



**Théophanies absidales et liturgie eucharistique.  
L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du  
nord de Pyrénées comportant un séraphin et un  
chérubin**

Marcello Angheben

► **To cite this version:**

Marcello Angheben. Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord de Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin. Symposium, Feb 2004, Barcelone, Espagne. pp.57-95. hal-00449211

**HAL Id: hal-00449211**

**<https://hal.science/hal-00449211>**

Submitted on 17 Oct 2013

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

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

# *Théophanies absidales et liturgie eucharistique. L'exemple des peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées comportant un séraphin et un chérubin\**

Marcello Angheben

CESCM-Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, Poitiers (France).

En Catalogne et au nord des Pyrénées, comme dans l'ensemble du monde roman, la théophanie absidale la plus récurrente est sans conteste la *Maiestas Domini*, le Christ en majesté entouré des quatre Vivants de l'Apocalypse. Ce thème a souvent été interprété comme une vision de la fin des temps<sup>1</sup>, malgré les nombreuses études situant ces théophanies dans le temps présent<sup>2</sup>. Pour l'époque romane, on doit

citer les travaux d'Yves Christe dont la lecture en termes actuels se fonde principalement sur l'interprétation développée par les exégètes<sup>3</sup>. L'auteur est toutefois le premier à reconnaître la polyvalence de l'exégèse où la vision de l'Anonyme est parfois rapportée à la Parousie. De même, l'art médiéval a occasionnellement appliqué le thème de la *Maiestas Domini* au Retour du Christ, comme dans les Jugements derniers

\* Je remercie chaleureusement Piotr Skubiszewski pour les observations averties dont il m'a fait part après la lecture de mon texte et pour ses encouragements amicaux. Je veux également exprimer ma gratitude à Montserrat Pagès i Paretas qui m'a apporté une aide des plus précieuses. Ma reconnaissance s'adresse enfin à Manuel Castiñeiras, Milagros Guardia et Carles Mancho.

<sup>1</sup> C'est le cas en particulier dans les articles souvent cités de M. Durliat, «Iconographie d'abside en Catalogne à la fin du XI<sup>e</sup> et dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5, 1974, p. 99-116; et «Théophanies-visions avec participation des prophètes dans la peinture romane catalane et toulousaine. Histoire du thème», *Académie des inscriptions et belles-lettres. Comptes rendus des séances de l'année 1974 novembre-décembre*, Paris, 1974, p. 536-564. J. Gudiol i Cunill, *Els primitius. I. La pintura mural*, Barcelone, 1927, p. 553-554, leur attribuait une dimension judiciaire, mais sans les situer explicitement à la fin des temps. J. Pijoán et J. Gudiol Ricart, *Las pinturas murales románicas de Catalunya*, Barcelone, 1948 (Monumenta Cataloniae, IV), p. 66-78, y voyaient très justement des théophanies synthétiques actuelles fondées sur divers passages bibliques.

<sup>2</sup> Voir notamment F. van der Meer, *Maiestas Domini. Théophanies de l'Apocalypse dans l'art chrétien*, Rome et Paris, 1938; C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom vierten Jahrhundert bis zur Mitte des achten Jahrhunderts*, Wiesbaden, 1960 (Forschungen zur Kunstgeschichte und christlichen Archäologie, IV); et C. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1993. On trouvera une bibliographie beaucoup plus complète dans l'article de P. Skubiszewski, «*Maiestas Domini* et liturgie», *Cinquante années d'histoire médiévale. À la confluence de nos disciplines*, éd. Cl. Arrignon, M.-H. Debiès, Cl. Galderisi et É. Palazzo, Turnhout, 2005 (Actes du Colloque organisé à l'occasion du Cinquantenaire du CESCM, 1er-4 septembre 2003), p. 309-408. Voir également A.-O. Poilpré, «*Maiestas Domini*», *Une image de l'Église en Occident (V<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle)*, Paris, 2005.

<sup>3</sup> Je ne citerai ici que l'ouvrage de synthèse dans lequel l'auteur a repris le contenu de ses nombreux articles: Y. Christe, *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*, Paris, 1996.

de Saint-Trophime d'Arles, du Portico de la Gloria à Compostelle ou de la rose occidentale de la cathédrale de Chartres, pour ne citer que les œuvres les plus proches chronologiquement des peintures romanes envisagées ici. Il apparaît ainsi que le contexte dans lequel s'insère le thème est au moins aussi important, si ce n'est davantage, que les commentaires.

Dans ses applications monumentales, la *Maiestas Domini* est généralement associée à d'autres thèmes, formant de la sorte des théophanies que l'on a souvent qualifiées de synthétiques<sup>4</sup>. L'expression "théophanie synthétique" implique cependant une volonté de fondre dans une même composition plusieurs visions bibliques et, partant, un certain ascendant du texte par rapport à la création iconographique. C'est pourquoi je lui préfère l'expression plus neutre de théophanie composite dans la mesure où elle suppose un assemblage composé de thèmes divers, empruntés ou non aux visions bibliques, et adapté à un certain nombre de contraintes –généralement inhérentes au cadre architectural–, aux impératifs d'un programme original et cohérent, ou encore à la reproduction plus ou moins fidèle d'un modèle. Ces théophanies étant composées de thèmes étrangers à la vision de l'Anonyme, il me paraît inopportun de leur appliquer mécaniquement le champ sémantique induit par l'exégèse. En

procédant de la sorte, on risque en effet d'interpréter dans les mêmes termes des compositions très diversifiées et de déboucher, dans les cas extrêmes que sont les Jugements derniers mentionnés précédemment, sur des conclusions aberrantes.

Pour éviter cet écueil, il convient d'étudier chaque association et chaque programme séparément et, dans la mesure du possible, de manière sérielle. Les peintures romanes de Catalogne et du nord des Pyrénées (Ariège) offrent à cet égard un terrain d'enquête éminemment éclairant. On y conserve un effet une très importante série de programmes absidaux associant à la *Maiestas Domini* un séraphin, un chérubin et, dans les deux-tiers des programmes, les archanges Michel et Gabriel. Les spécificités de ces compositions permettent d'interpréter la théophanie et les anges qui l'accompagnent comme une matérialisation de la présence de Dieu et des anges dans l'église au moment du sacrifice eucharistique, une présence explicitement proclamée dans la préface du canon de la messe. Cette lecture tendra ainsi à confirmer l'inscription de ces théophanies dans les temps présents en la fondant sur de nouveaux arguments. Elle permettra surtout d'ancrer ces compositions dans la pratique liturgique quotidienne<sup>5</sup>.

Cette interprétation avait déjà été appliquée aux théophanies coptes<sup>6</sup> et cappado-

<sup>4</sup> Ce terme a été utilisé par M. Durliat, «Iconographie d'abside...», *op. cit.* Dans un article contemporain du premier, cet auteur parle plus volontiers de "théophanies-visions", une expression empruntée à André Grabar, tout en les maintenant à la fin des temps: M. Durliat, «Théophanies-visions...», *op. cit.*

<sup>5</sup> Pour J. Sureda, *La pintura romanica en Catalunya*, Madrid, 1989, p. 70-72, ces compositions trouvent leur origine, dans une certaine mesure, dans le thème biblique des chérubins gardant l'arche

d'alliance. Cette lecture n'est pas contradictoire par rapport à l'interprétation eucharistique, mais elle demeure vague et insuffisamment fondée.

