2. Au XIV^e siècle : la militarisation de la figure archangélique.

²³⁴⁸ Notons que la corporalité des anges est vite réaffirmée dans les images, avec l'invention des petites figures d'angelots-enfants nus.

pas connu la souffrance de la Passion. La représentation de Michel reste, en toute situation, et même lorsqu'il est un saint guerrier ailé, une image toute-puissante, autoritaire et active²³⁴⁹.

L'assimilation de la figure de Michel à celle d'un saint semble particulièrement évidente dans l'iconographie italienne des XIII – XIV et XV^e siècles, à tel point que c'est bien l'image qui paraît avoir un rôle moteur dans cette sanctification michaélique en Italie. Bernadette Martin-Hisard avait déjà souligné les similitudes entre le culte de Michel et celui des saints pour le plein Moyen Âge²³⁵⁰. Elle précise qu'aux prémices de la dévotion à l'archange, cette assimilation n'était pas possible, car on ne pouvait « ni l'attacher à un lieu ni le soumettre à une date », à une période où le concile de Laodicée (IV^e siècle) affirmait que les anges n'étaient pas des saints, et il était d'ailleurs interdit de célébrer de fêtes en leur honneur²³⁵¹. Puis, les récits des légendes des sanctuaires michaéliques, accompagnés de scènes bibliques attribuées à l'archange, viennent combler ce manque d'histoire. Il est désormais lié à l'histoire de l'Église, identifiable, apparaît aux hommes dans le monde réel, parle²³⁵². Dans l'Empire byzantin, entre le IX^e et le XI^e siècle, Michel est, spirituellement, vénéré comme n'importe quel saint, et son culte « s'est généralisé, enraciné et matérialisé dans l'image, les textes et le bronze »²³⁵³. Le culte de Michel, comme son image, partage de grandes similitudes avec celui des saints, mais conserve toujours un degré d'attachement à sa nature angélique, particulièrement à travers l'exceptionnalité de ses interventions. Car l'archange ne semble pas pouvoir occuper pleinement la place d'un saint, et son image être au centre des mêmes usages que la représentation d'un homme canonisé.

III.2.2. Des usages des images michaéliques différents ?

L'iconographie du Christ et celle des saints, est centrale dans la spiritualité des hommes de la fin du Moyen Âge, en ce qu'elle propose, à travers leurs figures, mais surtout à travers la représentation des scènes de leur vie, un modèle à suivre pour les fidèles. Bien sûr, les anges également correspondent à un idéal à atteindre, mais, moins accessible par le commun des mortels, ils sont davantage des exemples pour les hommes de foi²³⁵⁴. Lorsque Michel est figuré dans un combat générique du bien contre le mal, le fidèle peut alors comprendre que lui-même doit prendre les armes, virtuelles, comme elles le sont d'ailleurs pour l'archange, pour résister aux péchés qui le tentent quotidiennement. Mais cette identification est difficile dans le sens où Michel reste le représentant de Dieu dans sa nature toute-puissante et divine, et non dans son versant humain comme le Christ, qui, même s'il est

²³⁴⁹ ROJDESTVENSKY Olga, *Le culte de saint Michel et le Moyen Âge latin*, p. XVII.

²³⁵⁰ MARTIN-HISARD, 1994, p. 359.

²³⁵¹ MARTIN-HISARD, 1994, p. 364.

²³⁵² MARTIN-HISARD, 1994, pp. 367-370.

²³⁵³ MARTIN-HISARD, 1994, p. 373.

²³⁵⁴ Pour saint François, et dans la spiritualité franciscaine en général, les anges sont encore un modèle pour l'homme à travers l'amour incomparable qu'ils vouent à Dieu ; VAUCHEZ, 2007, p. 348.

Dieu, s'est bien incarné. Ce constat est d'autant plus vrai dans les peintures où Michel tient une balance portant des images de petites âmes. L'archange n'est plus du tout ici un modèle puisqu'il exécute une action que jamais aucun homme ne sera amené à exécuter, aussi saint soit-il. Ce motif indique bien où se situe l'homme : il est en train d'être jugé et c'est à lui que s'identifie le fidèle, non pas parce qu'il constitue un modèle à proprement parler, mais parce qu'il est une vision de l'avenir, de ce qui se passera inévitablement pour chaque homme. Ce schéma iconographique dépasse ainsi un simple exemple à imiter, mais il prévient le fidèle des dangers qu'il court s'il ne suit pas le chemin du bien. Si l'âme élue est clairement représentée par rapport à une âme déçue, alors le petit personnage nu, agenouillé et en prière, peut bien représenter un modèle à suivre pour celui qui regarde l'image.

C'est paradoxalement, dans un épisode où l'homme n'est pas présent, que Michel apparaît davantage comme un exemple à suivre pour le fidèle. Le thème de la Chute des anges rebelles indique clairement que le choix est possible entre le bien et le mal, puisque c'est grâce à son libre-arbitre que Lucifer a choisi de se rebeller contre Dieu, et que Michel a décidé, lui, de rester fidèle à son souverain céleste. Ce choix, à l'origine du mal, fait bien sûr écho aux décisions prises quotidiennement par les hommes pour rester dans le chemin du bien. Michel n'est pas réellement un modèle à suivre pour le fidèle, mais son image peut toutefois être un moyen d'indiquer aux hommes les risques encourus à ne pas combattre le mal.

L'iconographie de l'archange ne rejoint jamais totalement l'iconographie des saints, dans la fonction de modèle de perfection proposé aux fidèles. Car c'est bien à travers leur vie – que Michel ne possède pas – que les saints sont des modèles, et, les épisodes narratifs mettant en scène l'archange, ne sont pas des *exempla*. S'il y a imitation, elle se produit dans un registre plus symbolique. Le fidèle est bien sûr appelé à faire le bien, et l'archange peut même représenter le versant positif de l'âme de l'homme, tentant de combattre, dans une lutte intérieure, les aspects du mal qui sont en lui, symbolisés dans l'image par un dragon ou un démon. Dans les Jugements derniers, comme dans l'iconographie de saint Michel en général, il y a bien une exhortation à la bonne conduite, mais le spectateur ne peut s'identifier directement à l'archange psychopompe.

De toute façon, la nature angélique de Michel établit une distance avec le spectateur que ne supprimeront jamais totalement les images, même en le représentant vêtu d'armures contemporaines ou au milieu des autres saints. Dans l'aspect formel, déjà, Michel conserve ses ailes, l'absence d'individualisation de ses traits et son caractère solennel, même quand il exécute des gestes très réalistes de combats, qui font de lui un personnage supérieur aux hommes et mêmes aux saints qui l'entourent. Les usages mêmes, autour des représentations, diffèrent par rapport à celles des hommes canonisés, car l'image des saints semble agir par compassion et invitation à imiter un modèle, à travers des exemples reproductibles de bonnes actions, alors que l'image de Michel agit par componction et exhortation à faire le bien en général, en présentant davantage les conséquences des actes des hommes, plus qu'en indiquant le chemin pour parvenir au bien. La sanctification de saint Michel reste donc, dans son iconographie, comme dans son culte, exceptionnelle pour un être de nature angélique, mais partielle.

III.2.3. Le démon abîmé : un exemple de l'efficacité de l'« image-objet » au sein de notre corpus

Au sein de l'iconographie de saint Michel, le mal a une place centrale, en tant qu'image polymorphe de l'adversaire, permettant de représenter l'archange victorieux : sans vaincu, pas de vainqueur. Mais il est également au centre de pratiques non-officielles qui démontrent le pouvoir accordé aux images pendant la période étudiée. Dans plusieurs peintures de notre corpus, la couche picturale qui portait la représentation du dragon ou du démon a été abîmée²³⁵⁵. Parfois des traces d'usure qui pourraient être dues au temps, ou à une mauvaise conservation, sont situées à des endroits trop précis pour ne pas être volontaires²³⁵⁶. Nous avons recensé une douzaine de peintures sur laquelle un démon semble avoir été intentionnellement gratté²³⁵⁷. Dans un cas seulement c'est le damné qui a été la cible d'altérations volontaires : il s'agit de la peinture murale de la chapelle Sant'Onofrio du palais ducale d'Atina de la seconde partie du XIV^e siècle. Dans cette image la tête du personnage qui se trouve sur le plateau inférieur de la balance, et qui s'oppose au personnage les mains jointes en prière, a été piquée, alors que son buste est encore visible. Dans tous les autres cas, c'est directement le ou les démons qui ont été altérés : soit juste sa tête, comme dans la pesée des âmes de Bominaco, ou tout son corps, comme dans la peinture murale de San Pietro in Marvino qui se trouve à Sirmione. Dans le cas de l'image peinte par Giovanni De Campo, la silhouette du démon est encore bien visible mais tout son corps, et son visage, sont piquetés. Cette procédure permet ainsi de conserver l'identification du démon, tout en montrant sa dégradation, qui « figure » alors comme un caractère exemplaire de l'acte de destruction²³⁵⁸. Le support mural a presque toujours été la cible de ces dégradations, certainement parce que la peinture qui couvrait les murs des édifices religieux étaient plus accessible à tous les fidèles. Une seule peinture sur bois semble avoir été abîmée intentionnellement : il s'agit de la prédelle de Giacomo Pacchiarotti où, toute la zone contenant la représentation supposée du

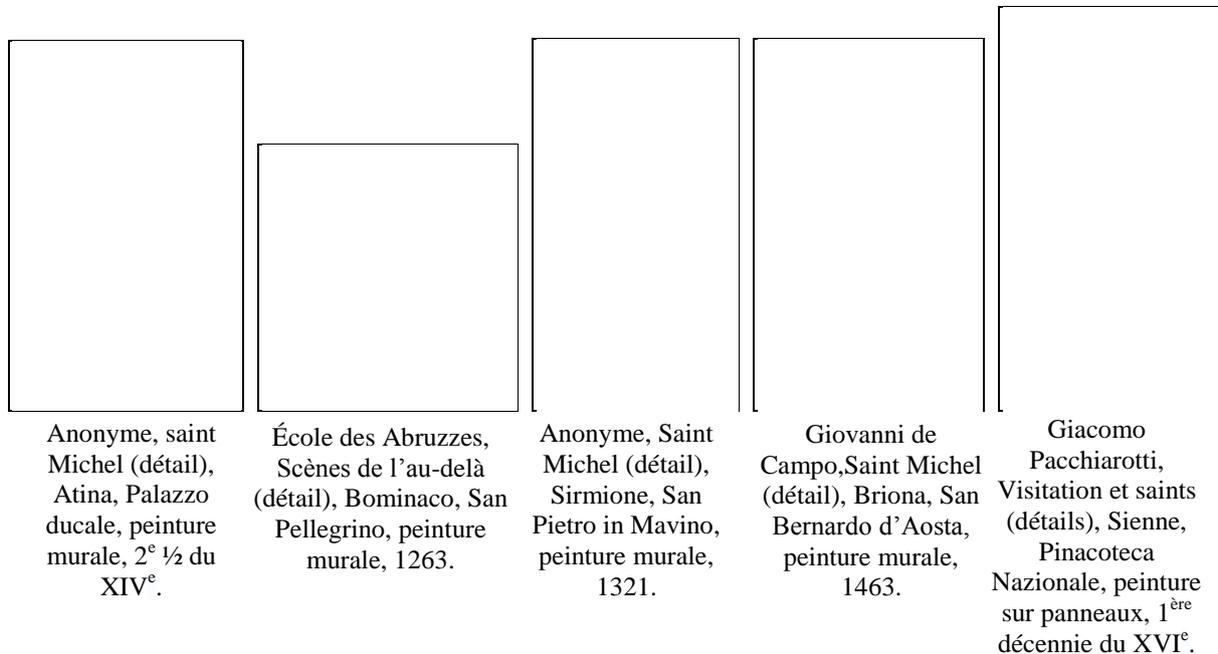
²³⁵⁵ La contribution de Michael Camille, se concentre sur les actes de destruction en lien avec la question de l'obscénité, voir CAMILLE Michael, « Obscenity under Erasure. Censorship in Medieval Illuminated Manuscripts », dans ZIOLKOWSKI J. M., *Obsenity. Social Control and Artistic Creation in the European Middle Ages*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 1998, pp. 139-154. Gil BARTHOLEYNS, Pierre-Olivier DITTMAR et Vincent JOLIVET, précisent, quant à eux, les différentes raisons de porter atteinte à une image, qu'elles soient positives, ou négatives, elles sont toujours participatives, et relativement limitées ; BARTHOLEYNS, DITTMAR et JOLIVET, 2006. Dominique Rigaux précise que cette pratique est courante au Moyen Âge, voir à ce propos RIGAUX, Dominique, *À la table du Seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, 1989, p. 276 et ss., cité dans RIGAUX, 2009, p. 586.

²³⁵⁶ La tête de Satan est, d'ailleurs, régulièrement rayée aussi dans les manuscrits selon GRUBB, 1997, p. 105.

²³⁵⁷ Il faut être en effet prudent dans cette analyse puisque les images du mal se situent toujours dans les parties basses des peintures qui sont, le plus souvent exposées, donc abîmées, à l'humidité, aux fumées des bougies, aux dégradations des hommes, volontaires ou non. Il est également possible que la figure du mal n'ait pas été l'objet de restauration, quand la figure de l'archange a pu être entretenue. C'est pour cela que nous n'avons conservé dans ce groupe, que douze peintures où la dégradation apparaît de manière évidente comme intentionnelle.

²³⁵⁸ Comme c'est le cas dans un médaillon représentant le rapport incestueux d'une des filles de Loth dans un modillon du portail central de Saint-Jean de Lyon, vers 1300-1310, voir BARTHOLEYNS, DITTMAR et JOLIVET, 2006, p. 3.

mal, à proximité de la balance, et vers laquelle Michel brandit son épée, a été grattée et laisse ainsi le support de bois visible. Remarquons, en outre, que tout le reste de la prédelle est dans un état de conservation très bon, et que les stries produites par l'instrument qui a servi à décoller la surface picturale, sont encore visibles.



Le dragon n'est pas du tout présent dans ce groupe, et est, de toute façon, souvent déjà vaincu aux pieds de l'archange, ou en train de recevoir le coup fatal. La cible est bien le petit ou moyen démon qui est encore agissant autour des plateaux de la balance. Michel ne l'a pas totalement exterminé, puisque nous l'avons vu, son action ne nécessite pas forcément une intervention musclée de la part de l'archange, qui le repousse seulement des plateaux. La balance est, effectivement toujours présente dans ce type d'images. Mais, c'est bien cette activité démoniaque qui semble gêner le fidèle, qui prend alors la décision d'arrêter lui-même cette fourberie, en rayant la représentation du mal de la surface picturale. Le spectateur devient alors lui-même acteur du combat mené par Michel, pour protéger la pesée, mais, en quelque sorte, contre l'avis de l'archange lui-même, dans un « excès de participation »²³⁵⁹. Puisque l'idée est de faire souffrir le démon, par le biais de son image, voire de le supprimer, lui ou ses mauvaises actions, en effaçant sa représentation, il apparaît bien que le transfert de pouvoir entre signifiant et signifié ne concerne pas seulement les personnages saints. Ainsi, les images du mal « elles aussi re-présentent les forces ici négatives des créatures représentées, à l'instar de la logique dévotionnelle qui rendait présents les saints dans leurs images »²³⁶⁰. Thomas Mitchell a bien remarqué que l'image est, dans certains cas, plus qu'une idole, le siège d'un pouvoir spécifique, qui doit être contenu ou exploité²³⁶¹. Pour lui, l'image

²³⁵⁹ BARTHOLEYNS, DITTMAR et JOLIVET, 2006, p. 11.

²³⁶⁰ BARTHOLEYNS, DITTMAR et JOLIVET, 2006, p. 10.

²³⁶¹ MITCHELL, 2009, p. 235.

est assimilable au fétiche, un « objet, naturel ou façonné, considéré comme le support ou l'incarnation de puissances supra-humaines et, en tant que tel, doué de pouvoirs magiques dans certaines religions primitives »²³⁶². Ainsi, il semble que l'objet figuratif ne soit pas seulement l'objet d'un culte, mais également au centre de manifestations miraculeuses, ou au moins extraordinaires, qui justifient alors une dévotion, ou une dégradation. Si le signifié peut agir à travers sa représentation, il faut que les commanditaires, les peintres et tous ceux qui ont participé à l'élaboration d'une image comprenant une figuration du mal, au sein d'une église, aient eu une grande confiance dans le pouvoir de Michel, qui introduit dans le lieu sacré, et près des Vierge à l'Enfant, des figures démoniaques, qu'il est pourtant capable de contenir, dans l'image comme dans la réalité. La dégradation du démon dans l'iconographie de saint Michel témoigne peut-être d'un manque de confiance de certains fidèles envers le pouvoir de la représentation de l'archange, mais, surtout, elle prouve la grande puissance et l'efficacité des images.

III.3- De la re-présentation à la vision. L'image de saint Michel comme expérience visuelle accessible à tous

L'image religieuse est perçue, vécue, touchée, au centre de pratiques et de perceptions sensibles multiples, dans lesquelles la vue conserve une place centrale. Voir l'image d'un saint est une expérience dans laquelle a lieu un véritable échange d'« énergie » qui transite entre les regards, par les yeux », puisque « la conception médiévale de la vue conçoit une relation physique (un flux) entre les regards »²³⁶³. Par la contemplation prolongée d'une image, le dévot doit pouvoir se sentir envahi par une présence vivante, qui lui permet de confirmer la puissance active de l'image²³⁶⁴. Mais d'autres expériences que celles tournées sur l'image peinte (ou sculptée, gravée ou à mosaïque) peuvent également donner à la vue une place essentielle, en tant que facteur de rencontre avec le sacré, comme, par exemple, l'apparition et la vision (mentale et/ou miraculeuse). Ces deux expériences sont intimement liées à l'expérience même des images de Michel, pour au moins trois raisons. La première est que l'archange peut être mis en scène dans un épisode peint d'apparition. La deuxième, est que la figure peinte de Michel est elle-même une vision, dans la mesure où la forme humaine qu'il prend est seulement empruntée pour se rendre visible aux hommes. Enfin, la troisième, est que son iconographie peut également être le point de départ de visions, support et média, qui inspirent l'image mentale, par le biais de la mémoire et donnent ainsi les contours d'une image pensée.

²³⁶² Dictionnaire du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, du CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/f%C3%A9tiche>

²³⁶³ BARTHOLEYNS, DITTMAR et JOLIVET, 2006, p. 10.

²³⁶⁴ SCHMITT, 1996, p. 35.

III.3.1. L'image, une forme privilégiée pour la perception de l'être angélique

La vision est au centre de la perception des anges en général et de l'archange en particulier, par le fidèle²³⁶⁵. Le terme vision désigne en même temps le simple fait de voir, l'apparition à la vue d'un être de manière surnaturelle ou une image mentale survenue de manière indépendante ou non à celui qui la reçoit. La vision est donc en même temps ce qui s'offre au sens visuel et ce qui s'offre à l'esprit. L'apparition miraculeuse peut ainsi, elle-même, prendre plusieurs formes : en songe, à la vue ou en tant qu'image intérieure²³⁶⁶. Les images d'apparition dans l'iconographie chrétienne sont courantes, et suivent divers procédés décrits par Sixten Ringbom, le but étant de « faire appréhender au spectateur les expériences subjectives d'un personnage »²³⁶⁷.

Michel n'a pas d'apparence réelle, puisque, comme le précise saint Thomas d'Aquin, les anges n'ont pas d'étendue ni de dimensions, même s'ils peuvent être dans un lieu et se déplacer d'un lieu à un autre²³⁶⁸. Ainsi, à chaque fois qu'un homme « le voit », c'est qu'il a emprunté une forme perceptible – en l'occurrence celle d'un homme – pour « se rendre visible ». La vision de l'archange correspond donc, dans un premier temps, à une volonté propre à Michel qui décide de s'incarner visuellement pendant un instant plus ou moins court, pour délivrer un message divin à un homme. L'apparition « réelle » - définie comme la présence effective et « physique » de l'archange dans un lieu et à un moment donnés pour exécuter une action précise - est donc toujours perçue par l'intermédiaire d'une image. Les interventions des saints auprès des fidèles peuvent être réalisées à partir de leur propre corps, de leur vivant, par une présence physique et humaine. Même leurs interventions *port-mortem* ont quelque chose de plus matériel puisque leur corps est souvent au centre du miracle accompli. Michel agit, lui, toujours auprès des hommes par l'intermédiaire d'une mise en forme visible de son être invisible. Les représentations qui découlent de ces épisodes d'apparitions, et toutes les figurations de Michel en général, sont donc des images de cette prise de forme, des images d'une image. L'image d'un saint reste un souvenir de son apparence réelle ou fantasmée, ce qui est particulièrement vrai pour les « nouveaux saints » de la fin du Moyen-âge qui sont canonisés très vite et dont les images conservent certainement des traits de leur physionomie, comme en particulier saint François. L'image de l'ange est un souvenir de la forme qu'il a emprunté pour se rendre visible aux hommes, mais elle ne correspond pas à la « réalité », d'autant que l'ange envoyé par Yahvé est parfois identifié

²³⁶⁵ Puisque c'est le seul mode de manifestation de l'ange auprès des hommes pour être compris de lui. Saint Thomas d'Aquin précisait également que les anges peuvent introduire des images dans notre imagination ; *Sum. Theol.*, a. 3, dans VACANT, t. I, 1, 1930, pp. 1246.

²³⁶⁶ RINGBOM, 1995, p. 57.

²³⁶⁷ Les procédés mis en œuvres dans les images médiévales sont la contiguïté cyclique ; la représentation d'attributs qui évoquent le récit ; la modification de l'échelle ou de la taille ; la différenciation des niveaux, souvent séparés par une nuée pour indiquer l'origine céleste de la vision ; ou l'adjonction d'un motif secondaire. Voir RINGBOM, 1995, pp. 44-81.

²³⁶⁸ *Sum. Theol.*, q. LII, dans VACANT, t. I, 1, 1930, p.1231.

comme Dieu lui-même²³⁶⁹. L'image angélique, et en particulier celle de Michel, vient fixer pour l'éternité ces apparitions éphémères.

Car à partir du moment où la forme de l'archange au moment de l'apparition est déjà image, elle entretient le même rapport avec le modèle que son image peinte, si ce n'est que l'une prend forme par la volonté de Michel, et ainsi par celle de Dieu, alors que l'autre est reproduite par la volonté d'un commanditaire associée à celle du peintre. Si cette différence semble de taille, elle n'intervient pourtant que peu dans le statut commun de mise en forme visible d'un être invisible, qui est, de plus, largement atténuée par le dialogue qui s'instaure entre vision miraculeuse et représentation peinte. En outre, l'éphémérité de l'apparition de l'archange ne correspond que peu à la permanence de son état, que rend par contre parfaitement l'image peinte. L'expérience visionnaire a, par contre, l'avantage d'être une image animée et de figurer dans les quatre dimensions (avec la dimension temporelle), même si dans la majorité des cas, elle a pour but premier la délivrance d'un message, sans qu'il y ait une interaction « corporelle » entre les différents acteurs. L'iconographie palie le statisme de son mode de figuration par le mouvement qu'empreinte souvent la figure de l'archange. Enfin, puisque l'expérience de la vision miraculeuse ne concerne qu'une part infime de la communauté, et que les autres sens ne sont pas sollicités dans le culte de l'archange par manque de restes corporels²³⁷⁰, la représentation peinte ou sculptée de saint Michel prend alors une place centrale dans le lien créé entre hommes et archange par l'intermédiaire du regard.

L'image peinte de Michel est elle-même vision de l'archange, accessible à tous et pour toujours. En ce sens, davantage qu'une vision, les représentations michaéliques sont de véritables épiphanies. « Épiphanie » est un mot d'origine grecque, Ἐπιφάνεια (*Epiphaneia*) qui signifie « manifestation » ou « apparition » – du verbe φαίνω (*faïnò*), « se manifester, apparaître, être évident ». Dans la religion chrétienne, elle prend surtout le sens de la manifestation d'une réalité cachée²³⁷¹. Ainsi, si toutes les représentations picturales des personnages saints peuvent être considérées comme des visions, des apparitions de ces saints aux yeux du fidèle, elles ne sont pas toutes des épiphanies. Toutes les apparitions d'anges ou leur représentation dans les images peintes ou sculptées peuvent, par contre, être considérées comme des épiphanies populaires, dans le sens où elles sont largement vues par le peuple chrétien, et accessibles à tous.

²³⁶⁹ *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, Paris, Hachette, 1988.

²³⁷⁰ Le toucher est particulièrement important autour du culte des reliques. L'odorat est également l'objet de miracle dans certains récits hagiographiques où les restes corporels d'un saint peuvent dégager une certaine « odeur de sainteté ».

²³⁷¹ Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, créé par le CNRS : <http://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9piphanie> .

III.3.2. Des formes peintes au service d'une expérience visionnaire surnaturelle

Les représentations des apparitions de Michel près de ses sanctuaires dans la peinture italienne sont intéressantes en ce qu'elles lient les deux types de visions que nous venons de décrire : l'apparition de l'archange à un fidèle et la représentation picturale. Elles sont également les seules images-souvenirs du corpus, dans le sens où ce sont les seules mises en scène de l'archange appartenant à des épisodes passés, situés sur terre, et incluant des hommes. En effet, toutes les autres images sont de pures visions de l'esprit. La Chute des anges rebelles est bien un épisode qui s'est déroulé dans le passé, clairement inscrit dans le temps, mais en dehors de toute référence au cadre spatio-temporel humain et terrestre. Son combat dans son acception générale, n'est pas un événement réel mais davantage un rappel et un symbole. Enfin, les épisodes eschatologiques ne peuvent être des représentations de scènes passées, puisqu'ils ne se sont pas encore déroulés, pas plus que ceux qui concernent l'intervention de Michel à la balance après la mort prochaine du fidèle, puisqu'au moment où il regarde la peinture, l'homme n'est, de toute évidence, pas encore décédé. Ainsi, les seuls épisodes où l'image de Michel peut être en lien direct avec le souvenir d'un ou plusieurs hommes ayant vécu l'expérience de la vision miraculeuse, sont les scènes qui représentent ces visions. L'image de l'homme ailé - ou du taureau d'ailleurs - correspond alors à une double vision : apparition pour le public qui regarde la peinture, selon les modalités que nous avons décrit dans le paragraphe précédent, et apparition figurée pour les personnages peints qui sont les acteurs de la scène. Notons que ces derniers ne sont pas indispensables puisque Michel, objet de la vision, jonché au-dessus d'un édifice identifiable, suffit à figurer l'idée de l'apparition²³⁷². Dans ce cas, l'absence des acteurs qui habituellement reçoivent la vision, semble alors comblée par le spectateur lui-même qui devient alors double-témoin de « l'incarnation » michaélique, dans le passé près de son sanctuaire, et dans le présent sur la surface picturale²³⁷³.

Un autre phénomène est décelable dans notre corpus pour déterminer la nature des relations entre expérience visionnaire et expérience de la peinture. Il s'agit du remplacement général et précoce, en Italie, du « faire-croire » par le « faire-croire par vraisemblance »²³⁷⁴, qui place l'image au centre de nouvelles expériences. Erwin Panofsky souligne que la perspective – et selon nous, tout procédé visant à rendre l'image plus naturaliste - « ouvre à cet art religieux une région nouvelle, celle du « visionnaire » où le miracle devient alors l'expérience immédiatement vécue par le spectateur, les événements surnaturels faisant pour ainsi dire irruption dans l'espace visuel, apparemment naturel de ce spectateur et le

²³⁷² Comme par exemple dans l'un des cadres des légendes de saint Michel peintes par Biagio di Goro Ghezzi dans l'église San Michel de Paganico (1368).

²³⁷³ Mais l'absence de la procession dans les images d'apparition de saint Michel, notamment sur le Mausolée d'Hadrien de Rome, est rare, car l'occasion est trop belle de glorifier l'organisation ecclésiastique et la centralité de la médiation de l'Église dans le salut des hommes par ce motif.

²³⁷⁴ ARASSE, 1981 p. 146.

« pénétrant » à proprement parler de leur surnaturalité grâce à cette irruption même »²³⁷⁵. Les formes naturalistes amplifient l'expérience sensorielle, en rendant le spectateur témoin de l'événement qui est représenté sous ses yeux, ou de la sainteté des personnages peints. Le spectateur est désormais clairement un acteur, dans un rôle participatif, même si cette expérience se réalise en quelque sorte par la tromperie de ses sens²³⁷⁶. Pourtant, rappelons, une fois de plus, que les évolutions formelles ne rendent pas les images de saint Michel plus « réalistes ». En effet, la forme qu'il prend dans les peintures reste forcément symbolique puisqu'elle n'est pas liée à un principe de ressemblance physique, mais renvoie alors à la nature de sa personne et de sa mission. De toute façon, comme le précise Jean Wirth, à partir du milieu du XIII^e siècle, ce n'est pas sur l'imitation de la nature que l'art est centré, mais sur celle du surnaturel²³⁷⁷ dans des formes vraisemblables. L'iconographie de saint Michel en est une preuve tangible.

III.3.3. L'image source de l'expérience visionnaire, « à l'écart des modèles écrits »²³⁷⁸

À la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne, l'expérience visionnaire tient une place importante dans la spiritualité, dans ce que l'on appelle « le mysticisme contemplatif »²³⁷⁹. Elle correspond désormais davantage à une expérience intérieure et personnelle et les images, qui surgissent, sont de l'ordre du mental. La présence du personnage ou de la scène apparaissant en vision est pourtant clairement ressentie comme réelle, bien qu'elle ne se manifeste qu'à l'intérieur de l'esprit du visionnaire, et pour lui seul. Ce phénomène s'inscrit dans une évolution plus générale de développement de la piété laïque à la fin du Moyen Âge, où la dévotion privée acquiert un caractère personnel et où l'usage de l'image privée devient courant²³⁸⁰. Le dialogue entre images intérieures et images peintes est plus vif que jamais. Anna Benvenuti a souligné le va et vient constant entre images, visions et littérature visionnaire dans la spiritualité italienne de la fin du Moyen Âge, et l'importance des images comme origine courante des visions, et ainsi des récits des visions²³⁸¹. L'influence de l'image matérielle, par ses formes et son iconographie, sur le style des apparitions, est désormais affirmée par les mystiques, et participe grandement au rapprochement entre les deux types d'images²³⁸². Sixten Ringbom précise dans ce sens que les visions de sainte Thérèse d'Avila, prennent souvent appui sur des œuvres d'art²³⁸³. La bienheureuse

²³⁷⁵ PANOFISKY, 2006, pp. 181-182.

²³⁷⁶ Thomas Mitchell précise déjà que « l'image peut dès lors être pensée comme une entité immatérielle, une apparence fantomatique, fantasmagorique mise au jour sur un support matériel ». MITCHELL, 2009, p. 22.

²³⁷⁷ WIRTH, 1991, p. 161.

²³⁷⁸ ANTOINE, 1988, p. 561.

²³⁷⁹ RINGBOM, 1995, p. 57.

²³⁸⁰ RINGBOM, 1995, p. 23.

²³⁸¹ BENVENUTI 2005, p. 203 et ss.

²³⁸² RINGBOM, 1995, p. 23.

²³⁸³ RINGBOM, 1995, p. 17.

Aldobrandesca a, par exemple, une vision devant une image, puis, dans un second temps, elle décide de faire peindre, grâce à sa mémoire, l'image mentale qu'elle a reçue. Il y a donc une boucle qui se crée et se referme entre l'image-objet comme support de méditation, l'image mentale qui survient par la vision et l'image mentale-souvenir qui permet la création d'une nouvelle image matérielle. L'image peinte ou sculptée est au centre de ce processus et est pleinement agissante²³⁸⁴. Les apparitions de l'archange au Haut Moyen Âge, n'étaient pas du même ordre, car après leur survenue, elles étaient ensuite consignées dans les récits des fondations des grands sanctuaires, et pouvaient alors, dans un second temps être figurées à partir du texte ou d'une tradition orale. La légitimité de la vision passe davantage par le récit, alors qu'à la fin du Moyen Âge, elle passe par l'image matérielle, support, aide-mémoire et témoignage de l'expérience visionnaire. L'iconographie peut ainsi devenir une grande source d'inspiration des visionnaires alors que l'écrit ne devient qu'un langage pour retranscrire une expérience vécue et visuelle. Pour Sixten Ringbom, les expériences mystiques du *Trecento* sont ainsi une nouvelle possibilité pour « l'image de fournir le cadre d'une expérience à l'écart de modèles écrits »²³⁸⁵.

Le lien entre image-matérielle, image-souvenir et image-mentale, se justifie pleinement par les trois paliers de la vision de saint Augustin, qui constitueraient bien le fondement des théories médiévales de la vision ordinaire ou surnaturelle²³⁸⁶. Dans son analyse de l'*Ascension de saint Paul* au troisième ciel et au paradis (*II Corinthiens*, XII, 2-4), il distingue une vision matérielle, celle de la perception sensitive pure, que le cerveau humain traduit dans une vision spirituelle et la conserve dans sa mémoire, qui lui permet ensuite d'en avoir une vision intellectuelle. Dans cette acception, l'image matérielle a bien un rôle important à jouer, même si elle correspond à un premier palier d'une expérience qui la transcende. Pourtant, une certaine confusion s'installe par l'ambiguïté de la terminologie²³⁸⁷. Malgré l'application du mot « image », à l'origine « métaphore traduisant une notion psychologique »²³⁸⁸, à l'art pictural, certains penseurs souhaitent voir l'expérience visionnaire se détacher de l'*artefact* humain. Au XV^e siècle encore, le chancelier Jean Gerson souligne le danger des pensées dérivées d'imaginations matérielles, mais il reconnaît tout de même aux images leur rôle de stimulant de la dévotion²³⁸⁹. Il précise que les fidèles doivent « ainsi apprendre à dépasser par l'esprit ces objets visibles pour parvenir aux invisibles, et le matériel pour parvenir au spirituel. Car c'est là le but de l'image »²³⁹⁰. Il se prononce ainsi contre les abus, et, de toute façon, la double autorité de saint Augustin et de saint Grégoire avait déjà confirmé la place des images matérielles comme des « accessoires légitimes de la dévotion »²³⁹¹. À la fin du Moyen Âge, comme le note Jean-Philippe Antoine, « la force de l'image réside donc dans sa

²³⁸⁴ ANTOINE, 1988, p. 152.

²³⁸⁵ ANTOINE, 1988, p. 561.

²³⁸⁶ RINGBOM, 1995, pp.18-19 ; voir également RUSSO, 2007, p. 9.

²³⁸⁷ RINGBOM, 1995, p. 23.

²³⁸⁸ RINGBOM, 1995, p. 32.

²³⁸⁹ RINGBOM, 1995, pp. 24-26.

²³⁹⁰ GERSON Johannes, *Opera omnia*, II, feuillet 71 L, Strasbourg, 1514, cité dans RINGBOM, 1995, p. 27.

²³⁹¹ RINGBOM, 1995, p. 23.

capacité à fournir des modèles visuels à l'invention d'une expérience visuelle »²³⁹². Ce rapport, central dans la dévotion de saint Michel, entre apparition, image mentale de l'archange et représentation peinte, s'exprime à ce moment avec encore plus de force.

Conclusion

Les images chrétiennes, à la fin du Moyen Âge, appartiennent à un réseau de pratiques et de croyances, qui les place au centre d'une véritable expérience visuelle, accessible à tous, dont l'efficacité est attestée par son rôle dans les pratiques mystiques du début de l'époque moderne. Les évolutions de l'iconographie et des formes sont au service de cette efficacité de l'expérience visuelle. Les représentations de saint Michel permettent de s'interroger particulièrement sur ces relations entre image mentale, image matérielle, image fantasmée, présentification, puisqu'en tant qu'être éthéré, il ne possède pas de forme « réelle » si ce n'est celle dans laquelle il décide de se présenter aux hommes, ou celle que le peintre décide de lui donner. L'iconographie de l'archange se situe ainsi à la croisée de plusieurs registres de fonctionnements, ou plutôt d'agissements multiples de l'image : entre « image-objet », « image-fétiche » et « image-vision », qui l'assimilent tantôt aux pratiques et au culte des saints, tantôt l'en tiennent éloigné.

²³⁹² ANTOINE, 1988, p. 561.

IV- IMAGE, SPIRITUALITÉ ET IMAGINAIRE : L'ICONOGRAPHIE DE SAINT MICHEL, REPRÉSENTATION D'UNE SOCIÉTÉ PASSÉE ?

Si les chapitres précédents ont tenté de mettre en avant les sens des images de saint Michel pour ceux qui les ont produites, et les usages au centre desquels elles se trouvaient au moment où elles ont été créées, puis utilisées, ce dernier chapitre a pour objet les sens que prennent les peintures michaéliques pour nous aujourd'hui, ce qu'elles nous apprennent des hommes qui les ont fabriquées et reçues. Puisque ces images mettent en lumière des pratiques et des croyances, elles sont pour nous des révélateurs de certains aspects de la société, de sa spiritualité et de sa mentalité. Ces sens sont visibles grâce à l'analyse conjointe de l'iconographie, des types, des modifications, des permanences, des formes et de leurs évolutions, de la nature de la commande, de l'implication du peintre, des diverses significations que nous avons relevé. Ce niveau d'analyse est appelé, par Jérôme Baschet, le *rôle* de l'image car il détermine le rôle attribué à la représentation dans la perspective d'une analyse historique²³⁹³. Élisabeth Crouzet-Pavan explique bien que, dans ce genre d'études, il s'agit d'analyser les « conceptions intellectuelles qui permettent soudain l'éclosion de telles représentations et les savantes connexions qui lient, dans l'univers mental, l'œuvre d'art et les constructions théoriques »²³⁹⁴. L'iconographie michaélique est au cœur des perceptions sur l'au-delà et sur la fin des temps, et cristallise à ce titre, croyances, craintes et espoirs des hommes face à la mort, et dans leurs rapports à Dieu.

IV.1- L'image de l'ange comme média entre les hommes du passé et nous

IV.1.1. Une étude sur l'imaginaire. L'idée que se construit l'homme de l'ange

L'image religieuse médiévale, et celle de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, est un média en ce qu'elle consiste en une matérialisation de concepts invisibles par les fidèles, et mis en image par le peintre de manière plus ou moins consciente. Elle est déterminée par des modes de pensée et de croyances d'une époque, qui sont eux sous-jacents et dans une large mesure inconscients. L'iconographie est ainsi pour nous aujourd'hui « comme un vaste miroir spirituel »²³⁹⁵, que nous essayons d'analyser et de relier à des phénomènes d'ordre plus général, en faisant alors nous-même acte de re-présentation. À la

²³⁹³ Introduction de *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », sous la direction de Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996.

²³⁹⁴ CROUZET-PAVAN, 2001.

²³⁹⁵ RUSSO, 1987, p. 277.

manière d'un peintre qui intériorise les connaissances religieuses, et observe le créé et le réel pour façonner une image mentale, qu'il retranscrit ensuite dans un langage pictural, et qui est largement tributaire de « l'esprit de son temps », nous nous servons de la perception de ces images et de nos connaissances de l'histoire, de l'art et de la spiritualité des XIII, XIV et XV^e siècles, pour proposer ici une analyse, qui est retranscription par le langage des images mentales que nous nous sommes faites de cette société à partir des images qu'elle a produites. Nous tentons alors de procéder à une re-présentation des représentations mentales et collectives passées à travers les représentations picturales, avec la double subjectivité que cela induit : celle du peintre, dont la création n'est pas un reflet exact et sans discordance des pensées collectives ; et la nôtre, tributaire de notre propre perception et de l'étroitesse de nos connaissances sur les modes de pensées d'hommes ayant vécu il y a plus de cinq-cents ans. Comme le précise Jacques Le Goff, les images sont également une incarnation de l'histoire de l'imaginaire, et se transforment alors en document d'histoire²³⁹⁶. Cet aspect est d'autant plus vrai pour les images qui participent à figurer et définir une réalité imaginée, celle de la vie après la mort, point focal de la plupart des sociétés et des religions, car elle concerne un univers inconnu générant craintes, réconfort et angoisses. Si l'une des fonctions principales de l'image entre 1200 et 1518 est d'émouvoir, il y a donc forcément, à l'intérieur des images de saint Michel réalisées pendant cette période en Italie, des éléments sensibles, propres à toucher le fidèle, que nous tenterons de déceler ici.

L'image de l'ange, est une image à créer. Bien sûr, le poids des traditions est fort, nous l'avons vu dès le premier chapitre, dans la détermination de la forme angélique. Mais l'être céleste reste une figure qui absorbe particulièrement bien les évolutions iconographiques et formelles liées au temps, aux modes et aux modes de pensée. Une malléabilité qui s'explique également par l'absence d'individualisation des anges en général, par la multiplicité de leurs interventions et l'omniprésence de leur représentation dans l'art chrétien.

Selon le classement du Pseudo-Denys, où les images sont hiérarchisées en fonction de leur degré de vérité plus ou moins dégradé²³⁹⁷, et où la peinture est située au sixième et dernier degré, l'image de l'ange en général et de Michel en particulier, peut alors sembler encore plus dépréciée, car éloignée de son modèle, qui n'a pas de forme. Mais, c'est justement parce que ces images renseignaient peu les fidèles sur l'apparence de l'être représenté, qu'elles sont encore plus intéressantes pour nous comme reflet de l'idée que l'homme se faisait de l'ange. Jeanne Villette notait ainsi, dans les années 1940, que l'image des anges était davantage déterminée par la liberté et la fantaisie des hommes²³⁹⁸, plus que toute autre figure ; puis

²³⁹⁶ LE GOFF Jacques, dans la préface de BASCHET, 2014, p. XII.

²³⁹⁷ RUSSO, 2007, p. 9.

²³⁹⁸ Selon elle, l'étude de l'image de l'ange est un « moyen de connaître les tempéraments esthétique des hommes et les besoins de leurs yeux. Nous savons s'ils aiment la forme pour elle-même ou pour sa signification, s'ils recherchent la ligne simple ou l'arabesque compliquée, sinueuse, enroulée, s'ils préfèrent avant tout la couleur ou la ligne. Nous connaissons la forme de leur imagination tournée vers le réel, la fantaisie ou le merveilleux. Nous devinons leurs goûts et leurs tendances en les voyant plus attentifs au pittoresque ou à

ajoute qu'avec l'ange, « l'artiste doit tout imaginer, tout créer, et par là nous dire inconsciemment ce qu'il aime, ce qu'il pense. L'ange dans l'art, nous aide à mieux connaître l'homme »²³⁹⁹. Le spécialiste de l'iconographie angélique, Marco Bussagli, précise avec force que les images des anges « sono le immagini dell'idea che dell'Angelo l'Uomo si è costruito. Ognuna di esse rispecchia un particolare momento, ma non dell'Angelo, bensì dell'Uomo »²⁴⁰⁰. Étudier les anges, c'est avant tout étudier les hommes, dans sa relation avec l'éternité. Être intermédiaire par excellence entre l'homme et Dieu, l'ange permet de penser la relation entre ces deux extrêmes qu'il réunit dans sa nature et ses fonctions. Les mutations des images des anges, sont avant tout des mutations qui s'opèrent à l'intérieur des hommes, dans leur pensée, leur spiritualité et leur rapport avec le divin ; alors que les représentations (littéraires ou artistiques) de l'au-delà permettent, comme le souligne Aaron Gourevitch, de « discuter des notions du temps, de l'espace, de l'âme, ainsi que des différents éléments de la conscience de soi chez l'homme de cette époque, de sa conception de l'Histoire et de tant d'autres composantes de sa vision du monde »²⁴⁰¹. Michel, en tant qu'être angélique et acteur des épisodes de l'au-delà, participe à travers son iconographie, à cette définition de l'homme.

IV.1.2. Un archange de l'au-delà reflet de l'importance de l'angoisse eschatologique ?