<sup>6</sup> Van der Meer, *Maiestas Domini...*, *op. cit.*, p. 255-271; et Ihm, *Die Programme...*, *op. cit.*, p. 47-51. W. Neuss, *Das Buch Ezechiel in Theologie und Kunst bis zum Ende des XII. Jahrhunderts*, Münster, 1912, p. 169-170, invoquait pour sa part l'influence de la liturgie pour expliquer la figuration de chérubins dotés de six ailes.

ciennes<sup>7</sup>. Elle a été récemment développée et étendue à l'ensemble des *Maiestas Domini* –y compris les versions des absides catalanes– par Piotr Skubiszewski dans un long et magistral article portant sur les rapports entre ce thème et la liturgie<sup>8</sup>. Pour ma part, je fonderai cette lecture liturgique sur des arguments fournis d'un côté par le texte de la préface, ses commentaires, son illustration et l'iconographie de certains objets liturgiques associés à l'eucharistie, et d'un autre côté par l'épigraphie, l'emplacement des peintures, les thèmes associés et certains indices iconographiques spécifiques au corpus. Lorsque ces arguments auront été développés, il faudra s'interroger sur la signification des autres thèmes associés –les Vivants et les archanges– et évaluer leur compatibilité avec l'interprétation proposée pour les séraphins et les chérubins. Se posera enfin la question des sources et surtout de la diffusion d'une telle association de thèmes au sein d'une région relativement bien circonscrite. Mais dans un premier temps, il importe d'examiner l'iconographie de ces anges occupant le sommet de la hiérarchie céleste et leur intégration au sein des différents programmes.

## L'iconographie des séraphins et des chérubins

Les séraphins et les chérubins des absides catalanes se distinguent uniquement par les inscriptions qui leur ont été associées, leur apparence physique étant parfaitement identique: tous deux possèdent six ailes desquelles dépassent une tête humaine, deux bras et deux jambes<sup>9</sup>. On pourrait dès lors estimer que le concepteur a confondu les deux êtres célestes en attribuant les six ailes du séraphin au chérubin, comme on l'a fait dans de nombreuses œuvres romanes<sup>10</sup>. Une observation plus attentive montre qu'il n'en est rien. La vision du chapitre dix du Livre d'Ézéchiël décrit les chérubins comme des tétramorphes, autrement dit des être pourvus de quatre têtes, et précise qu'ils possèdent quatre ailes ocellées (Ez 10, 12). Dans la vision d'Isaïe, les séraphins sont dotés de six ailes mais celles-ci ne sont pas parsemées d'yeux (Is 6, 2-4). Or en Catalogne, la plupart des anges hexaptéryges possèdent quatre ailes ocellées et deux qui ne le sont pas, à commencer par ceux de Sant Quirze de Pedret et Santa Maria d'Àneu (fig. 1) qui n'appartiennent pas à cette série mais comptent probablement parmi les plus anciens<sup>11</sup>. On n'a dès lors nullement

59

<sup>7</sup> Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce...*, op. cit., principalement p. 335-340.

<sup>8</sup> Skubiszewski, «*Maiestas Domini...*», op. cit. Bien que certains arguments avancés par l'auteur recoupent les miens, il m'a paru nécessaire de les maintenir à côté de ceux qui s'en distinguent.

<sup>9</sup> Possèdent des inscriptions les peintures de Baiasca, Saint-Clément de Taüll, Esterri de Cardós, Estaon, Sant Tomàs de Fluvià, Montgauch et Vals.

<sup>10</sup> Dans l'art chrétien d'Orient au contraire, l'iconographie des séraphins et des chérubins est beaucoup plus fidèle aux sources bibliques.

<sup>11</sup> À Sant Quirze de Pedret, l'ange hexaptéryge se tient devant les cavaliers de l'Apocalypse. Voir en dernier lieu M. Pagès i Paretas, «Sobre els orígens de Pedret i sobre el suposat quart genet de l'Apocalipsi de les seves pintures romàniques»,

*Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 7, 2003, p. 83-90. À Àneu, deux ange hexaptéryges figurent dans la partie inférieure de l'abside, cf. M. Pagès i Paretas, «L'església de Santa Maria d'Àneu i les seves pintures», *Lambard. Estudis d'art medieval*, 11, 1999, p. 65-77. Les ailes supérieures et inférieures des anges hexaptéryges sont également ocellées à Sant Climent et Santa Maria de Taüll, Estaon, Esterri de Cardós et Vilanova de la Muga. À Baiasca, les peintures sont trop effacées pour pouvoir en tirer des conclusions. À Sant Tomàs de Fluvià et Montgauch, les six ailes du séraphin et du chérubin sont ocellées. À Vals enfin, seules les ailes inférieures le sont.



1. Àneu, église Santa Maria, peintures de l'abside (d'après Carbonell i Esteller et Sureda i Pons, *Tesoros Medievales*).

confondu les deux êtres célestes: on les a au contraire fusionnés en leur attribuant d'une part le visage unique et les six ailes des séraphins, et d'autre part les yeux répandus sur quatre ailes seulement propres aux chérubins. Parfois, on leur a attribué les roues de feu de la vision de Daniel (Dn 7, 9), un thème renvoyant également à la vision d'Ézéchiel même si les roues accompagnant les chérubins n'y sont pas enflammées (Ez 1, 15-21 et 10, 9-11)<sup>12</sup>. À Àneu et Estaon enfin, on leur a associé le triple *sanctus* de la vision d'Isaïe (Is 6, 3). En confrontant dans la même composition un chérubin à un séraphin tout en leur



2. Baiasca, église Sant Serni, peintures du cul-de-four, côté sud (cliché Montserrat Pagès).

attribuant sciemment une apparence identique découlant de la fusion des deux visions bibliques, le concepteur a clairement laissé transparaître une réflexion savante vouée à l'iconographie de ces êtres célestes et, selon toute vraisemblance, une volonté de leur attribuer des fonctions analogues, voire identiques.

### Les programmes

Les séraphins et les chérubins ont été associés à la *Maiestas Domini* à neuf reprises: sept occurrences se trouvent en Catalogne, deux au nord des Pyrénées. La chronologie de ces œuvres demeure généralement incertaine, de sorte que l'évolution dans le temps ne peut être dessinée qu'avec une grande imprécision. Il se pourrait que l'occurrence de Sant Serni de Baiasca (Lérida) (fig. 2) soit la première, compte tenu des analogies rapprochant les peintures de cette église de celles d'Àneu et de Burgal datées autour de 1090<sup>13</sup>. Les

<sup>12</sup> La vision d'Ézéchiel évoque en effet à deux reprises des roues mais celles-ci sont dépourvues de flammes (Ez 1, 15-21 et 10, 9-11). À Santa Maria d'Àneu, des roues enflammées ont été figurées à côté de deux anges hexaptéryges purifiant les lèvres de deux prophètes au moyen d'un charbon ardent, autrement dit dans une composition issue de la vision d'Isaïe (Is 6, 6-7), cf. M. Pagès i Paretas, «L'església de Santa Maria d'Àneu...», *op. cit.*, p. 73-74.

<sup>13</sup> M. Pagès i Paretas, «Les pintures de Sant Serni de Baiasca», dans *Miscel·lània en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, I, Barcelone, 1998, p. 139-150. Sureda, *La pintura romànica en Catalunya*, *op. cit.*, p. 285-286; et J. Vivancos Pérez, dans *Catalunya Romànica*, XV, Barcelone, 1993, p. 270-271, situent ces peintures plus tard, dans la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

peintures de Sainte-Marie de Vals (Ariège) ont été situées peu après 1104, date de la transformation de l'église en prieuré, mais cette datation reste hypothétique (figs. 3, 15 et 21)<sup>14</sup>. Les occurrences de Taüll (Lérida) – Sant Climent et Santa Maria (figs. 4 et 5) – peuvent être placées autour de 1123, date



de la consécration des deux églises<sup>15</sup>. 3. Vals, église Sainte-Marie, voûte en berceau du chœur; vue d'ensemble (cliché Jean-Pierre Brouard, CESC).

Les autres enfin semblent plus tardives, mais leur datation demeure extrêmement problématique: Saint-Pierre de Montgauch (Ariège) (figs. 6 et 7)<sup>16</sup>, Santa Eulàlia d'Estaon (Lérida)<sup>17</sup>, Sant Pau d'Esterri de Cardós (Lérida) (fig. 16)<sup>18</sup>, Sant Tomàs de

Fluvià (Gérone) (figs. 8 et 9)<sup>19</sup> et Santa Eulàlia de Vilanova de la Muga (Gérone)<sup>20</sup>. La présence d'archanges dans le programme de Baiasca laisse entendre, en raison de son antériorité supposée, que le modèle comportait également ce thème, mais cette hypothèse demeure relativement fragile<sup>21</sup>.

<sup>14</sup> M. Durliat et V. Allègre, *Pyrénées romanes*, La-Pierre-qui-Vire, 1969, p. 43-44 et p. 54.

<sup>15</sup> Voir par exemple Suredda, *La pintura romànica en Catalunya*, op. cit., p. 286-289.

<sup>16</sup> M. Mentré et M.-L. Regnault, «Chronique du colloque», *Le rôle de l'ornement dans la peinture murale du Moyen Âge. Actes du colloque international tenu à Saint-Lizier du 1<sup>er</sup> au 20 juin 1995*, Poitiers, 1997 (Civilisation médiévale, IV), p. 15-23, et en particulier p. 20. Dans cette chronique, les auteurs ont résumé les propos tenus durant le colloque par John Ottaway, tragiquement disparu avant la parution des actes.

<sup>17</sup> Suredda, *La pintura romànica en Catalunya*, op. cit., p. 315 ; J. Ainaud i de Lasarte, dans *Catalunya Romànica*, XV, Barcelone, 1993, p. 286-288; et M. Pagès i Paretas, «À propos des saints peints sur l'abside de Sainte-Eulalie d'Estaon en Catalogne», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 29, 1998, p. 95-102, ont daté ces peintures respectivement du milieu, de la première moitié et de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>18</sup> Suredda, *La pintura romànica en Catalunya*, op. cit., p. 316-317, situe ces peintures dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Pour l'iconographie, voir Y. Christe, «À propos des peintures d'Esterri de Cardós et de Sainte-Eulalie d'Estahón», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 14, 1983, p. 65-69.

<sup>19</sup> J. Tormo i Capdevila, dans *Catalunya Romànica*, IX, Barcelone, 1990, p. 856-863, date ces peintures de la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

<sup>20</sup> Suredda, *La pintura romànica en Catalunya*, op. cit., p. 71 et p. 357-358; et G. Ylla-Català i Passola, dans *Catalunya Romànica*, IX, Barcelone, 1990, p. 624-630, datent ces peintures respectivement de la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et, de manière plus imprécise, du XIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>21</sup> On rencontre également des archanges à Santa Maria de Taüll, Estaon, Esterri de Cardós, Sant Tomàs de Fluvià et Vals.



Cette série se distingue en tout cas par sa singulière régularité: sept occurrences figurent dans le cul-de-four, les deux autres –Santa Maria de Taüll et Vals– ayant été disposées sur une voûte en berceau du chœur. Les anges hexaptéryges figurent entre les Vivants et l’arc absidal ou les

<sup>22</sup> Seul le S est barré d’une ligne horizontale, ce qui implique de toute évidence qu’il désigne le *sanctus* précédant le nom du personnage, comme sur les autres inscriptions relatives aux figures saintes de l’abside, car lorsque les peintres catalans écrivent le triple *sanctus* (SCS), ils tracent généralement un *titulus* au-dessus des trois lettres ou un trait horizontal en travers du C, comme à Àneu. L’inscription située à droite de l’ange (SERA[...]) ne peut en revanche pas être prise en considération car elle est manifestement inauthentique. Comme me l’a très aimablement signalé Montserrat Pagès i Paretas, une photo prise en 1919, avant l’assemblage des peintures dans le musée, laisse deviner une importante intervention du restaurateur.



5. Taüll, église Santa Maria, chœur; voûte en berceau, côté sud: saint Marc, ange hexaptéryge et saint Jean (d’après Carbonell i Esteller et Sureda i Pons, *Tesoros Medievales*).

archanges lorsque ceux-ci sont présents. À Sant Tomàs de Fluvià au contraire, ils se situent aux extrémités du cul-de-four, au-delà des archanges. À Santa Maria de Taüll et Vals, ils occupent une position médiane, respectivement entre deux Vivants et entre deux archanges. Le plus important du point de vue de la syntaxe est que le chérubin figure presque systématiquement à la droite du Christ et le séraphin à sa gauche. Dans le programme de Sant Climent de Taüll –l’unique exception de la série– le séraphin figure à la droite du Christ. Son vis-à-vis est probablement un chérubin, comme le suggèrent les deux lettres S et C disposées séparément entre ses ailes, mais cette interprétation demeure incertaine<sup>22</sup>.

La distribution appliquée à la quasi-totalité des programmes s’oppose foncièrement à la hiérarchie angélique dans laquelle, quelles que soient les variantes, les séraphins se situent au sommet et les chérubins en deuxième position<sup>23</sup>. Elle

<sup>23</sup> B. Bruderer Eichberg, *Les neuf chœurs angéliques. Origine et évolution du thème dans l’art du Moyen Âge*, Poitiers, 1998 (Civilisation médiévale, VI), p. 8-12.

n'est pourtant pas exceptionnelle puisqu'on la retrouve dans le Beatus Morgan<sup>24</sup>, le Beatus de Gérone<sup>25</sup>, les codex Albeldense et Emilianense<sup>26</sup>, sur les plaques sculptées du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse<sup>27</sup>, au portail de Sainte-Engrâce (Pyrénées-Atlantiques)<sup>28</sup> et sur les peintures de Notre-Dame de Charly (Cher)<sup>29</sup>. Le concepteur de la théophanie composite catalane ne devait donc pas manquer de sources visuelles susceptibles de lui inspirer un tel choix syntaxique.

À Saint-Sernin de Toulouse, les inscriptions associées aux deux anges font directement référence à leurs positions respectives. Aussi peut-on être certain que cette distribution n'est pas la conséquence d'une erreur ou du hasard et qu'elle a reçu, au contraire, une signification précise ou du moins une grande importance: "À la droite du Père tout-puissant se tient le chérubin. Et ils clament: saint, saint, saint. Par la suite le séraphin occupe sans fin la gauche sacrée. Et ils clament: saint, saint, saint"<sup>30</sup>.

### La préface

#### *Le texte de la préface et ses commentaires*

Comme je l'ai précisé précédemment, les chérubins et les séraphins sont parfois

entourés par une triple mention du *sanctus*. Le *trisagion* renvoie à la liturgie céleste à travers la vision d'Isaïe et celle de l'Anonyme où ce chant est placé dans la bouche des séraphins, des Vivants et des Vieillards, mais il se réfère également à la liturgie terrestre célébrée aux pieds des anges hexaptéryges, à l'autel majeur situé probablement dans le chœur architectural. Dans la préface du canon, le *Vere dignum* évoque à la fois les hiérarchies célestes et le Christ par lequel les anges rendent grâce au Père: les anges louent la majesté du Seigneur, les dominations l'adorent, les

<sup>26</sup> Le Codex Albeldense (Vigilanus, Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, ms. d. I, 2) a été achevé en 976, et le Codex Emilianense (Biblioteca de San Lorenzo del Escorial, ms. D. I.1) qui est une copie du premier a été exécuté entre 976 et 992. Cf. S. de Silva y Verastegui, *Iconografía del siglo X en el reino de Pamplona-Najera*, Pampelune, 1984, p. 46-52, p. 68-72, p. 208-215, et pl. IV et V.