Dans l'iconographie de saint Michel, l'action de l'archange évoque, le plus souvent, des épisodes qui surviennent dans un avenir plus ou moins proche, qu'il s'agisse de la vie après la mort ou des épisodes eschatologiques. Cette orientation vers un univers futur, prouve la préoccupation des hommes devant les événements qui interviendront après leur décès ou à la fin des temps. Le lien entre les actions commises sur terre et une rétribution dans l'autre monde est au centre d'un intérêt partagé par les théologiens, les clercs et l'ensemble des fidèles, même si elle se manifeste de manière différente selon le milieu social, les périodes ou les lieux. Le pèsement des âmes cristallise le moment où la conversion a lieu entre actions commises et rétribution. Même dans les images en état où saint Michel est « sanctifié », il reste irrémédiablement lié à une évocation de l'au-delà ou de l'eschatologie. La multiplication des images de Michel peut donc être, dans une certaine mesure, le reflet de l'importance de l'angoisse eschatologique, amplifiée par les évolutions iconographiques et formelles d'une Renaissance précoce en Italie, qui apporte naturalisme et donc proximité et réalisme à l'intervention de l'archange. La fin du Moyen Âge ne marque pas la fin des « terreurs

l'intime d'une scène, plus soucieux d'exposer, de raconter des faits ou d'en exprimer le sens profond. Nous voyons quel est le caractère de leur intelligence, s'ils savent ordonner, établir une composition ou s'ils se contentent de parler à nos yeux par des détails accumulés, s'ils savent se servir des matériaux que leur offre la vie et les transposer pour exprimer leurs rêves. Nous apprenons aussi à connaître ces rêves par les sujets qu'ils aiment et par la façon dont ils font agir et penser l'ange, et nous entrevoyons les besoins de leur esprit et de leur cœur et la qualité de leur âme par la délicatesse des sentiments qu'ils lui prêtent » ; VILETTE, 1940, p. 366.

²³⁹⁹ VILETTE, 1940, p. 366.

²⁴⁰⁰ BUSSAGLI, 1991, p. 301.

²⁴⁰¹ GOUREVITCH, 1996, p. 266.

médiévales » : le diable est toujours une figure omniprésente dans la vie des fidèles, et même l'imprimerie véhiculent ces idées²⁴⁰². En 1563, le Concile de Trente en interdit les représentations, preuve de sa vivacité²⁴⁰³.

Michel Vovelle précise, dans une discussion avec Philippe Ariès, que « La mort s'enfle dans les sociétés malades, déstabilisées ou inquiètes »²⁴⁰⁴. Si ces idées sont au centre de débats historiographiques, il faut noter qu'effectivement, après l'équilibre du XIII^e siècle, les XIV^e et XV^e siècles italiens sont ponctués de catastrophes temporelles - pestes, guerres, luttes de factions, invasions – et le quotidien de souffrance et de terreur dans lequel paraît avoir vécu les italiens des derniers siècles du Moyen Âge semble transparaître dans l'iconographie²⁴⁰⁵. Autour de 1500, une véritable atmosphère apocalyptique se met en place dans les esprits, liée au climat d'appréhension engendrée par les différentes catastrophes²⁴⁰⁶. Soulignons cependant que l'iconographie chrétienne ne répond pas toujours à la violence par la violence, et d'autres régions, en France, par exemple, ne sont pas en reste de leur lot de catastrophes et présentent, malgré cela, une iconographie plus apaisée, notamment du Jugement dernier. Cependant, il est tentant de lier le déferlement de violence des représentations de l'au-delà aux événements tragiques qui ont pu marquer les fidèles de cette époque, également marqués par l'action de certains prédicateurs peu positifs sur le devenir de l'humanité pécheresse.

Enfin, précisons que les images des supplices encourus par les pécheurs pouvaient également avoir un caractère rassurant, dans la mesure où elles prouvent le rétablissement d'une justice infaillible. Ainsi, ceux qui suivent les préceptes de l'Église et qui sont, en plus, frappés d'injustice sur terre, doivent se réjouir de voir leur peine bientôt récompensée. Comme pour l'apocalypse de Jean, l'iconographie de l'au-delà est tout autant pessimiste, dans la vision négative du monde et de sa perversité, et optimiste par l'annonce triomphale du retour du Christ²⁴⁰⁷. Michel révèle également ces deux aspects dans ses images : car il reste tout autant protecteur (de bon déroulement de la pesée ou exceptionnellement des hommes²⁴⁰⁸) que punisseur des anges déchus, des hommes pécheurs ou des damnés qui tentent d'échapper à leur destin.

²⁴⁰² CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 198.

²⁴⁰³ CASSAGNES BROUQUET, 1993, p. 201.

²⁴⁰⁴ VOVELLE dans ARIES, 1982, p. 172.

²⁴⁰⁵ Jean DELUMEAU notait également une rupture dans l'histoire de l'Occident, au milieu du XIV^e siècle, dans un climat spirituel qui plaçait la fin du temps au cœur des peurs collectives, populaires et de l'élite. DELUMEAU, 1978.

²⁴⁰⁶ ANGHEBEN et PACE, 2007, p. 233.

²⁴⁰⁷ « Introduction à l'Apocalypse de Jean » dans *La Bible, traduction œcuménique*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p.3025.

²⁴⁰⁸ Comme dans les images du miracle de l'accouchée du Mont-Saint-Michel, ou celles où il figure près d'une Vierge de miséricorde par exemple.

IV.1.3. Michel n'est pas un archange de la mort

Pour Aaron Gourevitch, l'iconographie apocalyptique et les récits de voyages dans l'au-delà sont au cœur de la compréhension de l'univers mental de l'homme médiéval sur la mort²⁴⁰⁹. Si la mort est « bonne à penser » car elle concentre « les intérêts matériels et les fantasmes de tous les hommes »²⁴¹⁰, l'iconographie de saint Michel ne nous apprend quasiment rien sur les pratiques, qu'elles soient religieuses ou sociales, autour du décès en lui-même, et des croyances sur le déroulement de la séparation de l'âme et du corps. L'action de Michel se concentre essentiellement dans nos images sur l'évaluation, qui est, en général, totalement déconnectée de tout ancrage spatio-temporel lié à la mort terrestre en elle-même. L'archange n'est pas présent au chevet du mourant, ni auprès de son corps, il intervient uniquement auprès des âmes.

Jacques Chiffolleau indique que « peu à peu, c'est la peur de mourir intestat plus que la crainte eschatologique du Jugement dernier qui s'exprime »²⁴¹¹, ce à quoi Jacques Le Goff rajoute qu'a lieu une véritable régression de la peur de l'au-delà vers la mort²⁴¹². Au vu de l'iconographie michaélique, il ne semble pas que ce soit le fait de quitter le monde terrestre que les fidèles craignent réellement, mais davantage l'évaluation de leurs actions et leur destinée dans l'au-delà d'attente entre la mort et la fin des temps. Dans les peintures monumentales italiennes, Michel n'est pas un acteur de la bonne ou de la mauvaise mort, à laquelle les anges anonymes et les démons peuvent prendre part. Le moment de la mort n'est pas vu comme un moment décisif dans l'établissement du destin de l'homme, qui se détermine plutôt une fois l'âme déjà clairement séparée du corps, dans la balance de l'archange. Les angoisses se déplacent, selon nous, non pas vers la mort elle-même, mais autour du jugement personnel, et aboutissent bien à la mise en place d'une comptabilité qui détermine la sentence dans un calcul entre les actes du défunt, les actions expiatoires réalisées, les confessions ou l'achat d'indulgences par exemple. Le développement du motif de la balance, en dehors du contexte des Jugements derniers italiens, semble bien prouver que l'angoisse de l'éternité est reportée à cet horizon d'attente, où Michel n'est ni un ange eschatologique, ni un ange de la mort, mais un ange de l'au-delà d'attente.

²⁴⁰⁹ GOUREVITCH, 1982, p. 259.

²⁴¹⁰ AUGÉ, 1977, pp. 19-21.

²⁴¹¹ CHIFFOLEAU, « Ce qui fait changer la mort dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Âge », dans *Actes du Colloque de Louvain* (mai 1979), repris dans *Death in the Middle Ages*, Leuven, Leuven University Press, 1987, cité dans la préface de Jacques Le Goff, à l'édition de 1980 de *La comptabilité de l'au-delà*.

²⁴¹² Préface de Jacques Le Goff, à l'édition de 1980 de *La comptabilité de l'au-delà*, pp. 17-18.

IV.2- Le double jugement de Michel : une image de temporalités imbriquées pour l'homme entre 1200 et 1518

IV.2.1. Michel, participant à la définition de l'espace de l'au-delà

Au moment de sa naissance, le Purgatoire s'inscrit dans une volonté plus globale de définition de la géographie et de la temporalité de l'au-delà. Saint Michel fait partie de ce processus de précision du déroulement, dans le temps et dans l'espace, des événements suivants la mort, comme en attestent ses représentations.

Dans la dimension spatiale, Michel et sa balance constitue un accès, qui peut être accepté ou refusé, entre deux zones de l'au-delà. Il est ainsi une séparation, en même temps qu'une démonstration visuelle des conditions qui font qu'un homme est autorisé ou interdit dans l'espace adjacent. La figure archangélique constitue donc un jalon et une épreuve dans l'espace parcouru par l'âme, qui correspond bien aux évolutions dans le champ scientifique et artistique, où les hommes mesurent, conceptualisent plus finement l'espace²⁴¹³ et procèdent, dans le domaine économique à une véritable prise de possession marchande du monde²⁴¹⁴. L'intervention de l'archange dans un endroit (entre le Purgatoire et le paradis d'attente ou même le paradis) et à un moment donné (au moment de la mort ou à la fin du temps des peines purgatoires) démontre bien qu'il existe une organisation spatiale, temporelle et comptable de l'au-delà. Dans ces images, la balance est l'outil qui permet de donner un résultat précis, débouchant ensuite par l'application d'un « tarif » de supplices en fonction du péché, à un résultat clair et définitif dont l'archange est le calculateur. Michel apparaît ici, en quelque sorte, comme l'agent comptable de l'au-delà.

Enfin, le rapprochement spatial de Michel dans des représentations plausibles de paysages terrestres, définit un lieu de rencontre possible avec les fidèles, et peut participer à la crainte de ce jugement.

IV.2.2. Michel, les hommes et le temps

Aaron Gourevitch a précisé qu'observer l'homme devant la mort était, dans une large mesure, étudier sa perception du temps²⁴¹⁵. En ce qui concerne nos peintures, nous avons déjà analysé le rapport au temps original et pour le moins complexe de la figure de l'archange²⁴¹⁶. Rappelons que l'iconographie des saints convoque des épisodes passés de leur vie ou de leurs interventions *post mortem*, ou présente leur état permanent dans les images non narratives.

²⁴¹³ MARTIN, 2001, p. 137.

²⁴¹⁴ MARTIN, 2001, p. 142.

²⁴¹⁵ GOUREVITCH, 1982, p. 256.

²⁴¹⁶ Voir à ce propos le chapitre 3. II. 2.2. *Le mouvement et le temps : l'image de Michel entre représentation d'un signe et représentation d'un événement réel.*

L'image de Michel est, elle, toujours comprise dans différents cadres temporels qui s'entremêlent : une image du combat est en même temps image du passé, du présent et du futur, mais également reflet de la permanence de sa lutte, alors que la re-présentation de l'archange sous la forme d'un homme ailé, donne à l'image un caractère d'expérience visionnaire qui s'accorde mal à la permanence d'un état physique qu'il ne possède pas et qui est figé dans l'image. Cette tension temporelle qui se cristallise autour de la figure de l'archange en état, et plus encore dans le rapport entre l'iconographie du psychostase et celle du séparateur du Jugement dernier, se comprend à la lumière de la relation que le fidèle entretenait avec le temps, imbriquant plusieurs réalités : la sienne, personnelle, une temporalité collective, puis celle de l'Église et enfin celle de l'éternité de Dieu. La vie des fidèles était rythmée par la liturgie, à l'échelle des années et des mois avec le calendrier chrétien, et des jours avec les cérémonies ordinaires et les prières. La gestion de ce temps collectif était primordiale et en lien direct avec le pouvoir car « gouverner c'est toujours un tant soit peu régir le temps du travail et des célébrations, donner à la communauté des références dans le passé et lui suggérer un avenir »²⁴¹⁷. Cependant, à partir du XII^e siècle, un schéma plus linéaire et cumulatif voit le jour²⁴¹⁸ ; puis, dès la période centrale du Moyen Âge le temps de l'Église entre en conflit avec le temps des marchands, à présent davantage réglé sur le temps du travail²⁴¹⁹. Pour les négociants, le temps est un véritable instrument de mesure. L'invention de l'horloge portative (miniaturisable et transportable) fait passer le fidèle d'une gestion du temps collectif à une discipline personnelle du temps²⁴²⁰. À la fin du XIII^e siècle, le temps est unifié, découpé régulièrement dans la durée, même si les découpages liturgiques sont toujours présents, et entremêlés avec cette nouvelle réalité temporelle. À ces strates, s'ajoutent le temps de l'Église qui donne toujours une perspective tournée vers l'avenir, car « L'Église est dans le temps présent, mais elle est de l'ère future : elle est une réalité eschatologique, à la fois accomplissement des prophéties et prémices prophétiques de la fin des temps »²⁴²¹. L'histoire de l'homme, par sa vie éphémère, s'insère dans une Histoire plus générale, qui le transcende mais auquel il est lié par le Jugement dernier.

Les actions de saint Michel dans les images sont bien révélatrices de cet entremêlement temporel, qui doit pousser le fidèle à agir maintenant, mais toujours dans une perspective future du jugement. Les images du Jugement dernier sont ainsi l'expression matérialisée d'une telle tendance à se projeter dans l'avenir²⁴²², mais c'est une caractéristique que possède grand nombre d'images chrétiennes, à travers leur propension naturelle à déplacer vers la fin des temps les images de la réalité présente. Car, comme le précise Yves Christe, le jugement (personnel ou collectif), vision d'une réalité future, est souvent considérée comme une admonestation présente, et c'est bien dans le présent qu'il a valeur de mise en garde

²⁴¹⁷ MARTIN, 2001, p. 156.

²⁴¹⁸ MARTIN, 2001, p. 163.

²⁴¹⁹ MARTIN, 2001, p. 168.

²⁴²⁰ MARTIN, 2001, p. 169.

²⁴²¹ Introduction à l'Apocalypse de Jean dans *La Bible, traduction œcuménique*, Paris, Éditions du Cerf, 1989, p. 3025.

²⁴²² MÜLLER-EBELING, RÄTSCH et ZLATOHLAVEK, 2001, p. 203.

individuelle²⁴²³. L'auteur se demande d'ailleurs à ce titre si l'expression figurée n'est pas en partie responsable d'une évolution de l'exégèse, et si les images n'ont pas anticipé la réflexion des « savants »²⁴²⁴. Aaron Gourevitch relie cette « présentification » du futur, à une conscience populaire peu réceptive à la conception eschatologique du temps, et faisant ainsi « entrer dans le présent, dans le temps de la vie de chaque homme, tout le contenu de l'histoire du salut, confrontant le moment présent avec l'éternité, passant sans difficulté du monde des vivants au royaume des morts et inversement, et dotant l'âme de propriétés physiques »²⁴²⁵. Les images de saint Michel sont au centre de « cette dualité de la perception du temps » qui « est un trait irréductible de conscience de l'homme médiéval »²⁴²⁶ et elle est particulièrement lisible à travers les représentations de l'archange de la psychostasie et celle de l'archange du partage, mettant en tension le jugement personnel et le jugement collectif. À travers l'iconographie, Michel apparaît comme un personnage central de l'Histoire universelle de l'Église, puisqu'il y intervient dans tous les moments clés, de la Genèse, à l'Apocalypse, en passant par le moment présent. Par le motif de la balance, il est également un acteur d'une histoire plus personnelle, centrée sur chaque homme. L'archange traverse et participe à chacune des temporalités prise en compte par l'homme à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne.

IV.2.3. Saint Michel au cœur d'une double eschatologie

L'imbrication de l'histoire de l'homme dans l'Histoire de l'Église se cristallise autour de la perception d'une double eschatologie, articulant le jugement individuel directement après la mort et le jugement collectif, à la fin des temps. La différenciation qui s'opère dans l'iconographie michaélique, dès la fin du XIII^e siècle, entre l'usage de la balance et celui de l'épée, insiste bien sur la distinction des deux moments, par la figuration de deux interventions différenciées de l'archange dans l'histoire du salut : d'un côté l'instrument de pesée, qui détermine le destin d'une ou deux âmes, où Michel intervient comme surveillant, et de l'autre l'instrument du partage physique de tous les hommes, où l'archange est un exécutant de la justice divine.

Nous avons déjà souligné qu'au Moyen Âge, la question du sort de l'âme entre la mort individuelle et le Jugement universel est une question très débattue qui débouche sur la naissance du Purgatoire, qui ne gomme pourtant pas toutes les incertitudes²⁴²⁷. Le destin général de la race humaine se décline alors dans un destin personnel de l'individu²⁴²⁸.

²⁴²³ CHRISTE, 1996, p. 122.

²⁴²⁴ Il constate, par exemple, que les effets de la « déseschatologisation » de l'Apocalypse, de la part des exégètes au Haut Moyen Âge, ont souvent été battus en brèche par les illustrations de ce texte ; CHRISTE, 1996, p. 121.

²⁴²⁵ GOUREVITCH, 1982, p. 272.

²⁴²⁶ GOUREVITCH, 1982, p. 273.

²⁴²⁷ Voir à ce propos le chapitre 3. II. 3.1. *L'archange acteur de la psychostasie, une allégorie de la justice divine.*

²⁴²⁸ GOUREVITCH, 1982, p. 263.

Si toute l'anthropologie chrétienne est marquée par la tension que crée la double perspective de l'immortalité de l'âme et de l'attente de la résurrection des corps, les XIV^e et XV^e siècles représentent un temps de parité entre les deux jugements dans la théologie et la pensée chrétienne. C'est bien ce que semble représenter l'iconographie italienne de la fin du Moyen Âge. Les représentations de l'archange à la balance se multiplient dans des contextes iconographiques variés, alors qu'au jour du Jugement dernier, ce dernier se contente de séparer les élus des damnés dont la sentence a déjà été rendue. La double présence de Michel ne se retrouve pas avec une telle force dans l'iconographie du reste de l'Occident, même si un dialogue peut exister entre images du jugement personnel et du jugement collectif. Dans un exemple de deux pages de gravure d'un livre *d'Ars moriendi* bavarois, étudiées par Roger Chartier, se trouve, à gauche, une représentation de la bonne mort, où cinq anges victorieux luttent contre cinq diables défaits, et, dans la partie droite, se trouve une représentation du jugement dernier où prend place saint Michel au registre inférieur, en vêtements liturgiques qui réalise une pesée des âmes selon un modèle flamand²⁴²⁹. L'archange n'apparaît ici qu'une seule fois, et sa présence au moment du dernier partage mais pesant les âmes, amène une confusion entre jugement individuel et jugement collectif, qui n'est pas présente dans la Péninsule²⁴³⁰. Dans la peinture italienne, les deux eschatologies sont clairement distinguées, et leur dialogue se cristallise autour de la figure de l'archange, alors révélatrice d'une véritable responsabilisation du fidèle devant ses actes.

IV.3- L'iconographie de saint Michel : une mise en scène de l'homme de la fin du Moyen Âge face à l'Église, face à Dieu, face à son salut

IV.3.1. L'iconographie de saint Michel, un reflet du rôle que s'attribue l'Église dans le salut de l'homme

La définition des événements qui surviennent entre la mort et la fin des temps, et en particulier la naissance du Purgatoire, marquent une volonté de tisser des liens forts et opérants entre les vivants et les morts, tout en précisant et renforçant l'utilité de l'Église, en ce qu'elle fournit le cadre de cette relation, la rendant efficace pour les morts et réconfortante pour les vivants. La multiplication des images de Michel à la balance, affirme le caractère individuel et temporaire de la sentence, d'autant plus lorsque ce motif figure au sein de scènes de l'au-delà, à proximité de représentations du Purgatoire, mais également dans les simples images de l'archange en état procédant à la pesée. L'iconographie indique alors qu'il est

²⁴²⁹ CHARTIER, 1976.

²⁴³⁰ Précisons tout de même que si l'image de la pesée est bien souvent la preuve de l'existence d'un jugement personnel et de l'existence d'une voie moyenne, le verdict de la balance est lui binaire et ne distingue pas les âmes damnées des âmes à purger.

encore possible pour les vivants d'intervenir pour soulager leurs proches des supplices décrits dans les images, mais également pour organiser leur propre vie ici-bas et éviter ainsi ce genre de désagréments dans l'au-delà. Les interventions des fidèles suscitées par l'image, passent alors par le recourt aux sacrements : les indulgences, les suffrages, la confession. À ce titre, les sacrements sont centraux dans l'affirmation du caractère indispensable de l'institution ecclésiastique en tant que dispensatrice de la rédemption. La pénitence est davantage considérée comme une nouvelle voie d'accès au ciel que comme une punition²⁴³¹, et explique la formation des groupes laïques pénitents, qui vouent d'ailleurs une dévotion particulière à l'archange. Aux XIV et XV^e siècles, la multiplication des suffrages - prières de l'Église Universelle ou des saints pour les fidèles - est vue par Jacques Chiffolleau comme une preuve de l'éloignement du divin, dans sa relation au fidèle²⁴³², car ces prières sont estimées plus efficaces que les invocations faites directement par les hommes individuellement, et soulignent une fois de plus la nécessité d'intermédiaires dans l'accès à Dieu. Enfin les indulgences - rémission (partielle ou totale) des peines temporelles liées aux péchés déjà pardonnés, accordées par l'Église sous conditions variables - est également un moyen important proposé par le clergé pour intervenir sur l'au-delà, mais qui agit davantage sur le futur des vivants que sur le destin des hommes déjà morts. Pour amener les fidèles à avoir recours à ces pratiques qui fondent leur dépendance à l'institution ecclésiastique, le rôle de la peur de la mort et de l'au-delà est central, et les médias privilégiés de cette pastorale culpabilisatrice restent la prédication et l'image, ce qui explique alors en partie le caractère plus punitif de l'archange dans l'iconographie italienne. Dans cette perspective, l'image de Michel semble être l'un des outils employés par l'Église, si ce n'est dans la création, au moins dans la mise en œuvre et l'exploitation de l'angoisse eschatologique. Grâce notamment à la figuration de l'action intransigeante de l'archange, le respect de la conduite dictée par le clergé apparaît comme la seule issue salvatrice pour les hommes pêcheurs. L'Église est l'institution qui révèle et permet d'éviter les violences eschatologiques. Il s'agit bien, comme le précise Jérôme Baschet, de « faire peser l'au-delà de tout son poids sur l'ici-bas et inscrire le gouvernement des hommes dans une référence à la justice divine qui se voudrait inévitable »²⁴³³. Ce même auteur démontre d'ailleurs que cette domination spirituelle se lit également comme une domination politique et sociale. Par la démonstration aux fidèles de leurs propres pulsions destructrices, et ainsi en réactivant leur culpabilité, ces derniers reconnaissent leur position de sujet et sont amenés à faire preuve d'obéissance car la justice de l'au-delà est largement tributaire de la justice d'ici-bas²⁴³⁴. Cet aspect pourrait expliquer les différences iconographiques entre Jugement dernier français et italiens, puisque le rapport au pouvoir n'est pas du tout le même entre l'état capétien et les principautés de la Péninsule, alors que ce sont ces pouvoirs qui sont les garants de la justice d'un côté à l'autre des

²⁴³¹ VAUCHEZ, 1987.

²⁴³² CHIFFOLEAU, 1984, p. 277.

²⁴³³ BASCHET, 2008 (2), p. 26.

²⁴³⁴ Cette imbrication entre justice d'ici-bas et justice de l'au-delà est particulièrement prégnante dans l'utilisation usuelle des Jugements derniers peints dans les salles d'audiences des tribunaux civils des Terres d'Empire ou dans les Anciens Pays-Bas méridionaux ; voir ANGHEBEN et PACE, 2007, p. 209.

Alpes²⁴³⁵. Notons également que, dans l'iconographie byzantine, la figure de Michel servait déjà à penser la relation de pouvoir entre Dieu, l'Église et les puissances politiques. Les représentations de l'archange en pendant à un empereur en costume impérial démontraient la similitude de leur fonction et surtout leur entière subordination au souverain céleste, servi sur terre par le clergé²⁴³⁶. L'iconographie des anges constituait déjà une image de compromis entre le pouvoir impérial et celui de l'Église. La référence au jugement individuel dans les images de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, permet à nouveau de penser ces rapports pour affirmer la soumission du fidèle à Dieu, au pouvoir laïque et surtout à l'Église.

L'iconographie de saint Michel participe ainsi pleinement au façonnage de l'au-delà, à l'entretien d'une peur de la mort et à la démonstration d'une possibilité d'interagir avec les défunts et de conjurer ainsi ces peurs, au centre de la gestion du monopole ecclésial. Il devient alors lui-même le relais de cette médiation du clergé, comme l'atteste avec force son image sur la contre-façade de Santa Maria in Piano de Loreto Aprutino où il figure tonsuré et vêtu de la chape.

IV.3.2. Michel comme médiateur entre l'homme et Dieu

Pourtant, l'entreprise d'inculpation des fidèles par le clergé qui débute au XIII^e siècle²⁴³⁷, moyen pour l'Église de s'imposer fermement entre les fidèles et Dieu, semble entrer en contradiction avec les évolutions plus générales de la spiritualité laïque qui souhaite, notamment par l'identification au Christ souffrant et la pénitence, un rapport plus direct avec le divin²⁴³⁸. Dans l'iconographie italienne, Michel apparaît comme celui qui affirme avec autorité la médiation indispensable de l'Église, et pourtant, ses représentations mettent bien en scène l'homme face à ses responsabilités et prenant en main son salut, remettant alors en cause la fonction de l'institution. Notons également que, dans les polyptyques catalans, la figure de l'archange à la balance est souvent figurée à proximité d'une scène du miracle de l'hostie par saint Grégoire, et d'une représentation des peines purgatoires²⁴³⁹. Le rôle effectif de l'Église est ici clairement démontré. Le rapprochement de l'image de saint Michel contre le mal et à la balance et de celle d'un ange portant un porte-hostie autour d'une Vierge à l'Enfant sur les

²⁴³⁵ BASCHET, 2014.

²⁴³⁶ JOLIVET-LÉVY, 1998 (1), p.126

²⁴³⁷ BASCHET, 1995, p. 191. André Vauchez précise cependant que le sentiment de culpabilité est utilisé dès le VII^e siècle, en contexte irlandais, par une pénitence tarifée par les moines. Pourtant l'époque carolingienne est encore largement marquée par la passivité des fidèles dans les cérémonies et dans leur salut. VAUCHEZ, 1994, p. 21.

²⁴³⁸ VAUCHEZ, 1987, p.104.

²⁴³⁹ Comme l'a démontré Paulino Rodriguez Barral, de l'Université de Paris I, dans une intervention intitulée « Saint Michel et le Purgatoire : l'iconographie de la couronne d'Aragon », tenue lors de la 6^e rencontre historique de l'Association « Les chemins de saint Michel », *Autour des images de saint Michel en Europe*, qui a eu lieu à Vire le 8 mai dernier, et qui doit donner suite à une publication.

insignes de pèlerinage français, semble à nouveau souligner la médiation du clergé dans le salut des âmes²⁴⁴⁰. Pourtant, l'iconographie italienne ne propose pas d'affirmation nette de cause à effet entre pesée, sacrement et salut. L'homme se retrouve principalement face à Dieu, mais surtout face à lui-même. En fait, médiation de l'Église et implication individuelle ne sont pas incompatibles. C'est en affirmant la responsabilité du fidèle que l'Église pointait du doigt son individualité. Au même moment, la modification du rôle et de la représentation du Christ-juge participait à un certain détachement de l'homme par rapport au clergé, tout en le rapprochant de Dieu, dont il tentait de partager les souffrances à travers la méditation sur les images du Sauveur et de sa Passion. Dans ce processus, l'image semble suppléer, voir remplacer le statut d'intermédiaire de l'Église et proposer un contact plus direct avec la divinité. Pourtant, il serait sans doute trop simpliste de considérer que le clergé était totalement à l'écart de l'expérience émotive et personnelle suscitée par l'image, puisque cette « vision » reste bien un moyen, pour inciter les hommes au repentir, et non une finalité. Affirmation du pouvoir de l'Église et rapport intime et émotif par l'art avec Dieu, ne sont donc pas incompatibles, la représentation de Michel le rappelle clairement.

Dans les Jugement derniers, si le Juge apparaît parfois uniquement comme un Christ souffrant et miséricordieux, l'archange, son bras armé, est présent pour communiquer son aspect punisseur. Michel révèle au fidèle le caractère qui n'est pas lisible dans la figure christique. Sa position dans la composition, souvent au centre, juste sous le Christ, permet d'affirmer un axe de démarcation des élus et des damnés, créé par l'image de Dieu et de son serviteur armé. Il apparaît également dans sa situation sur la surface peinte, comme un intermédiaire entre le Juge et les hommes ressuscités. Michel est l'une des faces visibles de la justice divine, il est un représentant de Dieu. À ce titre, la relation qui s'établit entre les hommes et l'archange dans les peintures, est un reflet de celle entre eux et Dieu, qu'il est pourtant impossible de mettre en scène. En effet, les hommes ne peuvent encore voir le Christ, soit parce qu'ils sont damnés (et la pire de leurs punitions sera d'ailleurs qu'ils ne le verront jamais), soit parce que la fin des temps n'est pas encore arrivée et que même les élus ne jouissent pas encore de la vue de Dieu. La représentation du Christ en train d'évaluer les âmes des hommes avant le Jugement dernier est donc impensable, puisqu'alors, les justes, comme les damnés pourraient le voir. Dans tous les cas, l'action de Michel et de la balance, fixe à jamais le fidèle dans ce rapport visuel avec Dieu : le résultat de la pesée permet soit l'accès à la Vision Béatifique²⁴⁴¹, soit l'accès à la peine du dam. Dans la mesure où le rapport visuel avec Dieu (positif ou négatif) est si central dans la question de la rétribution des hommes, et qu'il ne peut ainsi être directement mis en scène dans l'image avec la figure du Christ, l'archange est un vecteur indispensable pour penser la relation homme/Dieu au moment de la mort.

²⁴⁴⁰ Esther DEHOUX, dans une intervention intitulée « Sous la protection de l'archange. L'iconographie de saint Michel sur les enseignes de pèlerinage (XIII^e-XV^e siècles) », tenue lors de la 6^e rencontre historique de l'Association « Les chemins de saint Michel », *Autour des images de saint Michel en Europe*, qui a eu lieu à Vire le 8 mai dernier, et qui doit donner suite à une publication.

²⁴⁴¹ L'affirmation de la doctrine de la Vision Béatifique date de 1330-1335 et André Vauchez précise qu'elle permet d'insister sur le jugement personnel qui survient directement après la mort. VAUCHEZ, 2009, p. 603. À propos du traitement iconographique de ce thème, voir BASCHET, 1998, pp. 73-93.

Représenter la pesée des âmes, c'est représenter un rapport fondamental entre l'homme et le divin : le moment de l'évaluation de l'un par l'autre, qui détermine le statut de l'individu pour l'Éternité. Au-delà de son exploitation par l'institution ecclésiale, l'image de saint Michel n'en reste pas moins, dans les Jugements derniers, mais également dans les images en état avec balance, l'unique représentation où l'homme - pas le saint, le parfait, ou celui qui a un rôle précis dans un récit édificateur - est représenté.

IV.3.3. Michel, une iconographie anthropocentriste ?

Les mises en scène de l'évaluation des destins des âmes ou des hommes dans l'au-delà sont un reflet des évolutions de la perception que le fidèle a de lui-même dans sa propre histoire, mais également dans la grande Histoire du salut et dans le cosmos. Nous avons déjà établi que, dans les images de Jugements derniers italiens, l'homme était bien placé devant ses propres responsabilités, sans aucun intermédiaire démoniaque ou angélique²⁴⁴². Michel est alors le seul être à qui il a à faire, celui qui indique le chemin qu'il doit suivre et l'homme est finalement le seul responsable de la destination imposée. Si le Christ est toujours présent, et parfois clairement punisseur dans la peinture italienne, il ne constitue plus l'action principale dans les images de Jugement dernier. La place des représentations de l'enfer est en effet particulièrement prégnante à partir des années 1330²⁴⁴³, mais, avant même l'accès aux lieux de supplices, les hommes sont dynamiquement mis en scène dans l'épisode de la résurrection et de la séparation des corps. Ce ne sont pas ici seulement les physionomies qui sont différenciées et indiquent alors la particularisation de l'homme, mais ce sont surtout les réactions et les actions, dictées par la propre personnalité de chacun qui s'extériorisent et démontrent le déplacement qui s'opère dans la considération de l'homme comme espèce, appartenant à la grande famille impersonnelle d'Adam et Ève, à l'homme comme être individuel, objet d'un examen personnalisé et dont la biographie est prise en compte²⁴⁴⁴. Cet aspect est clairement attesté dans la pesée des âmes, et également figuré dans les images de Jugement dernier. Dans la mesure où la sentence rendue par la balance, ou le chemin attribué au moment du Jugement dernier est propre à chaque individu, nous pouvons affirmer que l'iconographie michaélique participe à un certain individualisme figuré de l'homme à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne.

L'intérêt est déplacé de la transcendance de la figure christique à l'agitation toute humaine autour de l'image de l'archange. Dans l'iconographie eschatologique italienne, l'acteur principal n'est ni le Christ, ni même Michel - contrairement à l'affirmation d'Émile Mâle à propos de certaines images françaises²⁴⁴⁵ - mais bien l'homme. À la fin du Moyen Âge et au

²⁴⁴² Voir à ce sujet le chapitre 3. II. 3.2. *Archange surveillant le partage au Jugement dernier. L'utilisation des armes contre les hommes.*

²⁴⁴³ Voir en particulier BASCHET, 2014.

²⁴⁴⁴ ARIÈS, 1983, p. 149.

²⁴⁴⁵ MÂLE, 1948, pp. 674-684 et voir chapitre 3. II. 3.1. *L'archange acteur de la psychostasie, une allégorie de*

début de l'époque moderne, si l'homme peut être au centre de l'attention iconographique, c'est certainement parce que sa forme a déjà été considérée comme digne de représentation. L'affirmation de l'humanité du Christ et son importance dans les nouvelles formes de la spiritualité, sont relayées dans les images par des représentations centrées sur une approche plus « naturaliste » de Dieu, des saints puis de tout le champ figuratif. L'image « réaliste » de l'humain s'insinue dans l'art chrétien et permet, dans un second temps, à l'homme « normal » d'intégrer les compositions, sous la forme individualisée du donateur, du dévot ou sous la forme anonyme (ou non) de l'homme des épisodes eschatologiques. Le fait même de représenter le divin sous une forme clairement humaine et même l'humain non exceptionnel dans le cadre de l'image, révèle une vision plus positive de l'homme qui n'est plus seulement l'être corrompu, nourri par le sentiment du péché originel, mais qui est plus optimiste, car il est un être créé par Dieu à son image et est ainsi capable de participer à l'histoire du salut et de sauver son âme²⁴⁴⁶. C'est bien ainsi parce qu'il s'est intéressé à l'humanité du Christ, spirituellement et formellement, que l'homme s'est retrouvé dans les images, et a pu s'interroger sur sa propre humanité.

Puisque l'individu prend une dimension importante dans les images de Michel, il semble que l'archange ait pu prendre ici la place d'un ange gardien, ange préposé à la protection d'un individu, dont le culte se développe à la fin du Moyen Âge. Plusieurs historiens estiment d'ailleurs que c'est bien le culte de l'archange qui est à l'origine de celui des anges gardiens, par son caractère de protecteur des Peuples²⁴⁴⁷, qui se déplace ensuite vers une protection personnelle. Comme pour le Jugement, la protection collective devient une protection individuelle. Déjà au XII^e siècle, personne ne doute de l'assistance que nous recevons des anges gardiens. Pour saint Thomas, chaque homme a son ange gardien, attribué avant même le baptême, au moment de la création de l'âme²⁴⁴⁸. Le succès de ce culte est affirmé aux XV^e et XVI^e siècles, comme en atteste la fondation de confréries en leur honneur²⁴⁴⁹. Certains ont voulu voir dans l'image de Michel humanisée, délestée de son caractère mystérieux et hautain, l'image de l'ange gardien par excellence²⁴⁵⁰. Au vu de notre corpus, il nous est pourtant difficile de trouver dans les figures de l'archange en Italie, cet aspect intime et bienveillant envers l'homme. Il est, bien sûr, figuré près des hommes, mais n'en demeure pas pour autant un protecteur particulier. Car ce qu'il protège des fourberies des démons dans les peintures italiennes, ce ne sont pas les hommes, figurés sous la forme d'âmes, mais la pesée et son bon déroulement. Il est d'ailleurs plus juste de penser que le destin de l'âme ne dépend pas d'une lutte des forces en présence, qu'elles soient bonnes ou

la justice divine.

²⁴⁴⁶ Comme précisé dans la préface de Jacques Le Goff, de *L'homme médiéval*, Paris, Seuil, 1994 ; cité dans GOUREVITCH, 1997, p. 21.

²⁴⁴⁷ TEYSSÈDRE, 1986, p. 240 ; DELUMEAU, 1989 ; et particulièrement Philippe Faure, qui précise que c'est par sa fonction *defensor animarum* et *ductor animarum* que provient le glissement vers une dévotion à un ange gardien plus personnel ; FAURE, 1997 (1), p. 207.

²⁴⁴⁸ Dans *Sommes théologiques*, I, q. CXIII, a. 5, cité dans VACANT, t. I, 1, 1930, p. 1246.

²⁴⁴⁹ DUHR, t. I, 1937, p. 617 ; voir également FAURE, 1997, pp.199-211.

²⁴⁵⁰ Voir en particulier ROJDESTVENSKY, 1922.

mauvaises. Ni les anges, ni les démons, ni saint Michel ne doivent intervenir dans la sentence. Nous ne sommes pas ici devant une scène de psychomachie à proprement parler. Le caractère universel de la mission archangélique ne peut se limiter à la protection d'un seul homme. Michel est l'ange gardien de toute l'humanité, et non pas d'un homme en particulier, dans son individualité. Le rôle d'ange gardien par excellence est d'ailleurs assumé par un autre archange nommé dans la Bible, Raphaël, presque absent du culte et de l'iconographie jusqu'à la fin du Moyen Âge, mais qui connaît justement à partir de ce moment, un succès sans précédent, comme en atteste son association à Michel dans plusieurs images de notre corpus²⁴⁵¹. De toute façon, Michel n'intervient auprès des âmes qu'après la mort, alors que l'action de l'ange gardien se définit par son assistance à l'homme pendant tous les moments, de sa naissance à sa mort, et même dans l'au-delà. Si le fait que l'archange ne soit pas véritablement un protecteur attitré pour un homme dans l'iconographie michaélique, apparaît comme une limite à la démonstration d'une individualisation de l'homme dans l'image de Michel, ce n'est, en fait, pas vraiment le cas. En effet, si un ange ne s'occupe pas de l'homme personnellement, cela prouve, une nouvelle fois, la responsabilité de l'individu dans son destin. Il n'y aura pas de lutte entre anges et démons pour déterminer la sentence, et personne n'interviendra dans le verdict. Michel et les anges ne veulent pas intervenir par droiture et respect pour le résultat de l'évaluation, et les démons ne le peuvent pas, car ils en sont empêchés par l'archange. Dans les Jugements derniers italiens, anges et démons ont une seule et même mission : accompagner les hommes vers leur destination finale. La limitation du rôle des anges en général et de Michel en particulier, accentue une nouvelle fois l'implication de l'homme.

André Vauchez note un certain archaïsme dans le culte de saint Michel à la fin du Moyen Âge, dû en grande partie à la dévaluation du Jugement dernier et ainsi à la dévaluation de son rôle dans cet épisode ; alors qu'il apparaît bien souvent comme un spectateur lointain dans les scènes de pesées²⁴⁵². S'il est certain que sa présence semble moins déterminante dans le déroulement de l'action, nous ne pensons pas cependant que son rôle soit limité « à celui d'un simple ange gardien »²⁴⁵³, puisque nous avons vu qu'il n'intervient pas comme protecteur de l'homme, et il nous semble qu'il est davantage le garant de la présence divine. La présence de l'archange n'est pas inutile puisqu'elle indique qu'au moment de la mort et de la fin des temps, aucun autre recours - qu'il soit positif ou négatif - n'est possible pour l'homme, qui devra assumer ses actions. L'archange fournit le cadre de la responsabilisation du fidèle par l'affirmation de l'inéluctabilité de la justice divine.

L'homme n'est pas seulement présent dans l'iconographie de l'archange de la pesée ou du grand partage, il transparait également dans les représentations de lutte contre le mal. Parce que son rôle au moment de la mort et de la fin des temps est établi et unanimement reconnu, la présence de Michel, peut toujours se lire dans une perspective eschatologique et /

²⁴⁵¹ Voir à ce propos le chapitre 2. II. 3.3.1. *Michel un ange parmi les anges*.

²⁴⁵² VAUCHEZ, 2009, pp. 603-604.

²⁴⁵³ VAUCHEZ, 2009, p. 603.

ou anthropocentriste²⁴⁵⁴, même en dehors de contextes figurés précis, ou en l'absence de l'attribut-balance et de l'image des âmes. Au travers des représentations du combat que livre l'archange contre les démons et, au-delà d'une simple image manichéenne d'une victoire du bien contre le mal, le corpus michaélique permet d'entrevoir le rôle que s'attribue le fidèle dans cette bataille.

Cristina Sereno a indiqué pour les textes, que le combat de l'archange contre le dragon pourrait être vu comme l'illustration d'un rite d'initiation, dans lequel Michel, image de l'adolescent androgyne, affronte une dure épreuve, figurée par le combat, pour conquérir la maturité psychologique, caractéristique de l'âge adulte²⁴⁵⁵. Si nous ne voyons aucune confirmation de cette hypothèse dans nos images, les représentations de cette lutte peuvent être considérées comme le symbole des forces naturelles dominées par l'homme. Le combat du bien contre le mal se déroule tous les jours à l'intérieur d'une même personne, puisque l'homme doit combattre les bassesses de sa nature dans ce qu'elle a de plus bestial, pour réaliser l'élévation nécessaire dans l'accès à Dieu. Selon Érasme, Satan ne serait qu'une image un peu grotesque des passions humaines, et c'est certainement pour cela que son image est souvent plus anthropomorphe et moins folklorique à partir du XV^e siècle²⁴⁵⁶. Le sérieux, le respect et la douceur qu'incarnent Michel, semblent être des états qui demandent un certain effort, même si l'archange ne le montre pas, et s'opposent en ce sens au ridicule, à l'indécence, la nonchalance, le manque de tenue et de retenue du démon, qui peuvent eux représenter les états d'un homme qui se laisse porter par ses plus bas instincts. L'opposition visuelle entre les deux adversaires, et notamment les traits immondes du mal, permet au fidèle, par l'abjection de l'Autre, de faire un choix facile en direction de celui qui lui ressemble, l'archange, modèle à suivre dans les images de lutte contre le mal²⁴⁵⁷. Le fidèle est bien perçu, à travers les différents modes de représentations de l'homme dans l'iconographie de saint Michel, comme une voie moyenne entre l'archange et le démon. L'homme idéalisé dans sa posture et sa physionomie représente Michel, bien absolu ; l'homme enlaidi dans sa posture et sa physionomie est le démon, mal absolu ; l'homme nu et « normal », lorsqu'il est représenté, est l'âme de l'homme, ni totalement bonne, ni totalement mauvaise, qui peut, selon de légères variations de son attitude, montrer si le bien l'emporte en lui ou au contraire s'il y est inférieur, et détermine alors s'il est élu ou damné. Le tableau ci-dessous indique clairement que l'homme est perçu dans une posture moyenne entre l'archange et le démon, dans sa nature, comme dans les images, par un dégradé d'humanité, qui va de l'homme à la beauté idéale, au démon, aux formes humaines enlaidies et bestiales. Cette posture moyenne dans l'apparence humaine est d'ailleurs amplifiée par le fait que le fidèle soit agenouillé ou en pleine chute, position intermédiaire entre la station debout et sur ses deux membres inférieurs de Michel - qui est une caractéristique centrale et hautement symbolique de l'anthropomorphisme – et la position allongée ou écroulée du démon, marque de sa bestialité et de sa déchéance.