<sup>27</sup> M. Durliat, *La sculpture romane de la route de Saint-Jacques. De Conques à Compostelle*, Mont-de-Marsan, 1990, p. 107-110.

<sup>28</sup> R. Favreau, B. Leplant et J. Michaud, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 6. Gers, Landes, Lot-et-Garonne, Pyrénées-Atlantiques, Paris, 1981, p. 166-167; et C. B. Kendall, *The Allegory of the Church. Romanesque Portals and their Verse Inscriptions*, Toronto, 1998, p. 135.

<sup>29</sup> M. Kupfer, *Romanesque Wall Painting in Central France. The Politics of Narrative*, New Haven et Londres, 1993, p. 170, a mentionné pour Charly la présence de chérubins. Mais d'après les inscriptions visibles sur le cliché publié dans cet ouvrage (fig. 105), il s'agit d'un chérubin à gauche et d'un séraphin à droite, pour autant bien entendu que le restaurateur du XIX<sup>e</sup> siècle ait reproduit fidèlement les inscriptions originales.

<sup>30</sup> *AD DEXTERAM PATRIS CHERVBIN STAT CUNCTIPOTENTIS. ET CLAMANT SANCTVS SANCTVS SANCTVS. POSSIDET INDE SACRAM SERAFIN SINE FINE SINISTRAM. ET CLAMANT SANCTVS SANCTVS SANCTVS*. Cf. R. Favreau, J. Michaud et B. Leplant, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 7. Ville de Toulouse, Paris, 1982, p. 32-34.

<sup>24</sup> New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, f. 219v-220, cf. Y. Christe, *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban, 1999, fig. 18.

<sup>25</sup> Museu de la Catedral, Num. Inv. 7(11), f. 131v, cf. J. Williams, *The Illustrated Beatus. A Corpus of the Illustrations of the Commentary on the Apocalypse, II, The Ninth and Tenth Centuries*, Londres, 1994, fig. 316.



6. Montgauch, église Saint-Pierre, peintures du cul-de-four (cliché CESCMI).

puissances tremblent et les vertus ainsi que les séraphins concélébrent avec joie<sup>31</sup>. Ces mots sont suivis du chant du *sanctus* qui clôt la préface. Dans le texte du canon, les hiérarchies célestes ne sont plus invoquées, mais la présence divine est affirmée avec encore plus de force. Dans la demande de sanctification –le *Supplices*– on sollicite les anges pour qu’ils portent les suppliques sur l’autel, devant la majesté de Dieu<sup>32</sup>. La préface et le canon affirment ainsi, au même titre que quantité d’autres textes médiévaux, la participation de l’Église céleste à la liturgie terrestre<sup>33</sup>.

La signification de ces oraisons a été clarifiée par les commentateurs de la liturgie<sup>34</sup>. Constatant l’absence de quatre ordres angéliques dans le *Vere dignum*, à commencer par celui des chérubins, Amalaire de Metz s’est employé à démontrer que l’oraison concerne en réalité les neuf

*munt potestates, caeli caelorumque virtutes ac beata seraphin socia exultatione concelebrant.*” *Sacramentaire grégorien*, Ordo I, 3, *Le sacramentaire grégorien. Ses principales formes d’après les plus anciens manuscrits. I. Le sacramentaire, le supplément d’Aniane*, (éd.) J. Deshusses, Fribourg, 1971, p. 86.

<sup>32</sup> “*Supplices te rogamus omnipotens deus, iube haec perferri per manus angeli tui in sublime altare tuum, in conspectu divinae maiestatis tuae [...]*”. *Sacramentaire grégorien*, Ordo I, 13; éd. cit., I, p. 90.

<sup>33</sup> On en trouvera de nombreux exemples dans Skubiszewski, «*Maiestas Domini...*» (op. cit.).

<sup>34</sup> Isidore, *De ecclesiasticis officiis*, I, 15; (éd.) C. M. Lawson, CCSL 113, p. 17, mentionne l’invocation des vertus célestes, mais il ne la commente pas.

<sup>31</sup> “*Vere dignum et iustum est aequum et salutare, nos tibi semper et ubique gratias agere, domine sancte pater omnipotens aeternae deus per christum dominum nostrum. Per quem maiestatem tuam laudant angeli, adorant dominationes, tre-*

ordres, précisant notamment qu'il ne convient pas aux séraphins de se trouver sans les chérubins<sup>35</sup>. L'idée a ensuite été reprise par Honorius Augustodunensis et Jean Beleth<sup>36</sup>. Ces commentaires suggèrent ainsi que c'est l'ensemble des ordres angéliques qui se rassemble autour de la majesté divine au moment de la préface, en mettant l'accent sur les plus éminents. Traitant par ailleurs du *sanctus*, Amalaire établit un rapprochement entre ce chant et les visions d'Isaïe et de l'Apocalypse, en évoquant notamment les Vivants et les Vieillards regroupés devant le trône de Dieu et de l'Agneau, et prononçant sans cesse le triple *sanctus*<sup>37</sup>. Peu de temps après sa rédaction, un des commentaires d'Amalaire – l'*Expositio missae "Dominus vobiscum"* – a été repris presque littéralement par Raban Maur, bénéficiant ainsi d'une diffusion considérablement élargie<sup>38</sup>.

#### L'illustration de la préface

L'illustration de la préface reprend les termes principaux du texte liturgique, mais



7. Montgauch, église Saint-Pierre, peintures du cul-de-four: séraphin, aigle de saint Jean et bœuf de saint Luc (cliché CESC).

elle ne semble pas avoir intégré les apports du commentaire d'Amalaire. Dans le sacramentaire de Metz (vers 870), la préface est accompagnée de deux illustrations particulièrement somptueuses. La première, associée au *Vere dignum*, montre un Christ en gloire entouré par les Vivants, quatre hommes nimbés –sans doute les évangélistes–, de nombreux anges et un séraphin (fig. 10)<sup>39</sup>. Dans la seconde, accompagnant le texte du *sanctus*, le Christ est entouré de deux séraphins et des personifications de la terre et de l'océan (fig. 11), tandis que l'image disposée en vis-à-vis, au verso du folio précédent, montre sur cinq registres les autres composantes de l'Église céleste: anges, apôtres, saints et saintes<sup>40</sup>.

Les séraphins figurent donc dans les deux théophanies et dans les deux cas ils ont reçu une place conforme au contenu du

<sup>35</sup> Amalaire, *Canonis missae interpretatio*, 1-8; et *Liber officialis*, III, 21, 8, *Amalarii episcopi opera liturgica omnia*, (éd.) I. M. Hanssens, Cité du Vatican, 1948 (Studi e testi, 138, 139 et 140), I, p. 291-293, et II, p. 326.

<sup>36</sup> Honorius Augustodunensis, *Gemma animae*, I, 42, et *Sacramentarium*, 87; P. L. 172, 556 D, et 792 A; Jean Beleth, *De ecclesiasticis officiis*, 45a, (éd.) H. Douteil, CCCM 41A, p. 80.

<sup>37</sup> Amalaire, *Expositio missae "Dominus vobiscum"*, 20; éd. cit., p. 302, et *Canonis missae interpretatio*, 40; éd. cit., p. 307.

<sup>38</sup> Raban Maur, *De ecclesiastica disciplina*; P. L. 112, 1181 B-1182 B.