²⁴⁵⁴ Elle est de toute façon création humaine donc vision de l'homme.

²⁴⁵⁵ SERENO, p. 2011, p. 84.

²⁴⁵⁶ CASSAGNES BROUQUET, 1993, pp. 198-202.

²⁴⁵⁷ ARASSE, 2009.

	Michel	< L'homme >	Le démon
Nature de l'être	Spirituelle	Humaine	Spiritualité corrompue basse matérialité
Figuration humaine	L'homme idéalisé	L'homme « normal » (âme ou homme)	L'homme enlaidi et bestial

Doc. 12. Tableau récapitulatif du rapport entre Michel, l'homme et le démon, dans leur nature et dans leur figuration.

Michel et son ennemi sont, à la fin de notre période, lorsque les images humanisées de l'archange se rapprochent des images humanisées du démon, les deux fronts d'une même personne, et le combat lui-même, est l'image du parcours qu'elle doit mener pour accéder à la Vision Béatifique par le domptage de sa nature physique et l'utilisation à bon escient de son libre arbitre²⁴⁵⁸.

Avant même la survenue du péché originel, qui cause la chute de l'homme, le libre arbitre des anges avait déjà provoqué la chute des anges rebelles, alors chassés, dans les images, par Michel et son armée céleste. L'iconographie de la psychostasie et celle du partage au moment du Jugement dernier sont bien des illustrations des conséquences du libre arbitre de chacun, qui mène certains au paradis et d'autres en enfer. Nous venons de voir que la lutte de Michel contre le dragon ou les démons est bien le reflet de la lutte intérieure de chaque homme, dont le libre arbitre peut être une arme que le fidèle doit mettre au service du bien. Enfin, rappelons qu'en tant qu'image du plus fidèle serviteur de Dieu, et doté lui-même d'un libre arbitre²⁴⁵⁹, Michel est celui qui a choisi librement de suivre Dieu en opposition à Lucifer, qui a choisi librement de ne pas le suivre. L'archange est une personnification de la bonne utilisation du libre arbitre. Dans toute l'iconographie michéalique, saint Michel est l'archange qui impose les conséquences des choix réalisés grâce au libre arbitre.

La fin du schéma binaire de l'au-delà, en créant une voie intermédiaire et moyenne, créait une place à l'homme moyen, dans les images et dans l'Histoire du salut, celui qui n'est ni l'être parfait, le saint ou le chrétien exemplaire, ni un démon ou le chrétien irrécupérable et rongé par le vice. L'homme mis en scène aux côtés de Michel, est un homme « classique », qui doit lutter chaque jour pour s'assurer une place acceptable et supportable dans l'au-delà. Dans les images de notre corpus, l'archange est l'acteur de la mise en scène de cette voie moyenne et majoritaire du peuple chrétien.

²⁴⁵⁸ L'idée d'un combat incessant contre le mal, dans la vie religieuse, est largement développée bien avant le XI^e siècle, selon André Vauchez qui précise que « toute la spiritualité de l'époque féodale est placée sous le signe de l'effort douloureux et de la lutte ». VAUCHEZ, 1994, pp. 53-54.

²⁴⁵⁹ La question de la nature des anges avant et après la chute des rebelles est une question largement débattue par les auteurs du XII^e siècle, dans laquelle le libre arbitre est central. Les théologiens s'accordent alors pour dire que les démons seront endurcis dans le mal et que les bons anges sont pour toujours dans le bien mais pensent tout de même qu'ils ont conservé leur libre arbitre ; dans VACANT, t. I, 1, 1930, pp.1224. Voir également BAREILLE, 1930, p. 1203.

Nous ne voulons pas minimiser ici la fonction capitale des images étudiées dans la responsabilisation des fidèles pour l'affirmation de la nécessité de l'institution ecclésiale, mais nous souhaitons préciser, qu'à travers l'iconographie de Michel - combattant le mal, pesant les âmes ou séparant les hommes - c'est bien aussi l'homme qui est mis en scène, passant d'un rôle de spectateur à un rôle d'acteur. Car il ne s'agit pas non plus de tomber dans l'excès inverse, comme l'a précisé Jérôme Baschet pour les images infernales, qui serait de considérer l'image de Michel « uniquement comme une arme manipulée par l'Église pour consolider son pouvoir sur la société »²⁴⁶⁰. Les images de l'archange étudiées mettent en image la place que l'homme se donne par rapport à la divinité, au clergé, mais également par rapport au Monde, à l'histoire (son histoire) et l'Histoire (temps de l'Église). La promotion de l'individu dans l'iconographie de saint Michel ne se fait pourtant pas ici dans le sens d'un développement d'un individualisme qui se développerait au détriment de l'organisation sociale, dans une recherche d'autonomie du fidèle par rapport à l'institution ecclésiale ou à la société en général. L'homme reste lié aux regroupements communautaires, plus encore d'ailleurs au moment de la mort puisqu'il peut encore avoir besoin des suffrages des vivants pour limiter son temps de purgatoire. Même lorsque saint Michel doit user de ses armes contre les hommes, ce n'est pas pour démontrer une défiance des hommes de cette période envers le pouvoir divin, ni forcément le signe d'une émergence de l'individu en marge des organisations sociales et religieuses de la fin du Moyen Âge, mais révèle plutôt un désir d'encadrement par l'institution ecclésiale des pratiques autour de la mort, pour limiter les conceptions folkloriques et surtout s'assurer le contrôle de la société par le monopole des sacrements. Dans ces images, c'est la responsabilisation du fidèle qui est interpellée et non son individualité. L'archange, qui agit principalement dans l'au-delà, reste au cœur des évolutions de la perception de la mort, et notamment de « la mort de soi » à la fin du Moyen Âge, véritable témoignage de la conscience de soi, comme le précise Philippe Ariès²⁴⁶¹. L'iconographie de saint Michel interroge ainsi particulièrement la question du libre arbitre, et prouve que le salut doit s'acquérir individuellement mais dans le cadre et par l'intermédiaire de l'Église, alors source de grâce, ce qui rejette l'eschatologie dans un avenir lointain²⁴⁶². À la fin du XV^e siècle, et au début du XVI^e, en tant qu'acteur à part entière du système pénitentiel de l'Église, à la base de tout son appareil institutionnel, et en tant qu'image centrale de la figuration du libre arbitre, Michel semble cristalliser autour de sa représentation les tensions touchant aux questions des moyens de rachat du salut et à la place de la grâce divine, au cœur des critiques de Luther et des protestants²⁴⁶³. Dans ses *95 thèses* écrites en 1517, le théologien allemand ne critique pas seulement le commerce des indulgences, mais remet également en cause l'existence même du Purgatoire. L'iconographie de l'archange prend alors un nouveau

²⁴⁶⁰ BASCHET, 1990, pp.551-563.

²⁴⁶¹ ARIÈS, 1975, titre de la première partie.

²⁴⁶² CAROZZI, 1999, p. 189.

²⁴⁶³ CAROZZI, 1999, p. 189. André Vauchez précise également que, dès le XII^e siècle, une partie des fidèles, se met en marge de l'institution car elle refuse un « salut suspendu à la médiation de l'Église visible et du sacerdoce institutionnel » ; VAUCHEZ, 1994, p. 109.

tournant, comme en atteste la toile de Raphaël, exécutée en 1518 sur commande du pape Léon X, où Michel apparaît clairement comme le bras armé de Dieu et surtout de l'Église, dans son caractère triomphant, foulant aux pieds un démon à forme humaine, preuve que le mal peut prendre une forme trompeuse.

CONCLUSION :
FIGURER L'ARCHANGE POUR REPRÉSENTER
L'HOMME

L'analyse de l'iconographie michaélique s'inscrit dans un intérêt plus global de la recherche en sciences humaines pour la figure de saint Michel, à travers son culte, ses sanctuaires et les phénomènes religieux, voire sociaux et politiques, qu'elle a suscités. Cette étude se situe également à la croisée de deux grands axes développés ces dernières décennies au sein de l'histoire de l'art : celui qui s'intéresse à l'iconographie des saints et ses liens avec la spiritualité, et celui qui est centré sur l'iconographie de l'au-delà, versant figuratif de l'intérêt pour l'étude de la mort et de la perception de l'au-delà. En liant ces divers intérêts historiographiques, nous avons tenté de démontrer que l'archange est une figure importante dans l'histoire du salut de l'homme, dans la perception de la vie après la mort, et notamment dans le glissement d'une « grande eschatologie » collective et universelle, à une « petite eschatologie », personnelle, à travers lequel l'homme pense ses rapports à Dieu et au monde. Toutefois cette étude possède ses limites, comme autant de pistes de recherches potentielles, qui tiennent avant tout à la nature et à la définition de notre corpus. Le nombre important de pièces qui le constitue, pourtant loin de l'exhaustivité, a l'avantage de donner une vision globale et relativement représentative de la production italienne de peintures monumentales de saint Michel entre 1200 et 1518. Pourtant, cette quantité d'images ne nous a pas permis de porter une attention particulière à chaque peinture ou à chaque peintre, ce qui a pu parfois s'avérer frustrant. L'analyse plus poussée, notamment du contexte historique, religieux ou social, de réalisation d'une peinture peut pourtant être parfois déterminante dans le sens donné aux figures qui la composent. Nous espérons ainsi pouvoir, dans un futur proche, reprendre quelques images « emblématiques » de notre corpus, pour pousser en avant leur analyse à travers le prisme michaélique. Nous avons, de plus, certainement trop négligé l'aspect régional du territoire péninsulaire, dont la prise en compte, peut constituer une piste intéressante pour un travail prochain. L'élargissement des comparaisons à d'autres techniques ou supports de l'iconographie michaélique donnerait également plus de perspective aux particularités de la peinture monumentale, notamment à travers l'étude de la miniature et de la sculpture, deux supports qui induisent un traitement différent, et opposé, du rapport entre la figure michaélique et le degré de narrativité. Par ailleurs, notre désir est de pouvoir établir des liens plus forts entre les évolutions culturelles et spirituelles et l'imagerie de saint Michel, notamment à travers une focalisation sur les commanditaires, et particulièrement sur les ordres mendiants et les regroupements de laïcs. Enfin, si notre attention s'est naturellement portée sur la présence de l'archange dans le champ figuratif, il nous semble que ses absences pourraient également être déterminantes dans l'évaluation de son rôle dans l'iconographie et la pensée chrétienne.

Ces limites, relevées et avouées ici, sont autant des regrets que des consolations, de voir se dessiner ici les grands axes d'une recherche prochaine au service de l'archange.

La Bible a défini le caractère et les fonctions principales de l'archange, en même temps qu'elle établissait l'ambiguïté qui traverse toute « l'histoire » de Michel et ses

représentations, qu'elles soient figurées ou non, notamment par la matérialité de sa mission qui se confronte à sa nature éthérée, et son appartenance à un groupe non individualisé, alors qu'il est lui-même nommé. Le relais assumé par les textes apocryphes permet d'insister sur son rôle dans l'au-delà qui est majeur dans notre propos, et, la multiplication des interventions angéliques participe pleinement au développement du culte des anges en Égypte et en Asie Mineure à partir du V^e siècle. En Occident, l'insertion du culte de Michel se cristallise autour des sanctuaires qui lui sont dédiés, et s'inscrit ainsi fortement dans le territoire et dans l'espace. Ces lieux de culte constituent des foyers de développement importants dans le développement d'une iconographie de saint Michel, mais ont largement perdu de leur influence à la fin du Moyen Âge. Au cours de la période médiévale, la forte possibilité d'acculturation de la figure michaélique, due à son caractère polysémique, permet l'instauration d'un culte pluriforme, qui, sans proposer de hiérarchisation ferme des spécialités de Michel, permet de répondre aux diverses attentes des populations qui lui rendent hommage. La densité de la figure archangélique est à la base d'une riche iconographie. À l'aube du XIII^e siècle, tous les grands types de l'image de Michel sont déjà formés et mis en scène dans divers contextes. Ce n'est donc pas à travers l'invention de nouveaux types que la période étudiée se démarque du Haut Moyen Âge et du Moyen Âge central, mais bien par l'affirmation de certains éléments, leur association, leur simplification, leurs formes et leurs techniques, qui contribuent à l'évolution de l'iconographie de saint Michel et de son utilisation entre 1200 et 1518.

Dès le premier niveau iconographique, celui qui s'attache aux formes générales et intangibles de sa représentation (une forme anthropomorphe, un visage à la beauté idéalisée, des ailes, un nimbe), la figure de Michel constitue déjà le terrain d'un dialogue entre des éléments figuratifs qui font de lui un ange, et ceux qui font de lui un saint guerrier, dans une synthèse complexe et originale qui se retrouve également dans les types de vêtements qu'il porte. Le type angélique – défini par le port de la dalmatique et du *pallium* – est toujours présent pendant la période étudiée, mais de façon très timide. Le type byzantin – caractérisé par le *lôros* – est, lui, dominant pendant tout le XIII^e siècle et le début du XIV^e, mais disparaît totalement au milieu du *Trecento*. À partir de ce moment, l'iconographie de saint Michel en Italie se cristallise autour du guerrier, dont la représentation oscille entre une évocation nostalgique d'un vestiaire passé, réalisme des tenues contemporaines, et originalité d'un costume de soldat céleste, marquant des ancrages différents dans le temps de l'action michaélique selon le contexte. La fonction martiale de Michel permet de regrouper dans une même figure, par la variation des attributs et des contextes figuratifs, toutes les fonctions assumées par l'archange dans la pensée chrétienne occidentale.

L'image de Michel s'insère à chaque fois dans des groupes plus larges, dans lesquels il apparaît toujours comme le représentant exceptionnel : il est un ange, mais portant des armes ; il est un archange, mais nommé, pesant les âmes, portant les armes, et occupant une place de saint ; un guerrier, mais ailé, dont la puissance supplante tous les bras armés humains, même ceux des saints. Nous pourrions résumer la détermination de l'exceptionnalité de son être par

l'iconographie en Italie en quatre grandes phases : au XIII^e siècle, Michel est un « arch-ange » ; au XIV^e siècle, il est un « sur-saint » ; au XV^e siècle, il est davantage un saint guerrier hors du commun ; et de 1500 à 1518, il est un « sur-homme ». Les vêtements portés par Michel, soulignent son caractère extraordinaire, il n'est jamais un simple ange ou un simple homme, mais un ministre privilégié de Dieu, un haut dignitaire de sa cour céleste ou un général atemporel et idéal. Les attributs tenus par Michel participent à définir sa nature, et surtout ses missions. Ils sont constitués de peu d'éléments - une arme, une balance, un adversaire et des hommes - mais se combinent dans une multitude de formules permettant de nuancer les raisons de sa présence, en fonction du rôle attribué à l'archange dans la communauté qui a créé et reçu son image. Ces éléments sont également nuancés par un degré de narrativité variable, qui oppose le dynamisme de la figure de Michel à l'universalité du message que véhicule son image, et qui le maintient dans un statut non narratif. Sa représentation est à mi-chemin entre l'image fixe et l'épisode narratif. L'évolution de la nature de l'adversaire qu'il affronte dans les images, transformant le dragon en démons anthropomorphes, crée un glissement de l'action de Michel de la fin des temps vers le présent ou le futur proche. La généralisation de la balance comme attribut participe également à ce mouvement. À la fin de notre période, les attributs se simplifient et la figure de l'archange est empreinte d'une plus grande simplicité autour de la représentation du soldat intemporel dont la présence est réactualisée par le naturalisme qui touche toutes les strates de son image. Ce type se fixe autour de la peinture de Raphaël, qui devient ensuite un véritable modèle, pour tous les supports. L'imbrication du réel dans l'iconographie de l'archange participe activement à la sensation de présence et de véracité de l'existence de la créature céleste, tout en réaffirmant toujours l'aspect surnaturel et exceptionnel de son être. C'est seulement à travers l'étude de ces faisceaux complexes de relations entre personnages, objets, formes, composition, évolutions de mode et de techniques, qu'est possible la lecture de l'image de Michel et l'analyse de son rôle dans l'histoire de l'art, dans le culte de l'archange et dans la spiritualité.

Le processus de création a été pris en compte dans le dernier grand volet de cette étude, à travers le rapport de l'image de Michel au texte, à la commande et au processus de la création entre 1200 et 1518. Rappelons que le champ textuel est à la base de la définition du caractère de Michel, de ses missions et de son domaine d'intervention, et est, à ce titre, en dialogue constant avec son iconographie. Pourtant, plusieurs éléments de son image mettent en avant des aspects peu ou moins développés dans les textes, tels son rôle dans l'évaluation des âmes et son aspect punitif. L'iconographie de saint Michel illustre bien la multiplication et la diversification des commanditaires, entre le XIII^e et le XV^e siècle en Italie, qui a lieu en partie grâce au développement de la peinture, comme technique plus aisée à mettre en œuvre et moins coûteuse, à l'émergence de classes moyennes, aux regroupements laïques et, aspect propre à l'image michaélique, grâce à la ductilité de sa figure. L'iconographie de l'archange semble se développer à cette période au-delà de tout clivage religieux / laïque ou aristocratique / populaire. L'étude de quelques dynasties de peintres nous a permis d'établir

que l'image de l'archange, notamment à travers sa mise en scène dans des épisodes narratifs, pouvait constituer une véritable spécialité de certains ateliers.

En ce qui concerne les sens portés par l'iconographie de saint Michel en Italie entre 1200 et 1518, nous avons établi la force de son image dans la monstration de la puissance divine, où l'archange doit aussi bien susciter la crainte que le désir de protection. Son combat contre l'adversaire démoniaque en fait un symbole universel de la lutte du bien contre le mal, et, lorsque des éléments figuratifs situent son action après la mort, il est une personnification de la justice divine. Les sens de ces « événements symboliques » ont déjà été mis en lumière pour l'iconographie de l'archange en général, dans d'autres études, mais il faut souligner ici la violence de certaines représentations italiennes de Michel de la fin du Moyen Âge et du début de l'époque moderne, qui s'explique par la place de la culpabilisation et de la peur de la damnation dans la pastorale de l'Église. Si la période étudiée est marquée par une simplification progressive des éléments iconographiques de saint Michel, par l'adoption d'un type « générique » - celui du guerrier - qui semble peu adaptée aux multiples facettes de son culte, cet allègement est largement compensé par la richesse symbolique des types de l'archange, dont les sens sont modulables en fonction des associations, des combinaisons d'éléments et du contexte de la représentation, et qui offre ainsi une large potentialité figurative, pouvant toucher chaque homme. Plus que la pluralité des formes, c'est bien dans la modularité du type principal et sa polysémie, que se retrouve la ductilité culturelle et l'efficacité de l'image michaélique.

Les peintures de saint Michel ont également été évoquées à travers le prisme des usages, prévus ou non, conscients ou inconscients, en tant qu'image agissante. Il a été démontré que la représentation picturale participe, voire provoque, la sanctification figurative de Michel. Plus que toute autre figure chrétienne, par sa nature éthérée, la représentation de l'archange est au cœur d'une expérience visionnaire où les contours de la figure de Michel, créés par la couche picturale, deviennent apparition de l'être intangible pour le fidèle, alors en posture d'acteur de l'épiphanie michaélique. Parce que Michel n'a pas d'apparence réelle, sa représentation est au centre de relations nébuleuses entre images mentales, matérielles, souvenirs, apparitions visionnaires, et la peinture peut devenir elle-même support de visions. Les peintures de l'archange sont tout autant des « images-objets », des « images-fétiches » et des « images-visions ».

Puisque le peintre ne peut re-produire l'aspect physique d'un être sans matérialité, la forme qu'il lui donne correspond inévitablement à l'image mentale et symbolique qu'il se fait de lui. C'est à ce titre que l'image de Michel apparaît comme un média entre les hommes qui l'ont créé et nous. De plus, l'imbrication de l'iconographie michaélique dans un contexte eschatologique permet d'appréhender le point focal des angoisses de toute une société : celle de la mort et de la damnation. L'image de Michel démontre l'importance prise par l'au-delà d'attente, et la possibilité de l'interaction entre les morts et les vivants, processus dans lequel il apparaît comme le comptable de l'au-delà. Si la fin des temps semble relayée à un avenir

lointain, le premier jugement qui suit directement la mort est plus proche que jamais, et l'archange traverse et participe à chacune des temporalités prises en compte par l'homme à cette période. Dans la peinture italienne, les deux eschatologies sont clairement distinguées, et leur dialogue se cristallise autour de la figure de l'archange qui crée un lien entre ces deux événements. Par l'affirmation de l'inéluctabilité de la justice divine, l'image de l'archange fournit le cadre de la responsabilisation du fidèle, largement mise en œuvre par le clergé. L'organisation de l'institution ecclésiale repose désormais sur un système pénitentiel, fondé sur la croyance au Purgatoire, et sur la nécessité des sacrements pour interagir avec le monde des morts et assurer le salut de son âme. Dans cette optique, l'image de Michel doit amener les fidèles à agir et apparaît comme un outil de la pastorale de la peur, instaurée par l'Église, qui définit et organise l'au-delà d'attente dans cette optique. Pourtant, malgré cette « utilisation » de l'image, l'Église demeure une organisation humaine qui appartient à son temps, et son rapport avec l'au-delà illustre parfaitement le désir de contrôle de l'univers, spatial et temporel, qui l'entoure, même s'il est extra-terrestre, dans une volonté de connaissance globale du monde qui est propre à son époque.

La période que nous avons étudiée se distingue en ce qu'elle bouleverse totalement le rapport de saint Michel à l'homme, sous toutes ses formes (anthropomorphisme, humanité, fidèles eux-mêmes). L'image de l'archange au Haut Moyen Âge et au Moyen Âge central, en Occident, est une image de la transcendance. Il est déjà possible de considérer que l'humanisation même du Christ à partir du XIII^e siècle, dans les contextes des représentations eschatologiques, a été en partie possible grâce à la connaissance de l'existence de l'archange et à sa figuration régulière dans le champ de l'image. Car comment expliquer qu'au moment clé de l'histoire de l'humanité, il soit possible de représenter dans un Jugement dernier un Christ de douleur, tout occupé à montrer les marques de sa Passion, si les signes du jugement ne sont pas présents, au sein de la figure d'un suppléant, garant du rôle de Juge suprême du Christ dans l'image ? C'est en partie parce que Michel - *Quis ut Deus* - est signe de la divinité du Christ, que ce dernier peut s'humaniser dans le champ de l'image. Nous avons également démontré que ce rapport avec l'humain se réalisait au sein même de la figure archangélique, par le biais de la sanctification de Michel par l'iconographie entre 1200 et 1518, qui lui donne la place, le statut et la forme d'un homme canonisé, même s'il reste « sur-saint ». Le culte même de l'archange semble davantage centré sur l'homme. Aux origines du culte de saint Michel, les établissements de ses sanctuaires dans des lieux reculés, sombres et mystérieux attestaient du rôle de l'archange de dominateur des forces naturelles. À la fin du Moyen Âge, les sanctuaires ne semblent plus être au centre de la religiosité michaélique, qui s'est déplacée vers un autre front pionnier : l'individu. Michel est toujours une figure centrale dans la lutte contre la nature comme manifestation démoniaque, mais elle se situe cette fois à l'intérieur même de l'homme, qui doit composer avec la bassesse de sa nature, et la dompter.

Il apparaît surtout que, le lien entre la figure de l'archange et la perception de l'homme dans son rapport au temps, à l'Église et à Dieu, est avant tout possible parce que Michel, aux XIII, XIV, XV^e et début du XVI^e siècles, en Italie, incarne parfaitement l'idée d'un entre-deux,

alors que l'homme lui-même se définit à cette période comme une voie moyenne entre deux extrêmes. La pensée chrétienne a conservé un fort sentiment de manichéisme, où le bien et le mal s'affrontent et sont au cœur de la vision du monde des fidèles, qui doivent tendre vers l'extrême positif, pourtant inaccessible, restant alors dans une position intermédiaire inhérente à leur nature. Penser l'homme, c'est penser un entre-deux, comme en atteste la naissance et l'affirmation du Purgatoire, qui permet de donner une place à l'homme moyen, alors mis en scène au côté de l'archange. Car les hommes concernés, effrayés et surtout visés par les images culpabilisatrices, et en particulier, par la pesée, ne sont ni les saints ou les chrétiens irréprochables, ni ceux qui se placent en marge de la religion chrétienne, mais bien la « moyenne », constituée de la majorité du peuple chrétien, qui peut participer à son salut, aussi effrayant ou réconfortant soit-il. L'image de Michel, comme illustration des différentes utilisations possibles du libre-arbitre confirme l'anthropocentrisme de son iconographie. Mais, si l'homme est évalué dans son individualité et par rapport à sa biographie, dans ces images, c'est avant tout la responsabilisation du fidèle qui est interpellée plus que son individualité.

Mais cette rencontre entre l'archange et l'homme va bien au-delà de leur réunion dans un entre-deux spatial qu'est la porte du Purgatoire, puisque, si l'homme est la créature de l'entre-deux dans la pensée chrétienne, Michel se définit à travers la réunion d'antagonismes à l'intérieur même de sa figure, propre à présenter un véritable dialogue dans les oppositions qui le composent. Car, à tous les niveaux, de sa nature, de ses fonctions, de sa représentation (aussi bien dans l'iconographie que dans les formes), la figure de saint Michel se caractérise par ce qui semble être des ambiguïtés. Par sa nature angélique, Michel n'est pas aussi spirituel que Dieu, mais pas aussi matériel que les hommes. Il remplit des fonctions de protecteurs, et de punisseurs et agit entre le ciel et la terre. Son corps est éthéré, immatériel, mais représenté sous la forme d'un guerrier au corps puissant, et parfois protégé dans sa matérialité par des éléments défensifs. Son visage est d'une beauté idéalisée et adolescente, alors que son corps, aux formes naturalistes est celui d'un homme mature. Michel figure la plupart du temps dans des images en état, non narratives, mais est pourtant souvent en mouvement, engagé dans une action non mise en scène. Il agit en même temps dans le passé, le présent et le futur, il est une vision, déterminée par son caractère éphémère, mais son combat et sa représentation sont permanents et ses images sont des événements symboliques. Enfin, il intervient dans les différentes temporalités, entre temps de l'Église et temps de l'homme, entre Histoire collective et histoire individuelle. L'iconographie de Michel reflète clairement ce que représentait le Jugement dernier à la fin du Moyen Âge et au début de l'époque moderne : un épisode à la croisée de l'intime et du social.

Au-delà d'une simple figure d'intermédiaire entre l'homme et Dieu, Michel est bien l'acteur de la voie moyenne, tout autant qu'il cristallise le dialogue entre des aspects qui semblent opposés, mais qui sont pourtant réunis dans sa figure. L'archange des antagonismes permet de penser le rapport des oppositions et des intermédiaires. L'image du plus humain des anges, et du plus céleste des saints, permet en définitive de penser l'homme, qui se débat entre un

extrême idéal, qu'il tente d'atteindre par imitation, et un extrême négatif, qui est désormais à l'intérieur de sa personne, et qu'il doit dompter pour son salut. L'iconographie de saint Michel apparaît ainsi comme un symbole de la lutte intérieure de l'homme et, même si le mal contre lequel lutte l'archange est bien extérieur à sa personne, ils sont unis par leur nature, du moins jusqu'à la rébellion de Lucifer. L'image du démon anthropomorphe insiste sur la faillibilité même des êtres célestes et sur la centralité du libre-arbitre. L'iconographie de saint Michel entre 1200 et 1518 en Italie représente en définitive une figure d'exception au centre d'une imagerie de la normalité, de l'humanité.

BIBLIOGRAPHIE

Les numéros 1, 2 ou 3 entre parenthèses se rapportent au classement des références citées dans notre manuscrit pour un même auteur qui a rédigé plusieurs écrits la même année.

Sources imprimées

Apocriphi del Nuovo Testamento, vol.II, sous la direction de Luigi MORALDI, Torino, Unione Tipografico-editrice Torinese, 1971.

« *Apparitio sancti Michaelis in monte Gargano* », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Bibliothèque de l'École Française de Rome, 2003, pp. 1-10.

La Bible, écrits intertestamentaires, sous la direction d'André DUPONT-SOMMER et Marc PHILONENKO, Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1987.

La Bible, traduction œcuménique, Paris, Éditions du Cerf, 1989.

Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis, Bruxelles, 1901 ; pp. 868-869.

« *Chronica Monasterii Sancti Michaelis Clusini* » dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Bibliothèque de l'École Française de Rome, 2003, pp. 26-41

Écrits apocryphes chrétiens, I, sous la direction de François BOVON et Pierre GEOLTRAIN, Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1997.

Écrits apocryphes chrétiens, II, sous la direction de Pierre GEOLTRAIN et Jean-Daniel KAESTLI, Ligugé, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2005.

Évangiles apocryphes, 2 volumes, Paris, Librairie Alphonse Picard et fils, 1911 et 1914.

« *Itinerarium Bernardi monachi franci* », dans *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, sous la direction de Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 199, p. 49.

« *Revelatio Ecclesiae Sancti Michaelis [in monte Tumba]* », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Bibliothèque de l'École Française de Rome, 2003. pp. 10-26.

DANTE, *La Divine Comédie*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 2010.

DE VORAGINE Jacques, *La Légende Dorée*, Paris, Flammarion, 1967.

GRÉGOIRE DE NYSSE, *La vie de Moïse ou traité de la perfection en matière de vertu*, introduction et traduction de Jean DANIELOU, Paris, éditions du Cerf, 1955.

PSEUDO DENYS L'AREOPAGITE, *La hiérarchie céleste*, Paris, Édition du Cerf, 1958.

PSEUDO DENYS L'AREOPAGITE, *Œuvre complète*, Paris, Aubier, 1943.

Travaux d'études

A réveiller les morts. La mort au quotidien dans l'Occident médiéval, sous la direction de D. ALEXANDRE-BIDON et C. TREFFORT, préface de Jean Delumeau, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1993.

Anges et démons, textes patristiques, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1972.

L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni, sous la direction de Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999.

L'archange, la flèche, catalogue d'exposition à l'abbaye du Mont-Saint-Michel, 1987, Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites, 1987.

Arte e spiritualità nell'ordine agostiniano e il convento San Nicola a Tolentino, sous la direction du Centro Studi « Agostino Trapè », Rome, Àrgos Edizioni, 1992.

L'attente des temps nouveaux, eschatologie, millénarismes et visions du futur, du Moyen Âge au XXe siècle, sous la direction d'André VAUCHEZ, Turnhout, Brepols, 2002.

L'attesa della fine dei tempi nel Medioevo, sous la direction de Ovidio CAPITANI et Jürgen MIETHKE, Annali dell'Istituto italo-germanico, Quaderno 28, Bologna, Società Editrice il Mulino, 1990.

L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo, Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale, III, Todi, Accademia Tudertina, 1962.

Attraverso le Alpi : S. Michele, Novalesa, S. Teofredo e altri reti monastiche, sous la direction de Frederi ARNEODO et Paola GUGLIELMOTTI, Bari, Edipluglia, 2008.

Autour de l'archange saint Michel, sous la direction de Christian LAURANSON-ROSAZ et Martin DE FRAMOND, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012.

Catalogue sommaire illustré des peintures du musée du Louvre II : Italie, Espagne, Allemagne, Grande-Bretagne et divers, coordination BREJON DE LAVERGNÉE Arnauld, THIEBAUT Dominique, Paris, édition de la Réunion des Musées Nationaux, 1961.

Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange, sous la direction de Pierre BOUET, Giorgio OTRANTO et André VAUCHEZ, actes du colloque organisé par l'École française de Rome, l'Office universitaire d'études normandes de l'Université de Caen Basse-Normandie et le Centro di studi Micaelici e Garganici de l'Université de Bari, Cerisy-la-Salle et Mont-Saint-Michel, 27-30 septembre 2000, Collection de l'École française de Rome 316, 2003.

Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo, sous la direction de Carlo CARLETTI et Giorgio OTRANTO, Atti del Convegno internazionale Monte Sant'Angelo, 18-21 novembre 1992, Bari, Edipuglia, 1994.

Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale, sous la direction de Pierre BOUET, Giorgio OTRANTO et André VAUCHEZ, Bari, Edipuglia, 2007.

De l'art comme mystagogie, iconographie du jugement dernier et des fins dernières à l'époque gothique, sous la direction d'Yves CHRISTE, Actes du Colloque de la fondation Hardt tenu à Genève du 13 au 16 février 1994, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, 1996.

De Socrate à Tintin, Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours, sous la direction de Jean-Patrice BOUDET, Philippe FAURE et Christian RENOUX, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

Dictionnaire du Moyen Âge, sous la direction de Claude GAUVARD, Alain DE LIBERA et Michel ZINK, Paris, Quadrige PUF, 2002.

Dictionnaire encyclopédique du Moyen Âge, sous la direction d'André VAUCHEZ, Paris, Éditions du Cerf, 1997.

Enciclopedia Dantesca, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1970.

Enciclopedia dell'arte medievale, Milan, Nuova Arti Grafiche Ricordi, 1997.

Filippo et Filippino Lippi, la Renaissance à Prato, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Luxembourg, 25 mars-2 août 2009, sous la direction de Maria Pia MANNINI et Cristina GNONI MAVARELLI, Milan, Silvana Editoriale, 2009.

Fin des temps et temps de la fin dans l'univers médiéval, Actes du dix-huitième colloque du C.U.E.R.M.A., Aix en Provence, février 1993, Senefiance n°33, 1993.

La fin des temps, terreurs et prophéties au Moyen Âge, Paris, Stock Moyen Âge, 1982.

Fresques de Florence, Paris, Les Presses Artistiques, 1970.

Guida al Museo Diocesano Ariano Irpino, Lacedonia, Castellamare di Stabia, Grafiche Somma Industria, 2002.

Guida al Museo Diocesano Aversa, Castellamare di Stabia, Grafiche Somma Industria, 2002.

Guida al Museo Diocesano di Salerno, Campagna, Acerno, Castellamare di Stabia, Grafiche Somma Industria, 2002.

Histoire des saints et de la sainteté chrétienne, Paris, Hachette, 1988.

Iconographie et histoire des mentalités, Centre méridional d'histoire sociale des mentalités et des cultures, Université de Provence, Aix-en-Provence, Éditions du CNRS, Paris, 1979.

L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval, sous la direction de Jérôme BASCHET et Jean-Claude SCHMITT, Actes du 6^e « International Workshop on Medieval Societies », centre Ettore Majorana, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996.

Inventario degli oggetti d'arte d'Italia : VIII, Provincie di Ancona e Ascoli Piceno, Roma, La Libreria dello Stato, 1936.

Itinerarium Bernardi monachi franchi, dans Itinera hierosolymitana et descriptiones terrae sanctae, rassemblé par Titus TOBLER et Augustus MOLINIER, Genève, 1880.

Le Jugement, le ciel et l'Enfer dans l'histoire du christianisme, actes de la XIIe rencontre de Fontevraud, Maulévrier, Presses de l'Université d'Angers, 1988.

Légendes juives apocryphes sur la vie de Moïse, introduction de Meyer ABRAHAM, Paris, Paul Geuthner, 1925.

Lexikon der christlichen Ikonographie, Freiburg, Herder, 1968-1976.

Millénaire du Mont-Saint-Michel 966-1966, exposition, Paris, Caisse nationale des monuments historiques, 1966.

Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Bibliothèque d'histoire et d'Archéologie chrétiennes, P. Lethielleux Editeur, Paris, 1966-1993.

Tome III : Culte de saint Michel et pèlerinages au Mont, sous la direction de Marcel BAUDOT, 1971.

Le Moyen Âge aujourd'hui, trois regards sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma, sous la direction de Jacques LE GOFF et Guy LOBRICHON, Paris, Cahiers du Léopard d'or, n° 7, 1998.

Moyen Âge, Chrétienté et Islam, sous la direction de christian HECK, Paris, Histoire de l'art Flammarion, 1996.

Peintures murales médiévales, XII-XVIIe siècles, regards comparés, sous la direction de Daniel RUSSO, Éditions Universitaires de Dijon, collection Art et Patrimoine, Dijon, 2005.

Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval, sous la direction de Giampietro CASIRAGHI et Giuseppe SERGI, Bari, Edipuglia, 2009.

Pinacoteca Nazionale di Cagliari, catalogo volume 1, Muros, Soprintendenza ai beni ambientali architettonici, artistici e storici di Cagliari e Oristano, 1988.

Pisanello, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 26, 27 et 28 juin 1996, Paris, La Documentation Française, 1998.

Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco, Venise, Neri Pozza Editore, 1960.

Il polittico di Andrea di Bartolo a Brera restaurato, Florence, Cantini Edizioni d'Arte, 1986.

Polyptyques, le tableau multiple du Moyen Âge au vingtième siècle, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1990.

Religion et mentalités au Moyen Âge, Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin, sous la direction de Sophie CASSAGNES-BROUQUET, Amaury CHAUOU, Daniel PICHOT et Lionel ROUSSELOT, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Représentation de Saint Michel dans le département de la Manche, catalogue d'exposition au Centre d'Art Sacré de Saint-Hilaire-Du-Harcouët du 14 avril au 14 octobre 2001, collection patrimoine, 2001.

Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts, sous la direction de Pierre BOUET, Giorgio OTRANTO, André VAUCHEZ et Catherine VINCENT, Bari, Edipuglia, 2011.

La Sacra di San Michele, storia, arte, restauri, sous la direction de Giovanni ROMANO, Rome, Edizioni Seat, 1990.

San Bernardo a Laietto, Chiese, cappelle e oratori frescati nella Valle di Susa tardogotica, Susa, Piero Melli Editore, 1992.

Santuari e politica nel mondo antico, sous la direction de Marta SORDI, Brescia, Pubblicazioni della Università Cattolica Milano, 1983.

Sienne en Avignon, peinture siennoise du Moyen Âge et de la Renaissance, Musée du Petit Palais, Avignon, imprimerie Laffont, 1992 (?).

Storia della santità nel cristianesimo occidentale, Anna Benvenuti, Sofia Boesch Gajano, Simon Ditchfield et autres, Rome, Viella, 2005.

Sur l'individualisme, sous la direction de Pierre BIRNBAUM et Jean LECA, Paris, Presses de la Fondation Nationale des sciences politiques, 1986.

Un universo di simboli, Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni, sous la direction de Gioacchino Giammaria, Roma, Viella, 2001.

The use and abuse of eschatology in the Middle Ages, sous la direction de Werner VERBEKE, Daniel VERHELST et Andreies WELKENHUYSEN, Louvain, Leuven University Press, 1988.

AGOSTI Giovanni, NATALE Mauro et ROMANO Giovanni, *Vincenzo Foppa, un protagonista del Rinascimento*, Milan, Skira, 2002.

ALIBERTI GAUDIOSO Filippa M., *Pisanello, i luoghi del Gotico Internazionale nel Veneto*, Milan, Electa, 1996.

ALEXANDRE-BIDON Danièle, *La mort au Moyen Âge, XIIIe-XVIe siècle*, Paris, Hachette, 1998.

ANDALORO Maria, *La pittura medievale a Roma, 312-1431*, Atlante percorsi visivi, Viterbe, Università della Tuscia, 2006.

ANGELELLI Walter et DE MARCHI Andrea G., *Pittura dal Duecento al primo Cinquecento nelle fotografie di Girolamo Bombelli*, Milan, Electa, 1991.

ANGELILLIS Ciro, *Il Santuario del Gargano e il culto di S. Michele nel mondo*, 2 vol., Foggia, Rinascita Garganica, 1955-56, pp. 266-273.

ANGHEBEN Marcello, *D'un jugement à l'autre, la représentation du jugement immédiat dans les Jugements derniers français ; 1100-1250*, Turnhout, Belgique, Brepols, 2013.

ANGHEBEN Marcello, « La programme iconographique du rez-de-chaussée de l'avant-nef de Vézelay : chapiteaux et portails », dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIIe siècle*, sous la direction de Christian SAPIN, Paris, Éditions du CTHS, 2002, pp. 450-463.

ANGHEBEN Marcello et PACE Valentino, *Le Jugement dernier entre Orient et Occident*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2007.

ANGILINI Alessandro, CHELAZZI DINI Giulietta, SANI Bernardina, *Pittura senese*, Milan, Federico Motta Editore, 2002.

ANTOINE Jean-Philippe, « *Ad perpetuam memoriam*. Les nouvelles fonctions de l'image peinte en Italie : 1250-1400 », dans *Mélange de l'École Française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, 100-2, Rome, 1988, pp. 541-615.

APA Mariano, « La condizione angelica tra sincretismo e liturgismo », *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 108-118.

ARASSE Daniel, *L'Annonciation italienne, une histoire de perspective*, Paris, Hazan, 1999.

ARASSE Daniel, « L'art et l'illustration du pouvoir », dans *Culture et idéologie dans la genèse de l'État moderne*, Rome, École Française de Rome, 1985, pp. 231-244.

ARASSE Daniel, « Entre dévotion et culture : fonctions de l'image religieuse au XVe siècle », dans *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XIIIe au XVe siècle*, Rome, École Française de Rome, n° 51, 1981, pp. 131-146.

ARASSE Daniel, *L'homme en perspective, les primitifs d'Italie*, Paris, Hazan, 2008 (1^e édition 1978).

ARASSE Daniel, *Le portrait du Diable*, France, Les Éditions Arkhê, 2009.

ARASSE Daniel, *Le sujet dans le tableau : essais d'iconographie analytique*, Paris, Flammarion, 1997.

ARIÈS Philippe, « Attitudes devant la vie et devant la mort du 17^e au 19^e siècle », dans *Population*, 4^e année, n°3, 1949, pp. 463-470

ARIES Philippe, « Du livre de Michel Vovelle « la Mort en Occident » », dans *La mort aujourd'hui*, Cahiers de Saint-Maximin, Marseille, Rivages, 1982.

ARIES, Philippe, *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen Age à nos jours*, Paris, Seuil, 1975.

ARIÈS Philippe *L'Homme devant la mort, t. I, Le temps des gisants et t. II, La mort ensauvagée*, Paris, Seuil, 1977.

ARIÈS Philippe, *Images de l'homme devant la mort*, Tours, Seuil, 1983.

ARIES Philippe, « Le Purgatoire et la cosmologie de l'Aude-là », dans *Annales, Economies, Sociétés, Civilisations*, 38^e année, n°1, 1983, pp. 151-157

ARIOLI Luigi, *Vita della Sacra di San Michele della Chiusa, dalle remote origini al secolo XIV*, Stresa, Edizioni Rosminiane, 1998.

ASCANI Valerio, *Pinacoteca Nazionale Siena*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1997.

AUGÉ Marc, *Pouvoirs de vie, pouvoirs de mort*, Paris, Flammarion, 1977.

AULISA Immacolata, « La *Chronica monasterii sancti Michaelis Clusini* a confronto con altre tradizioni michaeliche », dans *Vetera Christianorum*, 33, Bari, 1996, pp. 29-55.

AULISA Immacolata, « Le fonti e la datazione della *Revelatio seu apparitio S. Michaelis Arcangeli* in monte Tancia », dans *Vetera Christianorum*, 31, Bari, 1994, pp. 29-56.

AULISA Immacolata, « Monte Sant'angelo, San Michele Arcangelo », dans *Santuari d'Italia, Puglia*, sous la direction de Giorgio OTRANTO et Immacolata AULISA, Rome, De Luca Editori d'arte, 2012, pp. 255-262.

AUZÉPY Marie-France, « Les aspects matériels de la *taxis* byzantine », dans *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2005 [document mis en ligne le 16 juin 2008, consulté le 26 août 2013, URL : <http://crev.revues.org/2253>]

AVRIL François, « Interprétations symboliques du combat de saint Michel et du dragon », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971, pp. 39-52.

AVRIL François et GABORIT Jean-René, « *L'Itinerarium Bernardi monachi* et les pèlerinages d'Italie du sud pendant le Haut Moyen Âge », dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 79, Paris, De Boccard, 1967, pp. 269-298.

AYNARD Jeanne-Marie, « Le jugement des morts chez les Assyro-babyloniens », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 81-102.

AZZARONE Mario, « Gli affreschi della capella Chateauvillain nella chiesa di Trinità dei Monti a Roma », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 556-564.