<sup>39</sup> Paris, BnF, ms. lat. 1141, f. 5 (vers 870), cf. F. Mutherich, *Sakramentar von Metz. Fragment. Ms. lat. 1141, Bibliothèque nationale, Paris. Vollständige Faksimile-Ausgabe*, Graz, 1972, p. 28

sq. Cet auteur qualifie toutefois les anges de chérubins alors qu'ils possèdent six ailes.

<sup>40</sup> Paris, BnF, ms. lat. 1141, f. 6.

texte illustré, mais les chérubins en sont manifestement absents. On notera cependant que le séraphin supporte sur ses deux ailes supérieures la mandorle divine dont le bord extérieur est parsemé d'étoiles, un thème renvoyant à la première vision d'Ézéchiel: "Dominant la tête de ces êtres –les tétramorphes qualifiés plus loin de chérubins–, il y avait quelque chose qui



8. Sant Tomàs de Fluvià, cul-de-four, vue d'ensemble (d'après Catalunya Romànica, IX).

ressemblait à une voûte limpide comme le cristal, tendue au-dessus de leurs têtes. Sous cette voûte, leurs ailes étaient étendues jusqu'à se toucher..." (Ez 1, 22-23). Le Livre des Rois, les Psaumes (Ps 79, 3) et le Livre de Daniel (Dn 3, 54) leur ont attribué une fonction analogue: "O Seigneur, Dieu d'Israël, vous qui siégez sur les chérubins" (II Rois 19, 15). Ces

<sup>41</sup> Voir également les autres exemples proposés par Skubiszewski, «*Maiestas Domini...*», *op. cit.*

<sup>42</sup> On peut citer à ce sujet les exemples de Saint-Gilles de Montoire (intrados de l'arc précédant l'abside), Montemaria (Marienberg) en Vénétie (cul-de-four) et Chaligny-Milon (cul-de-four et voûte du chœur). À San Pietro al Monte de Civate (absidiole méridionale), les ailes des deux anges hexaptéryges épousent la courbe de la mandorle, mais elles ne la touchent pas.



9. Sant Tomàs de Fluvià, cul-de-four, chérubin, saint Michel et saint Marc (d'après Catalunya Romànica, IX).

passages pourraient également s'appliquer au sacramentaire de Metz puisque le globe servant de trône au Christ est tangent à la partie inférieure de la mandorle, si bien que le séraphin supporte à la fois le firmament et le trône du Seigneur. Si en Orient le thème des chérubins supportant le firmament ou le ciel a été transposé très fidèlement à plusieurs reprises, comme dans l'Ascension des Évangiles de Rabula<sup>41</sup>, en Occident, il a été appliqué majoritairement à des anges hexaptéryges<sup>42</sup>.

L'iconographie occidentale s'explique peut-être par la fusion effectuée très tôt dans les textes comme dans l'iconographie entre les deux ordres hiérarchiques les plus éminents. On en trouve un témoignage particulièrement éclairant chez Jérôme. Dans son commentaire d'Isaïe 6, 2 ("*Seraphim stabant super illud*"), il justifie sa traduction –"au-dessus du temple" et non "autour du Seigneur"– en établissant une distinction avec les chérubins qui se tiennent sous le trône du Seigneur. Il s'en prend alors à ceux qui dans leurs prières disent erronément: "Toi qui sièges sur les chérubins et les séraphins"<sup>43</sup>. Jérôme récuse donc cette pratique, arguant de l'absence de fonde-



10. Sacramentaire de Metz, Paris, BnF, ms. lat. 1141, f. 5 (d'après F. Mütherich et J.E. Gaehde, Peinture carolingienne).



11. Sacramentaire de Metz, Paris, BnF, ms. lat. 1141, f. 6. (d'après J. Hubert, J. Porcher et W.F. Volbach, L'empire carolingien).

ment scripturaire susceptible de la justifier, mais il atteste dans le même temps que dans la pratique liturgique du IV<sup>e</sup> siècle, on avait appliqué aux séraphins la fonction de support du trône divin propre aux chérubins. Aussi pourrait-on supposer, avec prudence, que le concepteur du sacramentaire de Metz a opéré le même transfert dans le but d'inclure symboliquement l'ordre des chérubins dans les hiérarchies célestes représentées.

Dans le sacramentaire de Drogon (850-855), la volonté de fusionner les deux premiers ordres de la hiérarchie angélique a été exprimée sans la moindre ambiguïté. Le sanctus y est en effet illustré par un ange hexaptéryge doté des quatre faces des tétramorphes d'Ézéchiel: homme, aigle, lion et bœuf. Le manuscrit ayant été produit à Metz pour son évêque, on est fondé à supposer une influence du commentaire

d'Amalaire, mais on pourrait également conjecturer un emprunt aux modèles orientaux, comme l'a suggéré Wilhelm Neuss<sup>44</sup>. L'essentiel reste que dès l'époque carolingienne, on a associé les chérubins au chant du sanctus et à son illustration en procé-

<sup>43</sup> Jérôme, *Commentarii in Esaiam* (in Es.), III, VI, 2-3, 22-23, (éd.) M. Adriaen, CCSL 73, p. 86. L'auteur évoque cette prière dans la même perspective dans *Epistulae*, epist. 18; CSEL 54, p. 7. En revanche, je ne l'ai pas retrouvée dans le programme CETEDOC - CLCLT, si ce n'est à la fin du Moyen Âge, sous la plume de Thomas à Kempis.

<sup>44</sup> Neuss, *Das Buch Ezechiel...*, op. cit., p. 198, et fig. 31. Curieusement, F. Unterkircher, *Zur Ikonographie und Liturgie des Drogo-Sakramentars* (Paris, Bibliothèque nationale, Ms. Lat. 9428), Graz, 1977, p. 14-15, n'établit aucune corrélation entre cette image et la vision d'Ézéchiel.

dant à une véritable fusion de leur physiologie avec celle des séraphins.

Dans les sacramentaires d'époque romane, les chérubins n'ont pas été figurés de manière aussi affirmée, à l'inverse des séraphins qui se sont largement imposés dans l'illustration de la préface. On y retrouve néanmoins à deux reprises le thème des anges supportant la voûte céleste. Le sacramentaire de Saint-Denis (milieu XI<sup>e</sup> siècle) (fig. 12) montre le Christ entouré par les Vivants –relégués ici dans les médaillons d'angle–, flanqué de deux séraphins entonnant le *trisagion* et accompagné d'une foule d'anges dominant une chapelle dans laquelle apparaît un autel surmonté d'une croix<sup>45</sup>. Ici, ce sont toutefois de simples anges qui soutiennent de leurs mains la mandorle divine. Dans le sacramentaire de Souvigny (dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle) au contraire, la mandorle du Christ autour duquel se déploient les quatre Vivants est supportée par un séraphin, mais ces figures s'inscrivent dans le *T* du *Te igitur*, autrement dit au début du canon<sup>46</sup>.

Dans les autres sacramentaires ou dans les missels, les séraphins associés à la préface peuvent figurer seuls –Missel bénédictin à l'usage d'une collégiale ou abbaye de chanoines réguliers de Troyes<sup>47</sup>, Missel



12. Sacramentaire de Saint-Denis, Paris, BnF, ms. lat. 9436, f. 15v (d'après L. Grodecki et al., *Le siècle de l'An Mil*).

du Saint-Sépulcre de Jérusalem<sup>48</sup> –, de part et d'autre d'une Christ en gloire et de deux anges –sacramentaire de Fulda (Munich)<sup>49</sup> –, ou combinés avec une *Maiestas Domini* comme dans les absides catalanes et ariégeoises: sacramentaire de

<sup>45</sup> Paris, BnF, ms. lat. 9436, f. 15v, cf. V. Leroquais, *Les sacramentaires et les missels manuscrits des bibliothèques publiques de France*, I, Paris, 1924, p. 142-144.