BAGNOLI Alessandro, BARTALINI Roberto, BELLOSI Luciano, LACLOTTE Michel, *Duccio, Siena fra tradizione bizantina e mondo gotico*, Milan, Silvana Editoriale, 2003.

BALTRUSAÏTIS Jurgis, « L'image du monde céleste du IXe au XIIe », dans la *Gazette des Beaux-arts*, t. 20, Paris, 1938.

BALTRUSAÏTIS Jurgis, « cercles astrologiques et cosmologiques à la fin du Moyen Âge », dans la *Gazette des Beaux arts*, t. 21, Paris, 1939.

BANDINI Carlo, *Spoletto, Italia artistica n°85*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche.

BARACCHINI Clara et CASTELNUOVO Enrico, *Il Camposanto di Pisa*, Turin, Giulio Einaudi Editore, 1996.

BARBIERI Franco, *Il Museo Civico di Vicenza, Dipinti e sculture dal XIV al XV secolo*, Venise, Neri Pozza Editore, 1962.

BAREILLE Georges, « Angéologie d'après les Pères », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t. I, 1, 1930, pp. 1192-1222.

BARGAGLI-PETRUCCI F., *Montepulciano, Chiusi e la Val di Chiana Senese, Italia artistica n°31*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1907.

BARONE Giulia, « L'œuvre eschatologique de Pierre Jean-Olieu et son influence. Un bilan historiographique », dans *Fin du monde et signes des temps, visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIIIe-début XVe siècle)*, Toulouse, Privat, 1992.

BARRAL I ALTET Xavier, « Construire per gli angeli et gli arcangeli », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 134-144.

BARRAL I ALTET Xavier, *Histoire de l'art*, Paris, PUF, Que-sais-je, 8^e édition, 2013.

BARRAL I ALTET Xavier, « Saint-Michel d'Aiguilhe : observations sur les projets architecturaux, la sculpture et la polychromie des chapiteaux », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingeaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 225-263.

BARTALINI Roberto, *Scultura gotica in Toscana. Maestri, monumenti, cantieri del Due e Trecento*, Milan, Silvana Editoriale, 2005.

BARTHOLEYNS Gil, DITTMAR Pierre-Olivier et JOLIVET Vincent, « Des raisons de détruire une image », dans *Images Re-vues, 2, L'image abimée*, 2006 [document mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté les 5 avril 2013, URL : <http://imagesrevues.revues.org/248>]

BASCHET Jérôme, « Âme et corps dans l'Occident médiéval : une dualité dynamique, entre pluralité et dualisme », dans *Archives de sciences sociales des religions*, 112, 2000, pp. 5-30 [mis en ligne le 19 octobre 2009, consulté le 20 septembre 2012, URL : <http://essr.revues.org/20243>; DOI : 10.4000/assr.20243].

BASCHET Jérôme, « Les conceptions de l'enfer en France au XIV^e siècle : imaginaire et pouvoir », dans *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 40^e année, n°1, 1985, pp. 185-207.

BASCHET Jérôme, « La distinction des sexes dans l'au-delà médiéval », dans *Clio. Histoire, Femmes et Sociétés*, 26, 2007, pp. 17-36 [mis en ligne le 1 janvier 2010, consulté le 2 septembre 2012, URL : <http://www.cairn.info/revue-clio-2007-2-page-17.htm>].

BASCHET Jérôme, « L'enfer en son lieu : rôle fonctionnel des fresques et dynamisation de l'espace culturel », dans *Luoghi sacri e spazi della santità*, S. Boesch Gajano et L. Scaraffia (éd.), Turin, Rosenberg et Sellier, 1990, pp. 551-563.

BASCHET Jérôme, « Fécondité et limites d'une approche systématique de l'iconographie médiévale », dans *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 46^e année, n°2, 1991 (1), pp. 375-380.

BASCHET Jérôme, *L'iconographie médiévale*, Saint-Amand, Gallimard, 2008 (1).

BASCHE Jérôme, « Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Âge », dans *Traditions et temporalités des images*, Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2008 (2), pp. 103-123, [mis en ligne le 1 juin 2008 dans *Images Re-vues*, hors-série 1, 2008, consulté le 3 septembre 2012, URL : <http://imagesrevues.revues.org/878>].

BASCHE Jérôme, « Les images : des objets pour l'historien ? », dans *Le Moyen Âge aujourd'hui*, sous la direction de Jacques LE GOFF et Guy LOBRICHON, Paris, Le Léopard d'or, vol. 7, 1997, pp. 101-135.

BASCHE Jérôme, « Image du désordre et ordre de l'image. Représentations médiévales de l'enfer », dans *Médiévales*, n°4, 1983, pp. 15- 36.

BASCHE Jérôme, « Images ou idoles ? », dans *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 46^e année, n°2, 1991 (2), pp. 347-352.

BASCHE Jérôme, « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 51^e année, n°1, 1996, pp. 93-133.

BASCHE Jérôme, « Jugement de l'âme, Jugement dernier : contradiction, complémentarité, chevauchement ? », dans *Revue Mabillon*, nouvelle série 6 (t. 67), 1995, pp. 159-203.

BASCHE Jérôme, *Les justices de l'au-delà, les représentations de l'Enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle)*, Rome, Écoles Françaises de Rome, 2^e édition, 2014 (1^e édition 1993).

BASCHE Jérôme, *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263) : thèmes, parcours, fonctions*, Rome, École Française de Rome, 1991 (3).

BASCHE Jérôme, « Logique narrative, nœuds thématiques et localisation des peintures murales, remarques sur un livre récent et sur un cas célèbre de boustrophédon », *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge, Actes du 5^e séminaire International d'Art Mural*, Saint-Savin, 1992.

BASCHE Jérôme, « Vision béatifique et représentations du Paradis (XIe-XVe siècle) », dans *La visione e lo sguardo nel Medio Evo, Micrologus*, VI, 1998, pp. 73-93.

BASSO Laura et **NATALE** Mauro, *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, Milan, Skira, 2005.

BATARD Yvonne, « Les fresques de Castel Sant'Elia et le *Jugement dernier* de la Pinacothèque Vaticane », dans *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 1ère année n°2, Université de Poitiers, Centre d'études supérieures de Civilisation Médiévales, 1958.

BAUDOT Marcel, « Caractéristiques du culte de saint Michel », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971 (1), pp. 15-34.

BAUDOT Marcel, « Diffusion et évolution du culte de saint Michel en France », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971 (2), pp. 99-112.

BAXANDALL Michael, *L'œil du Quattrocento, l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1985 (1^e édition 1972).

BAYLÉ Maylis, « L'architecture liée au culte de l'archange », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 449-465.

BAZIN Germain, *Histoire de l'histoire de l'art : de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986.

BEAUNE Colette, « Saint Michel chez Jean d'Outremeuse », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 387-401.

BELLI D'ELIA Pina, « L'iconografia di san Michele o dell'arcangelo Michele », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 123-125.

BELLI D'ELIA Pina, « L'iconographie de saint Michel au Mont Gargan », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 523-530.

BELLI D'ELIA Pina, « Iconografia micaelica in ambito rupestre meridionale », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 213-236.

BELLI D'ELIA Pina, « Pellegrini e pellegrinaggi nella testimonianza delle immagini », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 441-475.

BELLI D'ELIA Pina, « Il toro, la montagna, il vescovo, considerazioni su un tema iconografico », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 575-602.

BELTING Hans, « Langage et réalité dans la peinture monumentale publique en Italie au Trecento », dans *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, vol. III : Fabrication et consommation de l'œuvre*, Paris, Picard, 1990, pp. 491-511.

BENAZZI Giordana et LUNGHI Elvio, *Nicolaus Pictor, Nicolò di Liberatore detto l'Alunno, artisti e botteghe a Foligno nel Quattrocento*, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2004.

BENAZZI Giordana et LUNGHI Elvio, *Pierantonio Mezzastris, Pittore a Foligno nella seconda metà del Quattrocento*, Foligno, Edizioni Orfini Numeister, 2006.

Bénédictins de Ramsgate, *Dix mille saints, dictionnaire hagiographique*, Belgique, Brepols, 1988.

BENSA Alban, « Mythe, mentalité, ethnie : trois mauvais génies des sciences sociales », dans *Genèses*, 16, 1994, pp. 142-157.

BENVENUTI Anna, « La civiltà urbana », dans *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Rome, Viella, 2005, pp. 157-221.

BEREFELT Gunnar, *A study on the winged angel, the Origin of a motif*, Stockholm, Almqvist & Wiksells, 1968.

BERENSON Bernard, *Pitture italiane del Rinascimento: La scuola veneta, volume I et II*, Londres, Phaidon Publishers, 1958.

BERENSON Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance : Florentine School, volume I et II*, Londres, Phaidon Publishers, 1963.

BERENSON Bernard, *Italian Pictures of the Renaissance : Central Italian and North Italian Schools, volume I, II et III*, Londres, Phaidon Publishers, 1968.

BÉRIOU Nicole, « Saint Michel dans la prédication (XIIe-XIIIe siècles) », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 203-217.

BERTELLI Carlo, *Pittura in Italia, l'altomedioevo*, Milan, Electa, 1994.

BERTELLI Carlo et PAOLUCCI Antonio, *Piero Della Francesca e le corti italiane*, Milan, Skira, 2007.

BERTELLI Gioia, « L'immagine dell'arcangelo Michele nel santuario di Monte Sant'Angelo, ricerche sul tema iconografico di un tipo garganico », dans *Vetera christianorum*, 23, Bari, 1986, pp. 131-154.

BERTELLI Gioia, « Percorsi di età medievale per la grotta di S. Michele Arcangelo sul Gargano. L'itinerario Ergitium-Monte Sant'Angelo e alcuni tracciati meridionali », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 421-437.

BERTELLI Gioia, DEGANO Enrico, « S. Angelo a San Chirico Rapàro », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 427-452.

BERTI Luciano, *Nel raggio di Piero, La pittura nell'Italia centrale nell'età di Piero della Francesca*, Venise, Marsilio, 1992.

BETTOCCHI Silvia, « Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale », dans *Quaderni Medievali*, 35, Bari, Edizioni Dedalo, 1993, pp. 219-224.

BETTOCCHI Silvia, « La diffusione del culto micaelico in Puglia tra XI e XII secolo », dans *Vetera Christianorum*, 33, Bari, 1996, pp. 133-162.

BETTOCCHI Silvia, « Note su due tradizioni micaeliche altomedievali : il Gargano e Mont Saint-Michel », dans *Vetera Christianorum*, 31, Bari, 1994, pp. 333-355.

BIALOSTOCKI Jan, « L'iconographie et l'iconologie », dans *l'Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol.VII, G.C. Sansoni, Florence,

BISCONTI Fabrizio, « L'iconografia dell'angelo nell'arte paleocristiana », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 11-22.

BISCONTI Fabrizio, *Temi di iconografia paleocristiana*, Città del Vaticano, 2000.

BISOGNI Fabio et CALCIOLARI Chiara, *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento, arte, devozione e società*, Novara, Silvana Editoriale, 2006.

BLAISE Albert, *Le vocabulaire latin des principaux thèmes liturgiques*, Turnhout, Brepols, 1966.

BOESCH GAJANO Sofia, « Il pellegrinaggio nelle sue espressioni liturgiche e devozionali », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 15-41.

BOESCH GAJANO Sofia, « La strutturazione della cristianità occidentale », dans *Storia della santità nel cristianesimo occidentale*, Rome, Viella, 2005, pp. 91-156.

BOESCH GAJANO Sofia, REDON Odile, « Entretien avec André Vauchez », dans *Médiévales*, n° 40, 2001, pp. 9-21.

BOLOGNA Ferdinando, *Napoli e le rotte mediterranee della pittura, da Alfonso il Magnanimo a Ferdinando il Cattolico*, Naples, Società Napoletana di Storia Patria, 1977.

BONNERY André, « Les sanctuaires associés de Marie et de Michel », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuxà, 1997, pp. 11-20.

BORGIA L., CARLI E., CEPPARI M.A., MORANDI U., SINIBALDI P., ZARRILLI C., *Le Biccherne, tavole dipinte delle magistrature senesi (secoli XIII-XVIII)*, Rome, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali Ufficio Centrale per i Beni Archivistici, 1984.

BOSKOVITS Miklós, « Le chiese degli ordini mendicanti e la pittura ai primi del '300 tra la Romagna e le Marche », dans *Arte e spiritualità negli ordini mendicanti, gli agostiniani e il Cappellone di S. Nicola a Tolentino*, Rome, Àrgos, 1992, pp. 125-150.

BOSKOVITS Miklós, TARTUFERI Angelo, *Cataloghi della Galleria dell'Accademia di Firenze, Dipinti, vol.1 : Dal Duecento a Giovanni da Milano*, Florence, Giunti, 2003.

BOTTARI Stefano, *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Florence, Casa Editrice, 1954.

BOUDET Jean-Pierre, « Démons familiers et anges gardiens de la magie médiévale », dans *De Socrate à Tintin, Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 119-133.

BOUET Pierre, « Les formes de dévotion des pèlerins qui se rendent au Mont-Saint-Michel », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 67-84.

BOUET Pierre, « La Reuelation ecclesiae sancti Michaelis et son auteur », dans *Tabularia « Études »*, n° 4, 2004, pp. 105-119.

BOUET Pierre, « La *Reuelatio* et les origines du culte de saint Michel sur le Mont Tombe », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 65-90.

BOUET Pierre et BOUGY Catherine, « Les représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans les textes du Mont Saint-Michel », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 25-38.

BOUGEROL J.G., « Saint Bonaventure et la hiérarchie dionysienne », dans *Archives d'Histoire Doctrinale et Littéraire du Moyen Âge*, Paris, t.36, 1969, pp. 131-167.

BOUILLET A. l'Abbé, *Le jugement dernier dans l'art aux douze premiers siècles, étude historique et iconographique*, J. Mersch, imprimeur, Paris, 1894.

BOURDUA Louise, *The Franciscans and Art Patronage in Late Medieval Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

BOURGUET Pierre, « Iconographie de saint Michel », *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971, p. 38.

BOURGUET Pierre, « Origines lointaines d'images de saint Michel », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971, pp. 37-38.

BOUSQUET Jacques, « Le thème des « archanges à l'étendard » de la Catalogne à l'Italie et à Byzance », dans *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 1974, pp. 7-27.

BRONZINI Giovanni Battista, « Dal mitico *Gargan* al *praedives Garganus* della leggenda micaelica », dans *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente, liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, sous la direction de Anna Benvenuti et Marcello Garzaniti, Rome, Viella, 2005, pp. 387-396.

BRONZINI Giovanni Battista, « Cultura popolare e micaelismo garganico », in *Atti dell'Accademia Pontaniana*, XXXI, 1982, Napoli, Giannini Editore, 1983, pp. 41-86.

BRONZINI Giovanni Battista, « Dal mitico *Gargan* al *praedives Garganus* della leggenda micaelica », dans *Il tempo dei santi tra Oriente e Occidente, liturgia e agiografia dal tardo antico al concilio di Trento*, Rome, Viella, 2005.

BRONZINI Giovanni Battista, *Ex voto e santuari in Puglia, I, Il Gargano*, Florence, Leo S. Olschki Editore, 1993.

BROWN Peter, *Le culte des saints, son essor et sa fonction dans la chrétienté latine*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1984 (1981 pour la version originale américaine).

BROWN Peter, *Vie de saint Augustin*, Paris, Seuil, 2001.

BRUDERER EICHBERG Barbara, « Le gerarchie degli angeli nel Medioevo. Rapporti tra teologia e iconografia », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 40-43.

BRUDERER EICHBERG Barbara, *Les neuf chœurs angéliques, origine et évolution du thème dans l'art du Moyen Âge*, Centre d'études supérieures de civilisation médiévale, Poitiers, 1998.

BRUDERER EICHBERG Barbara, « Rôle et emplacement des neuf choeurs angéliques dans deux paradis monumentaux du Trecento italien », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge, Actes du 5^e séminaire International d'Art Mural*, Saint-Savin, 1992.

BRUNA Denis, « Enseignes de plomb et autres souvenirs de saint Michel », dans *Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 367-384.

BRUNA Denis, LABAUNE-JEAN Françoise, « Images de l'archange Michel dans les moules à enseignes de pèlerinage récemment découverts au Mont-Saint-Michel », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 183-197.

BUGINI Abramo, MANZONI Paolo, ROSSI Francesco, *S. Giorgio in Lemine, per il recupero di una civiltà romanica*, Italia, 1995.

BUSSAGLI Marco, « Dal vento all'angelo », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000 (1), pp. 23-35.

BUSSAGLI Marco, « Gabriele, l'angelo dell'Annunciazione », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000 (2), pp. 148-151.

BUSSAGLI Marco, *Storia degli angeli, racconto di immagini e di idee*, Milan, Rusconi, 1991.

BUSSAGLI Marco et D'ONOFRIO Mario, *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000.

BUX Nicola, « Gli angeli nelle liturgie. Una scala tra cielo e terra », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 44-47.

CABIÉ Robert, « Liturgie et pèlerinage », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXI, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 2000, pp. 65-72.

CABIÉ Robert, « Les anges dans la liturgie », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 5-10.

CADOGAN Jean K., *Domenico Ghirlandaio, Artist and artisan*, New-Haven, London, Yale University Press, 2000.

CAFFARO Adriano, *Insedimenti rupestri del Ducato di Amalfi*, Salerne, Dipartimento di analisi delle componenti culturali del territorio, Università di Salerno, 1986.

CALÒ MARIANI Maria Stella, *Insedimenti benedettini in Puglia, per una storia dell'arte dall'XI al XVIII secolo*, Bari, Congedo Editore, 1981.

CAMMAROTA Gian Piero et SCALINI Mario, *Ospiti inattesi : Opere inedite o poco note dalla Raccolta Statale Bardini*, Milan, Silvana Editoriale, 2006.

CAMPIONE Ada, *Il culto di san Michele in Capania, Antonino e Catello*, Bari, Edipuglia, 2007 (1).

CAMPIONE Ada, « Culto e santuari micaelici nell'Italia meridionale e insulare », dans *Culte et sanctuaires de saint Michel dans l'Europe médiévale*, Bari, Edipuglia, 2007 (2), pp. 281-302.

CANAVESIO Walter, *Jaquerio e le arti del suo tempo*, Beinasco, Regione Piemonte, 2000.

CANCIAN Patrizia, CASIRAGHI Giampietro, *Vicende, dipendenze e documenti dell'abbazia di S. Michele della Chiusa*, Torino, Palazzo Carignano, 1993.

CANOVA Giordana Mariana, *Alle origini della Pinacoteca Civica di Padova : i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la Galleria Abbaziale di S. Giustina*, Padoue, Società Cooperativa Tipografica, 1980.

CANTINO WATAGHIN Gisella, DESTEFANIS Eleonora, « Culto di S. Michele e vie di pellegrinaggio nell'Italia nordoccidentale in età medievale : fonti scritte e strutture materiali », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 343-380.

CAQUOT, André, « Depuis les dieux de l'Ancien Orient jusqu'aux anges de la Bible et du Judaïsme ancien », dans *L'ange. Colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

CARDINI Franco, « L'arcangelo Michele nell'Europa occidentale », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 119-122.

CARLETTI Carlo, « « Gargania rupes venerabilis antri » La documentazione archeologica ed epigrafica », dans *Montelucio e i monti sacri, Atti dell'incontro di*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1994 (1), pp. 63-84.

CARLETTI Carlo, « Iscrizioni murali del santuario garganico », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 91-103.

CARLETTI Carlo, « Nuove considerazioni e recenti acquisizioni sulle iscrizioni murali del santuario garganico », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994 (2), pp. 173-184.

CARLETTI Carlo et OTRANTO Giorgio, *Il santuario di S. Michele arcangelo sul Gargano dal VI al IX secolo, contributo alla storia della Langobardia meridionale*, Bari, Edipuglia, 1980.

CARLETTI Carlo et OTRANTO Giorgio, *Il santuario di S. Michele arcangelo sul Gargano dalle origini al X secolo*, Bari, Edipuglia, 1990.

CARLI Enzo, *Arte Senese nella Maremma Grassetana*, Grosseto, Associazione « Pro Loco », 1964.

CARLI Enzo, *Il Duomo di Orvieto*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.

CARLI Enzo, *Il Museo di Pisa*, Pise, Pacini Editore, 1974.

CARLI Enzo, *Montalcino, museo civico, museo diocesano d'arte sacra*, Bologne, Calderini, 1972.

CARLI Enzo, « La pace nella pittura senese », dans *La pace nel pensiero nella politica negli ideali del trecento*, Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, XV, Todi, Accademia Tudertina, 1975, pp. 223-242.

CARLYLE GRAHAM Jean, *The problem of Fiorenzo di Lorenzo of Perugia, a critical and historical study*, Perouse, Domenico Terese, 1903.

CARMINATI Marco, DEVITINI Alessia, RIGHI Nadia, ZUFFI Stefano, *Pittura in Lombardia, il Medioevo e il Rinascimento*, Milan, Electa, 1998.

CAROCCI Guido, *Il Valdarno da Firenze al mare, Italia artistica n°20*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1906.

CAROTTI Anna, *Gli affreschi della Grotta delle Fornelle a Calvi Vecchia*, Rome, Consiglio Nazionale delle ricerche, 1974.

CAROZZI Claude, *Apocalypse et salut dans le christianisme ancien et médiéval*, Mayenne, Aubier, 1999.

CAROZZI Claude, *Eschatologie et au-delà : recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1994.

CAROZZI Claude, « La géographie de l'au-delà et sa signification pendant le Haut Moyen Âge », dans *Popoli e paesi nella cultura altomedievale*, XXIXe settimana di storia del Centro italiano du studi sell'alto medioevo de Spolète, 1983, pp. 423-485.

CAROZZI Claude, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine (Ve – XIIIe siècle)*, Rome, École Française de Rome, n°189, 1994.

CARRIÈRE Jean-Claude, DELUMEAU Jean, ECO Umberto, GOULD Stephen Jay, *Entretiens sur la fin des temps*, France, Fayard, 1998.

CASIRAGHI Giampietro, « Dal congresso di Bari a San Michele della Chiusa e a Mont-Saint-Michel », conclusion du volume, dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 419-430.

CASIRAGHI Giampietro, « Lungo la via dell'angelo : origini e raggio d'azione dell'abbazia di S. Michele della Chiusa », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 321-340.

CASIRAGHI Giampietro, « Una nuova immagine dell'arcangelo sul monte Pirchiriano », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 255-261.

CASIRAGHI Giampietro, « Gli studi su San Michele della Chiusa : progressi e problemi », dans *Esperienze monastiche nella val di Susa medievale*, Susa, Tipolito Melli, 1989, pp. 25-42.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, « Cluny et les anges », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 21-27.

CASSAGNES-BROUQUET Sophie, *Les Anges et les Démons*, Rodez, Éditions du Rouergue, 1993.

CASSANELLI Roberto, *Lombardia gotica*, Milan, Jaca Book, 2002.

CASTELNUOVO Enrico et ROMANO Giovanni, *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Turin, Stamperia Artistica Nazionale, 1979.

CATTIN Yves, FAURE Philippe, *Les anges et leurs images au Moyen Âge*, France, 1999.

CAZELLES Henri, « Le jugement des morts en Israël », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p.103-142.

CECCARONI Sandro, *Il culto di san Michele arcangelo nella religiosità medievale del territorio spoletino*, Quaderni di « Spoletium », 6, Spoleto, Edizioni dell'Accademia Spoletina, 1993.

CESCHI LAVAGETTO Paola et GIGLI Antonella, *Il gotico a Piacenza, Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, Milan, Skira, 1998.

CHARALAMPIDIS Costantino P., « L'immagine di San Michele nell'arte byzantina », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 199-211.

CHARTIER Roger, « Les arts de mourir, 1450-1600 », dans *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 31^e année, n°1, 1976, pp. 51-75.

CHARTIER Roger, « Histoire de la mort et histoire culturelle », dans *La mort aujourd'hui*, Cahiers de Saint-Maximin, Marseille, Rivages, 1982, pp. 113-124.

CHASTEL André, « L'Apocalypse en 1500 : la fresque de l'Antéchrist à la chapelle Sant-Brice d'Orvieto », dans *Bibliothèque d'humanisme et renaissance*, n°14, Genève, Librairie E. Droz, 1952, pp. 124-140.

CHASTEL André, *L'art italien*, Paris, Flammarion, 1995.

CHASTEL André, « La chapelle Saint Michel à la Trinité-des-Monts », dans *Les fondations nationales dans la Rome pontificale*, Collection de l'École Française de Rome, 52, Paris, École Française de Rome, 1981, pp. 479-486.

CHAUNU Pierre, *La Mort à Paris (XVI^e et XVII^e siècles)*, Paris, Fayard, 1978.

CHERUBINI Alvisè, *Arte medievale nella Vallesina, una nuova lettura*, Ancona, Effeci Edizioni, 2001.

CHIFFOLEAU Jacques, *La comptabilité de l'au-delà. Les hommes, la mort et la religion dans la région d'Avignon à la fin du Moyen Age*, Rome, Befar, 1980.

CHIFFOLEAU Jacques, « Pour une économie de l'institution ecclésiastique à la fin du Moyen Âge », dans *Mélanges de l'École française de Rome, Moyen Âge, Temps modernes*, t. 96, n° 1, 1984, pp. 247-279.

CHRISTE Yves, « L'Apocalypse de Cimabue à Assise », dans *Cahiers Archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Age*, n° 29, Nevers, Picard, 1980-1981.

CHRISTE Yves, *L'Apocalypse de Jean, sens et développement de ses visions synthétiques*, Paris, Picard, 1996.

CHRISTE Yves, *Jugements deniers*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1999.

CHRISTE Yves, *La vision de Matthieu, origines et développement d'une image de la Seconde Parousie*, Paris, Éditions Klincksieck, 1973.

CHRISTIANSEN Keith, *From Filippo Lippi to Piero della Francesca, Fra Carnevale and the Making of a Renaissance Master*, New-York, Metropolitan Museum of Arts, 2005.

CLERI Bonita, *Antonio Alberti da Ferrara : gli affreschi di Talamello*, San Leo, Società di studi storici per il Montefeltro, 2001.

COCAGNAC Maurice, *Le jugement dernier dans l'art*, Paris, Éditions du Cerf, 1955.

COLETTI Luigi, *Tomaso da Modena*, Venise, Neri Pozza Editore, 1963.

CONTAMINE Philippe, « L'idée de guerre à la fin du Moyen Âge ; aspects juridiques et éthiques », dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 123^e année, n°1, 1979, pp. 70-86.

CONTAMINE Philippe, « Saint Michel au ciel de Jeanne d'Arc », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 365-385.

CONTINI Gianfranco, GOZZOLI Maria Cristiana, *L'Opera completa di Simone Martini*, Milan, Rizzoli Editore, 1970.

CORRENTE Marisa, « Eroti e Geni », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 17-20.

COSTA Dominique, « Aspects de l'iconographie de l'ange en France au Moyen Âge et à la Renaissance », dans *L'ange. Colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

COURCELLE Jeanne et Pierre, *Iconographie de saint Augustin, les cycles du XIVe siècle*, Paris, Études Augustiniennes, 1965.

COVIAUX Stéphane, « Saint Michel en Scandinavie au Moyen Âge », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 63-80.

CROSNIER Mgr., « Culte aérien de saint Michel », *Bulletin Monumental*, t. XXVIII, Paris, 1862, pp. 693-700.

CROUZET-PAVAN Élisabeth, *Enfers et paradis, L'Italie de Dante et de Giotto*, Paris, Albin Michel, 2001.

CUMONT Franz, « Les anges du paganisme », *Revue de l'histoire des religions*, n° 72, Paris, Ernest Leroux Editeur, 1915, pp. 157-182.

D'AGOSTINO Marisa, OTRANTO Giorgio, RAGUSO Fedele, *Il culto di San Michele arcangelo dal Gargano ai confini Apulo-Lucani*, Modugno, 1990.

D'ALVERNY Marie-Thérèse, « Les anges et les jours », *Cahiers Archéologiques fin de l'Antiquité et Moyen Age*, n° 9, Paris, Imprimerie Nationale, 1957, pp. 271-300.

D'ANGELA Cosimo, « L'affresco del Custos Ecclesiae », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 247-260.

D'ANTONIO Maurizio, *Abbazie benedettine in Abruzzo*, Pescara, Carsa Edizioni, 2003.

D'ARIENZO Michele, « Iscrizioni e segni devozionali lungo i percorsi al santuario garganico (sec. XVII-XX) », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 303-337.

D'ARIENZO Michele, « Il pellegrinaggio al Gargano tra XI e XVI secolo », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 219-244.

D'ARIENZO Michele, « Segni e simboli devozionali nel santuario di San Michele sul Monte Gargano », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 191-195.

D'ONOFRIO Mario, « L'iconografia dell'angelo nell'arte medievale », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 79-82.

DA MARETO Felice, *Chiese e conventi di Parma*, Parme, Deputazione di Storia Patria per le Province Parmensi, 1978.

DAL POGGETTO Paolo, *Catalogo della mostra: Omaggio a Giotto*, Florence-Orsanmichele, 1967.

DAL POGGETTO Paolo et ZAMPETTI Pietro, *Lorenzo Lotto nelle Marche, Il suo tempo, il suo influsso*, Florence, Centro Di, 1981.

DANIELOU Jean, *Les anges et leur mission*, Tournai, Desclée, 1995.

DARCHEVILLE Patrick, « L'iconographie des anges », « Rencontre avec l'Ange », dans *Atlantis, Archéologie scientifique et traditionnelle n°379*, Automne 1994, 68^e année, Paris, 1994, pp. 26-35.

DAVIDSON Gustav, *A dictionary of Angels, including the fallen angels*, Londres, The Free Press, 1967.

DAVY Christian, « La place de l'image de saint Michel dans la peinture murale romane en France », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 95-108.

DE FRAMOND Martin, « Saint-Michel d'Aiguilhe, un site, une chapelle », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 15-35.

DE GAIFFIER Baudouin, *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, Société des Bollandistes, n°43, 1967.

DE GAIFFIER Baudouin, « Pellegrinaggi e culto dei santi : Réflexions sur le thème du Congrès », dans *Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla prima crociata*, Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Pérouse, Accademia Tudertina, 1963, pp. 12-35.

DE GOUVEIA Mário, « S. Miguel na religiosidade moçarabe (Portugal, sec. IX-XI) », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 81-112.

DE JERPHANION Guillaume, « L'origine copte du type de saint Michel debout sur le dragon », *Comptes-rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1938, Paris, Auguste Picard Editeur, pp. 367-381.

DE MARCHI Andrea, *Gentile da Fabriano : un viaggio nella pittura italiana alla fine del gotico*, Milan, Federico Motta Editore, 2006.

DE MARCHI Andrea, *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, Milano, Federico Motta Editore, 2002.

DE MARCHI Andrea, **FRANCO Tiziana**, **GHEROLDI Vincenzo** et **SPADA PINTARELLI Silvia**, *Trecento : Pittori gotici a Bolzano*, Bolzano, Atlante, 2001.

DE RUGGIERI Raffaello, « Le chies rupestri, i santuari e gli asceteri », dans *Chiese e asceti rupestri di Matera*, Roma, Edizioni de Luca, 1995, pp. 57-86.

DE WAHA M., « L'archange saint Michel », dans *Byzantion* 48, 1978, pp. 324-326.

DE WITTE Jean, « Scènes de la psychostasie homérique », dans *Revue archéologique*, Paris, Leleux, octobre - mars 1845, pp. 647-656.

DEHOUX Esther, « Iconographie de l'archange et réforme grégorienne en Aquitaine septentrionale (Xe-XIIIe siècle) », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 109-133.

DEHOUX Esther, « Peindre l'archange. Réforme de l'Église et politique locale à Aiguilhe et au Puy (XIIe-XIIIe siècles) », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingeaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 159-171.

DEL FRANCIA Loretta, « Angeli in Egitto », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 51-64.

DELLA CASA Ettore, « *Il senso della Morte e l'Amore della Vita* » nel periodo orvietano di Luca Signorelli (1499-1504), Orvieto, Marsili Editore, 1994.

DELL'ACQUA G.A., MATALON S., *Affreschi lombardi del Trecento*, Milan, Silvana Editoriale d'Arte, 1964.

DELL'AQUILA Franco et MESSINA Aldo, *Le chiese rupestri di Puglia e Basilicata*, Bari, Mario Adda Editore, 1998.

DELUMEAU Jean, *Une histoire du paradis, t. I, Le Jardin des délices*, Paris, Fayard, 1992

DELUMEAU Jean, *Une histoire du paradis, t. II, Mille Ans de bonheur*, Paris, Fayard, 1995.

DELUMEAU Jean, *Le péché et la peur. La culpabilisation en occident, XIII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1983.

DELUMEAU Jean, *La Peur en Occident, XIV^e – XVIII^e siècles*, Paris, Fayard, 1978.

DELUMEAU Jean, *Que reste-t-il du paradis ?*, Fayard, Saint-Amand-Montrond, 2000.

DELUMEAU Jean, *Rassurer et protéger, le sentiment de sécurité dans l'occident d'autrefois*, Saint-Amand-Montrond, Fayard, 1989.

DESINAN Cornelio Cesare, *San Michele Arcangelo nella toponomastica Friulana, problemi ed ipotesi*, Pordenone, Società Filologica Friulana, 1993.

DEVAUX Guy, « Saint Michel, patron des apothicaires de Bordeaux et d'autres lieux », dans *Revue d'histoire de la pharmacie*, 69^e année, n° 250, 1982, pp. 151-159.

DI DARIO GUIDA Maria Pia, *Arte in Calabrian ritrovamenti, restauri, recuperi*, Cosenza, Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie della Calabria, Laboratorio di Conservazione, 1976.

DI LIDDO Isabella, « Note sulla « pratica del riuso » (1692). Il trittico dei Santi Michele e Omobono al Museo di Capodimonte », dans *Kronos*, vol. 13, partie 2, 2009, pp. 251-255.

DIDRON Aîné, « Iconographie des anges », dans *Annales Archéologiques*, Paris, t. 11, 1851, pp. 347-362 ; t. 12, 1852, pp. 168-176 ; t. 18, 1858, pp. 33-48.

DIEGO BARRADO Lourdes, « Le rôle des anges dans l'iconographie de la Rome byzantine », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 133-144.

DINZELBACHER Peter, « Le vie per l'Aldilà nelle credenze popolari e nella concezione erudita del Medioevo », dans *Quaderni medievali*, 23, Bari, Edizioni Dedalo, Juin 1987, pp. 6-35.

DOMINIQUE Julia, « Le pèlerinage au Mont-Saint-Michel du XVe au XVIIIe siècle », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 271-320.

DONNINI Giampiero et ZAMPETTI Pietro, *Gentile e i pittori di Fabriano*, Florence, Cassa di Risparmio de Fabriano e Cupramontana, 1993.

DONÒ Augusto, *Storia dell'affresco in Alatri*, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1990.

DOVERE Ugo, *Musei Diocesani della Campania*, Milan, Federico Motta Editore, 2004.

DU BOURGUET Pierre, « Premières scènes bibliques dans l'art chrétien », dans *Le monde grec ancien et la Bible*, sous la direction de Claude MONDESERT, Paris, Beauchesne, 1984, pp. 233-256.

DUBOIS Dom Jacques, LEMAITRE Jean-Loup, *Sources et méthodes de l'hagiographie médiévale*, Paris, Cerf, 1993.

DUBREUCQ Alain, « Saint-Mihiel : les reliques de l'archange », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingeaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 47-67.

DUBUS Pascale, *L'art et la mort, réflexions sur les pouvoirs de la peinture à la Renaissance*, Paris, CNRS Éditions, 2006.

DUBY Georges, *Art et société au Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

DUHR Joseph, « Anges », dans *Dictionnaire de Spiritualité*, Paris, t. I, 1937, pp. 580-625.

DUNAND Françoise, SPIESER Jean-Michel, WIRTH Jean, *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

DURLIAT Marcel, *l'Arte romanica*, Milano, Garzanti, 2002 [titre original : *L'art roman*, édité chez Citadelles & Mazenod en 1982]

DUSTON Allen et NESSELRATH Arnold, *Angels from the Vatican : the invisible made visible*, Alexandria, Art Service International, 1998.

ELLIOTT Janis, WARR Cordelia, *The church of Santa Maria Donna Regina, art, iconography and patronage in fourteenth-century Naples*, Aldershot England, 2004.

EMILIANI Andrea, *La Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologne, Capelli Editore, 1967.

ESPAÑOL Francesca, « Culte et iconographie de l'architecture dédiés à saint Michel en Catalogne », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 175-186.

EVANS Helen C., *Byzantium, faith and power (1261-1557)*, New-York, Metropolitan Museum of Art, New Haven and London, Yale University Press, 2004.

FABBI Ansano, *Visso e le sue Valli*, Spolète, Panetto e Petrelli, 1965.

FAIETTI Marzia, « Genesi iconografica e fortuna del S. Michele attraverso alcuni esemplari a stampa », dans *L'estasi di santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa, 1983, pp. 327-331.

FALLA CASTELFRANCHI Marina, MANCINI Rosanna, « Il culto di San Michele in Abruzzo e Molise dalle origini all'altomedioevo (secoli V-XI) », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 507-551.

FAURE Philippe, « Ange bon et ange mauvais des Pères de l'Église », dans *De Socrate à Tintin, Anges gardiens et démons familiers de l'Antiquité à nos jours*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011, pp. 79-92.

FAURE Philippe, « L'ange du Haut Moyen Âge occidental (IVe-IXe) : création ou tradition ? », dans *Médiévales*, n° 15, Paris, 1988, pp. 31-49.

FAURE Philippe, « Angéologie et dévotion aux anges au Mont-saint-Michel. Le *Libellus de angelis et hominibus*...attribué à Pierre Le Roy », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident*, École Française de Rome, 2003, pp. 161-178.

FAURE Philippe, « Denys l'Aréopagite et le Moyen Âge occidental : réception et influence de la Hiérarchie céleste », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997 (2), pp. 213-216.

FAURE Philippe, « L'homme accompagné. Origines et développement du thème de l'ange gardien en Occident », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997 (1), pp. 199-211.

FAVREAU Robert, « L'apport des inscriptions à l'histoire des anges à l'époque romane », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 91-110.

FEDERICO Elena, *La leggenda di San Michel negli affreschi di S. Maria del Parto a Sutri*, Roma, Vecchiarelli Editore, 1996.

FEDERICO Elena, « Michele, arcangelo, santo », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, Milan, Nuova Arti Grafiche Ricordi, 1997, pp. 364-369.

FELLE Antonio Enrico, « La memoria e la scrittura », dans *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino*, Sous la direction de Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, pp. 30-41.

FIORI Emanuela, « Raffaello e la Corte Estense », dans *L'estasi di santa Cecilia di Raffaello da Urbino nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, Edizioni Alfa, 1983, pp. 313-326.

FISCHETTI Francesco Paolo, *Mercurio, Mithra, Michael, Magia mito e misteri nella grotta dell'archangelo*, Bari, Edizioni Levante, 1973.

FISCHETTI Francesco Paolo, *Il santuario garganico dell'Apocalisse e la tribuna di S. Giovanni Battista in Tomba*, Monte Sant'Angelo, La Garganica, 1972.

FLAMBARD HÉRICHER Anne-Marie, « L'apport de l'archéologie à la connaissance du Mont-Saint-Michel », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 467-479.

FLORES D'ARCAIS Francesca, *Giotto*, Paris, Citadelles et Mazenod, 1995.

FOGOLARI Gino, « Le gerarchie angeliche negli affreschi scoperti agli eremitani di Padova », *Bolletino d'Arte*, tome 26, Rome, Libreria dello Stato, 1932-33, pp. 81-89.

FOMBONNE Jean-Marc et D'ASSIGNIES Marie, *Des Anges et des Hommes, de la nuit des temps au IIIe millénaire*, Milan, Éditions du Chêne, Hachette Livre, 1996.

FONSECA Cosimo Damiano, « La vita in grotta fra angeli e demoni », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 36-39.

FORCELLINI Antonio, PROSPERETTI Francesco, « Un nuovo affresco dalla grotta di san Michele ad Olevano sul Tusciano (Salerno) », dans *Apollo, Bollettino dei Musei Provinciali del Salernitano*, 19, 2003, pp. 102-106.

FORNARI SCHIANCHI Lucia, *La Galleria Nazionale di Parma*, Parme, Artegrafica Silva.

FOURNÉE Jean, *Le Jugement Dernier, d'après le vitrail de la cathédrale de Coutances*, Paris, 1964.

FOURNÉE Jean, « L'archange de la mort et du jugement », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971, pp. 65-91.

FRANCASTEL Galienne, *Le droit au trône, un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV^e au XII^e siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

FRANCASTEL Pierre, « Mise en scène et conscience, le diable dans la rue à la fin du Moyen Âge », dans *Colloque international d'études humanistes*, 2, Rome, 1952, pp. 195-204.

FRANCEESCHINI Pietro, *L'oratorio di San Michele in Orto in Firenze*, Florence, Pei tipi di Salvatore Landi, 1892.

FREULER Gaudenz, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico, l'affresco nell'abside della Chiesa di S. Michele*, Firenze, Electa, 1986.

FRITZ VOLBACH Wolfgang, *Catalogo della Pinacoteca Vaticana : Il Trecento, Firenze e Siena*, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 1987.

FRUGONI Chiara, *Lavorare all'inferno, gli affreschi di Sant'Agata de'Goti*, Rome, Edizioni Laterza, 2004.

FRUGONI Chiara, *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florence, Le Lettere, 2002.

FRUGONI Chiara, *La voce delle immagini, Pillole iconografiche dal medioevo*, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2010.

GABELIĆ Smiljka, « L'archange Michel de Lesnovo, représenté en cavalier rouge », dans *Zograf*, 20, 1989 (1), p. 58.

GABELIĆ Smiljka, « The iconography of the miracle at Chonae, An Unusual Example from Cyprus », dans *Zograf*, 20, 1989 (2), pp. 95-103.

GABRIELLI Noemi, *Galleria Sabauda, Maestri Italiani*, Turin, Edizioni Ilte, 1971.

GAFFURI Laura, « Aspetti sociali e politici del pellegrinaggio », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 191-206.

GANDINO Germana, « San Michel della Chiusa nel confronto con il potere », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 403-426.

GARDNER Julian, « « Footfalls Echo in the Memory » Aspetti della tecnica narrativa negli affreschi del Trecento », dans *Arte e spiritualità nell'ordine Agostiniano e il convento San Nicola a Tolentino*, Rome, Argos, 1994, pp. 47-65.

GARIBALDI Vittoria et MANCINI Francesco Federico, *Perugino, il divin pittore*, Milan, Silvana Editoriale, 2004.

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge, Tome 1 : Signification et symbolique*, Paris, Le Léopard d'or, 1982.

GARNIER François, *Le langage de l'image au Moyen Âge, Tome 2 : Grammaire des gestes*, Paris, Le Léopard d'or, 1989.

GARNIER François, *Thesaurus iconographique, système descriptif des représentations*, Paris, Le Léopard d'or, 1984.

GAVINET Pierre, « Le culte de saint Michel dans le diocèse de Lyon au Moyen Âge, trois notes sur les lieux dédiés à l'archange », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 69-118.

GAZEAU Véronique, « Recherches sur la liturgie du pèlerinage médiéval au Mont-Saint-Michel », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 85-99.

GELAO Clara, « Gli angeli nella scultura meridionale del Rinascimento », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 87-92.

GELAO Clara, *La Pinacoteca Provinciale di Bari, opere dall'XI al XVIII secolo*, Roma, Argos, 1998.

GELAO Clara, *La Pinacoteca Provinciale di Bari, opere dal Medioevo al Settecento*, donazione Pagnozzato e collezione del Banco di Napoli, Rome, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 2006.

GENNARO Clara, « Movimenti religiosi e pace nel XIV secolo », dans *La pace nel pensiero nella politica negli ideali del trecento*, Convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, XV, Todi, Accademia Tudertina, 1975, pp. 91-112.