<sup>46</sup> Bibliothèque municipale de Moulins, ms. 14, f. 33 (dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle), cf. Leroquais, *Les sacramentaires...*, op. cit., p. 322-324, et pl. XLI. Dans ce manuscrit, le séraphin joue doublement un rôle porteur puisqu'il porte la mandorle divine de ses deux ailes supérieures tout en saisissant les montants du *T* du *Te igitur*.

<sup>47</sup> Paris, BnF, ms. lat. 818, f. 3v (1060), cf. Leroquais, *Les sacramentaires...*, op. cit., p. 151-154. Quatre anges hexaptéryges figurent dans des médaillons situés aux angles du cadre enchâssant le texte du *Vere dignum*. Il faut toutefois signaler qu'au recto du folio suivant, autrement dit en regard de ces anges, les quatre Vivants entourent la Crucifixion introduisant le canon.

<sup>48</sup> Paris, BnF, ms. lat. 12056, f. 169 (deuxième moitié XII<sup>e</sup> siècle), cf. Leroquais, *Les sacramentaires...*, op. cit., p. 301-303, et pl. XXXVI.

<sup>49</sup> Munich, Bayerische Staatsbibliothek, clm 10077, f. 11v (seconde moitié Xe siècle), cf. É. Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda. Étude sur l'iconographie et la liturgie à l'époque ottonienne*, Münster, 1994, p. 79-80, et fig. 73.

Saint-Géréon de Cologne<sup>50</sup> et sacramentaire de Tyniec, deux manuscrits issus des *scriptoria* de Cologne<sup>51</sup>. On pourrait ajou-



13. Rome, église Saint-Laurent-hors-les-Murs, abside, relevé des peintures de la tribune du narthex (d'après G.B. de Rossi).

ter à cette série le sacramentaire de Raganaldus même si le séraphin y figure dans un contexte différent, à savoir le frontispice précédant les prières d'ordination<sup>52</sup>. L'image présente les différents ordres de la hiérarchie ecclésiastique en séparant les ordres majeurs dominés par l'évêque, disposés sur le registre supérieur, des ordres mineurs rangés autour du sous-diacre. Un séraphin surgissant derrière le cadre de l'enluminure domine la composition, signifiant de la sorte que la hiérarchie terrestre est calquée sur la hiérarchie céleste et peut-être que l'ordre des évêques correspond à celui des séraphins, comme l'avait affirmé le Pseudo-Denys<sup>53</sup>.

<sup>50</sup> Paris, BnF, ms. lat. 817, f. 15v (vers 1070), cf. P. Bloch et H. Schnitzler, *Die ottonische kölnner Malerschule, I: Katalog und Tafeln, II: Textband*, Düsseldorf, 1967-1970, I, p. 38-39, et fig. p. 92. Je dois la connaissance de ce manuscrit et du suivant à la lecture de l'article de Piotr Skubiszewski, «*Maestas Domini...*», *op. cit.*

<sup>51</sup> Varsovie, Biblioteka Narodowa, ms. BOZ cim. 8, pag. 32 (vers 1070-1080), cf. Bloch et Schnitzler, *ibid.*, I, p. 101, et fig. p. 380.

<sup>52</sup> Autun, Bibl. mun. ms. 19bis, f. 1 (vers 845), cf. R.E. Reynolds, «The portrait of the ecclesiastical officers in the Raganaldus sacramentary and its liturgico-canonical significance», *Speculum*, 46, 1971, p. 432-442; et «Image and text: the liturgy of

### Le mobilier liturgique

L'illustration du sacramentaire prolonge ainsi le texte liturgique en suggérant la présence des séraphins entonnant le *sanctus* dans l'église, au milieu des fidèles et des officiants, au moment du sacrifice eucharistique. Le mobilier liturgique a souvent repris et parfois amplifié cette iconographie en associant des chérubins aux séraphins. Sur la face antérieure de l'autel de Ratchis (Cividale du Frioul, 737-744), le Christ est flanqué de deux anges hexaptéryges aux ailes ocellées englobés, conjointement à la théophanie, dans une gloire portée par quatre anges<sup>54</sup>. Une telle combinaison de composantes empruntées aux séraphins –les six ailes– et aux chérubins –les ailes ocellées– semble traduire une volonté de réunir, voire de fondre les deux ordres angéliques en une image synthétique adaptée à la fonction liturgique de l'autel. Sur l'*antependium* offert par Charles le Chauve pour le maître-autel de Saint-Denis, une œuvre disparue mais connue grâce à un tableau du XV<sup>e</sup> siècle, deux chérubins volent au-dessus d'un

clerical ordination in early medieval art», *Gesta*, 22, 1983, p. 27-38; et É. Palazzo, *L'évêque et son image. L'illustration du Pontifical au Moyen Âge*, Turnhout, 1999, p. 85-89.

<sup>53</sup> Pour le Pseudo-Denys, *La hiérarchie ecclésiastique*, IV, 3, 6, *Œuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite*, (éd.) M. de Gandillac, Paris, 1943, p. 288, le grand-prêtre –l'évêque– offre en raccourci l'image de l'ordre des séraphins. Dans le sacramentaire de Raganaldus, la moitié inférieure de l'ange disparaît derrière le cadre de l'enluminure, si bien qu'il ne présente que quatre ailes et pourrait dès lors correspondre à un chérubin, mais la disposition horizontale des ailes inférieures rappelle davantage l'iconographie des séraphins.

<sup>54</sup> Voir par exemple A. Tagliaferri, «Il ducato di Forum Iulii», *I Longobardi*, (éd.) G.C. Menis, Milan, 1990, p. 358-363, et en particulier p. 362.

Christ en gloire<sup>55</sup>. L'exclusion des séraphins au profit des chérubins, exceptionnelle en Occident, pourrait s'expliquer par le fait que l'abbaye avait adopté la liturgie grecque dans laquelle on invoque conjointement les chérubins et les séraphins, en accordant parfois une place prépondérante aux premiers comme dans le *Cherubicon*<sup>56</sup>.

Un siècle plus tard, une œuvre analogue mais probablement fictive a été décrite dans la vision de Robert de Mozat (après 984): un retable, disposé sur l'autel majeur de la crypte de la cathédrale de Clermont, sur lequel aurait figuré la majesté du Rédempteur entourée de la Vierge, de saint Michel, de séraphins et de chérubins<sup>57</sup>. On ignore si cette œuvre a réellement existé, mais la précision de la description laisse entendre que l'auteur avait eu l'occasion de voir un décor d'autel intégrant les membres des deux ordres supérieurs de la hiérarchie céleste. Sur les plaques sculptées du déambulatoire de Saint-Sernin de Toulouse, probablement exécutées par Bernard Gilduin, le Christ en gloire est entouré par les quatre Vivants et flanqué

par un séraphin et un chérubin chantant le triple *sanctus*. Leur destination primitive demeure inconnue, mais on admet généralement qu'elles servaient d'*antependium* à l'autel majeur<sup>58</sup>.

Les hiérarchies angéliques ont également été figurées sur les autels portatifs. Celui de Bamberg (début XI<sup>e</sup> siècle) comporte les figures du Christ, de la Vierge, des apôtres et de quatorze séraphins et chérubins, ainsi qu'une inscription proclamant que ces anges chantent le *sanctus* tandis que les clercs louent le Seigneur<sup>59</sup>. La même inscription a été transcrite sur l'autel portatif de Berlin (vers 1180)<sup>60</sup>. Ceux de Brunswick et de Stavelot associent la mention du triple *sanctus* à des programmes dépourvus d'anges hexaptéryges<sup>61</sup>. Enfin, des anges de ce type figurent sur la plaque supérieure d'un autel portatif mosan où ils se dressent sur des roues munies de quatre ailes, arborant de la sorte des traits iconographiques appartenant à la fois aux séraphins et aux chérubins<sup>62</sup>.

<sup>55</sup> Voir à ce sujet D. Gaborit-Chopin, «Le trésor du haut Moyen Âge. Dagobert et Charles le Chauve», *Le trésor de Saint-Denis*, Paris, 1991, p. 41-54, et en particulier p. 49-50; et F. Gasparri, *Suger. Œuvres, I*, Paris, 1996, p. 220, note 222. Sur le tableau de la Messe de saint Gilles, on aperçoit clairement les quatre ailes des chérubins.

<sup>56</sup> R.F. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Preanaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom*, Rome, 1975 (*Orientalia christiana analecta*, 200), p. 54-55. Pour les usages liturgiques de Saint-Denis, voir F. Gasparri, *ibid.*, p. 226, note 236, où l'on trouvera une bibliographie spécifique.

<sup>57</sup> *Visio monachi Rotberti*, cf. M. Goullet et D. Iogna-Prat, «La Vierge en Majesté de Clermont-Ferrand», (éds.) D. Iogna-Prat, É. Palazzo et D. Russo, *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*, Paris, 1996, p. 383-405, et en particulier p. 390 et p. 395.

<sup>58</sup> Th. W. Lyman, «La table d'autel de Bernard Gilduin et son ambiance originelle», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, p. 53-73. Cette hypothèse a été acceptée par H. Pradalière, «Saint-Sernin de Toulouse au Moyen Âge», *Congrès archéologique de France*, 154, 2002, p. 256-301, et en particulier p. 276; et Skubiszewski, «*Maestas Domini...*», *op. cit.*, p. 343-344.

<sup>59</sup> R. Favreau, «Les autels portatifs et leurs inscriptions», *Cahiers de civilisation médiévale*, 46, 2003, p. 327-352, et en particulier p. 334-335. Cet autel portatif a été donné par l'empereur Henri II (1014-1024) à la cathédrale de Bamberg.

<sup>60</sup> Berlin, Kunstgewerbemuseum, cf. *ibid.*, p. 335.

<sup>61</sup> Ils proviennent respectivement de l'église Saint-Michel de Brunswick et de l'abbaye de Stavelot, et sont conservés actuellement au Musée de Brunswick et aux Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, cf. *ibid.*, p. 335.

<sup>62</sup> Musées Royaux d'Art et d'Histoire de Bruxelles, n° 1485; XII<sup>e</sup> siècle.

Ainsi ces œuvres prolongent-elles, dans une certaine mesure, le commentaire d'Amalaire en associant aux séraphins des chérubins entonnant avec eux le chant séraphique. À ma connaissance, cette formule iconographique n'a pas connu d'application en Espagne, du moins pas dans les mêmes contextes, alors que les manuscrits liturgiques catalans témoignent d'une utilisation précoce du canon de la messe romaine<sup>63</sup>. Des séraphins ont été associés à une *Maestas Domini* dans un manuscrit provenant du monastère de Valerancia (Castille) dès 945, mais la composition accompagne ici le texte des *Moralia in Iob* de Grégoire le Grand<sup>64</sup>. Dans le Jugement dernier du Beatus Morgan et la vision d'Apocalypse 6, 12-17 du Beatus de Gérone, la mandorle divine est portée par deux anges qualifiés à gauche de chérubin et à droite de séraphin, mais là encore le contexte n'est nullement liturgique<sup>65</sup>. Il en va de même dans deux recueils d'actes de conciles du X<sup>e</sup> siècle où la théophanie est accompagnée d'un chérubin, d'un séraphin et des archanges Michel et Gabriel: les codex Vigiliano ou Albeldense (976) et Emilianense (992) provenant respectivement de San Martín d'Albelda et de San Millán de la Cogolla<sup>66</sup>.

En Catalogne, on ne rencontre de surcroît aucun séraphin ou chérubin sur les retables et *antependia*, en dépit du nombre exceptionnel d'œuvres conservées<sup>67</sup>. Des chérubins apparaissent en revanche dans le programme du retable de San Pere de Terrassa, une œuvre insolite composée d'une structure maçonnée obturant l'abside, sur laquelle ont été appliquées des peintures murales habituellement datées du XI<sup>e</sup> siècle. Les six arcades aveugles ont accueilli au registre médian les quatre Vivants et au registre supérieur deux figures anthropomorphes –le Christ et probablement saint Pierre– flanquées sur les parois latérales de deux anges manifestement munis de quatre ailes. Dans les écoinçons situés entre ces deux niveaux d'arcades se tiennent cinq anges<sup>68</sup>. Le contexte liturgique de cette composition conforte considérablement l'interprétation liturgique des théophanies absidales catalanes et ariégeoises, mais ce sont avant tout les indices émanant des programmes qui permettent de confirmer cette lecture.

<sup>63</sup> Voir par exemple l'un des sacramentaires conservés à la Biblioteca Episcopal de Vic, frag. I/5, f. 1, vers 1000.

<sup>64</sup> Pour J. W. Williams, «Moralia in Iob», *The Art of Medieval Spain. A.d. 500-1200*, New York, 1993, p. 161-162, et fig. 84, cette composition a sans doute été inspirée par un Beatus.

<sup>65</sup> New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, f. 219v-220, cf. Christe, *Jugements derniers...*, op. cit., fig. 18; et Museu de la Catedral, Num. Inv. 7(11), f. 131v, cf. Williams, *The Illustrated Beatus...*, op. cit., Londres, 1994, fig. 316.

<sup>66</sup> De Silva y Verastegui, *Iconografia del siglo X...*, op. cit., p. 208-215, et pl. IV et V.

<sup>67</sup> Dans le *Liber Testamentorum* de la cathédrale d'Oviedo (vers 1118), la mandorle divine, entourée des quatre Vivants, est portée par deux anges et deux séraphins. Cette composition se retrouve sur l'Arca Santa d'Oviedo, mais là ce sont de simples anges qui tiennent la mandorle, cf. J.W. Williams, «Liber testamentorum», *The Art of Medieval Spain*, p. 295-297.

<sup>68</sup> Pijoan et Gudiol Ricart, *Las pinturas murales...*, op. cit., p. 140-141; et Sureda, *La pintura romànica en Catalunya*, op. cit., p. 276-277. Les figures du registre inférieur sont plus difficiles à interpréter.



14. Saint-Aventin, église Saint-Aventin, première travée du chœur; voûte, ange hexaptéryge supportant le médaillon de l'Agneau (cliché Jean-Pierre Brouard, CESC.M).

### L'emplacement des théophanies

Le premier indice découle de l'emplacement affecté à ces images. Situés au-dessus de l'autel majeur, la théophanie et les représentants les plus éminents de la hiérarchie céleste donnaient corps aux paroles de l'officiant, attestant à la fois la présence de Dieu au milieu de son Église terrestre au moment du sacrifice eucharistique et la participation des chœurs angéliques au chant liturgique. Par sa visibilité, l'image permettait également au clergé comme aux fidèles de se représenter une présence aussi abstraite.

<sup>69</sup> Neuss, *Das Buch Ezechiel...*, op. cit., p. 172-174. Cet auteur a expliqué la forme des chérubins par l'origine orientale des peintres.

<sup>70</sup> Ces peintures ont été exécutées sous le pontificat de Jean VIII (872-882), cf. J. Lafontaine, *Peintures médiévales dans le temple dit de la Fortune Virile à Rome*, Bruxelles et Rome, 1959, p. 48-49 et p. 77-79.