GEROLA Giuseppe, *Bassano, Italia artistica n°59*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1910.

GHIDIGLIA QUINTAVALLE Augusta, *Arte in Emilia, terza: Gli affreschi del Duomo di Modena e reperti d'arte dal Medioevo al Barocco*, Modena-Milan, Editore Artioli, 1967.

GIAMMARIA Gioacchino, *Un universo di simboli, Gli affreschi della cripta nella cattedrale di Anagni*, Roma, Viella, 2001

GIBBS Robert, *Tomaso da Modena, Painting in Emilia and the March of Treviso, 1340-80*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

GIGLI Giuseppe, *Il Tallone d'Italia, I Lecce e Dintorni, Italia artistica n°61*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

GILLON L.B., *La théorie des oppositions et la théologie du péché au XIIIe siècle*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1937.

GIORDANO Sebastiano, *San Giorgio e il drago : Riflessioni lungo un percorso d'arte*, Rome, Bardi Editore, 2005.

GIORGI Rosa, *Anges et démons*, Paris, Éditions Hazan, 2004.

GIRARD Alain, *Le mystère de la chute des anges de Raymond Boterie, 1509-1510*, Colmar, Conseil Général du Gard, 1989.

GIUFFREDA Orlando, « Monte Sant'Angelo. Iconografia di S. Michele nella statuaria », [<http://giuffreda.wordpress.com/2011/09/22/monte-santangelo-iconografia-di-s-michele-nella-statuaria/> , mis en ligne en septembre 2011].

GIULIANI Raffaella, « Elementi decorativi di stucco dall'Abbazia di Sant'Angelo al Monte Rapàro », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 487-506.

GIUMELLI Claudio, *I monasteri benedettini di Subiaco*, Milan, Silvana Editoriale, 2002.

GNISCI Rosanna et VONA Fabrizio, « Iconografie angeliche nel Seicento », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 93-104.

GOMBRICH Ernst Hans, *Histoire de l'art*, Paris, Phaidon, 2001 (16^e édition).

GOMBRICH Ernst Hans, « Moment and Movement in Art », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 27, 1964, pp. 293-306.

GOODMAN Nelson, *Langages de l'art*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, traduction française, 1990 (1^{ère} édition 1976).

GOUREVITCH Aaron J., *Les catégories de la culture médiévale*, Paris, Gallimard, 1983.

GOUREVITCH Aaron J., *La culture populaire au Moyen Age, "Simplices et Docti"*, France, Aubier, 1996.

GOUREVITCH Aaron J., « Au Moyen Âge : conscience individuelle et image de l'au-delà », dans *Annales, Économies, Sociétés, Civilisation*, 37^e année, n° 2, Paris, Armand Colin, 1982, pp. 255-275.

GOUREVITCH Aaron J., *La naissance de l'individu dans l'Europe médiévale*, Paris, Seuil, 1997 (édition française).

GOUREVITCH Aaron J. et MARIN Françoise, « L'individualité au Moyen Âge. Le cas d'Opicinus de Canistris », dans *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 48^e année, n° 5, 1993, pp. 1263-1280.

GRABAR André, *L'empereur dans l'art byzantin, recherche sur l'art officiel de l'Empire d'Orient*, Paris, Les Belles Lettres, 1936.

GRABAR André, *L'iconoclasme byzantin, dossier archéologique*, Paris, Collège de France, 1957.

GRABAR André, « La porte de bronze byzantine du Mont Gargan et le « cycle de l'ange » », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Editeur, 1971, pp. 355-368.

GRABAR André, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, Flammarion, 1994 (1^e édition en 1979).

GRANT Lindy, « Saint Michel peseur d'âmes sur les portails gothiques du Jugement dernier vers 1200 », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 135-143.

GREGORI Mina, *Pittura murale in Italia, dal Duecento ai primi del Quattrocento*, Bergame, Edizioni Bolis, 1995.

GRIVOT Denis, chanoine, *Images d'anges et de démons*, La Pierre-qui-Vire, Zodiaque, 1981.

GROSSATO Lucio, *Il Museo Civico di Padova, dipinti e sculture dal XIV al XIX secolo*, Venise, Neri Pozza Editore, 1957.

GRUBB Nancy, *Figures d'anges, Messagers célestes à travers les arts*, Paris, Éditions Abbeville, 1995.

GRUBB Nancy, *Revelations : Art of the Apocalypse*, Paris, Abbeville Press Publishers, 1997.

GUADALUPI Gianni, DELL'AQUILA Pino, *La Sacra di San Michele*, Milan, Franco Maria Ricci, 1994.

GUALDI SABATINI Fausta, *Giovanni di Pietro detto Lo Spagna, 2 volumes*, Spoleto, Accademia Spoletina, 1984.

GUARINO Sergio, « Aspettidell'iconografia di Michele arcangelo tra XV e XVIII secolo », dans *L'angelo e la città*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1987, pp. 83-92.

GULLI GRIGIONI Elisabetta, « Angeli, angioletti e amorini nell'immaginario romantico », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 105-107.

GY Pierre-Marie O.P., « La place de l'ange dans la liturgie de Vatican II », dans *L'ange. Colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

HABLOT Laurent, « Saint Michel, archétype d'un support héraldique : l'ange écuyer », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 265-278.

HANS-COLLAS Iona, « Saint Michel dans les Marches de l'Est de la France : aspects iconographiques et fonctions des images entre le X^{IV}e et le X^{VI}e siècle » dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 145-162.

HAYDEN B. J. MAGINNIS, *The world of the Early Sienese Painter*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2001.

HEINZ Andreas, « Saint Michel dans le « monde germanique ». Histoire, culte, liturgie », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 39-55.

HEITZ Carol, « L'ange carolingien », dans *L'ange. Colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

HEITZ Carol, « Architecture et liturgie processionnelle à l'époque romane », dans *Revue de l'art*, n° 24, 1974, pp. 30-47.

HEITZ Carol, « L'architettura dell'età carolingia in relazione alla liturgia sacra », dans *Convegno di studi del Centro di studi sulla spiritualità medioevale*, 1977, XVIII, pp. 339-362.

HEITZ Carol, « Influences carolingiennes et ottoniennes sur l'architecture normande », dans *L'architecture normande au Moyen Âge*, sous la direction de M. BAYLÉ, Caen-Condé-sur-Noireau, 1997, pp. 37-48.

HEITZ Carol, *Recherches sur les rapports entre architecture et liturgie à l'époque carolingienne*, Paris, S.E.P.V.E.N., 1963.

HEITZ Carol, « Retentissement de l'Apocalypse dans l'art et la liturgie à l'époque carolingienne », dans *L'Apocalypse de Jean, traditions exégétiques et iconographiques*, Genève, Droz, 1979, pp. 217-243.

HELBIG J., « Fra Giovanni Angelico da Fiesole : les peintures du Jugement Dernier dans leurs rapports avec les poésies du Dante », dans *Revue de l'art chrétien*, 1897, t.VIII, Lille, 1897, pp. 372-382.

HENRI Tom et KANTER Laurence B., *The complete Paintings, Luca Signorelli*, Londres, Thames & Hudson, 2002.

HENRIET Patrick, « *Protector et Defensor omnium. Le culte de saint Michel en Péninsule Ibérique (Haut Moyen Âge)* », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 113-131.

HERRMANN-MASCARD Nicole, *Les reliques des saints : formation coutumière d'un droit*, Paris, Éditions Klincksieck, 1975.

HERVIEU Juliane, « Le culte de saint Michel en Basse-Normandie du XI^e au XVI^e siècle », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 531-540.

HÉRY Évelyne, « La bataille de l'historiographie est-elle gagnée ? », dans *Religion et mentalités au Moyen Âge, Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003, pp. 17-23.

HILLS Paul, *Colore veneziano, pittura, marmo, mosaico e vetro dal 1200 al 1550*, Milan, Rizzoli, 1999.

HOLMES Megan, *Fra Filippo Lippi, The Carmelite Painter*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.

HOMOLLE Théophile, « Inscriptions d'Amorgos : lames de plomb portant des imprécations », dans *Bulletin de correspondance hellénique*, volume 25, 1901, pp. 412-456.

HUIZINGA Johan, *L'automne du Moyen Âge*, Paris, Éditions Payot, 2002 (1^e édition néerlandaise 1919).

HULAK Florence, « En avons-nous fini avec l'histoire des mentalités ? », dans *Philonsorbonne*, n°2, 2007-2008, pp. 89-109.

HUREL Nathalie, « La représentation et la violence dans l'illustration des Chroniques universelles en rouleau », dans *La guerre, la violence et les gens au Moyen Âge, tome 1 : Guerre et violence*, Paris, CTHS, 1996, pp. 125-135.

INFANTE Renzo, *I cammini dell'angelo nella Daunia tardoantica e medievale*, Bari, Edipluglia, 2009.

INFANTE Renzo, « Michele nella letteratura apocrifia del giudaismo del secondo Tempio », dans *Vetera Cristianorum*, 34, Bari, 1997, pp. 211-229.

JANIN Raymond, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin. Première partie : Le Siège de Constantinople et le Patriarcat œcuménique, Tome III : Les églises et les monastères*, Paris, Institut Français d'Études Byzantines, 1953, p. 359.

JANIN Raymond, « Les sanctuaires byzantins de saint Michel », dans *Échos d'Orient*, 37, Paris, 1934, pp. 28-50.

JOLIVET-LÉVY Catherine, *Les églises byzantines de Cappadoce, le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, Éditions du CNRS, 1991.

JOLIVET-LÉVY Catherine, « La Cappadoce après Jerphanion », dans *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge, temps modernes*, t. 110, n° 2, 1998 (2), pp. 899-930.

JOLIVET-LÉVY Catherine, « Culte et iconographie de l'archange Michel dans l'Orient byzantin : le témoignage de quelques monuments de Cappadoce », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 187-198.

JOLIVET-LÉVY Catherine, « Notes sur la représentation des archanges en costume impérial dans l'iconographie byzantine », dans *Cahiers Archéologiques*, 46, Paris, Picard, 1998 (1), pp. 121-128.

JONES Graham, « The cult of Michael the archangel in Britain », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 147-182.

JONES Lynn, « A Reinterpretation of the Role of Archangel Michael in Three Cappadocian Rock-cut Churches », dans *Byzantine Studies Conferences*, n°15, Department of Classics University of Massachusetts at Amherst, 1989, pp. 8-9.

JOUNEL Mgr. Pierre, « La présence des anges dans la liturgie d'Occident », dans *L'ange. Colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

JUHEL Vincent, « Les chemins de Saint-Michel au Moyen Âge en France », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 381-402.

JUHEL Vincent et VINCENT Catherine, « Culte et sanctuaires de saint Michel en France », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 183-207.

JUHEL Vincent, « L'iconographie de saint Michel au XIXe siècle », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 309-329.

JUHEL Vincent, « Saint Michel en ses principaux sanctuaires. Recherches sur le culte michéalique en France », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingeaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 147-156.

JULIA Dominique, « Le pèlerinage au Mont-Saint-Michel du XVe au XVIIIe siècle », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, École française de Rome 316, 2003, pp. 271-320.

KAFTAL George, *Saints in Italian art, iconography of the Saints in Tuscan painting, vol.1*, Florence, Sansoni-Florence, 1952.

Iconography of the Saints in central and south italian schools of painting, vol. 2, Florence, Sansoni, 1965.

Iconography of the Saints in the painting of north east Italy, vol.3, Florence, Sansoni, 1978.

Iconography of the Saints in the painting of north west Italy, vol.4, Florence, Sansoni, 1985.

KANTER Laurence et PALLADINO Pia, *Fra Angelico*, New-York, Metropolitan Museum of Art, 2005.

KESSLER Herbert, *Old St Peter's and church decoration in medieval Italy*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 2002.

KLEIN Peter K., « L'emplacement du Jugement Dernier et de la seconde Parousie dans l'art monumental du Haut Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge, Actes du 5^e séminaire International d'Art Mural*, Saint-Savin, 1992.

KLEIN Peter K., « Entre Paradis présent et Jugement dernier : les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du Haut Moyen Age », dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle*, sous la direction de Christian SAPIN, Paris, Éditions du CTHS, 2002, pp. 464-483.

KOWALSKI Jacek, « Le culte des anges en Pologne jusqu'au XIIIe siècle à travers des œuvres d'art », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa, XXVIII*, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 49-62.

KÜNSTLE Karl, *Ikongraphie der christlichen Kunst, I*, Fribourg, Herder, 1926-1928.

LABANDE-MAILFERT Yvonne, « La douleur et la mort dans l'art des XIIe et XIIIe siècles », dans *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale, V, Todi, Accademia Tudertina, 1967, pp. 293- 332.

LACLOTTE Michel et MOGNETTI Elisabeth, *Inventaire des collections publiques françaises : Peinture italienne*, Avignon, Musée du Petit Palais, Paris, Éditions des Musées Nationaux, Palais du Louvre, 1976.

LADIS Andrew, *Taddeo Gaddi, critical reappraisal and catalogue raisonné*, Columbia & London, University of Missouri Press, 1982.

LAMY-LASSALLE Colette, « Les archanges en costume impérial dans la peinture murale italienne », dans *Synthronon, Bibliothèque des Cahiers Archéologiques*, Paris, Librairie C. Klincksieck, 1968, pp. 189-198.

LAMY LASSALLE Colette, « Les enseignes de pèlerinage du Mont-Saint-Michel », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971 (1), pp. 271-286.

LAMY LASSALLE Colette, « Les représentations du combat de l'archange en France au début du Moyen Âge », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971 (2), pp. 53-64.

LAMY LASSALLE Colette, « Sanctuaires consacrés à saint Michel en France des origines à la fin du IX^e siècle », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971 (3), pp. 113-126.

LANZI Luigi, *Terni, Italia artistica n°55*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1910.

LAPOSTOLLE Christine, « Temps, lieux et espaces. Quelques images des XIV^e et XV^e siècles », dans *Médiévales*, n° 18, 1990, pp. 101-120.

LASSANDRO Domenico, « Culti precristiani nella regione garganica », dans *Santuari e politica nel mondo antico*, sous la direction de Marta SORDI, Brescia, Pubblicazioni della Università Cattolica Milano, 1983, pp. 199-209.

LAURANSON-ROSAZ Christian, « De la Chiesa à Cuixà, la Romania de l'an mil sous le signe de l'archange Michel et de saint Pierre. », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXXII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 2001, pp. 89-99.

LAURANSON-ROSAZ Christian, « Saint Michel et la Romania – Le Midi de la Gaule de l'an Mil sous le signe de l'archange Michel », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 173-195.

LAZZARINI Lavinia, « Santi e devoti in abiti alla moda », dans *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento, arte, devozione e società*, Novara, Silvana Editoriale, 2006, pp. 133-145.

LE GOFF Jacques, « escatologia », dans *Encyclopedia Einaudi*, 5, Giulio Einaudi Editore, Turin, 1978, pp. 712-746.

LE GOFF Jacques, « Folklore et culture ecclésiastique : saint Marcel de Paris et le dragon », dans *Pour un autre Moyen Âge*, Paris, 1977, pp. 236-279.

LE GOFF Jacques, *La naissance du Purgatoire*, Saint Amand, Gallimard, 1981.

LE HUËROU Armelle, « Saint Michel et le dragon dépecé : rénovation du passé du Mont et représentation inédite de l'archange dans la *Relatio de scuto et gladio sancti Michaelis* de Baudri de Dol (c. 1112) », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 53-71.

LEANZA Sandro, « Altre due versioni greche inedite dell'*Apparitio Sancti Michaelis* in Monte Gargano », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 85-94.

LEBART Christian, *L'individualisation*, Paris, Sciences Po, Les Presses, 2008.

LECESTRE Léon, *L'art et les saints : Saint Michel*, Évreux, Henri Laurens Éditeur, 1920.

LECLERCQ Henri, « Anges », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. I, 2, 1907, pp. 2080-2161.

LECLERCQ Henri, « Chlamyde », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. III, 1, 1913, pp. 1402-1406.

LECLERCQ Henri, « Culte de saint Michel », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. XI, 1, 1933, pp. 903-907.

LECLERCQ Henri, « Dalmatique », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. IV, 1, 1920, pp. 111-119.

LECLERCQ Henri, « Étole », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. V, 1, 1913, pp. 673-676.

LECLERCQ Henri, « Labarum », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. VIII, 1, 1928, pp. 927-962.

LECLERCQ Henri et MOMBERT E., « Chape », dans *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, Paris, t. III, 1, 1913, pp. 365-382.

LEMARIÉ J., « Textes liturgiques concernant le culte de saint Michel », dans *Sacris erudiri* 14, 1963, pp. 277-285.

LEONE DE CASTRIS Pierluigi, *Giotto a Napoli*, Naples, Electa, 2006.

LESSI Franco A., *Pittura medievale nella diocesi di Volterra : immagini e culto*, Volterra, Fotoimmagine, 1999.

LESSING Erich, PONNAU Dominique, *Dieu en ses anges*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2000.

LETHEL François-Marie, « Jeanne d'Arc et l'ange », dans *L'ange. Colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

LEVI PISETZKY Rosita, *Storia del costume in Italia, volume 1 et 2*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1964.

LIBORIO FERRUCCI Mariantonia, « Il sentimento della morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII », dans *Il dolore e la morte nella spiritualità dei secoli XII e XIII*, Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale, V, Todi, Accademia Tudertina, 1967, pp. 43-65.

LINO ZOVATTO Paolo, *Portogruaro museo nazionale concordiese, Concordia scavi, battistero, Summaga abbazia, Sesto al Réghena abbazia, Caorle*, Bologne, Calderini, 1971.

LIONETTI Gianfranco, MOTTA Camilla, PADULA Mauro, *Chiese e asceteri rupestri di Matera*, Roma, Edizioni De Luca, 1995.

LOMARTIRE Saverio, « Meditazioni sull'iconografia del pellegrino nell'arte medievale », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 545-572.

LOMELE Domenico, MAVELLI Rita, VACCA Maria, *Il complesso monumentale di Santa Maria Maggiore a Monte Sant'Angelo del Gargano*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 1999.

LONGHI Roberto, « La pittura Umbra della prima metà del Trecento », dans *Paragone* n°281-283, Florence, Sansoni Editore, luglio settembre 1973, pp. 3-44.

LOPEZ Luigi et MAZZUCCHETTI L., *Il Museo Nazionale d'Abruzzo et il castello cinquecentesco dell'Aquila*, Mosciano Sant'Angelo, Guido Tazzi Editore, 1997.

LORENZONI Mario, *Le pitture del Duomo di Siena*, Sienne, Silvana Editoriale, 2008.

LUCCO Mauro, *Mantagna a Mantova, 1460-1506*, Milan, Skira, 2006.

LUCE Siméon, « Jeanne d'Arc et le culte de saint Michel », dans *Revue des deux mondes*, t. 54, décembre 1882, Paris.

LUNGUI Elvio, *La Basilica di San Francesco di Assisi*, Florence, Scala, 2003.

MACCHIARELLA Gianclaudio, *Il ciclo di affreschi della cripta del santuario di Santa Maria del Piano presso Ausonia*, Rome, Consiglio Nazionale delle Ricerche, 1981.

MAGNANI Galileo, PULT QUAGLIA Anna-Maria, *San Michele a Pescia, il monastero, il conservatorio, il luogo, Atti della giornata du studio, 29 novembre 2003*, Florence, Edizioni Polistampa, 2006.

MAGUIRE Henry, « Style and Ideology in Byzantine Imperial Art », dans *Gesta*, Vol. 28, n° 2, 1989, pp. 217-231.

MÂLE Émile, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris, Armand Colin, 1998 (8^e ed.1^e édition 1922).

MÂLE Émile, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris, A. Colin, 1948.

MALLE Luigi, *I dipinti del Museo d'Arte Antica di Torino, catalogo*, Turin, Poligrafiche reunite, 1963.

MANCINI Francesco Federico, *Pintoricchio*, Milan, A. Menarini, Industrie Farmaceutiche Riunite, 2007.

MANGO Cyril, « La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de saint-Michel de Sykéôn », dans *Cahiers archéologiques*, n°36, Picard, France, 1988, pp. 46-47.

MANGO Cyril, « St Michael and Attis », dans *Delition of the Christian Archaeological Society, série 4 : The centenary of Christian Archaeological Society (1884-1984)*, 1986, pp. 39-62.

MARA Maria Grazia, « contributo allo studio del culto di S. Michele nel Lazio », dans *Archivio della Società romana di Storia Patria*, LXXXIII, Roma, 1960, pp. 269-290.

MARA Maria Grazia, « Michele, arcangelo, santo », dans *Bibliotheca Sanctorum*, Istituto Giovanni XXIII della Pontificia Università Lateranense, Rome, Città Nuova Editrice, 1967, pp. 410-446.

MARCHAL Guy P. et RIVIÈRE Véronique, « Jalons pour une histoire de l'iconoclasme au Moyen Âge », dans *Annales, Histoire, Sciences Sociales*, 50^e année, n° 5, 1995, pp. 1135-1156.

MARCHINI Giuseppe et MICHELETTI Emma, *La chiesa di Santa Trinità a Firenze*, Florence, Casa di Risparmio di Firenze, 1987.

MARCUCCI Luisa, *Gallerie Nazionali di Firenze : i dipinti toscani del secolo XIV*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1965.

MARIACHER Giovanni, *Il Museo Correr di Venezia, Dipinti dal XIV al XVI secolo*, Venise, Neri Pozza Editore, 1957.

MARQUES Luiz C., *La peinture du Duecento en Italie Centrale*, Paris, Picard, 1987.

MARTENS Mina, « L'archange Michel et l'héritage eschatologique pré-chrétien », dans *Mélanges Armand Abel, volume 3*, sous la direction de A. Destrée, Leiden, E.J. Brill, 1978, pp. 141-159.

MARTENS Mina, VANRIE André et DE WAHA Michel, *Saint Michel et sa symbolique*, Bruxelles, Éditions d'Art Lucien De Meyer, 1979.

MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales XIe – XVe siècle*, Paris, PUF, 2004 (1^e édition 1996).

MARTIN Hervé, *Mentalités médiévales II, représentations collectives du XIe au XVe siècle*, Paris, PUF, 2001.

MARTIN Jean-Marie, « L'axe Mont-Saint-Michel/Mont Gargan a-t-il existé au Moyen Âge ? », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 403-420.

MARTIN Jean-Marie, « Les Normands et le culte de saint Michel en Italie du Sud », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 341-364.

MARTIN Jean-Marie, « Le culte de saint Michel en Italie Méridionale d'après les actes de la pratique (VI-XIIe siècles) », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 375-404.

MARTIN-HISARD Bernadette, « Le culte de l'archange Michel dans l'Empire byzantin (VIII-XIe) », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 351-374.

MATALON Stella et MAZZINI Franco, *Affreschi del Trecento e Quattrocento in Lombardia*, Milan, Edizioni de Milione, 1958.

MATTHIAE Guglielmo, *Pittura medioevale abruzzese*, Milan, Electa Editrice, 1969.

MATTHIAE Guglielmo, « Gli affreschi di Castel Sant'Elia », dans *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'arte*, t.X, Rome, L'Erma di Bretschneider, 1961, pp. 181-226.

MAURY Alfred, « Recherches sur l'origine des représentations figurées de la psychostasie ou pèsement des âmes et sur les croyances qui s'y rattachaient », dans *Revue Archéologique*, Paris, Leleux, avril – septembre 1844, pp. 235-249 (premier article) ; 291-307 (second article).

MAURY Alfred, « Des divinités et des génies psychopompes dans l'Antiquité et le Moyen Âge », dans *Revue Archéologique*, Paris, Leleux, octobre 1844 – mars 1845, pp. 501-524 (premier article) ; pp. 581-601 (second article, première partie) ; pp. 657-677 (second article, seconde partie) ; et avril – septembre 1845, pp. 229-242 (troisième article, première partie) ; pp. 289-300 (troisième article, seconde partie).

MAURY Alfred, « Remarques sur la psychostasie pour faire suite aux recherches déjà publiées à ce sujet », dans *Revue Archéologique*, Paris, Leleux, octobre - mars 1846, pp. 707-717.

MAVELLI Rita, « Tra testimonianze letterarie e frammenti di arredo », dans *L'Angelo, la Montagna, il Pellegrino, Monte Sant'Angelo e il santuario di San Michele del Gargano, Archeologia Arte Culto Devozione dalle origini ai nostri giorni*, sous la direction de Pina BELLI D'ELIA, Roma, Claudio Grenzi Editore, 1999, pp. 156-181.

MAVELLI Rita et TRIPPUTI Anna Maria, *Per la gloria dell'Arcangelo, Le collezioni del Museo Devozionale della Basilica di San Michele sul Gargano*, Foggia, Claudio Grenzi Editore, 2001.

MAZZI Maria Cecilia, *Museo Civico di Pistoia, catalogo delle collezioni*, Florence, La Nuova Italia Editrice, 1982.

MEIFFRET Laurence, *Saint Antoine ermite en Italie (1340-1540)*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, 2004.

MEISS Millard, *Pittura a Firenze e Siena dopo la Morte Nera*, Turin, Giulio Einaudi editore, 1982.

MENEGAZZI Luigi, *Tomaso Da Modena*, Trévisé, Edizioni Canova, 1979.

MERCALLI Marica, « L'angelo di Castello : la sua iconografia, il suo signifacato », dans *L'angelo e la citta*, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1987, pp. 94-119.

MERCURELLI SALARI Paola, *Nicolò Alunno in Umbria, I Lunedì della Galleria, 3 février- 26 mai 2003*, Pérouse, Quattroemme, 2004.

MESSINA Aldo, *Le chiese rupestri del Val Demone e del Val di Mazara*, Palermo, Istituto Siciliano du Studi Bizantini e Neoellenici, 2001.

METTRA Claude, « L'ange rebelle », dans *L'ange. Colloque du centre européen d'art sacré*, Pont-à-Mousson, 1981.

MINOIS Georges, *Histoire des enfers*, Mesnil-sur-l'Estrée, Fayard, 1991.

MISKGIAN Jean, « Angéologie dans l'Eglise arménienne », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t.I, 1, 1930, pp. 1259-1260.

MITCHELL W.J. Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, Paris, Les prairies ordinaires, collection « penser/croiser », 2009.

MOCHI ONORI, Lorenza, et VODRET, Rossella, *Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, i dipinti, catalogo sistematico*, Rome, L'Erma di Bretschneider, 2008.

MOLE Marijan, « Le jugement des morts dans l'Iran préislamique », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 143-176.

MOLLO Emanuela, « La coscienza di una particolare collocazione geografica nella cultura dei monaci di S. Michele della Chiusa », dans *Esperienze monastiche nella val di Susa medievale*, actes du XXXIV Congresso Storico Subalpino, *Dal Piemonte all'Europa*, Turin du 27 au 29 mai 1985, Susa, Tipolito Melli, 1989, pp. 175-186.

MORETTI Mario, *Museo Nazionale d'Abruzzo nel castello cinquecentesco dell'Aquila*, L'Aquila, L.U. Japadre Editore, 1968.

MOSCHINI MARCONI Sandra, *Galleria dell'Accademia di Venezia, opere d'arte dei secoli XIV e XV*, Rome, Istituto Poligrafico della Stato, 1955.

MUCCHIELLI Alex, *Les mentalités*, Paris, Presses Universitaires de France, Que sais-je, 1985.

MUELLER VON DER HAEGEN Anne, *Giotto di Bondone*, Köln, Könemann, 1998.

MÜLLER-EBELING Claudia, **RÄTSCH Christian**, **ZLATOHLAVEK Martin**, *Le Jugement dernier*, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2001.

NAIR JAMES Sara, *Signorelli and Fra Angelico at Orvieto, Liturgy, Poetry and a Vision of End-time*, Louth, Ashgate, 2003.

NARDECCHIA Paola, *Pittori di frontiera, l'affresco quattro-cinquecentesco tra Lazio e Abruzzo*, Abbazia di Casamari, Edizioni Lumen, 2001.

NATALE Vittorio, **QUAZZA Ada**, *Arti figurative a Biella e a Vercelli, il Duecento e il Trecento*, Biella, Eventi e Progetti Editore, 2007.

NAU François, « Le miracle de saint Michel à Colosses », avec le concours de BOUSQUET J., dans *Patrologia Orientalis*, tome 4, Paris, Librairie de Paris, 1908, pp. 534-568.

NESTA Paolo, « San Bernardo a Laietto nel quadro della pittura tardogotica in Valle di Susa », dans *San Bernardo a Laietto, Chiese, cappelle e oratori frescati nella Valle di Susa tardogotica*, Susa, Piero Melli Editore, 1992, pp. 61-85.

NEVEUX François, « Les reliques du Mont-Saint-Michel », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 245-269.

NEVEUX François, **HERVIEU Juliane**, « Les représentations funéraires de saint Michel dans la cathédrale de Bayeux confrontées à quelques autres exemples bas-normands », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 163-182.

NEVEUX Hugues, « Les lendemains de la mort dans les croyances occidentales (vers 1250-vers 1300) », dans *Annales Économies, Sociétés, Civilisation*, n°34, Paris, Armand Colin, 1979, pp. 245-263.

NIMMEGEERS Nathanaël, « Le culte de saint Michel dans le sud-est de la France (VIe-XIIIe siècles) », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingeaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 131-144.

NTEDIKA Joseph, *L'évocation de l'au-delà dans la prière pour les morts, Étude de patristique et de liturgie latines (IVe-VIIIe siècle)*, Louvain, Nauwelaerts, 1971.

NTEDIKA Joseph, *L'évolution de la doctrine du purgatoire chez saint Augustin*, Paris, Études Augustiniennes, 1966.

OLDONI Massimo, « L'angelo e la Leggenda Aurea », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 74-78.

OROFINO Giulia, *Affreschi in Val Comino e nel Cassinate*, Cassino, Edizioni de Il'Universitàdegli Studi di Cassino, 2000.

OTRANTO Giorgio, « Dalla Puglia all'Europa : san Michel e san Nicola tra culto, pellegrinaggi e tradizioni popolari », dans *Santuari d'Italia, Puglia*, sous la direction de Giorgio OTRANTO et Immacolata AULISA, Rome, De Luca Editori d'arte, 2012 (1), pp. 49-88.

OTRANTO Giorgio, « Genesi, caratteri e diffusione del culto micaelico del Gargano », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 43-64.

OTRANTO Giorgio, « Il « Liber de apparitione », il santuario di san Michele sul Gargano e i longobardi del Ducato di Benevento », dans *Santuari e politica nel mondo antico*, sous la direction de Marta SORDI, Brescia, Pubblicazioni della Università Cattolica Milano, 1983, pp. 210-245.

OTRANTO Giorgio, « Il « Liber de apparitione » e il culto di San Michele sul Gargano nella documentazione liturgica altomedievale », dans *Vetera Christianorum* 18, Bari, 1981, pp. 423-442.

OTRANTO Giorgio, « La montagna Garganica e il culto micaelico : un modello esportato nell'Europa altomedievale », dans *Monteluco e i monti sacri, Atti dell'incontro di studio (Spoleto 30 settembre-2 ottobre 1993)*, Spoleto, Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, 1994, pp. 85-124.

OTRANTO Giorgio, « Note sulla tipologia degli insediamenti micaelici nell'Europa medievale », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 385-415.

OTRANTO Giorgio, « Il pellegrinaggio micaelico narrato », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 127-148.

OTRANTO Giorgio, « Riflessi del culto di san Michele del Gargano a Sutri in epoca medievale », dans *Il paleocristiano nella Tuscia, Atti del II convegno (Viterbo 7-8 maggio 1983)* Roma, Herder, 1984, pp. 43-60.

OTRANTO Giorgio, « Il santuario di San Michele sul Gargano : un modello diffuso in Italia e in Europa », dans *Santuari d'Italia, Puglia*, sous la direction de Giorgio OTRANTO et Immacolata AULISA, Rome, De Luca Editori d'arte, 2012 (2), pp. 25-48.

OTRANTO Giorgio, « La tradizione micaelica del Gargano in un bassorilievo medievale del castello di Dragonara », dans *Vetera Christianorum*, 22, Bari, 1985, pp. 397-407.

PALAZZO Eric, « Les pratiques liturgiques et dévotionnelles et le décor monumental dans les églises du Moyen Âge », dans *L'emplacement et la fonction des images dans la peinture murale du Moyen Âge, Actes du 5^e séminaire International d'Art Mural*, Saint-Savin, 1992.

PALLUCCHINI Rodolfo, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venise, Neri Pozza Editore.

PALMIERI Stefano, « De l'Anjou à la Sicile », dans *L'Europe des Anjou, aventure des Princes angevins du XIII^e au XV^e siècle*, Paris, 2001, pp. 22 -35.

PANOFSKY Erwin, *Essais d'iconologie, les thèmes humanistes dans l'art de la Renaissance*, Éditions Gallimard, 1967. [traduit de l'anglais par Claude Herbette et Bernard Teyssèdre, 1^e édition 1939].

PANOFSKY Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, les Éditions de Minuit, 2006 (1^{ère} édition 1975).

PANOFSKY Erwin, *Les primitifs flamands*, Paris, Hazan, 2003 (première édition, 1953).

PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les arts visuels*, Paris, Gallimard, traduit de l'anglais par M. et B. Teyssèdre, 1996.

PARANI Maria G., « The Romanos ivory and the New Tokalı kilise : imperial costume as a tool for dating Byzantine art », dans *Cahiers Archéologiques*, 49, Paris, Picard, 2001, pp. 15-17.

PARENTI Daniela et TARTUFERI Angelo, *Lorenzo Monaco, a bridge from Giotto's heritage to the Renaissance*, Florence, Giunti, 2006.

PARISOT Jean, « Angéologie chez les syriens », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t.I, 1, 1930, pp. 1253-1259.

PASZTOR Edith, « L'apport de Raoul Manselli à l'histoire de l'eschatologie médiévale », dans *Fin du monde et signes des temps, visionnaires et prophètes en France méridionale (fin XIIIe-début XVe siècle)*, Toulouse, Privat, 1992.

PÁTKOVÁ Hana, « Le culte de saint Michel en Bohême et Pologne au Moyen Âge », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 57-61.

PAZZI Maximilian, *Lexicon für Theologie und Kirche*, Herder, Fribourg, 2006.

PEDROCCO Filippo, *Paolo Veneziano*, Tournai, La Renaissance du Livre, 2003.

PEDROCCO Filippo, *La potenza del bene, San Michele arcangelo nella grande arte italiana*, Venise, Mersilio, 2008.

PEROL Céline, « Chemins de pèlerinage et aires de routes », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 321-342.

PERRY Mary Phillips, « On the psychostasis in Christian art, I », dans *Burlington Magazine*, 1912, pp. 94-105.

PERRY Mary Phillips, « On the psychostasis in Christian art, II », dans *Burlington Magazine*, 1913, pp. 208-218.

PETIT Louis, « Angéologie dans les Églises orthodoxes », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t. I, 1, 1930, pp. 1248-1253.

PETIT DE JULLEVILLE M. L., « Recherches sur l'emplacement et le vocable des églises chrétiennes en Grèce », dans *Archives des Missions scientifiques et littéraires*, Paris, 1868.

PETRUCCI Armando, « Aspetti del culto e del pellegrinaggio di S. Michele arcangelo sul Monte Gargano », dans *Pellegrinaggi e culto dei santi in Europa fino alla prima crociata*,

Convegni del Centro di Studi sulla Spiritualità Medievale, Pérouse, Accademia Tudertina, 1963, pp. 145-180.

PETRUCCI Armando, « Origine e diffusione del culto di San Michele nell'Italia medievale », dans *Millénaire monastique du Mont Saint-Michel, Tome III*, Paris, P. Lethielleux Éditeur, 1971, pp. 339-352.

PIAZZA Simone, *Pittura rupestre medievale (secoli VI-XIII)*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, 370, 2007.

PIAZZA Simone, « Du roc à l'image : la peinture et sa place sans les grottes naturelles du Latium et de la Campanie du nord », dans *Peintures murales médiévales, XII-XVIe siècles, regards comparés*, sous la direction de Daniel RUSSO, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2005, pp. 181-192.

PICARD Jean-Michel, « La diffusion du culte de saint Michel en Irlande médiévale », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 133-146.

PICCIRILLO Michele, « Il culto degli angeli in Palestina », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 48-50.

PIEMONTESE Giuseppe, *Monte sant'Angelo artistica : alle sorgenti del romanico-pugliese*, Foggia, Edizioni Bastogi, 1984.

PIRAS Andrea, « I progenitori degli angeli : gli angeli nella religione zoroastriana », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 13-17.

PIVA Paolo, « San Pietro al monte de Civate (Lecco) : lecture iconographique en « contexte » », dans *Cahiers Archéologiques*, 49, Paris, Picard, 2001, pp. 69-84.

POISSON Georges, « Saint Michel, successeur du Dieu gaulois du soleil. », dans *Revue d'Auvergne*, tome XXXIII, Clermont-Ferrand, Société des Amis de l'Université de Clermont, 1916, pp. 6-15.

PONCELET Alberto S. I., « S. Michele al Monte Tancia », dans *Archivio Storico della Società Romana di Storia Patria*, XXIV, Roma, 1906, pp. 541-544.

PONSICH Pierre, « Le culte des anges en Vallespir aux XIe et XIIe siècles », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXVIII, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1997, pp. 41-48.

POPE-HENNESSY John, *Sieneese Quattrocento painting*, Oxford et Londres, Phaidon Press LTD, 1947.

POSENER Georges, SAUNERON Serge et YOYOTTE Jean, *Dictionnaire de la civilisation égyptienne*, Paris, Fernand Hazan, 1970.

PRANDI Adriano, « L'attesa dell'arte nuova dal Boccaccio al Cennini », dans *L'attesa dell'età nuova nella spiritualità della fine del Medioevo*, Convegni del centro di studi sulla spiritualità medievale, III, Todi, Accademia Tudertina, 1962, pp. 338-369.

PRICOCO Salvatore, « Il pellegrinaggio cristiano nella tarda antichità e il santuario di San Michele sul Gargano », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 107-124.

PROVERBIO Cecilia, *La figura dell'angelo nella civiltà paleocristiana*, Todi, Tau Editrice, 2007.

PRUDENCE, *Tome III : Psychomachie, contre Symmaque*, texte établi et traduit par M. Lavarenne, Paris, Les Belles Lettres, 1948.

RADOŻYCKA-PAOLETTI Maria-Aleksandra, « Sulle origini del santuario di S. Michele sul Monte Tancia », dans *Analecta Bollandiana*, CVI, Bruxelles, Société des Bollandistes, 1988, pp. 99-111.

RAVASI Gianfranco, « Gli angeli tra Antico e Nuovo Testamento », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 21-32.

RÉAU Louis, *Iconographie de l'art chrétien, Vol. 1, Introduction générale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1955.

Iconographie de l'art chrétien, Vol. 2-I, Ancien Testament, Paris, Presses Universitaires de France, 1956.

Iconographie de l'art chrétien, Vol. 2-II, Nouveau Testament, Paris, Presses Universitaires de France, 1957.

Iconographie de l'art chrétien, Vol. 3-I, Iconographie des saints : A-F, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

Iconographie de l'art chrétien, Vol. 3-II, Iconographie des saints : G - O, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

Iconographie de l'art chrétien, Vol. 3-III, Iconographie des saints : P - Z, Paris, Presses Universitaires de France, 1959.

REZEAU Pierre, *Les prières aux saints en français à la fin du Moyen Age, I et II*, Genève, Librairie Droz, 1982.

RICHÉ Pierre, « Les débuts du Mont-Saint-Michel au VIIIe-XIe siècles », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 37-44.

RICCIONI Stefano, « Epiconographie de l'art roman en France et en Italie (Bourgogne / Latium). L'art médiéval en tant que discours visuel et la naissance d'un nouveau langage », dans *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre, BUCEMA* [en ligne], 12, 2008, mis en ligne le 29 juillet 2008.

RIESS Jonathan B., *The Renaissance Antichrist, Luca Signorelli's Orvieto Frescoes*, Princeton, Princeton University Press, 1995.

RIGAUX Dominique, « Les images de Bernardin de Sienne du visible à l'invisible », dans *Image de soi, image de l'autre, du portrait individuel aux représentations collectives*, Grenoble, Publications de la MSH Alpes, 2010, pp. 39-60.

RIGAUX Dominique, « Michel et l'ultime voyage. Iconographie médiévale de l'archange dans les vallées alpines », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 577-597.

RIGAUX Dominique, « Réflexions sur les usages apotropaiques de l'image peinte. Autour de quelques peintures murales novariennes du *Quattrocento* », dans *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, pp. 155-177.

RINGBOM Sixten, *Les images de dévotion : XIIIe-XVe siècle*, traduit de l'anglais par Alix GIROD, Paris, Gérard Monfort Editeur, 1995 (Recueil de 3 articles publiés en 1969, 1980 et 1989).

RIVIÈRE-CIAVALDINI Laurence, *Imaginaires de l'Apocalypse : pouvoir et spiritualité dans l'art gothique européen*, Paris, CTHS, INHA, 2007.

ROJDESTVENSKY Olga, *Le culte de saint Michel et le Moyen Âge latin*, Paris, Auguste Picard éditeur, 1922.

ROMA Giuseppe, « Culto micaelico e insediamenti fortificati sul territorio della Calabria settentrionale », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 507-522.

ROMANELLI Giandomenico, *Venezia, l'arte nei secoli*, Udine, Magnus, 1997.

ROMANO Giovanni, *La Sacra di San Michele. Storia Arte Restauri*, Turin, Seat, 1990.

ROSSI Francesco, « Pisanello et la représentation des armes : réalité visuelle et valeur symbolique », dans *Pisanello, Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 26, 27 et 28 juin 1996*, Paris, La Documentation Française, 1998, pp. 297-334.

ROSSI Marco, **ROVETTA Alessandro**, « La cultura figurativa delle chiese rupestri di Matera », dans *Chiese e asceti rupestri di Matera*, Rome, Edizioni de Luca, 1995, pp. 21-56.

ROTILI Mario, *La diocesi di Benevento*, Spolète, Centro italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1966.

ROUCHE Michel, « Le combat des saints anges et des démons : la victoire de saint Michel », dans *Santi e demoni nell'alto medioevo occidentale (secoli V-XI), vol.1.*, Spoleto, Arti Grafiche Panetto et Petrelli, 1989, pp. 533-571.

RUSCONI Roberto, *L'attesa della fine, Crisi della società, profezia ed Apocalisse in Italia al tempo del grande scisma d'Occidente, (1378-1417)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, Studi Storici, fasc. 115-118, 1979.

RUSSO Daniel, « Byzance et l'art médiéval : la question de l'intermédiaire italien », présentation de *Art médiéval de la Méditerranée*, dans *Revue de l'Art*, n° 158, avril 2007, pp. 5-12.

RUSSO Daniel, « Compilation iconographique et légitimation de l'ordre dominicain : les fresques de Tomaso da Modena à San Niccolò de Treviso (1352) », dans *Revue de l'Art*, 1992, n° 97, pp. 76-84.

RUSSO Daniel, « Le Christ entre Dieu et homme dans l'art du Moyen Âge en Occident, (IXe-XVe siècles). Essai d'interprétation iconographique », *Le Moyen Âge aujourd'hui, trois regards sur le Moyen Âge : histoire, théologie, cinéma*, sous la direction de Jacques LE GOFF et Guy LOBRICHON, Paris, Cahiers du Léopard d'or, n° 7, 1998, pp. 247-279.

RUSSO Daniel, « Le corps des saints ermites en Italie centrale aux XIVe et XVe siècles : étude d'iconographie », dans *Médiévales*, n° 8, 1985, pp. 57-73.

RUSSO Daniel, « Émile Mâle (1862-1954) : l'invention de l'iconographie historique », dans *Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 148^e année, n°4, 2004, pp. 1641-1650.

RUSSO Daniel, « Espace peint, espace symbolique, construction ecclésiologique, les peintures de Berzé-la-ville », dans *Revue Mabillon*, t.72, Orléans, Brepols, 2000, pp. 57-87.

RUSSO Daniel, « Les fonctions dévotionnelles de l'image religieuse dans l'Italie médiévale », dans *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, pp. 133-153.

RUSSO Daniel, « Iconographie et publics en Italie à la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVe siècles) », dans *Fiestas y liturgia : actas del coloquio celebra en la Casa Velàzquez*, 1988, pp. 53-62.

RUSSO Daniel, « Iconographie et public en Italie à la fin du Moyen Âge XIIIe-XVe siècles », dans *Sociologie de l'art*, Paris, La documentation française, 1986 (1), pp. 297-305.

RUSSO, Daniel, « Imaginaire et réalités : peindre en Italie aux derniers siècles du Moyen Âge », dans Xavier BARRAL I ALTET, *Artistes, artisans et production artistique au Moyen Âge, vol. 1 – Les hommes*, Paris, Picard, 1986 (2), pp. 353-380.

RUSSO Daniel, « Les modes de représentation du pouvoir en Europe dans l'iconographie du XIVe », dans *Représentation, pouvoir et royauté à la fin du Moyen Âge*, Paris, Picard, 1995, pp. 177-198.

RUSSO, Daniel, « Saint François, les franciscains et les représentations du Christ sur la croix en Ombrie au XIIIe siècle. Recherches sur la formation d'une image et sur une sensibilité esthétique au Moyen Âge », dans *Mélanges de l'École Française de Rome, Moyen Âge et temps modernes*, tome 96, 1984, pp. 647-717.

RUSSO, Daniel, *Saint Jérôme en Italie, étude d'iconographie et de spiritualité, XIIIe-XVIIe siècles*, Paris et Padoue, éditions de la découverte, École Française de Rome, 1987.

RUSSOLI Franco, *La Raccolta Berenson*, Milan, Officine Grafiche Ricordi, 1962.

SAINTYVES P., *Les saints successeurs des dieux*, Paris, Emile Nourry, 1907.

SAMARITANI Antonio et DI FRANCESCO Carla, *Pomposa, Storia arte architettura*, Ferrare, Corbo Editore, 1999.

SANIAL Bernard et GALLAND Bernard, « L'archange Michel, de la psychostasie au culte des morts, à la lumière de quelques exemples français, vellaves et alti-ligériens », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 197-222.

SANTI Francesco, *Galleria Nazionale dell'Umbria, dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, Rome, Istituto Poligrafico dello Stato, 1969.

SANTI Francesco, *Gonfalon umbri del Rinascimento*, Pérouse, Editrice Volumnia, 1976.

SANTI Francesco, *La Pinacoteca Comunale di Gualdo Tadino*, Rome, De Luca Editore, 1966.

SARACCO Monica, « Il culto di San Michele nell'Italia settentrionale : sondaggi e prospettive d'indagine », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 219-239.

SARACCO Monica, « I Luoghi come rappresentazione : le sedi delle chiese micaeliche nel regno italico medievale », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 237-253.

SARRAZIN Béatrice, *Catalogue raisonné des peintures italiennes du musée des Beaux-Arts de Nantes, XIIIe-XVIIIe siècle*, Nantes, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1994.

SAXER Victor, « Le dragon dans la littérature hagiographique latine ancienne et médiévale », dans *Drac, symbolique et mythologie du dragon entre Rhône et Alpes, Cahiers des Alpes Maritimes*, 6, Nice, 1990, peinture sur panneaux, pp. 53-88.

SAXER Victor, « Jalons pour servir à l'histoire du culte de l'archange saint Michel en Orient jusqu'à l'iconoclasme », dans *Noscere Sancta*, vol. I, Rome, 1985, pp. 357-426.

SAZAMA Kristin, « Le rôle de la tribune de Vézelay à travers son iconographie : Réflexions sur deux chapiteaux de la tribune et leur rapport avec la fonction commémorative des chapelles hautes dédiées à saint Michel », dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle*, sous la direction de Christian SAPIN, Paris, Éditions du CTHS, 2002, p. 440-449.

SCHILLER Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst, Band 3 Die Auferstehung und Erhöhung Christi*, Göttingen, Gütersloher Verlagshaus, 1971.

SCHILLER Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst, Band 5 Die Apokalypse des Johannes Bildteil*, Göttingen, Gütersloher Verlagshaus, 1991.

SCHMIDT Victor M., *Painted Piety, panel paintings for personal devotion in Tuscany, 1250-1400*, Florence, Centro Di, 2005.

SCHMITT Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Paris, Gallimard, 2001.

SCHMITT Jean-Claude, « La fabrique des saints », dans *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 39^e année, n° 2, 1984, pp. 286-300.

SCHMITT Jean-Claude, « *Imago* : de l'image à l'imaginaire » dans *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, pp. 29-38.

SCHMITT Jean-Claude, « Présentation » de l'ouvrage *Prêcher d'exemples. Récits de prédicateurs du Moyen Âge*, France, Éditions Stock, 1985, pp. 9-27.

SEIDEL Max, *Arte italiana del Medioevo e del Rinascimento, volume 1: Pittura*, Venise, Marsilio, 2003.

SELVELLI Cesare, *Fano e Senigallia, Italia artistica n°108*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1911.

SENSI Mario, « I grandi santuari micaelici d'occidente », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 126-133.

SENSI Mario, « Le indulgenze a S. Michele », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 241-268.

SENSI Mario, « Santuari e culto di S. Michele nell'Italia centrale », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 241-280.

SERENO Cristina, « La rappresentazione letteraria dell'arcangelo nei testi dell'Italia centro-settentrionale (XI-XV sec.) », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 73-91.

SERGI Giuseppe, *L'arcangelo sulle Alpi, Origini, cultura e caratteri dell'Abbazia medievale di S. Michele della Chiusa*, Bari, Edipuglia, 2011.

SERGI Giuseppe, « Culto locale e pellegrinaggio europeo : un'interferenza nel medioevo piemontese », dans *Luoghi sacri e spazi della santità*, Turin, Rosenberg et Sellier, 1990, pp. 61-73.

SERRA Renata, *Storia dell'arte in Sardegna: Pittura e scultura dall'età romanica alla fine del '500*, Nuoro, Ilisso Edizioni, 1990.

SEYMOUR Charles Jr., *Early Italian Paintings in the Yale University Art Gallery*, New Haven, Yale University Press, 1970.

SHAPLEY, Fern Rusk, *Painting from the Samuel H. Kress collection : Italian schools, XIII-XV century*, Londres, Phaidon Press, 1966.

SIEFFERT René, « De quelques représentations du jugement des morts chez les japonais », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 255-285.

SIMINI Roberta, « Gli angeli nella mistica ebraica », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 65-68.

SIMONETTI Manlio, « Angeli pagani giudei cristiani », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 305-322.

SINDING-LARSEN Stalle, « Categorization of images in ritual and liturgical contexts », dans *L'image, Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Cahiers du Léopard d'Or, 1996, pp. 109-130.

SINDONA Enio, *Pietro Cavallini*, Milan, Istituto Editoriale Italiano, 1958.

SOLITRO Giuseppe, *Il lago di Garda, Italia artistica n°10*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1912.

SORLIN DORIGNY A.-L., « Phylactère alexandrin contre les épistaxis », dans *Revue des études grecques, volume IV*, Paris, Ernest Leroux Éditeur, 1891, pp. 287-296.

SOURDEL Dominique, « Le jugement des morts dans l'Islam », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 177-206.

SOYER Eugène, *Saint Michel et les saints anges considérés dans leurs relations avec le monde visible, traité suivi du manuel des pèlerins au Mont Saint-Michel*, Coutances, J.-J. Salettes, 1870.

SPADA PINTARELLI Silvia, *Affreschi in Alto Adige*, Venise, Arsenale Editrice, 1997.

SPERA Vincenzo M., « Ali di cartone e spada di latta », dans *Le ali di Dio, Messaggeri e guerrieri alati tra Oriente e Occidente*, Cinisello, Silvana Editoriale, 2000, pp. 155-158.

SPIAZZI Anna Maria, *Giusto de' Menabuoi nel Battistero di Padova*, Trieste, Edizioni Lint, 1980.

SPIESER Jean-Michel, « Les programmes iconographiques des églises byzantines après l'iconoclasme », dans *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

SUSI Eugenio, « San Michele nel territorio del Ducato spoletino nell'alto Medioevo », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 105-138.

TABACCO Giovanni, « Espedienti politici o persuasioni religiose nel medioevo di Gian Piero Bognetti », dans *Rivista di storia della Chiesa in Italia*, 24, 1970, pp. 504-523.

TALBOT RICE David, *Art Byzantin*, Paris, Bruxelles, Elsevier, 1959.

TAMANTI Giulia, *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo*, Naples, Electa, 2003.

TANCREDI Giovanni, *Montesantangelo monumentale*, Monte Sant'Angelo, Ciampoli, 1932.

TARTUFERI Angelo e SCALINI Mario, *L'arte a Firenze nell'età di Dante (1250-1300)*, Florence-Milan, Giunti Editore, 2004.

TENENTI Alberto, *Sens de la mort et amour de la vie : Renaissance en Italie et en France*, (trad. franç. de Simone Matarasso-Gervais, Québec-Paris, S. Fleury-L'Harmattan, 1998, version originale : *Il senso della morte e l'amore della vita nel Rinascimento (Francia e Italia)*), Turin, Einaudi, 1957.

TENENTI Alberto, *La vie et la mort à travers l'art du XV^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1952.

TEYSSÈDRE Bernard, *Anges, astres et cieux, figures de la destinée et du salut*, Paris, Albin Michel, 1986.

TEZA Laura, *Pietro Vannucci, il Perugino, Atti del Convegno Internazionale di studio, 25-28 ottobre 2000*, Pérouse, Volumnia, 2004.

THÉNARD-DUVIVIER Franck, « L'hybride, image d'une altérité ambiguë (Antiquité et Moyen Âge) », dans *Image de soi, image de l'autre, du portrait individuel aux représentations collectives*, Grenoble, Publications de la MSH Alpes, 2010, pp. 239-258.

TOMEI Alessandro, « Giotto, la pittura », dans *dossier art*, n°120, février 1997, Florence, Giunti.

TOMEI Alessandro, *Le Biccherne di Siena, Arte e finanza all'alba dell'economia moderna*, Bergamo, Bolis Edizioni, 2002.

TOMEI Alessandro, *Santa Chiara in Assisi, architettura e decorazione*, Milan, Silvana Editoriale, 2002.

TORITTI Piero, *La pinacoteca Nazionale di Siena, i dipinti dal XV al XVIII secolo*, Gène, Sagep Editrice, 1978.

TOSCO Carlo, « Architettura e vie di pellegrinaggio tra la Francia e l'Italia : da Mont-Saint-Michel alla Sacra di San Michele », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 541-564.

TOUATI François-Olivier, *Vocabulaire historique du Moyen Âge (Occident, Byzance, Islam)*, Paris, La Boutique de l'Histoire, 2007 (1^e édition 1995).

TOUBERT Hélène, « Iconographie et histoire de la spiritualité médiévale », dans *Iconographie et spiritualité*, Revue d'Histoire de la Spiritualité, tome 50, 1974.

TREXLER Richard C., « Florentine Religious Experience : The Sacred Image », dans *Studies in the Renaissance*, 19, 1972, pp. 7-41.

TRIPPUTI Anna-Maria, « Aspetti devozionali e votivi del pellegrinaggio micaelico al Gargano », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 101-123.

TRIPPUTI Anna-Maria, « L'immagine di San Michele negli ex-voto dell'Italia meridionale », dans *Représentations du Mont et de l'archange saint Michel dans la littérature et dans les arts*, Bari, Edipuglia, 2011, pp. 265-276.

TROTTA Marco, « « Di Gargano il monte porta il nome ». Un itinerario medievale », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 209-218.

TROTTA Marco, et RENZULLI Antonio, « La grotta garganica : rapporti con Mont-Saint-Michel e interventi longobardi », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003, pp. 427-448.

TROTTA Marco, « I luoghi del Liber de Apparitione. Il santuario di San Michele dal V all'VII secolo », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 125-150.

VACANT Jean Michel Alfred, « Ange », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t.I, 1, 1930, pp. 1189-1192.

VACANT Jean Michel Alfred, « Angéologie dans l'Eglise latine depuis le temps des Pères jusqu'à saint Thomas d'Aquin », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t. I, 1, 1930, pp. 1222-1227.

VACANT Jean Michel Alfred, « Angéologie de saint Thomas d'Aquin et des scolastiques postérieurs », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t. I, 1, 1930, pp. 1228-1248.

VACANT Jean Michel Alfred, « Angéologie parmi les averroïstes latins », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t. I, 1, 1930, pp. 1260-1264.

VACANT Jean Michel Alfred, « Angéologie dans les conciles et doctrine de l'Église sur les anges », dans *Dictionnaire de Théologie Catholique*, Paris, t. I, 1, 1930, pp. 1264-1271.

VACCAJ Giulio, *Pesaro, Italia artistica n°42*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1909.

VALLERY-RADOT Jean, « Note sur les chapelles hautes dédiées à saint Michel », dans *Bulletin Monumental*, 88, Paris, Picard, 1929, pp. 453-478.

VAN DER MEER Frédéric, *L'Apocalypse dans l'art*, Anvers, Fonds Mercator, 1978.

VAN DRIVAL Abbé E., « L'iconographie des anges », dans *Revue de l'Art Chrétien* t. X, 1866, pp. 281-294 ; pp. 337-352 ; pp. 425-436.

VAN OS Henk, *Sieneese atlarpieces 1215-1460*, Groningen, Egbert Forsten Publishing, 1990.

VAN OS Henk, « The black death and sieneese painting: a problem of interpretation », dans *Art History*, n°4, volume 3, septembre 1981, pp. 237-249.

VANDIER-NICOLAS N., « Le jugement des morts en Chine », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 231-254.

VARENNE Jean, « Le jugement des morts dans l'Inde », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 207-230.

VAUCHEZ André, *Conclusion de la rencontre Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 599-604.

VAUCHEZ André, *Histoire des Saints et de la sainteté chrétienne, Tome III : Au temps du renouveau évangélique 1054-1274*, Paris, département histoire chrétienne, Hachette, 1986.

VAUCHEZ André, *Les laïcs au Moyen Âge, pratiques expériences religieuses*, Paris, Cerf, 1987.

VAUCHEZ André, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen-âge*, Rome, École Française de Rome, 1988.

VAUCHEZ André, « Saint Michel dans la spiritualité des laïcs au Moyen Âge », dans *Culto e santuari di san Michele nell'Europa medievale*, Bari, Edipuglia, 2007, pp. 339-348.

VAUCHEZ André, *Saints, prophètes et visionnaires, le pouvoir surnaturel au Moyen Age*, Paris, Albin Michel, 1999.

VAUCHEZ André, *La spiritualité du Moyen Age occidental (VIIIe-XIIIe siècle)*, Éditions du Seuil, 1994.

VELMANS Tania, *Rayonnement de Byzance*, Paris, Thalia Edition, 2006.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana, tome V : la pittura del Trecento e le sue origini*, Milan, Ulrico Hoepli editore, 1907.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana, tome VII parte I : la pittura del Quattrocento*, Milan, Ulrico Hoepli editore, 1911.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana, tome VII parte II : la pittura del Quattrocento*, Milan, Ulrico Hoepli editore, 1913.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana, tome VII parte III : la pittura del Quattrocento*, Milan, Ulrico Hoepli editore, 1914.

VENTURI Adolfo, *Storia dell'arte italiana, tome VII parte IV : la pittura del Quattrocento*, Milan, Ulrico Hoepli editore, 1915.

VERZONE Paolo, « Les églises du Haut Moyen Âge et le culte des anges », dans *L'art Mosan*, sous la direction de Pierre FRANCASTEL, Paris, Armand Colin, 1953, pp. 71-80.

VILLETTE Jeanne, *L'ange dans l'art occidental du XIIIe au XVIe siècle, France, Italie, Flandre, Allemagne*, Paris, Henri Laurens Éditeur, 1940.

VINCENT Catherine, « Les confréries et le culte de saint Michel à la fin du Moyen Âge dans le royaume de France », dans *Culte et pèlerinages à saint Michel en Occident, les trois monts dédiés à l'archange*, Rome, Collection de l'École Française de Rome, n° 316, 2003 (1), pp. 179-202.

VINCENT Catherine, « Le Mont-Saint-Michel et le culte de l'archange dans les chroniques normandes des XIIIe-XIVe siècles », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 163-174.

VINCENT Catherine, « Du nouveau sur les pèlerinages médiévaux ? », dans *Religion et mentalités au Moyen Âge, Mélanges en l'honneur d'Henri Martin*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003 (2), pp. 379-386.

VITALE Giuliana, « I santi del re : potere politico e pratiche devozionali nella Napoli angioina ed aragonese », dans *Pellegrinaggi e itinerari dei santi nel Mezzogiorno medievale*, Naples, Liguori Editore, 1999, pp. 93-128.

VOLPE Alessandro, « Pittura a Pomposa », dans *Pomposa, Storia arte architettura*, Ferrare, Corbo Editore, 1999, pp. 95-149.

VON RINTELEN Wolfgang, « Kult- und Legendenwanderung von Ost nach West im frühen Mittelalter », dans *Saeculum*, 22, Freiburg, 1971, pp. 71-100.

VOVELLE Gaby et Michel, *Vision de la mort et de l'au-delà en Provence d'après les autels des âmes du purgatoire, XVe-XXe siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, 1970.

VOVELLE Michel, « Les attitudes devant la mort, front actuel de l'histoire des mentalités », dans *Archives des sciences sociales des religions*, n° 39, 1975, pp. 17-29.

VOVELLE Michel, « Iconographie et histoire des mentalités, les enseignements d'un colloque », dans *Ethnologie française*, nouvelle série, t. 8, n°2/3, 1978, pp. 173-190.

VOVELLE Michel, *La mort et l'Occident de 1300 à nos jours*, Paris, Gallimard, 1983.

VOVELLE Michel, *Mourir autrefois, attitudes collectives devant la mort aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris, Gallimard, Julliard, 1974.

WAGNER Anne, « Le culte de saint Michel dans l'Empire », dans *Autour de l'archange saint Michel*, Yssingaux, Édition des Cahiers de la Haute-Loire, 2012, pp. 121-129.

WILLIAMS Lukyn A., « The cult of the angels at Colossae », dans *The Journal of Theological Studies*, 10, Oxford, At the Clarendon Press, 1909, pp. 413-438.

WILLS Garry, « Hunt for the Last Judgment », dans *New York Review of Books*, vol.42, n°7, 20 avril 1995, pp. 53-61.

WIRTH Jean, « L'apparition du surnaturel dans l'art du Moyen Age », dans *L'image et la production du sacré*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1991.

WIRTH Jean, *L'image à l'époque gothique (1140-1280)*, Paris, Cerf, 2008.

YARZA LUACES Joaqui, « Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa Maria de Taüll. », dans *Les cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, XXX, Codalet, Association culturelle de Cuixà, 1999, pp. 121-140.

YOYOTTE Jean, « Le jugement des morts dans l'Égypte Ancienne », dans *Le jugement des morts, sources orientales IV*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, pp. 15-80.

ZAMPETTI Pietro, « Arte figurativa nell'alta Valle del Chienti tra Medioevo e Rinascimento : aspetti e problemi », dans *Arte e spiritualità nell'ordine Agostiniano e il convento San Nicola a Tolentino*, Rome, Argos, 1994, pp. 67-91.

ZAMPETTI Pietro, *Carlo Crivelli*, Florence, Nardini Editore, 1986.

ZAMPETTI Pietro, *Pittura nelle Marche, volume primo : Dalle origini al primo Rinascimento*, Florence, Nardini Editore, 1988.

ZANETTI Ugo, « Fêtes des anges dans les calendriers et synaxaires orientaux », dans *Culto e insediamenti micaelici nell'Italia meridionale fra tarda antichità e Medioevo*, Bari, Edipuglia, 1994, pp. 323-350.

ZERI Fédérico, *Italian paintings in the Walters Art Gallery, volume 1 et volume 2*, Baltimore, The Trustees, 1976.

ZERI Fédérico, « Un san Michele arcangelo di Riccardo Quartataro », dans *Paragone* n°151, Florence, Sansoni Editore, luglio 1962, pp. 52-54.

ZIMMERMANN Michel, « Saint Michel de Cuxa et l'Italie », dans *Pèlerinages et sanctuaires de Saint-Michel dans l'Occident médiéval*, Bari, Edipuglia, 2009, pp. 269-317.

ZUCCHETTA Emanuela, « Un affresco ritrovato nella chiesa di San Zan Degolà di Venezia », dans *Venezia Arti*, Città di Castello, Viella, 1993, pp. 156-157.

TABLES ET INDEX

Table des illustrations hors-corpus

Cette table comprend uniquement le récapitulatif des figures hors-corpus. Pour les références des figures du corpus, se référer à la liste des peintures du corpus ci-après, puis au catalogue numérique.

Fig. 1. Annonciation, Rome, Catacombe de Priscille, via Salaria, <i>cubiculum</i> de l'Annonciation, II-III ^e siècles.	192
Fig. 2. L'échelle de Jacob, Rome, Catacombes de la Via Latina, <i>cubiculum</i> B,.....	193
Fig. 3. L'hospitalité d'Abraham, Rome, hypogée de la via Dino Compagni, <i>cubiculum</i> B.....	194
Fig. 4. Balaam arrêté par l'ange, Rome, hypogée de la via Dino Compagni, <i>cubiculum</i> de Sansone (E), <i>arcosolium</i>	194
Fig. 5. La défunte Vibia accompagnée par l'ange aux Champs Elysées, et détail, Rome, Via Appia Antica, Arcosolio di Vibia, fin IV ^e -début V ^e siècle.....	195
Fig. 6. <i>Maiesta Domini</i> , Rome, Catacombe de San Sebastiano, nucleo de l'ex Vigna Chiaraviglio, reconstruction de l'arcosolio de Paulus.....	195
Fig. 7. Annonciation et Épiphanie, et détail de l'Annonciation, Rome, Sainte-Marie-Majeure,	198
Fig. 8. L'hospitalité d'Abraham, Rome, Sainte-Marie-Majeure, mosaïque de la nef centrale, V ^e siècle.....	199
Fig. 9. L'hospitalité d'Abraham, Ravenne, San Vitale, mosaïque de l'arcature, milieu du VI ^e siècle.....	199
Fig. 10. Vierge à l'Enfant entourée d'anges, Ravenne, Sant'Apollinare Nuovo, nef, deuxième moitié du VI ^e siècle.....	200
Fig. 11. Sarcophage de Volusia Longino, Musée archéologique de Palerme, II-III ^e siècle.....	202
Fig. 12. Deux anges portant une couronne ornée d'un chrisme, sarcophage du Musée archéologique national d'Istanbul, fin IV ^e -début V ^e siècle.....	202
Fig. 13. Scène des ossements desséchés de la vision d'Ézéchiel (37, 1-2), peinture murale de la seconde synagogue de Doura Europos, paroi nord, registre inférieur, 254.....	203
Fig. 14. Victoires portant la Menorah, fragment de sarcophage provenant de la catacombe juive de Vigna Randanini de Rome, conservé au Museo Nazionale Romano.....	204
Fig. 15. Giotto, Lamentation sur le corps du Christ et détail, Padoue, Chapelle Scrovegni, 1304-1306.....	210
Fig. 16. Fra Angelico, Annonciation, Florence, couvent San Marco, 1438-1450.....	211
Fig. 17. Sandro Botticelli, la Nativité mystique et détail, Londres, National Gallery, 1500-1501.....	211
Fig. 18. Francesco di Giorgio Martini, Adoration des bergers et détail, Sienne, San Domenico, Cappella Tancredi, 1490-1495.....	211
Fig. 19. Piero Della Francesca, Nativité, Londres, National Gallery, 1470-1475.....	212
Fig. 20. Mantegna, Vierge à l'Enfant et chérubins (détail), Milan, Pinacoteca di Brera, 1480-1490.....	212
Fig. 21. Mantegna, polyptique de Saint Zénon, détail, Vérone, chapelle Saint-Zénon, 1457-1460.....	213
Fig. 22. Raphaël, La Madone Sixtine, détail, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister, 1513-1514.....	213
Fig. 23. Giovanni Bellini, Pietà, Rimini, Pinacoteca Comunale, 1474.....	213
Fig. 24. Saint Michel au pied-droit de la porte de l'église d'Alahan, en Isaurie, Turquie, ½ V ^e	218
Fig. 25. Saint Michel sur une médaille, détail d'un collier d'enfant conservé au Musée de l'Ermitage de Saint- Petersbourg, V ou VI ^e siècle.....	219
Fig. 26. L'archange Michel, plaque en ivoire, Londres, British Museum, 525-550.....	219
Fig. 27. La Vierge à l'Enfant entourée de Michel et de Gabriel, et détail, Kiti, église de l'Anghelotistos (Chypre), VI ^e siècle.....	220
Fig. 28. Poignée de peigne représentant l'Empereur Léon VI couronné par la Vierge, Berlin, Bode museum, fin du IX ^e siècle.....	221

Fig. 29. Christ entouré des deux archanges, mosaïque déposée et conservée au Bode Museum, VI ^e siècle.....	224
Fig. 30. Saint Michel, Ravenne, Sant'Apollinare in Classe, Montant de l'arc triomphal, VI ^e siècle.....	224
Fig. 31. L'empereur Justinien et sa cour, Ravenne, San Vitale, panneau latéral de l'abside, 547.	224
Fig. 32. Christ et deux archanges, maison de Pierre et Paul, Celio, Rome, reconstitution de la peinture murale déposée, IX ^e	225
Fig. 33. Archange, grotte de San Michele, Arpino, XII ^e (?).	225
Fig. 34. Saint Michel bénissant trois moines pèlerins, Grotta di San Michele, Olevano sul Tusciano, IX ^e siècle.	226
Fig. 35. Saint Michel, peinture de la lunette du portique, Sant'Angelo in Formis, Caserta, 2 ^e ½ du XII ^e siècle.	226
Fig. 36. Apparition du « chef de l'armée de l'Éternel » (Josué 5, 14) à Josué, Rome, Santa Maria Maggiore, nef, V ^e siècle.	227
Fig. 37. Chrismale de Mortain et détail de la face principale, Collégiale Saint-Evrout, Mortain, cuivre repoussé et doré, VII ^e -VIII ^e siècle.....	228
Fig. 38. Saint Michel, revers de monnaie lombarde, sous le règne du roi Ratchis, 744-749.....	230
Fig. 39. Liutprand et saint Michel, endroit et revers de monnaie lombarde, 713-744.....	230
Fig. 40. Roi Adalgis, <i>Codex Legum Langobardorum</i> , ms. 4 folio 188r., Abbaye de Cava de' Tirreni, début du XI ^e	231
Fig. 41. Saint Michel, Monte Sant'Angelo, Museo Devozionale, 1 ^e moitié du XI ^e siècle.....	231
Fig. 42. Détail de l'image ci-dessus.	231
Fig. 43. Saint Michel, trésor de San Marco, Venise deuxième moitié du X ^e ou première du XI ^e siècle.....	232
Fig. 44. Saint Michel, détail de la <i>Pala d'Oro</i> de Venise, San Marco, première moitié du XI ^e siècle.....	232
Fig. 45. Revers d'une monnaie de Constantin représentant un labarum planté dans un serpent, vers 326.	233
Fig. 46. Revers de monnaie romaine, empereur Arcadius foulant aux pieds un captif,	233
Fig. 47. Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic, Ravenne, Palais épiscopal, mosaïque, 433-450.....	234
Fig. 48. Christ, anges et animaux, lampe d'argile du VI ^e siècle retrouvée à Rome.	235
Fig. 49. Athanase d'Alexandrie terrassant Arius, BNF, ms. lat. 1684, folio 1, fin XI ^e siècle.....	235
Fig. 50. Tissu copte, Athènes, musée des Arts décoratifs, VI ^e - VII ^e siècle.....	237
Fig. 51. Fragment de tissu copte en soie et reconstitution, Londres, Victoria and Albert Museum, VI ^e - VII ^e siècle.	237
Fig. 52. Saint Michel terrassant le dragon, bas-relief du trône épiscopal, Basilique Saint-Michel, Monte Sant'Angelo, fin XI ^e début XII ^e siècle.	237
Fig. 53. Saint Michel, fragment d'une couverture de livre, en ivoire, Grassimuseum, Leipzig, vers 800.	239
Fig. 54. Autel d'or, détail, saint Michel, Aix-la-Chapelle, Cathédrale, autour de l'an Mil.	239
Fig. 55. Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic, détail de la couverture en ivoire de l'Évangélaire de Lorsch, 778-820.	239
Fig. 56. Saint Michel, détail du Jugement dernier, Torcello, revers de façade de Santa Maria Assunta, fin du XI ^e siècle.	241
Fig. 57. Michel et Gabriel, église Sombre, Göreme, Karanlık Kilise, XI ^e - XII ^e	242
Fig. 58. Saint Michel combattant un démon, Montceaux-l'Étoile, église Saints-Pierre-et-Paul, XII ^e siècle. ...	242
Fig. 59. Maestro di Civate, La victoire des anges sur le dragon de l'Apocalypse, Civate, San Pietro al Monte, fin XIe début XII ^e	243
Fig. 60. La Femme et le dragon, folio 29v, et le combat contre le dragon, folio 30v, Apocalypse de Bamberg, Bibliothèque d'État de Bamberg, Msc.Bibl.140, début XI ^e siècle.....	244
Fig. 61. La Femme et le dragon, Castel Sant'Elia, Sant'Anastasio, paroi sud de la nef, détail, XI ^e siècle.	244
Fig. 62. Combat contre le dragon et chute des anges, folio 38 recto, Apocalypse de Trèves, Bibliothèque municipale, 31, premier quart du IX ^e siècle.	245
Fig. 63. Lucifer et ses anges chassés du Paradis, folio 3 verso, détail, manuscrit disparu de l' <i>Hortus Deliciarum</i> , 1176-1196, selon la copie de Christian Moritz Engelhardt (1812-1818).	246

Fig. 64. Michel vainqueur de Satan, premier panneau du battant gauche de la porte en bronze de la basilique Saint-Michel de Monte Sant'Angelo, 1074.....	246
Fig. 65. La pesée du cœur, Papyrus du Livre des morts d'Ani, Londres, British Museum, 1275 av. J.-C.....	248
Fig. 66. Croix de Muiredach, Monasterboice (Irlande), Face est, X ^e siècle.....	250
Fig. 67. Saint Michel et Psychostasie, détails du Jugement dernier, Torcello, revers de façade de Santa Maria Assunta, fin du XI ^e siècle.....	251
Fig. 68. Saint Michel pesant les âmes, église Saint-Pierre, Chauvigny, chapiteau du chœur, 1 ^{ère} ½ du XII ^e	252
Fig. 69. Psychostasie, détail du portail de Saint Trophime d'Arles et vue générale avec situation de la scène, 1180-1190.....	253
Fig. 70. Saint Michel, Santa Maria in grotta, Rongolise, milieu XII ^e siècle.....	254
Fig. 71. Saint Michel pesant les âmes, base du « trône royal », Monte Sant'Angelo, église grotte, fin XI ^e - début XII ^e siècle.....	254
Fig. 72. Fragment de peinture murale, taureau et aile, crypte B, basilique San Michele, Monte Sant'Angelo, IX-X ^e siècle.....	256
Fig. 73. Gargan et le taureau, bas-relief et reconstitution graphique, paroi du château de Dragonara, fin XII ^e -début XIII ^e	257
Fig. 74. Maître de Sant Pau de Casserres, devant de l'autel des archanges, Museu Nacional d'Art de Catalunya, deuxième quart du XIII ^e siècle.....	258
Fig. 75. Vierge à l'Enfant entourée de Michel et de Gabriel, mosaïque absidiale, église de la Vierge.....	260
Fig. 76. Saint Michel, Palerme, église de la Martorana, voûte de la quatrième travée, 1143-1141.....	261
Fig. 77. Saint Michel, Palerme, Duomo, paroi de l'abside, 1179-1182.....	261
Fig. 78. Saint Michel, abbaye de Sant'Angelo in Formis, fresque de l'abside, 1180 environ.....	262
Fig. 79. Michel, Santa Maria Maggiore, Monte Sant'Angelo, XI ^e siècle.....	263
Fig. 80. Michel terrassant le dragon, Cathédrale du Puy-en-Velay, XI ^e siècle.....	263
Fig. 81. Michel pèse les âmes, Santa Maria in Grotta, Rongolise, milieu XII ^e siècle.....	264
Fig. 82. Giotto, Lamentation sur le Christ mort (détail), Padoue, Chapelle Scrovegni, peinture murale, 1303-1306.....	292
Fig. 83. Duccio, Maestà (détail face arrière), Sienne, Museo dell'Opera del Duomo, peinture sur panneaux, 1308-1311.....	300
Fig. 84. Le Christ présenté à Pilate (détail), Ravenne, Sant'Apollinare Nuovo, mosaïque, VI ^e siècle.....	378
Fig. 85. Jacobino Longo, Saint Michel, fragment de fresque de.....	388
Fig. 86. Anonyme, Apocalypse (détail), Saint-Pierre-les-Églises, église paroissiale, peinture murale, 782-984.....	439
Fig. 87. Saint Michel contre les démons, Marestay, église Saint-Pierre, chapiteau, XII ^e siècle.....	490
Fig. 88. Le copiste présente son livre à saint Michel, Avranches,.....	505
Fig. 89. Jugement dernier, 1255-1260, Bourges, cathédrale Saint-Etienne, portail central, sculpture.....	550
Fig. 90. Konrad von Scheyern, <i>Liber matutinalis</i> , Munich, Staatsbibliothek, cod. lat. 17401, folio 14 verso, Crucifixion, XIII ^e	581
Fig. 91. Reconstitution graphique d'après G. D. Bertoli, des peintures d'Aquileia, église dei Pagani, IX-XI ^e	581
Fig. 92. Antoniazio Romano et Melozzo da Forli, Les neuf chœurs angéliques, Rome, Santa Apostoli, peinture murale, 1464-1468.....	598
Fig. 93. Guariento di Arpo, Puissance, Principauté et Archange, Padoue, Museo Civici, panneaux de la cappella Carravese, 1357.....	599
Fig. 94. Christ Pantocrator entouré d'anges et des quatre archanges, Palerme, chapelle palatine, coupole, mosaïques, XII ^e	602
Fig. 95. Les trois archanges, Picciano (Matera), église rupestre Del Peccato originale, peinture murale, IX ^e	602
Fig. 96. Anonyme, Saint Michel, Lesnovo, église des Saints-Archanges, peinture murale, 1349.....	638
Fig. 97. Anonyme, Saint Michel, Thessalie, Monastère du Grand Météore, peinture murale, 1483.....	638
Fig. 98. Anonyme, Pesée des âmes, Serbie, église du Monastère de De Ani, peinture murale, 1 ^{ère} ½ du XIV ^e	638

Fig. 99. Maître de Sant Pau de Casserres, Devant de l'autel des archanges, Museu Nacional d'Art de Catalunya, deuxième quart du XIII ^e siècle.....	644
Fig. 100. Anonyme catalan, Saint Michel et légendes, Paris, Musée des Arts Décoratifs, peinture sur panneaux, début du XIV ^e	644
Fig. 101. Jaume Cirera, Retable de saint Michel et de saint Pierre (et détail), Barcelone, Museo de Arte de Cataluña, peinture sur panneaux, 1432-1433.....	645
Fig. 102. Rogier Van Der Weyden, Jugement dernier, Beaune, Musée de l'Hôtel-Dieu, huiles sur bois, 1446-1452.....	647
Fig. 103. Anonyme, <i>Incipit</i> de l'Apocalypse d'une Bible latine, Dijon, Bibliothèque Municipale, ms.15, fol. 125, XII ^e siècle.....	657
Fig. 104. Anonyme, Michel contre le dragon, Amiens, Bibliothèque Municipale, Bible de Pampelune, MS 108, folio 202r., 1197.....	657
Fig. 105. Anonyme, Saint Michel et ses anges combattant le dragon, New York, Metropolitan Museum, Apocalypse normande, peinture sur parchemin, 1320.....	658
Fig. 106. Frère Limbourg, Chute des Anges rebelles, Chantilly, Musée Condé, Très Riches Heures du Duc de Berry, folio 64 v., peinture sur vélin, 1409-1415.....	658
Fig. 107. Pacino di Bonaguida, Michel et ses anges contre le dragon de l'Apocalypse et miracle du taureau, Londres, British Library, Laudario della Compagnia di Sant'Agnese, peinture sur parchemin, vers 1340.....	658
Fig. 108. Frère Limbourg, Combat de Michel au-dessus du Mont-Saint-Michel, Chantilly, Musée Condé, Très Riches Heures du Duc de Berry, folio 195, peinture sur vélin, 1409-1415.....	659
Fig. 109. Anonyme, Michel contre le dragon et légendes, Paris, Bibliothèque F. Didot, Missel de Charles VI, peinture sur parchemin, XV ^e	659
Fig. 110. Anonyme, Initiale « N » comportant un saint Michel, Oxford, Bodleian Library, MS. Douce d. 13, folio 018 r., peinture sur parchemin, milieu du XV ^e	659
Fig. 111. Anonyme, Décoration marginale avec un saint Michel, Oxford, Bodleian Library, MS. Canon. Liturg. 343, folio 205 v., peinture sur parchemin, vers 1500.....	659
Fig. 112. Sculpteur daunien, Saint Michel, Bari, Pinacoteca Provinciale, plaque de marbre sculptée, XII-XIII ^e	661
Fig. 113. Anonyme, Saint Michel, Siponto, San Leonardo di Lama Volara, pierre sculptée, 1180-1200.....	661
Fig. 114. Anonyme, Pèsement des âmes, Talignano, San Biagio, lunette au-dessus de la porte d'entrée, 1 ^{ères} décennies du XIII ^e	661
Fig. 115. Anonyme, Saint Michel, Gallipoli, San Francesco d'Assisi, pierre sculptée, XV ^e	661
Fig. 116. Anonyme, Saint Michel, Corigliano d'Otranto, tour du château, pierre sculptée, XV-XVI ^e	661
Fig. 117. Sculpteur méridional, Saint Michel, Monte Sant'Angelo, Museo Lapidario del Santuario, pierre sculptée, XIV ^e -XV ^e	662
Fig. 118. Monnaie à l'effigie de l'archange émise sous le règne de Ferrante I ^{er} , à partir de 1488 et successivement pendant le règne d'Alphonse II.....	662
Fig. 119. Andrea Contucci, Saint Michel, Monte Sant'Angelo, Autel de l'église-grotte, marbre blanc de Carrare, après 1507.....	664
Fig. 120. Guido Reni, Saint Michel, Rome, Église Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, huile sur toile, 1635.....	664
Fig. 121. Statuette vendue à proximité de San Michele sur le Mont Gargan, acheté en février 2014.....	666
Fig. 122. Guido Reni, Saint Michel, Rome, Santa Maria della Concezione dei Cappuccini, huile sur toile, 1635.....	666
Fig. 123. Antonio Maria Viani, Saint Michel, Sant' Ambrogio, Sacra di San Michele, huile sur toile, vers 1630.....	666
Fig. 124. Souvenir vendu à la Sacra, acheté en 2012.....	666
Fig. 125. Plaque aimantée achetée dans la boutique souvenir du Mont-Saint-Michel en novembre 2011.....	666
Fig. 126. Galette Saint Michel (inversée verticalement), par les biscuiteries Saint-Michel, 1905.....	666

Table des documents et schémas

Doc. 1. Exemple d'une fiche réalisée sur notre base de données	273
Doc. 2. Typologie de l'iconographie de saint Michel en Italie (1200-1518).....	277
Doc. 3. Proportion de la présence de la lance par siècle dans notre corpus.	433
Doc. 4. Proportion de la présence de l'épée par siècle dans notre corpus.	448
Doc. 5. Proportion de la présence de la balance par siècle dans notre corpus.....	462
Doc. 6. Proportion de la présence de l'orbe par siècle dans notre corpus.	478
Doc. 7. Proportion de la présence de l'adversaire par siècle dans notre corpus.	493
Doc. 8. Proportion de la présence du dragon par siècle dans notre corpus.	506
Doc. 9. Proportion des scènes narratives par siècle dans notre corpus.....	534
Doc. 10. Proportion des images de Jugement dernier par siècle dans notre corpus.	543
Doc. 11. Évolution du rapport entre l'image de l'ange et l'image du démon par rapport à l'image de l'homme.	633
Doc. 12. Tableau récapitulatif du rapport entre Michel, l'homme et le démon, dans leur nature et dans leur figuration.....	799

Index

Cet index comprend les noms des peintres cités dans le manuscrit, les noms de certaines pièces importantes anonymes, ou leur localisation, ainsi que les grands sanctuaires occidentaux et les noms des saints qui accompagnent le plus souvent l'archange.

A

Agnolo Gaddi2,
366, 403, 479, 562, 563, 564, 567, 569,
591, 646, 713, 717, 718, 900, 902, 903
Aiguilhe46,
153, 156, 164, 173, 739, 829, 844, 845
Aimone Duce.....416, 905
Albenga415, 466,
473, 476, 555, 696, 697, 906, 909
Albi.....466
Alesso di Andrea341, 549, 897
Alesso di Benozzo348, 586, 910
Allegretto Nuzi405, 525, 707, 899
Almenno San Salvatore .358, 365, 545, 893
Alvaro Pirez d'Evora.....449, 481, 499
Ambrogio Lorenzetti296,
321, 323, 338, 339, 347, 366, 399, 414,
422, 452, 456, 529, 558, 565, 575, 576,
745, 850, 895, 896, 897
Anagni306,
337, 385, 524, 581, 657, 826, 851, 893
Andrea Contucci....664, 665, 666, 667, 818
Andrea da Bologna.....330, 467, 521, 906
Andrea di Bartolo.....2,
284, 299, 303, 350, 398, 403, 825, 904
Andrea di Bologna453
Andrea di Cione286,
378, 450, 451, 502, 557, 581, 605, 899
Andrea Mantegna.....212, 339,
446, 577, 596, 612, 704, 764, 766, 911
Andrea Piccinelli422, 913
Andrea Sabatini439,
499, 508, 757, 909, 910
Angelo Puccinelli286,
319, 397, 398, 483, 498, 586, 898, 900
Anonyme de Soletto299
Anonyme flamino-napolitain.355, 488, 623
Antoniazio Romano561,
567, 596, 754, 755, 757, 817, 907, 909
Antonio de Carro439, 900

Antonio del Pollaiolo.....289, 304,
312, 351, 355, 454, 501, 588, 594, 906
Antonio Maria Viani.....667, 818
Antonio Pollaiolo.....329, 497
Antonio Veneziano446, 901
Apocalypse de Bamberg243, 816
Apocalypse de Trèves.....245, 816
Aquila.....436,
861, 865, 893, 905, 910, 911, 914
Aquilée.....582
Arcè di Pescantina 340, 391, 470, 530, 901
Asciano299, 414, 896, 908, 912
Assistants de Cavallini.....346, 402
Atelier de Turino di Vanni.....355
Atina463, 519, 776, 898
Avranches150, 151,
178, 186, 256, 360, 505, 567, 755, 817

B

Baptistère de Padoue.....358
Barcelone177, 645, 646, 647, 818
Barna da Siena444, 499, 729, 897
Barnaba da Modena354,
374, 433, 437, 473, 899
Bartolomeo Bolgnini653
Bartolomeo della Gatta.....343,
344, 418, 623, 697, 909
Bartolomeo di Tommaso da Foligno290
Bartolomeo Vivarini326,
416, 507, 518, 621, 909, 910
Bastia Mondovi.....409, 473, 609
Benedetto Bonfigli.....542, 706, 729, 907
Benedetto di Bindo564, 904
Benvenuto di Giovanni.....312,
320, 404, 408, 435, 438, 488, 497, 579,
602, 671, 907, 908, 913
Bernardino Butinone.....279, 310, 331, 911
Bernardino Luini...311, 331, 468, 531, 912
Bernardo Daddi.....300, 325, 368,
458, 481, 501, 580, 587, 711, 896, 897
Bernardo Luini.....402, 512

- Bernardo Zenale.....312,
356, 374, 412, 454, 462, 521, 909, 912
- Biagio d'Antonio.....355,
449, 457, 462, 521, 532, 594, 607, 707
- Biagio di Goro Ghezzi.....296,
325, 369, 406, 458, 468, 469, 518, 519,
530, 566, 571, 631, 781, 850, 899
- Bicci di Lorenzo.....299, 327, 344, 569,
602, 610, 704, 716, 718, 902, 903, 904
- Bolzano.....333, 347, 369,
453, 462, 466, 549, 845, 897, 899, 903
- Bominaco.....283,
334, 345, 346, 386, 391, 471, 475, 492,
510, 517, 545, 546, 776, 831, 894
- Bonaventura Berlinghieri317,
384, 434, 500, 575, 590, 894
- Buonamico Buffalmacco.....287,
298, 303, 333, 341, 397, 398, 405, 411,
455, 456, 549, 551, 896
- C**
- Camposanto.....333,
397, 549, 550, 593, 765, 829
- Carlo Crivelli.....2,
283, 301, 311, 330, 344, 406, 440, 453,
466, 506, 507, 519, 720, 882, 909
- Carlo da Camerino344, 366, 703, 903
- Carthage131, 217
- Castel Castagna391,
471, 545, 546, 654, 894
- Castelsantangelo sul Nera.....563,
566, 905, 909
- Castiglione del Bosco.....657, 897
- Catacombes de la Via Latina.....193, 815
- Catacombes della ex Vigna Chiaraviglio
.....195
- Cathédrale de Bourges551
- Cathédrale de Narni.....369
- Cathédrale du Puy-en-Velay263, 643
- Cenni di Francesco di Ser Cenni.....303,
408, 456, 562, 621, 900, 902
- Cesare Sesto313,
320, 335, 471, 576, 618, 913
- Chapelle Scrovegni288,
292, 322, 367, 506
- Chapelle Velluti (Santa Croce, Florence) ..
244, 286, 349, 503, 537, 538, 572, 658,
712, 718
- Château de Corigliano d'Otranto663
- Château de Dragonara257
- Chiusdino339,
558, 565, 610, 653, 657, 897
- Chônai.....51, 116, 122, 123,
124, 129, 131, 132, 134, 222, 258, 641
- Chrismale de Mortain228, 816
- Cimabue.....208,
209, 401, 536, 654, 841, 894
- Cimetière de Vibia sur la Via Appia.....195
- Civate San Pietro al Monte.....394
- Codex Legum Langobardorum*230, 816
- Côme.....598, 893
- Coppo di Marcovaldo19,
281, 297, 320, 352, 383, 385, 434, 479,
483, 561, 568, 570, 587, 628, 645, 654,
657, 712, 713, 894
- Cristoforo da Lendinara...328,
356, 468, 473, 653, 761, 908
- Cristoforo Faffeo ..439, 509, 617, 910, 912
- Cristoforo Scacco.....300, 517, 913
- D**
- Defendente Ferrari281,
442, 488, 652, 667, 721, 752, 913, 914
- Domenico di Michelino.529, 579, 608, 907
- Domenico Ghirlandaio351,
355, 396, 418, 447, 450, 468, 494, 524,
605, 837, 909, 910
- Duccio.....208,
299, 323, 336, 374, 721, 817, 828, 895
- Dura Europos203
- E**
- Église d'Alahan218, 815
- Église de l'Anghelòtistos à Kiti..220,
223, 815
- Église de la Dormition à Nicée.....225, 383
- Église de la Martorana260, 604, 817
- Église dei Santi Apostoli de Rome567
- Église della Maddalena d'Alatri585
- Église des Saints-Apôtres de Rome.....596
- Église du Cristo alla Gravinella de Matera
.....655
- Église rupestre de Sasso Cavaoso.....317
- Église San Michele de Gavelli.....398, 572
- Ercole de'Roberti.....290,
329, 344, 346, 422, 433, 460, 513
- F**
- Faenza707, 895, 911
- Federico Tedesco325, 419, 904
- Filippino Lippi.....304,
355, 412, 449, 481, 607, 823, 909

Filippo Lippi.....320,
419, 488, 595, 704, 842, 855, 907
Fossa.....335, 391, 437, 465,
478, 520, 545, 546, 654, 894, 898, 901
Fossacesia.....285, 303, 337,
381, 384, 392, 478, 479, 480, 487, 894
Fossato di Vico.....584, 903
Fra Angelico.....210,
334, 354, 356, 359, 403, 421, 502, 593,
600, 670, 815, 857, 865, 904, 906
Fra Bartolomeo.....341, 761, 911
Francesco Bissolo.....596, 698, 913
Francesco Botticini.....284, 293, 399,
417, 455, 531, 607, 609, 658, 906, 908
Francesco d'Antonio Banchi.....295, 901
Francesco de Tatti .330, 410, 447, 473, 914
Francesco dei Franceschi312, 620, 906
Francesco di Giorgio Martini 211, 815, 908
Francesco Pagano.....444, 565, 910
Francesco Traini.....2, 387, 897
Frate Francesco364, 893
Frères de Limbourg659

G

Gabriel.....48,
54, 76, 77, 80, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 95,
97, 98, 99, 100, 116, 118, 120, 122, 124,
126, 133, 134, 144, 161, 163, 164, 173,
174, 179, 188, 191, 192, 215, 220, 223,
225, 227, 228, 242, 248, 257, 260, 285,
293, 341, 354, 356, 357, 381, 383, 401,
441, 527, 578, 579, 594, 601, 602, 603,
604, 605, 606, 607, 608, 609, 639, 645,
704, 726, 760, 772, 815, 816, 817, 898
Gaddo Gaddi711
Galgano339,
366, 558, 565, 610, 653, 657, 897
Gavelli657, 914
Gerino Gerini.....415, 450, 913
Gerino Gernini.....595
Ghelati260
Gherardo di Jacopo Starnina400,
410, 480, 619, 903
Giacomo di Mino del Pellicciaio...399, 899
Giacomo Jaquerio.....353,
455, 840, 903, 904, 905
Giacomo Pacchiarotti331,
605, 615, 776, 913
Gian Francesco Caroto ..336, 471, 615, 914
Gianfrancesco da Tolmezzo613, 907
Giorgio Vasari.....653, 711, 716

Giotto....209, 288, 292, 322, 336, 351, 354,
367, 385, 387, 433, 439, 498, 506, 514,
527, 602, 603, 604, 621, 711, 815, 817,
843, 849, 860, 865, 868, 878, 895, 896
Giovanni Angelo d'Antonio.....300,
320, 376, 463, 525, 706, 906
Giovanni Baronzino..... 403, 446, 496, 897
Giovanni Bellini..... 213, 815
Giovanni Canavesio..... 379, 586, 910, 912
Giovanni d'Agnolo di Balduccio.. 459, 617
Giovanni da Modena328,
473, 508, 510, 555, 599, 653, 705, 904
Giovanni da Rimini..... 443, 895
Giovanni De Campo 776, 907
Giovanni del Ponte398,
405, 472, 473, 521, 606, 611, 904
Giovanni di Bartolomeo Cristiani. 450, 898
Giovanni di Francesco 304, 329, 476, 512,
527, 593, 704, 905
Giovanni di Paolo 334, 422, 457, 510, 550,
563, 564, 565, 576, 721, 746, 905, 907
Giovanni Santi 304, 577, 909
Girolamo di Giovanni..... 613, 908
Girolamo Pacchia..... 404
Giuliano Amidei 337, 399, 416, 908
Giuliano di Simone da Lucca 438, 900
Giusto de'Menabuoi..... .. 358,
501, 539, 620, 877
Göreme 133, 241, 401, 816
Gravina 581, 893
Grotte d'Arpino 225
Grotte de Rongolise 263
Guido di Graziano..... 438, 894
Guido Reni..... 665, 667, 818
Guillaume de Diguleville..... 692

H

Hortus Deliciarum 245, 816
Hypogée de la via Dino Compagni...193,
815

J

Jacobello del Fiore.....329, 419, 472,
475, 485, 500, 530, 703, 743, 904, 905
Jacopo del Casentino.....324, 403, 408,
460, 497, 500, 528, 537, 562, 583, 614,
646, 712, 713, 714, 718, 895, 896, 897
Jacopo di Antonio..... 450, 481, 906
Jacopo di Casentino 288
Jacques de Voragine138,
162, 165, 556, 558, 562, 690, 691, 733
Jaume Cirera 646, 647, 818

Joan Figuera611, 656, 907

K

Kalambaka.....640

Konrad von Scheyern582, 817

L

L'Aquila 336, 346, 392, 435, 441, 655, 865

La Spezia283, 901

Laietto.....465, 616, 825, 866, 905

Lazzaro Bastiani340,
433, 512, 558, 688, 910, 912

Leipzig (ivoire de)53,
238, 321, 395, 432, 495, 816

Lippo di Andrea538, 900

Lippo di Benivieni.....322, 479, 894

Lippo Vanni.....345, 558, 688, 898

Livre des morts247, 817

Lo Spagna.....398, 572, 854, 914

Lorenzo Cavaro656, 913

Lorenzo di Alessandro.....353, 396, 400,
413, 416, 459, 460, 497, 583, 585, 618,
623, 706, 720, 759, 766, 900, 909, 911

Lorenzo di Bicci326,
504, 592, 716, 898, 901, 903

Lorenzo di Niccolo.....327

Lorenzo Monaco348, 868, 902

Lorenzo Vecchietta308,
416, 457, 550, 704, 906

Loreto Aprutino.....297, 376,
483, 484, 553, 593, 634, 655, 795, 905

Luca Baudo507, 511, 518, 911

Luca di Tommè 286, 317, 408, 435,
449, 460, 491, 494, 610, 619, 898, 899

Luca Signorelli314,
349, 353, 356, 402, 403, 407, 420, 422,
423, 434, 440, 451, 465, 467, 490, 494,
497, 506, 509, 517, 518, 519, 576, 718,
845, 855, 871, 910, 911, 912, 913, 914

M

Maestro de Santa Cecilia.....392

Maestro dei polittici Crivelleschi655,
720, 910, 911

Maestro del Coro di Sant'Agostino.....368

Maestro del Trittico del 1454.....406,
521, 907

Maestro del Vescovado.....299, 347,
446, 489, 584, 624, 701, 756, 895, 897

Maestro dell'Avicenna ..328, 349, 599, 705

Maestro dell'Osservanza.....312,
352, 422, 587

Maestro della Madonna di Strauss..... 295,
356, 501, 903

Maestro della Pala di San Niccolo..... 528

Maestro delle Traslazioni435,
497, 524, 893

Maestro di Barberino 286, 397, 521, 898

Maestro di Castelsardo . 380, 656, 910, 911

Maestro di Chianciano .. 323, 386, 721, 896

Maestro di Maddalena 436, 528, 894

Maestro di Olzai 656, 909, 911

Maestro di Pratovecchio 305,
338, 374, 607, 905

Maestro di San Martino alla Palma 378

Maestro di San Miniato 605, 658, 906

Maestro di San Quirico a Guamo . 499, 905

Maestro di San Torpè..... 384, 894

Maestro di santa Cecilia..... 528, 583, 895

Maître de Sant Pau de Casserres257,
817, 818

Maître de Savoulx..... 443, 913

Maître de Varlungo..... 318, 481, 586, 894

Maître des anges rebelles..... 540, 896

Manfredino da Pistoia.....318,
347, 366, 525, 575, 617, 894

Marco d'Oggiono..... 331,
350, 357, 370, 374, 486, 607, 698

Marco Palmezzano..... 531, 570, 596, 911

Mariano d'Antonio 542, 706, 729, 907

Mariotto di Nardo479,
511, 621, 695, 902, 903, 904

Matteo di Giovanni299,
320, 450, 580, 584, 908

Matteo di Pacino... 478, 525, 624, 760, 899

Melozzo da Forli..... 561, 567, 596, 817

Meo da Siena 454, 896

Michele Giambono.....300, 375, 376,
470, 479, 480, 483, 497, 584, 905, 906

Modène 271, 411, 653

Monastère de Monasterboice..... 250

Mont Gargan.....9, 10, 35, 36, 37, 38,
40, 42, 43, 50, 52, 55, 60, 61, 62, 63,
119, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142,
143, 144, 147, 148, 150, 151, 154, 155,
156, 159, 160, 163, 166, 167, 168, 169,
170, 171, 173, 175, 176, 178, 179, 216,
222, 230, 231, 232, 237, 238, 240, 254,
255, 256, 258, 259, 308, 360, 411, 531,
534, 537, 560, 567, 569, 570, 571, 572,
591, 592, 596, 599, 631, 645, 648, 650,
651, 653, 655, 656, 664, 666, 667, 690,

701, 713, 727, 745, 750, 752, 753, 755,
818, 832, 853, 863, 895, 900, 902, 914
Monticchiello di Siena ..511, 530, 588, 901
Mont-Saint-Michel...9, 10, 35, 36, 37, 40,
41, 42, 44, 45, 60, 61, 62, 120, 137, 138,
149, 150, 151, 152, 153, 154, 156, 157,
162, 163, 166, 167, 169, 170, 171, 172,
173, 177, 178, 180, 238, 256, 258, 308,
360, 365, 534, 560, 567, 569, 571, 596,
599, 644, 645, 650, 651, 660, 665,
666, 667, 668, 690, 691, 693, 701, 707,
713, 727, 750, 754, 788, 818, 822, 824,
835, 836, 840, 846, 849, 851, 857, 858,
863, 866, 871, 878, 879, 881
Mottola.....318, 346, 381,
392, 443, 478, 479, 524, 586, 590, 893
N
Nanni di Jacopo.....450, 898, 902
Nelli Ottaviano519, 584, 903
Neri di Bicci320, 343, 346, 396, 397, 413,
479, 497, 504, 540, 541, 577, 592, 598,
614, 706, 716, 717, 718, 905, 907, 908,
909, 911
Neroccio di Bartolomeo Landi407,
409, 587, 908, 909
Niccolò Brenzoni.....606, 705, 760
Niccolò di Liberatore.....330, 420,
438, 513, 520, 521, 587, 613, 702, 705,
719, 759, 832, 907, 908, 909, 910, 911
Niccolò di Pietro Gerini.....572,
705, 714, 900, 901
Niccolo Rondinelli 304, 433, 518, 610, 912
O
Oropa.....366, 895
P
Pacino di Bonaguida.....659, 818
Paganico.....292,
296, 325, 348, 452, 458, 469, 499, 571,
631, 653, 657, 781, 850, 899, 908
Pala d'Oro.....231, 232, 241, 446, 816
Palerme.....148, 171, 260, 261, 336,
383, 604, 606, 815, 817, 902, 906, 912
Paolo da San Leocadio380, 912
Paolo di Giovanni Fei449,
459, 587, 899, 900
Paolo Veneziano.....286,
298, 339, 342, 403, 479, 496, 497, 580,
604, 610, 671, 868, 896, 899
Parri Spinelli.....2, 715, 905

Pellegrino di Giovanni di Antonio da
Perugia 300, 419, 435, 905
Pérugin.....301, 338, 342, 349,
404, 423, 440, 459, 470, 612, 700, 701
Piero della Francesca.....211, 287,
311, 406, 423, 447, 487, 698, 815, 833,
842, 908
Pietro Alemanno 433, 511, 908, 910
Pietro Cavallini.....210, 282, 310, 352,
357, 396, 397, 399, 435, 548, 747, 876
Pietro di Domenico da Montepulciano
.....451, 902
Pietro Lorenzetti274,
298, 324, 349, 403, 440, 721, 895, 897
Pisanello416,
606, 705, 760, 825, 826, 872, 904
Plaisance 296, 333, 897, 900
Pomposa.....358,
359, 413, 467, 485, 510, 520, 540, 541,
549, 653, 700, 874, 881, 898, 899
Pontormo.....335, 471, 473, 576, 914
Priamo della Quercia 563
Pseudo Jacopino286,
462, 471, 496, 896, 897
R
Raphaël (archange)...74, 76, 77, 80, 86, 87,
88, 94, 98, 99, 118, 120, 122, 144, 161,
163, 164, 174, 179, 186, 190, 215, 285,
529, 579, 594, 601, 603, 604, 605, 606,
607, 608, 609, 645, 658, 760, 799, 898
Raphaël (Sanzio- peintre)19,
212, 279, 301, 315, 331, 341, 351, 357,
371, 400, 427, 438, 455, 509, 513, 515,
532, 636, 640, 644, 665, 667, 668, 674,
702, 735, 750, 803, 808, 913, 914
Riccardo Quartararo.....304,
331, 336, 349, 355, 399, 415, 444, 447,
463, 526, 532, 579, 656, 906, 910, 912
Rogier Van Der Weyden 648, 744, 818
Rossello di Jacopo408,
498, 501, 525, 901, 903
S
Sacra di San Michele.....41, 44,
149, 178, 488, 560, 650, 652, 665, 700,
752, 818, 825, 828, 854, 872, 878, 913
Saint Antoine 616, 864
Saint Aubert 160, 567, 701, 755
Saint Christophe.....620
Saint Dominique 621, 703, 901, 909

- Saint François..... 169,
528, 583, 584, 589, 617, 621, 703, 706,
766, 774, 779, 895, 897, 911
- Saint Georges157,
344, 417, 419, 442, 459, 478, 503, 610,
613, 617, 640, 701, 739
- Saint Jean-Baptiste162,
304, 489, 491, 494, 575, 584, 617, 754,
904, 905, 906, 908, 913
- Saint Martin.....378, 612, 617
- Saint Pierre.....79,
345, 491, 546, 553, 554, 588, 609, 617,
647, 818, 859, 908, 910, 912, 913
- Saint Roch181, 613, 766
- Saint Sébastien181, 613, 617
- Saint Trophime d'Arles.....253, 817
- Sainte Marguerite614
- Sainte Marthe501
- Sainte-Priscille (catacombe)....48, 192, 196
- Saint-Michel de Cuxa.....46,
834, 836, 837, 840, 846, 847, 848, 856,
858, 859, 870, 882
- Saint-Pierre de Chauvigny252, 253, 439
- Saint-Pierre de Marestay489
- Saints Cosme et Damien.....382,
605, 615, 641, 914
- Saints-Pierre-et-Paul de Montceaux-
l'Étoile.....242
- sammichelèri*666
- San Biagio de Talignano662
- San Fedele de Côme.....364, 574
- San Fedele de Côme.....350
- San Fiorenzo à Bastia Mondovì553
- San Francesco d'Assisi de Gallipoli.....663
- San Leonardo de Siponto662
- San Lorenzo Fuori le Mura de Rome ...466,
469
- San Marco de Venise.....231
- San Michel al Pozzo.....307
- San Michele al Pozzo Bianco de Bergame
.....443
- San Michele d'Arezzo714
- San Niccolò de Cortona.....434
- San Pellegrino de Bominaco .282, 545, 654
- San Pietro al Monte de Civate.....242, 401
- San Pietro in Marvino de Sirmione583
- San Ponziano de Spolète348, 374
- San Vitale de Ravenne..... 198,
200, 224, 234, 389, 815, 816
- San Zan Dégolà de Venise404, 436
- Sandro Botticelli210,
292, 355, 397, 635, 815, 910
- Sano di Pietro..... 378, 569, 592, 903
- Sant'Agata de'Goti 286, 350, 475, 850
- Sant'Anastasio de Castel Sant'Elia 244
- Sant'Angelo in Formis..... 226,
250, 261, 816, 817
- Sant'Apollinare in Classe de Ravenne
.....144, 200, 224, 227, 816
- Sant'Apollinare Nuovo de Ravenne 144,
199, 377, 815, 817
- Santa Cecilia in Trastevere de Rome...210,
399, 548, 894, 895
- Santa Croce de Florene244,
330, 503, 537, 572, 646, 653, 658, 659,
703, 712, 713, 718, 895, 911
- Santa Maria in Grotta de Rongolise..... 253
- Santa Maria in Monte Dominico de
Marcellina..... 309, 356, 411
- Santa Maria in Piano de Loreto Aprutino
..... 484
- Santa Maria Maggiore de Rome138,
197, 198, 226, 391, 401, 547, 815, 816,
817, 861, 894, 897, 901
- Santa Maria Maggiore de Monte
Sant'Angelo 262
- Santi Giacomo e Cristoforo a Rofeno... 399
- Sasso Caveoso 285, 381, 384, 574, 894
- Schifanoia 368, 420, 471, 657, 895, 901
- Simone di Filippo 340, 558, 688, 900
- Simone Martini.....209, 283,
323, 384, 386, 391, 440, 449, 517, 598,
602, 630, 721, 753, 773, 842, 895, 896
- Sirmione..... 583, 776, 896
- Soletto 271, 414, 554, 555, 898
- Spinello Aretino.....289, 302, 332, 353,
359, 398, 449, 481, 538, 564, 565, 598,
623, 714, 715, 716, 718, 900, 903, 904
- Spolète 138,
144, 623, 839, 847, 872, 898, 901
- Stuttgart..... 239, 296, 358, 504, 539, 896
- Subiaco .364, 366, 490, 695, 852, 893, 912
- Suiveur de Bourdichon .329, 503, 507, 611
- Suiveur de Martino Spanzotti 354
- Sutri..... 441, 562, 651, 848, 867, 893, 902
- T**
- Taddeo di Bartolo .. 336,
397, 498, 561, 569, 900, 904
- Taddeo Gaddi..... 711, 712, 858, 896, 897

Terni290,
328, 349, 704, 719, 749, 859, 906
Timoteo Viti da Urbino331,
453, 476, 513, 521, 616, 914
Tomaso da Modena...300, 344, 387, 391,
473, 702, 704, 842, 851, 873, 898, 899
Tommaso da Foligno328, 416, 704, 719,
749, 906
Tommaso e Matteo Bisaci.....466, 554, 909
Torcello.....240, 241, 250, 251,
261, 262, 383, 441, 747, 748, 816, 817
U
Ugolino di Nerio.....310,
322, 323, 342, 527, 721, 895

V
Vallerotonda 344, 402, 898
Viboldone 339, 624, 897
Vincenzo Foppa 313, 453, 508, 826, 907
Vitale da Bologna358, 398, 405, 413, 467,
507, 510, 520, 540, 541, 549, 898, 899
Z
Zanino di Pietro 514, 904

Liste des peintures du corpus

*Les peintures sont triées chronologiquement. Le numéro en tête indique le numéro de la fiche du catalogue numérique.
Pour la référence de l'image et les indications bibliographiques, se reporter au catalogue numérique.*

Abréviations :

sup. : support pm : peinture murale pp : peinture sur panneaux
pmd : peinture murale déposée pt : peinture sur toile

n°	ATTRIBUTION	TITRE	LOCALISATION	Sup.	DATATION
1	Anonyme	Saint Michel archange	Altamura : grotta contrada "Curtianello"	pm	Début XIII ^e
2	Anonyme	Vierge et saint Michel	Côme : Basilica di San Fedele	pm	Début XIII ^e
3	Peintre local	Chrsit en Majesté entouré de saint Paul et saint Michel	Gravina : église rupestre San Michele	pm	Début XIII ^e
4	Anonyme de Padano	Saint Michel archange	Modena : Museo Lapidario del Duomo	pm	Début XIII ^e
5	Anonyme	Saint Michel archange	Mottola : San Nicola a Casalrotto	pm	Début XIII ^e
6	Anonyme	Saint Michel combattant le dragon	Mottola : San Nicola a Casalrotto	pm	Début XIII ^e
7	Anonyme della grotta di San Nicola	Saints	Borgo San Pietro : Museo del Convento della Beata Filippa Mareri	pm	Début XIII ^e
8	Anonyme de Sutri	Saint Michel archange	Sutri : Santa Maria del Parto	pm	Début XIII ^e
9	Anonyme	Saint Michel archange	Marcellina : église Santa Maria in Monte Dominico	pm	1 ^e partie XIII ^e
10	Frate Francesco	Christ de Pitié et saint Michel	Subiaco : monastère San Benedetto	pm	1 ^e partie XIII ^e
11	Anonyme	Vierge à l'Enfant allaitant et saints	L'Aquila : Museo Nazionale d'Abruzzo	pm	1 ^e partie XIII ^e
12	Anonyme romain	Christ bénissant sur un trône et saints	Anagni : Cathédrale Santa Maria	pm	1230-1260
13	Maestro delle Traslazioni	Saint Michel archange	Anagni : Cathédrale	pm	autour de 1250
14	Anonyme	Jugement dernier	Almenno San Salvatore : San Giorgio in Lemine	pm	milieu XIII ^e

15	Anonyme	Vierge allaitant et saint Michel	Sasso Caveoso : église Santa Lucia e agata alle Malve	pm	années 1250
16	Coppo di Marcovaldo	Saint Michel et légendes	San Casciano Val di Pesa : Museo d'Arte Sacra	pp	1250-1255
17	Anonyme	Saint Michel archange	Quarona : église San Giovanni al Monte	pm	3 ^e quart XIIIe
18	Bonaventura Berlinghieri	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Florence : Galleria degli Uffizi	pp	1260-1270
19	Peintre pisan, Maestro di San Torpè	Saint Michel archange	Pise : église San Michele in borgo	pm	1262
20	École des Abruzzes	scènes de l'au-delà	Bominaco : oratoire San Pellegrino	pm	1263
21	Anonyme	Saint Michel archange, Jugement dernier	Fossa : église Santa Maria ad Cryptas	pm	1263-1283
22	Anonyme vénitien du XIIIe	Saint Michel archange	Venise : Basilique San Marco	pm	1265
23	Manfredino da Pistoia	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : Collection Acton	pp	1275-1280
24	Cimabue et atelier	Lutte entre les anges et les démons	Assise : Basilique San Francesco, supérieure	pm	1275-1290
25	Anonyme	Vierge à l'Enfant, saint Michel et saint Nicolas	Fossacesia: abbaye di San Giovanni in Venere	pm	4 ^e quart du XIIIe
26	Atelier français, de catalogne romane ou germanique (?)	Jugement dernier	Castel Castagna : église de Santa Maria di Ronzano	pm	autour de 1280
27	Guido di Graziano (?)	Vierge à l'Enfant et anges	Montaione : pieve di San Regolo	pp	1280-1290 env.
28	Maestro di Maddalena	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	New Haven : Yale University Art Gallery	pp	1280-1290 env.
29	Maître de Varlungo	Saint Michel archange et saints	Rome : Collection M. Fiammingo	pp	1280-1290 env.
30	Anonyme romain	Légende du calice d'or ou mort d'Henri II	Rome : basilique San Lorenzo fuori le mura	pm	1290-1300
31	Manfredino da Pistoia	Saint Michel archange	Gêne : Museo di Sant'Agostino	pm	1292
32	Cavallini	Jugement dernier	Rome : basilique de couvent Santa Cecilia in Trastevere	pm	1293
33	Anonyme bergamasque	Jugement dernier	Bergame : Santa Maria Maggiore, salle de curie	pm	fin XIIIe
34	Anonyme italo-byzantin	Saint Michel archange	Pise : Museo Nazionale di San Matteo	pp	fin XIIIe
35	Anonyme de Galliano	Vierge à l'Enfant et saints	Galliano : église San Vincenzo	pm	1290-1310
36	Lippo di Benivieni	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Inconnue, collection privée	pp	1290-1310

37	Anonyme	Saint Michel archange	Fasano (Brindisi) : église rupestre de Santa Virgilia	pm	XIII-XIVe
38	Cavallini	Saint Michel archange fragment (?)	Rome : Santa Cecilia in Trastevere	pm	XIII-XIVe
39	Anonyme	Couronnement de la Vierge et saints	Schifanoia (Narni) : église San Michele arcangelo	pm	XIII-XIVe
40	Giovanni da Taranto (?)	Saints	Brindisi : Sant'Anna	pm	Début XIVe
41	Anonyme cavallinesque	Vierge à l'Enfant, Christ et saints	Suburbio : Santa Passera	pm	Début XIVe
42	Maestro di Oropa	Annonciation et saints	Oropa : chapelle du sanctuaire de la Madonna di Oropa	pm	1300-1310
43	Giotto	Vérification des stigmates de saint François	Assise : basilique supérieure San Francesco	pm	1 ^e partie XIVe
44	Maestro di santa Cecilia	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Detroit : Museum, Institute of Arts	pp	1 ^e partie XIVe
45	Giovanni da Rimini	Vierge à l'Enfant et saints	Faenza : Pinacoteca	pp	1 ^e partie XIVe
46	Ugolino di Nerio ou école de Duccio	Saint Michel terrassant le dragon	Grosseto : Museo Archeologico e d'Arte della Maremma	pp	1 ^e partie XIVe
47	Ambrogio Lorenzetti	Vierge à l'Enfant et saints	Sienne : église San Agostino	pm	1 ^e partie XIVe
48	Rinaldo da Taranto	Jugement dernier	Brindisi : Santa Maria del Casale	pm	1 ^e décennie XIV ^e
49	Jacopo del Casentino	Saint Michel et les anges combattent le dragon	Florence : basilica Santa Croce	pm	1 ^e quart XIVe
50	Jacopo del Casentino	Apparition de saint Michel sur le Mont Gargan	Florence : basilica Santa Croce	pm	1 ^e quart XIVe
51	Assistant de Cavallini	Femme de l'Apocalypse et archanges	Naples : Santa Maria di Donnaregina	pm	1 ^e quart XIVe
52	Assistant de Cavallini	Jugement dernier	Naples : Santa Maria di Donnaregina	pm	1 ^e quart XIVe
53	Maestro del Vescovado	Vierge à l'Enfant, Christ et saints	Sant'Angelo in Vado : Duomo	pp	1 ^e quart XIVe
54	Giotto	Saint Michel archange	Padoue : chapelle Madonna dell'Arena	pm	1303-1308
55	Maestro del Coro di Sant'Agostino	Saint Michel archange	Rimini : église Sant'Agostino	pm	1308-1318
56	École de Duccio	Vierge à l'Enfant et saints	Birmingham (Ala) : Museum of Art	pp	1310-1320
57	Pietro Lorenzetti	Vierge à l'Enfant et saints	Seattle : Art Museum	pp	1310-1320
58	Simone Martini	Saints et anges	Cambridge : Fitzmuseum	pp	1319
59	Simone Martini	Vierge à l'Enfant et saints	Pise : Museo Nazionale di San Matteo	pp	1319
60	Ugolino di Nerio	Crucifixion et saints	Lucques : Museo Nazionale di Villa Guinigi	pp	autour de 1320

61	Niccolo di Segna	Saints	Sienne : Galleria Pinacoteca	pp	autour de 1320
62	Suiveur de Giotto	Crucifixion et saints	collection privée	pp	1320-1330
63	Bernardo Daddi	Saint Michel archange	Crespina : église San Michele	pp	1320-1348
64	Anonyme	Saint Michel archange	Sirmione : église San Pietro in Mavino	pm	1321
65	Anonyme	Saint Michel archange	Sirmione : église San Pietro in Mavino	pm	1321
66	Paolo Veneziano	Crucifix	Croatie : Traù (Trogir)	pp	1324-1350
67	Taddeo Gaddi ou atelier (?)	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : Galleria dell'Accademia	pp	1325-1330
68	Jacopo del Casentino	Saint Michel et sainte Marguerite	Florence : Santa Maria degli Ughi	pp	2 ^e quart XIVe
69	Anonyme pisan	Vierge à l'Enfant, saints, Noli Me Tangere et conversion de saint Paul	New York : Metropolitan Museum of Art	pp	2 ^e quart XIVe
70	Suiveurs de Meo da Siena, pérousin	Vierge à l'Enfant, saints et scènes de la Passion	Pérouse : Galleria Nazionale dell'Umbria	pt	2 ^e quart XIVe
71	Maestro di Chianciano	Vierge à l'Enfant et saints	Chianciano : Museo della Collegiata	pp	2 ^e quart XIVe
72	Ambrogio Lorenzetti	Saint Michel combattant le dragon	Asciano : Museo d'Arte Sacra	pp	1330
73	Buonamico Buffalmacco ou Giovanni d'Agnolo di Balduccio	Saint Michel archange	Arezzo : Museo Statale di Arte Medievale e Moderna	pmd	3 ^e décennie XIVe
74	Suiveurs de Taddeo Gaddi (et retouche au XVe siècle)	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : San Marco, Foresteria	pmd	3 ^e décennie XIVe
75	Atelier de Bernardo Daddi	Vierge à l'Enfant et saints	Nantes : Musée municipale des Beaux-Arts	pp	3 ^e décennie XIVe
76	Pseudo Jacopino	Présentation au temple, Pietà et saints	Bologne : Pinacoteca Nazionale	pp	1330-1335
77	Paolo Veneziano	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Parme : Galleria Nazionale	pp	1330-1340
78	Anonyme giottesque napolitain	Apocalypse	Stuttgart : Staatsgalerie	pp	1330-1340
79	Puccio Capanna	Vierge à l'Enfant et saints	Assise : basilique Santa Chiara	pm	1330-1340
80	Maître des anges rebelles - Simone Martini (?)	Chute des anges rebelles	Paris : Musée du Louvre	pp	1330-1345
81	Paolo Veneziano	Saints	Bologne : église de monastère de San Giacomo Maggiore	pp	1330-1350
82	Paolo Veneziano	Assomption de Marie-Madeleine et saints	Worcester : Art Museum	pp	1330-1350
83	Giotto	Vierge à l'Enfant et saints	Bologne : Pinacoteca Nazionale	pp	1332-1334
84	Buonamico Buffalmacco di Martino di Firenze	Jugement dernier	Pise : Campo Santo	pm	1332-1342

85	Maestro del Vescovado	Crucifixion et saints	Arezzo : Duomo	pm	1334
86	Ambrogio Lorenzetti	Saint Galgano offre son épée à la Vierge introduit par Michel	Chiusdino : chapelle San Galgano	pm	1334
87	Ambrogio Lorenzetti ou atelier	Apparition de saint Michel sur le mausolée d'Hadrien	Chiusdino : chapelle San Galgano	pm	1334-1336
88	Taddeo Gaddi	Vierge à l'Enfant, saints et anges musiciens	Bern : Kunstmuseum	pp	1335-1340
89	Peintre giottesque	Jugement dernier	Bolzano : église dominicaine	pm	1335-1340
90	Anonyme Aretin, Maestro del Vescovado (?) ou Giovanni d'Agnolo	Saints	Arezzo : église San Domenico	pp	1336-1360
91	Pseudo Jacopino	Couronnement de la Vierge, Crucifixion et saints	Bologne : Pinacoteca Nazionale	pp	1340
92	Barna da Siena (ou Lippo Memmi?) ou Maestro della Madonna Straus	Mariage mystique de sainte Catherine et combats contre les démons	Boston : Museum of Fine Arts	pp	1340
93	Lippo Memmi	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Collection Berenson (?)	pp	1340 environ
94	Suiveurs de Bernardo Daddi	Vierge à l'Enfant et saints	New Orleans : Museum, Isaac Delgado Museum of Art	pp	1340 environ
95	Anonyme émilien	Jugement dernier	Plaisance : chiesa di San Francesco	pm	années 40 XI ^e
96	Bernardo Daddi et Puccio di Simone ou atelier de bernardo daddi	Crucifixion et saints	Florence : Galleria dell'Accademia	pp	1340-1345
97	Jacopo del Casentino	Crucifixion, saint Michel et stigmatisation de saint François	Dunedin (Nouvelle Zélande) : Public Art Gallery	pp	1340-1350
98	Pietro Lorenzetti	Annonciation et saints	Castiglione del Bosco : chapelle di San Michele	pm	1345
99	Giovanni Baronzino	Vierge à l'Enfant et saints	Mercatello : église et musée de San Francesco	pp	1345
100	Anonyme bergamasque	Jugement dernier	Bergame : Santa Maria Maggiore	pm	1347
101	Alesso di Andrea ou Bonaccorso Da Cino	Jugement dernier	Prato : Palazzo degli Spedalinghi, ancien hôpital della Misericordia	pmd	1347
102	Maître de 1349	Vierge à l'Enfant et saints	Viboldone : Abbaye di San Pietro	pm	1349
103	Niccolo di Tommaso	Jugement dernier	Gênes : collection Bossi	pp	1350
104	Luca di tommè	Saint Michel archange	Inconnue : vendu par Sotheby's London	pp	autour de 1350
105	Francesco Traini	Saint Michel archange	Lucques : Museo Nazionale di Villa Guinigi	pp	autour de 1350

106	Anonyme parmesan	Saint Michel pesant les âmes	Parme : baptistère	pm	milieu du XIVe
107	Naddo Ceccarelli	Vierge à l'Enfant et saints	Sienne : Galleria, Pinacoteca	pp	milieu du XIVe
108	Maestro di Fossa	Saint Michel archange	Spolète : église de monastère San Ponziano	pm	milieu du XIVe
109	Anonyme (proche de Matteo Giovannetti)	Dormition de la Vierge	Avignon : musée du Petit Palais	pp	3 ^e quart du XIVe
110	Anonyme siennois	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Avignon : Musée du Petit Palais	pp	3 ^e quart du XIVe
111	Maestro di san Martino alla palma	Archanges Michel et Gabriel	Utrecht : Museum Catharijneconvent	pp	3 ^e quart du XIVe
112	Tomaso da Modena	Crucifixion et saints	Baltimore : The Walters Art Gallery	pp	1350-1355
113	Lippo Vanni	Dormition de la Vierge	inconnu, dernièrement Altenburg : Staatliches Lindenau-Museum	pp	1350-1360
114	Maestro di Barberino	Vierge à l'Enfant et saints	Italie : Mercato Antiquario (1974)	pp	1350-1380
115	Niccolo di Tommaso (ou Lorenzo di Bicci ?)	Saint Michel archange	Milan : Longari	pp	1350-1380
116	Maestro di barberino	Vierge à l'Enfant et saints	Pagliericcio : chiesa di San Niccolò	pp	1350-1380
117	Luca di Tommè	Saint Michel archange	Amiens : Musée de Picardie	pp	2 ^e partie du XIVe
118	Anonyme	Saint Michel archange	Atina : Palazzo ducale, chapelle di Sant'Onofrio	pm	2 ^e partie du XIVe
119	Luca di tommè	Saint Michel archange	Florence : collection H. Acton	pp	2 ^e partie du XIVe
120	École florentine	Saint Michel et légendes	Florence : Orsanmichele	pmd	2 ^e partie du XIVe
121	Anonyme sicilien	Saint Michel archange	Inconnue	pp	2 ^e partie du XIVe
122	Peintre émilien, Maître du triptyque Demidoff ou Giovanni di Pietro Faloppi	Saint Michel et saint Raphaël et Tobie	Londres : Mercato antiquario 1993	pp	2 ^e partie du XIVe
123	Luca di Tommè	Vierge à l'Enfant et saints	Lucignano : Museo Comunale	pp	2 ^e partie du XIVe
124	Giovanni di Bartolomeo Cristiani et Nanni di Jacopo	Vierge à l'Enfant et saints	Milan : Museo diocesano	pp	2 ^e partie du XIVe
125	Giuliano di Simone ou Angelo Puccinelli	Vierge et saints	Pescia : Pinacoteca de l'ancien monastère bénédictin de San Michele	pp	2 ^e partie du XIVe
126	Anonyme	Saint Michel archange	Soletto : Capella Santo Stefano, paroi nord	pm	2 ^e partie du XIVe
127	Anonyme	Jugement dernier	Soletto : Capelle Santo Stefano	pm	2 ^e partie du XIVe
128	Anonyme	Vierge allaitant et saint Michel	Vallerotonda : église di San Michele	pm	2 ^e partie du XIVe
129	Vitale da Bologna	Christ en Majesté et saints	Pomposa : Monastère	pm	1351

130	Vitale da Bologna	Chute des anges rebelles	Pomposa : Monastère	pm	1351
131	Andrea di Cione (Orcagna)	Christ en gloire et saints	Florence : Santa Maria Novella	pp	1354-1357
132	Andrea di Cione (Orcagna)	Mort d'Henri II	Florence: Santa Maria Novella	pp	1354-1357
133	Tomaso da Modena	Vierge à l'Enfant, Christ de Pitié, saints et anges	Karlštejn : palais impérial	pp	1355-1359
134	Tomaso Da Modena (Tomasso Barisini)	Saint Michel archange	Trévise : Museo Civico Luigi Bailo	pmd	1355-1366
135	Paolo Veneziano	Saints	San Severino Marche : Pinacoteca Comunale	pp	1358
136	Vitale da Bologna et Maestri della navata	Jugement Dernier	Pomposa : Abbaye	pm	1360
137	Guariento et atelier	Saint Michel archange	Bolzano : église dei domenicani, nef	pm	1360 environ
138	Turone	Jugement dernier	Verone : basilique Sant'Anastasia	pm	1360 environ
139	Matteo di Pacino	Saint Michel et saints	Florence : Galleria dell'Accademia	pp	1360-1365
140	Luca di Tommè	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Los Angeles : Los Angeles County Museum of Art	pp	avant 1362
141	Giacomo di Mino del Pellicciaio	Vierge à l'Enfant et saints	Sienne : Pincoteca	pp	1362
142	Allegretto Nuzi	Vierge à l'Enfant et saints	Rome : Pinacothèque Vaticane	pp	1365
143	Andrea di Cione, (Orcagna)	Crucifixion et anges	New York: Museum, Metropolitan Museum	pp	1365 environ
144	Maître de la Vierge de Miséricorde	Jugement dernier, déposition du christ et instruments de la Passion	Bologne : Pinacoteca Nazionale	pp	1365-1370
145	Biagio di Goro Ghezzi	Légendes de saint Michel	Paganico : église San Michele	pm	1368
146	Biagio di Goro Ghezzi	Allegoria dell'oltretomba	Paganico : église San Michele	pm	1368
147	Allegretto Nuzi	Saint Michel archange	Fabriano : église San Domenico, capella Sant'Orsola	pm	1369
148	Barnaba da Modena (ou élève de)	Vierge à l'Enfant et saints	Avignon : Musée du Petit Palais	pp	1370
149	Anonyme parmesan	Saint Michel pesant les âmes	Parme : baptistère	pm	1370
150	Andrea di Bonaiuto (di Firenze)	Saints	Rome: Pinacothèque Vaticane	pp	1370-1377
151	Jacobello di Bonomo (ou atelier)	Couronnement de la Vierge et saints	Fermo : Pinacoteca Civica	pp	1370-1390
152	Giusto de'Menabuoi	Apocalypse	Padoue : Baptistère	pm	1375
153	Paolo di Giovanni Fei (?)	Saint Michel sur un trône	Sienne : Museo dell'Opera Metropolitana	pp	4 ^e quart XIVe
154	Giusto de' Menabuoi et aides	Vierge à l'Enfant et saints	Cassino : abbaye de Montecassino	pp	1376
155	Barnaba da Modena	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Savona : église San Dalmazio in Lavagnola	pp	1376

156	Angelo Puccinelli	Saint Michel et saints	Sienne: Pinacoteca	pp	1379 (?)
157	Giovanni del Biondo	Vierge à l'Enfant et saints	Montespertoli : église Sant'Andrea	pp	1380
158	Agnolo Gaddi (ou Lippo di Andrea ou suiveurs de Spinello Aretino)	Chevaliers devant une porte et chute des anges rebelles	New Haven : Yale University Art Gallery	pp	1380-1390
159	Agnolo Gaddi	Miracles de saint Michel	New Haven : Yale University Art Gallery	pp	1380-1390
160	Agnolo Gaddi	Apparition de saint Michel sur le mausolée d'Hadrien	Rome : Pinacothèque Vaticane	pp	1380-1390
161	Anonyme	Saint Michel pesant les âmes	Venise : église San Zan Degolà	pm	1380-1390
162	Giuliano di Simone da Lucca	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Livourne : Larderel Collection	pp	1383-1397
163	Jacobello di Bonomo	Vierge à l'Enfant et saints	Sant'Arcangelo di Romagna : Museo Storico Archeologico nel palazzo Cenci	pp	1385
164	Cenni di Francesco di Ser Cenni	Martyr de saint Barthélemy et apparition du taureau sur le Mont Gargan	Philadelphia : Museum of Fine Art	pp	vers 1385
165	Lorenzo di Alessandro ou Maître de Santa Verdiana	Saint Michel combattant le dragon	Baltimore : The Walters Art Museum	pp	milieu des années 1380
166	Bartolo di Fredi	Couronnement de la Vierge et saints	Sienne Pinacoteca	pp	1388
167	Taddeo di Bartolo	Christ de Pitié et saints	Philadelphia : Museum of Art	pp	1389
168	Agnolo Gaddi atelier	Saints	New Haven : Museum, Yale University Art Gallery	pp	1390
169	Maestro senese, Maestro di Panzano ou Paolo di Giovanni Fei	Vierge à l'Enfant, Annonciation, Crucifixion et saints	Rotterdam : Museo Boymans	pp	1390 environ
170	Cecco di Pietro	Saints	Pise : Museo Nazionale di San Matteo	pp	années 1390
171	Antonio de Carro	Saint Michel pesant les âmes	Plaisance : Musei Civici di Palazzo Farnese	pmd	années 1390
172	Niccolò di Pietro Gerini	Crucifixion et saints	Prato : San Francesco	pm	années 1390
173	Cenni di Francesco di Ser Cenni	Couronnement de la Vierge et saints	Los Angeles : J. Paul Getty Museum	pp	1390-1400
174	Simone di Filippo detto "de' Crocefissi"	Sept épisodes de la vie de la Vierge	Bologne : Pinacoteca Nazionale	pp	1396-1398
175	Jacopo da Verona	Saint Michel pesant les âmes	Padoue : Oratorio San Michele	pm	1397
176	Antonio de Carro	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Paris : Musée des Arts Décoratifs	pp	1398
177	Niccolò di Pietro Gerini	Vierge à la ceinture et saints	Arezzo : San Francesco	pp	fin XIVe

178	Peintre napolitain	Dormition de la Vierge	Massaquano : Chapelle Santa-Lucia	pm	fin XVe
179	Niccolò di Pietro Gerini	Vierge à l'Enfant et saints	Pelago : Museo Arte Sacra	pp	fin XVe
180	Cenni di Francesco e Lorenzo di Bicci	Saint Michel archange	Florence : église San Barnaba	pm	fin XIV ^e - début XV ^e
181	Anonyme	Saint Michel archange	Arcè di Pescantina : église San Michele	pm	XVe
182	Anonyme	Saints	Cava de'Tirreni: Museo della Badia della Santissima Trinità	pm	XVe
183	Segna di Bonaventura	Saint Michel archange	Cracovie : Muzeum Czartoryskich	pp	XVe
184	École florentine	Crucifixion et saints	Florence : collection Frascione	pp	XVe
185	Maestro della pala di San Niccolo	Saints	Florence : église San Miniato al Monte	pp	XVe
186	École florentine	Vierge à l'Enfant et saints	Inconnue	pp	XVe
187	École florentine (Nardo di Cione?)	Vierge à l'Enfant et saints	Inconnue	pm	XVe
188	École de Giovanni del Biondo	Vierge à l'Enfant, Annonciation et saints	Inconnue	pp	XVe
189	Maître du triptyque Horn	Vierge à l'Enfant et saints	Inconnue	pp	XVe
190	Anonyme aretin	Saint Michel archange	Italie : Mercato Antiquario (1991)	pp	XVe
191	École florentine	Saint Michel archange	La Spezia : Museo Civico Amedeo Lia	pp	XVe
192	Jacopo Avanzi et Tommaso da Modena (suiveur de)	Crucifixion et saints	Modena : Duomo	pm	XVe
193	École de Lorenzetti	La confession	Monticchiello di Siena : église Santi Leonardo di Limoges e Cristoforo abside	pm	XVe
194	Antonio Veneziano (Antonio di Francesco)	Saints	New York : Collection Martello (1992)	pp	XVe
195	Ugolino Lorenzetti	Saints	Pise : Museo Nazionale San Matteo	pp	XVe
196	Francesco d'Antonio Banchi,	Saint Michel et saint Dominique	Pise : Museo Nazionale di San Matteo	pp	XVe
197	Anonyme	Vierge à l'Enfant, saint Michel et saint Benoît	Sant'Elia Fiumerapido : église di Santa Maria Maggiore	pm	XVe
198	Anonyme	Saint Michel archange double	Schifanoia (Narni) : église San Michele	pm	XVe
199	Anonyme siennois	Saint Michel archange	Sienne : église Sant'Andrea	pm	XVe
200	Maestro di Fossa	Vierge à l'Enfant et saints	Spolète : Palais épiscopal	pm	XVe
201	École siennoise (Barna da siena?)	Saint Michel combattant le dragon	Tokyo : National Museum of Western Art	pp	XVe
202	Anonyme véronais	Saint Michel pesant les âmes	Vérone : basilique San Zeno Maggiore	pm	XVe
203	Rossello di Jacopo ("Franchi")	Saint Michel et saint Jean l'Évangéliste	Londres : H. Harris	pp	1376-1456

204	Agnolo Gaddi	Christ rédempteur entouré de saints	Berlin : Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin	pp	1380-1410
205	Atelier de Ferrante Maglione	Jugement dernier	Sant'Agata de'Goti : église della SS. Annunziata	pm	fin XIV ^e - début XV ^e
206	Anonyme	Saint Michel archange	Alatri : église della Maddalena	pm	XIV-XV ^e
207	Giovanni d'Agnolo di Balduccio	Crucifixion et saints	Arezzo : église San Domenico	pm	XIV-XV ^e
208	Anonyme	Saint Michel archange	Caprile di roccasecca : église (rupestre) San Michele in Asprano	pm	XIV-XV ^e
209	Bicci di Lorenzo	Vierge à l'Enfant et saints	Cortona : Academi etrusca	pp	XIV-XV ^e
210	Mariotto di Nardo	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : église Sant'Angelo a Legnaia	pp	XIV-XV ^e
211	Mariotto di Nardo	Saints	Florence : Museo Nazionale del Bargello	pp	XIV-XV ^e
212	Cenni di Francesco di Ser Cenni	Crucifixion et saints	Inconnue	pp	XIV-XV ^e
213	Bartolo di Fredi	Miracle du Mont Gargan et charité de saint Nicolas de Bari	Italie : Mercato Antiquario	pp	XIV-XV ^e
214	Bicci di Lorenzo	Vierge à l'Enfant et saints	Italie : Mercato Antiquario (1990)	pp	XIV-XV ^e
215	Anonyme florentin	Vierge à l'Enfant allaitant et saints	Italie : Mercato Antiquario (avant 1993)	pp	XIV-XV ^e
216	Anonyme de Narni	Saints	Narni : Cathédrale San Giovenale	pm	XIV-XV ^e
217	Maestro di san Davino	Vierge à l'Enfant et saints	Parme : Galleria Nazionale	pp	XIV-XV ^e
218	Nanni di Jacopo	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Rome : Palazzo Venezia	pp	XIV-XV ^e
219	Atelier de Ferrante Maglione	Saints	Sant'Agata de'Goti : église della SS. Annunziata	pm	XIV-XV ^e
220	Martino di Bartolomeo di Biagio	Annonciation et saints	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	XIV-XV ^e
221	Anonyme de Sutri	Miracle du Mont Gargan	Sutri : Santa Maria del Parto	pm	XIV-XV ^e
222	Anonyme émilien	Saint Michel archange	Trévise : église San Nicolò	pm	XIV-XV ^e
223	Martino da Verona	Jugement dernier	Vérone : église San Fermo Maggiore	pm	XIV-XV ^e
224	Anonyme lombard	Cène et saint Michel	Domodossola : église San Quirico	pm	1400
225	Pietro di Domenico da Montepulciano	Saints	Altidona : église paroissiale	pp	Début XV ^e
226	Maestro di Sant'Agostino	Vierge de miséricorde et saints	Fermo : Sant'Agostino	pm	Début XV ^e
227	Anonyme de Foligno	Vierge à l'Enfant et saints	Foligno : San Domenico a Foligno	pm	Début XV ^e
228	Pietro di Giovanni (Lorenzo Monaco)	Saint Michel et ange de l'Annonciation	Houston : Museum of Fine Arts	pp	Début XV ^e
229	Anonyme Maestro del Polittico di Trapani	Couronnement de la Vierge et saints ou Polittico di San Michele Arcangelo	Palerme : Galleria interdisciplinare Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis	pp	Début XV ^e

230	Mariotto di Nardo	Vierge à l'Enfant et saints	Pesaro : Musei civici	pp	Début XVe
231	Rossello di Jacopo Franchi	Saint Michel et sainte Catherine d'Alexandrie	San Miniato : église de San Domenico	pp	Début XVe
232	Giovanni d'agnolo di Balduccio	Christ en gloire et saints	Arezzo : Museo Statale di Arte Medievale e Moderna	pmd	1 ^e partie XVe
233	Nelli Ottaviano	Saint Michel archange	Fossato di Vico : Cappella della Piaggiola crocifisso	pm	1 ^e partie XVe
234	Bicci di Lorenzo	Saints	Helsinki : Ateneum, Sinebrychoff Art Museum	pp	1 ^e partie XVe
235	Sano di Pietro	Assomption, Crucifixion, saints et scènes de leur vie	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1 ^e partie XVe
236	Anonyme de Foligno	Pietà et saints	Foligno : San Domenico a Foligno	pm	1 ^e partie XVe
237	Anonyme, atelier d'Agnolo Gaddi	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Notre Dame (USA) : The Snite Museum of Art, University	pp	1 ^e partie XVe
238	Giacomo Jaquerio	Saint Michel pesant les âmes	Pianezza : San Pietro	pm	1 ^e décennies XVe
239	Jacopo di Paolo	Saints	Bologne : Pinacoteca	pp	1400-1410
240	Lorenzo di Bicci	Vierge à l'Enfant, saints et Couronnement de la Vierge	Loro Ciuffenna : église de Santa Maria Assunta	pp	1400-1410
241	Bicci di Lorenzo	Vierge à l'Enfant et saints	Pise : Museo Nazionale San Matteo	pp	1400-1410
242	Gherardo di Jacopo Starnina	Saints	Lucques : Museo Nazionale di Villa Guinigi	pp	1401-1407
243	Anonyme sud-tyrolien	Saint Michel archange	Bolzano : San Martino	pm	1403
244	Spinello Aretino	Apparition de saint Michel sur le mausolée d'Hadrien	Arezzo : Basilique San Francesco	pm	1404
245	Spinello Aretino	Saint Michel archange	Arezzo : Basilique San Francesco	pm	1404
246	Spinello Aretino	Saint Michel et les anges combattent le dragon	Arezzo : San Francesco	pm	1404
247	Lorenzo di Niccolò di Martino	Vierge à l'Enfant, Christ de Pitié et saints	Venise : Collezione Vittorio Cini	pp	1404
248	Pietro di Giovanni Lianori	Vierge à l'Enfant en gloire et saints	Bologne : San Francesco	pm	1405 environ
249	Carlo da Camerino	Vierge à l'Enfant allaitant et archanges	Cleveland : Art Museum	pp	1405 environ
250	Maestro della Madonna di Strauss	Couronnement de la Vierge et saints	Florence : Museo dello Spedale degli Innocenti	pp	1405 environ
251	Pitterio Jacopo	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Turin : Galleria Sabauda	pp	1405-1412

252	Atelier de Turino di Vanni	Saints	Avignon : Musée du Petit Palais	pp	1405-1415
253	Giacomo Jaquerio	Vierge à l'Enfant et saints	Ranverso : abbazia di Sant'Antonio	pm	peu après 1406
254	Spinello Aretino	Saint Michel et ses anges	Londres : National Gallery	pmd	1408-1410
255	Spinello Aretino	Saint Michel, flagellant et saint Stéphane	Londres : National Gallery	pmd	1408-1410
256	Benedetto di Bindo	Apparition de saint Michel sur le mausolée d'Hadrien	Sienne : Duomo	pm	1409-1412
257	Giovanni da Modena	Couronnement de la Vierge, Paradis et Enfer	Bologne : cathédrale San Petronio	pm	1410
258	Andrea di Bartolo	Saint Michel archange (fragment)	Sienne: Pinacoteca Nazionale	pp	1410 environ
259	Zanino di Pietro	L'incrédulité de saint Thomas et saints	Mombaroccio : Pinacoteca conventuale "Beato Sante"	pp	1410-1420
260	Taddeo di Bartolo	Vierge à l'Enfant, Annonciation, Christ benissant et saints	Volterra : Pinacoteca Civica	pp	1411
261	Alvaro Pirez D'Evora	Saint Michel terrassant le dragon	collection privée	pp	1411-1434
262	Taddeo di Bartolo	Couronnement de la Vierge et saints	Urbino : Galleria Nazionale (Michel et Jean-Baptiste)	pp	autour de 1413
263	Bicci di Lorenzo	Annonciation et saints	Stia : Santa Maria Assunta	pp	1414
264	Mariotto di Nardo	Trinité et saints	Florence : basilique Santa Trinità	pp	1416
265	Fra Angelico	Saint Michel et saint Nicolas	Rielasingen : Fondation Rau (Michel et Nicolas), Chantilly : Musée de Condé	pp	1419-1421
266	Giovanni del Ponte	Assomption de saint Jean l'Évangéliste et saints	Londres : National Gallery	pp	1420- 1424
267	Anonyme vénitien ou Federico Tedesco (?)	Saint Michel pesant les âmes	Venise : Museo Correr	pp	1420-1430
268	Michele giambono	Vierge à l'Enfant et saints	Fano : Museo Civico	pp	1420-1462
269	Jacobello del Fiore	Triptyque de la Justice	Venise : Galleria dell'Accademia	pp	1421
270	Lorenzo monaco pour les pinnacles et Fra Angelico pour le reste	Pala di Santa Trinità	Florence : Museo di San Marco	pp	1422-1423
271	Alvaro Pirez D'Evora	Saint Michel et saint Jean-Baptiste	Varsovie : Musée National	pp	1423
272	Alvaro Pirez D'Evora	Vierge à l'Enfant et saints	Volterra : Pinacoteca comunale	pp	1423
273	Fra Angelico	Glorification du Christ dans la cour céleste	Londres : National Gallery	pp	1423-1434
274	Pisanello	Saint Michel archange	Vérone : église San Fermo Maggiore	pm	1424-1426
275	Giovanni del Ponte	Vierge à l'Enfant et saints	Columbia : Museum of Art	pp	1425-1426

276	Gaspare da Pesaro (?)	Vierge à l'Enfant allaitant et saints	Termini Imerese : chiesa della Misericordia	pp	2 ^e quart du XVe
277	Giacomo Jaquerio - atelier	Saint Michel archange	Fénis : château de Fénis	pm	1426
278	Badile Giovanni	Vierge et saints	Vérone : Museo di Castelvecchio	pp	1428
279	Jacobello del Fiore	Vierge à l'Enfant, Rédempteur et saints "polyptyque de Cellino"	L'Aquila : Museo Nazionale d'Abruzzo	pp	1428-1430
280	Pellegrino di Giovanni di Antonio da Perugia ou Gualtieri di Giovanni	Saint Michel archange	Boston : Museum of Fine Arts	pp	1428-1437
281	Anonyme	Jugement dernier et au-delà	Loreto Aprutino : Santa Maria in Piano	pm	1429
282	Aimone Duce	Saint Michel archange	Villafranca Piemonte : Cappella di Missione	pm	autour de 1429
283	Anonyme	Saints	Laietto : San Bernardo	pm	1430
284	Francesco d'Antonio	Vierge à l'Enfant, saint Michel et saint Jean-Baptiste	Montemarciano : Oratorio di santa Maria delle Grazie	pm	1430
285	Michele Giambono	Saint Michel sur un trône	Florence : Collection Berenson	pp	1430 environ
286	Priamo della Quercia	Miracles de saint Michel	Lucques : Museo nazionale di Villa Guinigi	pp	1430 environ
287	Francesco d'Antonio di Bartolomeo	Crucifixion, Annonciation et saints	Montgomery : Museum of Fine Arts	pp	1430 environ
288	Sassetta	Vierge à l'Enfant, Annonciation et saints	Cortona : Museo Diocesano	pp	années 1430
289	Francesco di Andrea Anguilla	Vierge à l'Enfant et saints	Camaione : Museo d'arte sacra	pp	1434
290	Maestro dell'Avicenna	Paradis et Enfer	Bologne : Pincoteca Nazionale	pp	1435
291	Pietro di Giovanni d'Ambrogio	Saint Michel et saint Nicolas	New-York : The Metropolitan Museum of Art	pp	milieu des années 1430
292	Giovanni di Paolo	Saint Michel archange	Rome : pinacothèque Vaticane	pp	1436-1440
293	Giovanni di Francesco ou Maître de Pratovecchio	Vierge à l'Enfant et saints	New York : Collection Hugh Satterlee	pp	1439
294	Bartolomeo di Andrea Bocchi	Vierge à l'Enfant, Annonciation et saints	Serravalle Pistoiese : San Michele	pp	1439
295	Antonio Vivarini	Vierge à l'Enfant et saints	Baltimore : The Walters Art Gallery	pp	peu avant 1440
296	Anonyme	Saint Michel archange	Bergame : San Michele al Pozzo bianco	pm	1440
297	Maestro di Pratovecchio	Les trois archanges et Tobie	Berlin : Staatliche Museen	pp	années 1440
298	Parri Spinelli ou Parri di Spinello	Saint Michel archange	Arezzo : Museo Statale di Arte Medievale	pm	1440-1450
299	Maestro di San Quirico a Guamo	Vierge à l'Enfant allaitant et saints	Lucques : Museo Nazionale di Villa Guinigi	pp	1440-1450
300	Neri di Bicci	Vierge à l'Enfant et saints	Londres : Courtauld Institute of Art Gallery	pp	1440-1470
301	Pseudo Paolo di Giovanni da Visso	Saint Michel apparaissant sur le mausolée d'Hadrien	Castelsantangelo sul Nera : Municipio	pm	1440-1480

302	Maestro dell'Osservanza	Saint Michel combattant le dragon	Sienne : Museo dell'Archivio di Stato	pp	1444
303	Giovanni Angelo d'Antonio	Vierge à l'Enfant, saints et anges musiciens	Rome : Museo Nazionale del palazzo Venezia	pp	1445
304	Bartolomeo di Tommaso da Foligno	Jugement dernier, l'entrée des saints au Paradis	Terni : San Francesco, capella Paradisi	pm	1445-1451
305	Bartolomeo di Tommaso da Foligno	Jugement dernier	Terni : San Francesco, capella Paradisi	pm	1445-1451
306	Pittore monregalese	Jugement Dernier	Albenga : église de San Giorgio di Campochiesa	pm	1446
307	Lorenzo Vecchietta	Jugement dernier (détail)	Sienne : hoptital di S. Maria della Scala	pm	de déc. 1446 à sept. 1449
308	Maestro Paroto	Vierge à l'Enfant et saints, appelé également Polittico di San Siro	Cemmo : San Siro	pp	1447
309	Francesco dei Franceschi	Saint Pierre, Crucifixion et saints	Padoue : Pinacoteca Civica	pp	1447
310	Antonio Vivarini ou Giovanni d'Alemagna et atelier	Annonciation et saints	Venise : église San Giobbe	pp	1447
312	Pietro di Ruffolo (Maestro di Lecceto)	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : collection Frascione	pp	1447-1448
313	Lorenzo Vecchietta	Jugement dernier	Sienne : Battistero di San Giovanni, voûte	pm	1447-1450
314	Maestro di Eggi	Saint Michel archange	Eggi : église de saint Jean-Baptiste	pm	1448
314	Maestro di Eggi	Saint Michel archange	Eggi : église San Michele arcangelo	pm	1448-1451
315	Fra Angelico et atelier (ou Angelico Giovanni da Fiesole)	Jugement dernier	Berlin : Gemäldegalerie	pp	1450
316	Michele Giambono	Saints	Venise : Galleria dell'Accademia	pp	1450
317	Jacopo di Antonio ou maître de Pratovecchio	Saints	Londres : National Gallery	pp	1450-1460
318	Andrea da Bologna	Saint Michel archange	Collection privée	pp	1450-1477
319	Antonio del Pollaiuolo	Saint Michel combattant le dragon	Florence : Museo Stefano Bardini	pp	milieu du XVe
320	Francesco de'franceschi (?)	Saints	Monselice : Duomo Nuovo	pp	milieu XVe ou années 1430
321	Maestro di San Miniato ou Francesco Botticini	Vierge à l'Enfant et archanges	Florence : Tabernacolo de la Piazza della Piattellina	pm	2 ^e partie XVe
322	Antonio Vivarini et/ou atelier	Vierge à l'Enfant, saints et Trinité	Lecce : Museo	pp	2 ^e partie XVe
323	Maître napolitain, suiveur de Bermejo	Saint Michel archange	Nalpes : Museo Nazionale	pp	2 ^e partie XVe
324	Suiveur de Bourdichon	Saints	Naples : Museo Nazionale di Capodimonte	pp	2 ^e partie XVe
325	Riccardo Quartararo	Couronnement de la Vierge, saints et anges	Palerme : Galleria Regionale della Sicilia	pp	2 ^e partie XVe

326	Gianfrancesco da Tolmezzo	Vierge à l'Enfant et saints	Socchieve : San Martino	pm	2 ^e partie XVe
327	Paolo da Visso	Vierge à l'Enfant et saints	Visso : Museo Sant'Agostino	pp	2 ^e partie XVe
328	Ercole de'Roberti	Saint Michel et sainte Apolline	Paris : Misée du Louvre	pp	1451-1456
329	Maestro del Trittico del 1454	Crucifixion et saints	Camerino : Museo Diocesano	pp	1454
330	Joan Figuera	Annonciation et saints	Cagliari : Pinacoteca Nazionale	pp	1455-1479
331	Neri di Bicci	Vierge de miséricorde et saints	Arezzo : Pinacoteca Comunale	pp	1456
332	Filippo Lippi	Saints	Cleveland : Museum of Art	pp	1457-1458
333	Niccolò di Liberatore ou Niccolo da Foligno dit l'Alunno	Vierge à l'Enfant et sainte Anne ; saint Michel (revers)	Princeton : University Art Museum, New-York : Metropolitan Museum	pp	1458-1461
334	Vincenzo Foppa	Saints	Saint-Petersbourg : Ermitage ; Düsseldorf : collection privée	pp	1460 environ
335	Domenico di Michelino	Trinité, Annonciation et archanges	Florence : Galleria dell'Accademia	pp	1460-1470
336	Anonyme bolonais	Couronnement de la Vierge et saints	Bologne : Pinacoteca Nazionale	pp	1460-1475
337	Biagio di Antonio (?)	Les trois archanges et Tobie	Florence : Collection Bartolini Salimbeni	pt	1461-1471
338	Niccolò di Liberatore ou Niccolo da Foligno dit l'Alunno	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Assise : Museo Capitolare di San Rufino	pp	1462
339	Giovanni De Campo et atelier	Saint Michel et saint Augustin	Briona : San Brenardo d'Aosta detto Oratorio della Mora	pm	1463
340	Mariano d'Antonio et Benedetto Bonfigli	Vierge de miséricorde et saints	Pérouse : Oratoire de San Bernardino	"gonf alone"	1464
341	Antoniazio Romano e Melozzo da Forlì	Légendes de saint Michel	Rome : église des Saints-Apôtres	pm	1464-1468
342	Maestro dell'Annunciazione di Spermento (Giovanni Angelo d'Antonio?)	Vierge à l'Enfant, saints et anges	San Pellegrino di Gualdo Tadino : église Santa Maria delle Grazie	pp	1465
343	Giovanni di Paolo	Jugement dernier	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1465
344	Giovanni di Paolo	Cristo paziente e Cristo triofante (détail)	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1465
345	Giovanni di Paolo	Procession de saint Grégoire au château Saint Ange	Paris : Louvre	pp	1465-1470
346	Neri di Bicci	Vierge à l'Enfant et saints	Arezzo : église de San Michele	pp	1466
347	Benvenuto di Giovanni	Annonciation et saints	Volterra : Museo d'Arte sacra	pp	1466
348	Neri di Bicci	Saint Thomas reçoit la ceinture de la Vierge et saints	Philadelphia : Museum of Arts	pp	1467

349	Giovanni Angelo d'Antonio	Vierge de miséricorde et saints	Florence : Villa di Montalto, Santa Maria del Soccorso	pm	1468
350	Francesco Botticini	Les trois archanges et Tobie	Florence : Galleria degli Uffizi	pp	1470
351	Piero della Francesca	Saints	Londres : National Gallery	pp	1470
352	Andrea di Niccolò	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Paganico : San Michele	pp	1470
353	Ercole de'Roberti	Saint Michel archange (?)	Bologne : pinacoteca	pp	1470-1480
354	Benvenuto di Giovanni	Saint Michel et saint Jean-Baptiste	Lyon : Musée des Beaux-Arts	pp	1470-1480
355	Neri di Bicci	Les trois archanges et Tobie	Détroit : Institute of Arts	pp	1471
356	Niccolò di Liberatore ou Niccolo da Foligno dit l'Alunno	Vierge à l'Enfant, Christ de Pitié, saints et anges	Gualdo Tadino : Pinacoteca Civica	pp	1471
357	Anonyme	Saints	Bastia Mondovì : San Fiorenzo	pm	1472
358	Anonyme	L'enfer	Bastia Mondovì : San Fiorenzo	pm	1472
359	Lorenzo da Viterbo	Vierge à l'Enfant, saint Michel et saint Pierre	Rome : Galleria Nazionale d'Arte Antica di palazzo Barberini	pp	1472
360	Cristoforo da Lendinara ou Canozzi	Jugement dernier	Modena : Duomo	pm	1472-1476
361	Neri di Bicci	Couronnement de la Vierge, saints et anges	Florence : Museo del Cenacolo di Sant'Apollonia	pt	1473
362	Bonifacio Bembo, Giacomino Vismara et Stefano de Fedeli	Saints	Milan : Château Sforza	pm	1473
363	Girolamo di Giovanni	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Monte San Martino : église Santa Maria del Pozzo	pp	1473
364	Pinturicchio	Saint Michel archange	Lipsia : Museum der Bildenden Kunst	pmd	1473-1481
365	Matteo di Giovanni	Assomption de la Vierge avec saint Michel et saint Augustin	Asciano : Museo Civico, Palazzo Corboli et Londres, National Gallery	pp	1474
366	Neruccio di Bartolomeo Landi	Saint Michel archange	Plzen : Museo della Boemia Occidentale	pp	1475
367	Benvenuto di Giovanni	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Vescovado di Murlo : parrocchiale	pp	1475
368	Giuliano Amidei	Vierge à l'Enfant, Annonciation, Dieu benissant et saints	Caprese Michelangelo : Parrocchiale	pp	autour de 1475
369	Guidoccio Cozzarelli	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Paganico : San Michele	pp	1475-1485
370	Pietro Alemanno	Saint Michel archange	Rome : Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini	pp	4 ^e quart du XVe
371	Matteo di Giovanni, Bernardino Fungai et Francesco di Giorgio Martini	Nativité, Christ de Pitié et saints, Pala Tancredi	Sienne : San Domenico	pp	4 ^e quart du XVe

372	Biagio d'Antonio	Saint Michel pesant les âmes	Avignon : Musée du Petit Palais	pp	1476
373	Carlo Crivelli	Saint Michel pesant les âmes	Londres : National Gallery	pp	1476
374	Neroccio di Bartolomeo Landi	Vierge à l'Enfant et saints	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1476
375	Maestro di Olzai	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, "retable de la peste"	Olzai : Chiesa Santa Barbara	pp	après 1477
376	Filippino Lippi	Les trois archanges et Tobie	Turin : Galleria Sabauda	pp	1477-1478
377	Carlo Crivelli (dont le saint Michel) et Vittore Crivelli	Polyptyque de Monte San Martino	Monte San Martino : église de San Martino	pp	1477-1480
378	Niccolò di Liberatore ou Niccolo da Foligno dit l'Alunno	Ascension et archanges	Avignon : Musée du Petit Palais	pp	1480
379	École de Paolo da Visso	Vierge à l'Enfant, Pietà et saints	Castelsantangelo sul Nera : Museo	pp	1480
380	Bernardo Zenale da Treviglio	Vierge et saints	Florence : Galleria degli Uffizi	pp	1480
381	Lorenzo di Alessandro	Crucifixion (recto) et saint Michel (verso)	Baltimore : The Walters Art Gallery	pp	1480 environ
382	Neri di Bicci	Chute des anges rebelles	Rotterdam : Boymans-Van Beuningen Museum	pp	1480 environ
383	Bartolomeo della Gatta	Saint Michel archange	Castiglion Fiorentino : Pinacoteca Comunale	pp	années 1480
384	Domenico Ghirlandaio ou suivants	Saint Michel et saint Dominique	Portland : Art Museum	pp	1480-1485
385	Matteo cesa	Vierge à l'Enfant, saint Michel et saint Gottardo	Belluno : Museo Civico di Belluno	pp	1480-1490
386	Tommaso e Matteo Bisaci	Jugement dernier et jugement des âmes	Albenga : San Bernardino	pm	1483
387	Bartolomeo Vivarini	Saints	Bari : Pinacoteca Provinciale	pp	1483
388	Giovanni Santi	Vierge à l'Enfant et saints	Gradara : Palazzo Comunale	pp	1484
389	Domenico Ghirlandaio	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : Galleria degli Uffizi	pp	1484-1486
390	Anonyme	Trinité et saints	Arrone : église de San Giovanni	pm	1486
391	Bartolomeo della Gatta	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Castiglion Fiorentino : Musée de l'église San Giuliano	pp	1486
392	Andrea Sabatini ou Antoniazio Romano	Vierge à l'Enfant et saints	Lacedonia : Museo San Gerardo Maiella ou cathédrale Santa Maria Assunta	pt	peu après 1486
393	Daniele De Bosis et atelier	Vierge à l'Enfant et saints	Gionzana : Santa Maria detta oratorio della Madonna del latte	pm	1487
394	Fiorenzo di Lorenzo	Adoration des bergers et saints	Perouse : Galleria Nazionale dell'Umbria	pp	peu avant 1487

395	Bernardino di cola del Merlo da Civita di Penne	Vierge à l'Enfant, saints et anges	L'Aquila : Museo Nazionale d'Abruzzo	pp	après 1487
396	Bartolomeo Vivarini	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Bergame : Accademia Carrara	pp	1488
397	Anonyme	Annonciation et saints	Taggia : San Domenico	pp	1488
398	Frate Domenico Marino di Angeluccio da Pereto	Jugement dernier	Pereto : église della Madonna dei bisognosi	pm	1488 (?)
399	Frate Domenico Marino di Angeluccio da Pereto	Saint Michel archange	Pereto : église della Madonna dei bisognosi	pm	1488 (?)
400	Sandro Botticelli	Vierge à l'Enfant, saints et anges, ou Pala di San Barnaba	Florence : Galleria degli Uffizi	pp	1488-1490
401	Pietro Alemanno	Vierge à l'Enfant et saints, dit "polittico degli Schiavoni"	Ascoli Piceno : Pinacoteca Comunale	pp	1489
402	Maestro dei polittici Crivelleschi	Vierge à l'Enfant, Christ de Pitié et saints	L'Aquila : Museo Nazionale d'Abruzzo	pp	autour de 1489
403	Alesso di Benozzo	Saint Michel et saints	Avignon: Musée du Petit Palais	pp	années 1490
404	Suiveur de Martino Spanzotti	Saint Michel et saint Pierre	Favria : église San Pietro Vecchio	pm	années 1490
405	Lattanzio di Nicolò	Saint Michel archange	Foligno : Museo della Città, Palazzo Trinci	pp	1490-1494
406	Giovanni Canavesio	Jugement dernier	La Brigue : Notre-Dame des Fontaines	pm	1491
407	Perugino	Nativité, Crucifixion, Annonciation et saints	Rome : Collezione Albani Torlonia	pp	1491
408	Andrea Sabatini (Andrea di Salerno)	Saint Michel archange	Salerne : Museo Diocesano	pp	1491
409	Niccolò di Liberatore ou Niccolo da Foligno dit l'Alunno	Nativité, Résurrection et saints	Foligno : église San Nicolò	pp	1492
410	Maestro di Castelsardo	Retable de Castelsardo	Castelsardo : Cathédrale Sant'Antonio abate	pp	1492 environ
411	Francesco Pagano ou Francesco da Napoli	Trittico dei Sarti	Naples : Oratorio di Sant'Omobono	pp	1492 environ
412	Riccardo Quartararo	Saint Michel pesant les âmes	New York : collection privée	pp	1492 environ
413	Pier Francesco Fiorentino	Vierge à l'Enfant et saints	San Gimignano : Sant'Agostino	pp	1492 environ
414	Luca Signorelli et atelier	Assomption de la Vierge avec saint Michel et saint Bruno	New York : Metropolitan Museum of Art	pp	1493-1496
415	Domenico Ghirlandaio	Vierge à l'Enfant en gloire et saints	Munich : Alte Pinakothek	pp	1494
416	Cristoforo Faffeo	Saints	Aversa : Museo Diocesano	pp	1495
417	Lazzaro Bastiani	Saint Michel et Lucifer se battent pour une âme	Padoue : Museo Civico agli Eremitani, inv. n° 612	pt	1495

418	Andrea Mantegna	Vierge de la Victoire et saints	Paris: musée du Louvre	pt	1495-1496
419	Jacopo da Montagnana	Annonciation et archanges	Padoue : Palazzo Arcivescovile	pp	1496
420	Lorenzo di Alessandro dit "il Severinate"	Vierge à l'Enfant, Christ de Pitié, saints et anges	Serrapetrona : église saint François	pp	1496
421	Pietro Perugino	Vierge à l'Enfant et anges: polyptyque de Certosa de Pavie	Londres : National Gallery	pt	1496-1500
422	Pier Francesco Fiorentino	Vierge à l'Enfant et archanges	Montefortino : Pinacoteca Civica	pp	1497
423	Marco Palmezzano	Vierge à l'Enfant et saints; Dieu le Père et chérubins	Faenza : Pinacoteca Comunale	pp	1497-1500
424	Maestro di Castelsardo	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Tuili : parrocchiale di San Pietro	pp	1498-1500
425	Niccolò di Liberatore ou Niccolo da Foligno dit l'Alunno	Vierge à l'Enfant, Annonciation et saints	Bastia Umbra : église de Santa Croce	pp	1499
426	Fra Bartolomeo	Jugement dernier	Florence : Museo di San Marco	pm	1499-1500
427	Luca Signorelli	Saint Michel archange	Orvieto : Duomo	pm	1499-1502
428	Anonyme flamino-napolitain	Saint Michel, saints et donateurs	Bari : Pinacoteca Provinciale	pp	fin XVe
429	Fiorenzo di Lorenzo	Saint Michel pesant les âmes	Bettona : Museo della Città	pm	fin XVe
430	Maestro di Olzai, peintre anonyme sarde	Jugement dernier, partie du retable di Santa Maria di Sibiola	Cagliari : Pinacoteca Nazionale	pp	fin XVe
431	Anonyme, tradition "fabrianese ", de Fabriano	Crucifixion et saints	Domo : San Paterniano, église supérieure	pm	fin XVe
432	Maestro dei polittici Crivelleschi	Vierge à l'Enfant, Christ de Pitié et saints	L'Aquila : Cassa di Risparmio della Provincia dell'Aquila	pp	fin XVe
433	Bernardino Butinone (da Treviglio)	Déposition et Jugement dernier	New-York : collection privée	pp	fin XVe
434	Antonio da Firenze	Saint Michel archange	Sesto al Réghena : abbazia	pm	fin XVe
435	Anonyme vénitien ou Bastiano Lazzaro	Saints	Venise : Galleria dell'Accademia	pt	fin XVe
436	Luca Baudo	Saint Michel pesant les âmes	Vicenza : Museo Civico	pp	fin XVe
437	École bolonaise	Vierge à l'Enfant, saints et anges	Fano	pp	XVe
438	Maestro di San Davino	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : collection privée	pp	XVe
439	Neri di Bicci	Couronnement de la Vierge et saints	Florence : église San Giovannino dei cavalieri	pp	XVe
440	Anonyme proche de Simone da Firenze	Vierge à l'Enfant et saints	Matera : Cristo alla Gravinnella, église rupestre	pm	XVe

441	Anonyme	Vierge à l'Enfant et saints	Monsano : église Santa Maria degli Aroli	pm	XVe
442	Anonyme	Saint Michel archange	Monte San Giovanni in Sabina : grotte San Michele	pm	XVe
443	Anonyme veneto-byzantin	Saints	Osimo : duomo	pp	XVe
444	Anonyme	Saint Michel archange	Palerme : Collection privée	pp	XVe
445	Tommaso De vigilia	Couronnement de la Vierge et saints	Palerme : Museo Nazionale	pp	XVe
446	Anonyme	Vierge à l'Enfant et saints	Parme : San Francesco del Prato	pm	XVe
447	Maestro degli Apostoli di Revigliasco (?)	Vierge à l'Enfant et saints	Pecetto : église de San Sebastiano	pm	XVe
448	Anonyme méridionale	Saint Michel archange	Reggio Calabria : chiesa di San Paolo	pp	XVe
449	Anonyme	Saint Michel archange	Subiaco : Sacro Speco	pm	XVe
450	Bernardo Zenale	Saint Michel archange	Suisse : collection privée	pp	1480-1526
451	Niccolo Rondinelli	Vierge à l'Enfant, saint Michel et saint Pierre	Baltimore : The Walters Art Gallery	pp	1495-1502
452	Luca Signorelli	Damnés conduis en Enfer	Orvieto : Duomo	pm	1499-1502
453	Paolo da San Leocadio	Saint Michel archange	Orihuela : Museo diocesano	pp	autour de 1500
454	Francesco Bassano il vecchio	Saint Michel archange	Bassano del Grappa : Duomo	pp	XVe-XVIe
455	Riccardo Quartararo	Saint Michel combattant le démon	Inconnue, vendu par Sotheby's	pp	XVe-XVIe
456	Cristoforo Faffeo	Saint Michel archange	Naples : Museo diocesano	pp	XVe-XVIe
457	Riccardo Quartararo	Saint Michel archange	Palerme : Galleria Nazionale della Sicilia	pp	XVe-XVIe
458	Lazzaro Bastiani	Saint Michel archange	Zurich : collection Werner Abegg-Stockar	pp	XVe-XVIe
459	Bernardino Luini	Saint Michel et saint Jean l'Evangéliste	Collection privée à Milan	pp	XVe-XVIe
460	Maestro del polittico di Barletta	Saint Michel archange	Marché milanais	pp	XVe-XVIe
461	Pietro di Cristoforo di Pietro Vannucci, detto il Perugino	Vierge à l'Enfant et saints	Bologne : Pinacoteca Nazionale	pt	1500
462	Perugino	Assomption de la Vierge et saints	Florence : Galleria dell'Accademia	pt	1500
463	Giovanni Canavesio	Pala de Pigna	Pigna : église Saint Michel	pp	1500
464	Vittore Crivelli et collaborateurs	Saint Michel pesant les âmes	Avignon : Musée du Petit Palais	pt	vers 1500
465	Giovanni Antonio Bazzi, dit Sodoma ou Girolamo del Pacchia	Vierge à l'Enfant et archanges	Asciano : Collegiata di Sant'Agata	pm	Début XVIe
466	Anonyme proche du Maestro di olzai	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	inconnue	pp	Début XVIe

467	Marco d'Oggiono	Les trois archanges et la chute de Satan	Milan : Galleria Brera	pp	Début XVIe
468	Benvenuto di Giovanni	Le sang du Christ	Montalcino : Museo Civico	pp	Début XVIe
469	Maître de Savoux	Saint Michel archange	Oulx : Cappella di San Bernardo a Costans	pm	Début XVIe
470	Defendente Ferrari	Vierge à l'Enfant et saints	Sant'Ambrogio : Sacra di San Michele	pp	Début XVIe
471	Giacomo Pacchiarotti	Visitation et saints	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1 ^e décennie XVI ^e
472	Giacomo Pacchiarotti	Visitation et saints, prédelle	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1 ^e décennie XVI ^e
473	Girolamo del Pacchia	Saint Michel (recto) et frère de la Miséricorde en adoration devant un crucifix	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1 ^e partie XVI ^e
474	Marco d'Oggiono	Saint Michel archange	Vérone : Galleria Menaguale	pp	1 ^e quart XVIe
475	Francesco Bissolo	Vierge à l'Enfant, saints et donateurs	Londres : National Gallery	pp	1500-1525
476	Luca Signorelli	Saint Michel archange	Londres : Formely Sotheby's	pp	1502
477	Cristoforo Scacco	Saint Michel archange	Salerne : Museo Diocesano	pp	1503-1505
478	Defendente Ferrari et autres	Triptyque de l'Immaculée Conception	Sant'Ambrogio : Sacra di San Michele	pp	1503-1507
479	Raphaël	Saint Michel terrassant le dragon	Paris : Musée du Louvre	pp	1504
480	Lattanzio da Rimini	Saints	Piazza Brembana : chiesa San Martino	pp	1505
481	Cima da Conegliano	Vierge à l'Enfant et saints	Parme : Galleria Nazionale	pp	1505 environ
482	Michele Coltellini	Vierge à l'Enfant et saints	Ferrare : Collezione Santini	pp	1506
483	Lorenzo Cavaro	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Sinnai : chiesa di Santa Vittoria	pp	1508
484	Gerino Gerini	Sainte Conversation	Pistoia : Museo Civico	pp	1509
485	Tiberio Diotallevi, dit di Assisi	Vierge à l'Enfant, Christ et saints	Stroncone : Couvent San Francesco	pm	1509
486	Cesare Sesto	Vierge à l'Enfant, sainte Élisabeth, saint Jean-Baptiste et saint Michel	Paris : Musée du Louvre	pt	1510
487	Benedetto di Paris da Vernio	Vierge à l'Enfant, saint Michel et saint Pierre martyr	Prato : Museo dell'Opera del Duomo	pp	vers 1510
488	Luca Signorelli	Vierge à l'Enfant et saints	Cortona : Accademia Etrusca	pp	1510-1512
489	Andrea Piccinelli dit "Il Brescianino"	Pala di Monteoliveto a Porta Tufi	Sienne : Pinacoteca Nazionale	pp	1510-1515
490	Altobello Melone	Saints	Milan : Collezione Saibene	pp	1510-1520
491	Defendente Ferrari	Saint Michel pesant les âmes	Turin : Museo Civico d'Arte Antica	pp	1510-1530

492	Defendente Ferrari	Vierge à l'Enfant, saints et scènes de la Passion	Turin : Galleria Sabauda	pp	1511-1535
493	Luca Signorelli	Vierge à l'Enfant, saints et Trinité	Florence : Gallerie degli Uffizi	pp	1513-1514
494	Pontormo	Vierge à l'Enfant et saints	Florence : Santissima Annunziata	pm	autour de 1514
495	Atelier de Luca Signorelli	Vierge à l'Enfant et saints	Citerna : San Francesco	pm	1515-1517
496	Luca Signorelli	Déposition et saints	Cortona : église de San Niccolò	pp	1516
497	Luca Signorelli et Francesco Signorelli	Vierge à l'Enfant et saints	Città di Castello : Pinacoteca Comunale	pp	1516-1517
498	Francesco de Tatti (de Varese)	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints, polyptyque di Bosto	Milan : Pinacoteca del Castello Sforzesco	pp	1517
499	Gian Francesco Caroto	Saint Michel avec San bovo, saints Cosme et Damien	Mantoue : église paroissiale de Santa Maria della Carità	pt	ante quem 1519
500	Anonyme - école de Francesco da Montereale	Vierge à l'Enfant, saints et anges	L'Aquila : Santa Maria di Collemaggio	pm	autour de 1520
501	Timoteo Viti da Urbino	Noli me tangere avec saint Michel et saint Antoine	Cagli : Sant' Angelo Minore, autel	pp	1518
502	Lo Spagna	Saint Michel pesant les âmes	Gavelli : église San Michele Arcangelo	pm	1518
503	Lo Spagna	Miracle du Mont Gargan	Gavelli : église San Michele Arcangelo	pm	1518
504	Pietro Cavaro	Vierge à l'Enfant, Crucifixion et saints	Villamar : parrocchiale di San Giovanni Battista	pp	1518
505	Raphaël	Saint Michel combattant le démon	Paris : Musée du Louvre	pt	1518 fin