La signification de l'emplacement dévolu aux séraphins est corroborée par son ancienneté. Sur les peintures absidales de Santa Maria Antiqua figure un Christ debout flanqué de la Vierge présentant le pape Jean VII (705-707) et de deux tétramorphes hexaptéryges<sup>69</sup>. Sur la paroi orientale de la petite église de Santa Maria de Gradellis ou in Secundicerio, aménagée dans le temple dit de la Fortune Virile, se développe une composition combinant la *Maiestas Domini* et deux anges hexaptéryges (872-882)<sup>70</sup>. À l'époque romane, cette combinaison a été reproduite à de nombreuses reprises, en particulier dans l'espace absidal. On peut citer à cet égard San Pietro ad Oratorium à Capistrano (Abruzzes)<sup>71</sup>, la cathédrale Saint-Pierre de

<sup>71</sup> V. Pace, «La pittura medievale in Abruzzo» (éd.) C. Bertelli, *La pittura in Italia. L'Altomedioevo*, Milan, 1994, p. 261-269, et en particulier p. 263.

Nevers<sup>72</sup>, Saint-Nicolas de Tavant (Indre-et-Loire)<sup>73</sup>, Saint-Silvain de Chalivoy-Milon (Cher), Notre-Dame de Charly (Cher), Saint-Pierre de Méobecq (Indre), Saint-Laurent de Primelle (Cher), Saint-Martin de Vicq (Indre)<sup>74</sup> et Notre-Dame de Broc (Maine-et-Loire)<sup>75</sup>. Le thème a également été diffusé en Espagne, en dehors de la Catalogne, où il s'est maintenu jusqu'aux environs de 1300: Maderuelo (Segovie), San Juan Bautista de Ruesta (Saragosse), San Vicente Mártir de Vió (Huesca) et San Clemente de Ségovie<sup>76</sup>. On ne peut donc pas considérer cette formule iconographique comme une création ou une spécificité catalane. Les exemples catalans et ariégeois apportent toutefois plusieurs indices iconographiques et syntaxiques confirmant sa dimension eucharistique.

<sup>72</sup> C. Lamy-Lassale, «Le Christ de l'abside occidentale de la cathédrale de Nevers», *Cahiers archéologiques*, 4, 1959, p. 149-151; et Y. Christe, «À propos de deux découvertes récentes: les peintures de la cathédrale de Nevers et Saint-Silvain de Chalivoy-Milon», *Cahiers archéologiques*, 41, 1993, p. 91-98, et en particulier p. 92.

<sup>73</sup> M. Lainé et C. Davy, *Saint-Nicolas de Tavant. Indre-et-Loire*, Paris, 2002, p. 12-13.

<sup>74</sup> Kupfer, *Romanesque wall painting...*, *op. cit.*, p. 166-167 et fig. 90 et 93, p. 170 et fig. 105, p. 177, p. 181 et fig. 136, et p. 120-147. À Primelle, Marcia Kupfer ne signale pas la présence d'anges hexaptéryges. À Charly, elle mentionne la présence de chérubins, mais les inscriptions désignent un chérubin à gauche et un séraphin à droite. À Méobecq, Chalivoy-Milon et Vicq, les anges hexaptéryges se tiennent sur des roues. La formule de Vicq demeure cependant particulière puisque les anges figurent sur l'intrados de l'arc absidal et non dans l'abside. Pour Kupfer, *Romanesque wall painting...*, *op. cit.*, p. 179, il en va peut-être de même à Saint-Laurent de Palluau (Indre).

<sup>75</sup> C. Davy, *La peinture murale romane dans les Pays de la Loire. L'indicible et le ruban plissé*, Laval, 1999, p. 178. On retrouve le même type de composition sur la voûte de la chapelle Saint-Michel-d'Aiguilhe au Puy, cf. H. Schrade, *La peinture romane*, Bruxelles, 1966, p. 72-73.

## Les thèmes associés: l'Agneau christique et le sacrifice d'Abel

Pour commencer, la *Maiestas Domini* accompagnée d'un séraphin et d'un chérubin a été associée à l'Agneau –image par excellence du sacrifice eucharistique– à au moins deux reprises: Sant Climent et Santa Maria de Taüll (fig. 4). À partir du V<sup>e</sup> siècle, ce thème a été figuré avec une récurrence remarquable au-dessus de l'autel, établissant de la sorte une étroite corrélation entre les saintes espèces et le Christ immolé sur la croix<sup>77</sup>. L'une des premières occurrences conservées est celle de Saint-Vital de Ravenne où le médaillon de l'Agneau est soutenu par quatre anges. Dans les deux programmes catalans, on a également figuré le sacrifice d'Abel, un thème renvoyant directement au canon de la messe où sont invoqués conjointement trois types vétérotestamentaires: les sacrifices d'Abel, de Melchisédech et d'Abraham<sup>78</sup>. Le thème

73

<sup>76</sup> J. Sureda, *La pintura románica en España*, Madrid, 1995, p. 336-337, p. 316 et fig. 167, p. 377 et p. 402. À Peranzacas de Ojeda figure au moins un chérubin ou un séraphin puisqu'on y reconnaît des roues, mais la présence des Vivants n'est pas attestée en raison du mauvais état de conservation de l'église, cf. *ibid.*, 1995, p. 341. Pour ces peintures et celles de Maderuelo, voir également L. A. Grau Lobo, *Pintura románica en Castilla y León*, León, 1996, p. 145 et p. 131-134.

<sup>77</sup> Le thème a été figuré au V<sup>e</sup> siècle dans le baptistère du Latran, sur le décor perdu de la voûte de la chapelle Saint-Jean-Baptiste.

<sup>78</sup> Des observations récentes ont permis de découvrir à Sant Climent de Taüll des figures inconnues jusque là, parmi lesquelles on peut reconnaître, sous la main de Dieu, Abel. Face à lui figure un deuxième personnage mal conservé. M. Pagès i Paretas, «Noves pintures a Sant Climent de Taüll», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 5, 2001, p. 193-196, et en particulier p. 193 et p. 196, note 4, a proposé de voir dans ce personnage Caïn ou Melchisédech. En Catalogne, le sacrifice de Caïn et Abel a également été traité à Sant Quirze de Pedret.

appartient de surcroît à une longue tradition iconographique liée aux espaces liturgiques, dont le premier témoin est le programme de Saint-Vital de Ravenne, et exceptionnellement à l'illustration du sacramentaire<sup>79</sup>. À Maderuelo, le thème s'intègre dans une composition plus vaste dans laquelle l'Agneau est flanqué des sacrifices d'Abel et Melchisédech, si bien que le premier semble destiner son sacrifice à la fois à la main divine, figurée au-dessus de lui, et au Christ présenté comme objet du sacrifice suprême<sup>80</sup>.

74

Dans les deux églises de Taüll, le séraphin et le chérubin n'ont pas été associés directement à ces thèmes chargés d'une forte résonance eucharistique. À l'inverse, le programme de Saint-Aventin (Haute-Garonne) (fig. 14) les a rapprochés de manière éminemment significative. Dans cette église, l'espace liturgique s'étendait vraisemblablement sur les deux travées précédant l'abside, puisque celles-ci sont surélevées par rapport aux travées occidentales, ce qui a conduit à déployer quatre théophanies dans l'axe de l'édifice: une simple *Maiestas Domini* dans l'abside, le Christ inscrit dans un médaillon

soutenu par six anges sur la voûte de la deuxième travée, la main de Dieu répondant aux sacrifices de Caïn et Abel sur le doubleau séparant les deux travées, et enfin l'Agneau christique figuré dans un médaillon tenu par quatre anges hexaptéryges sur la voûte de la première travée<sup>81</sup>. Cette dernière théophanie reprend ainsi un schéma paléochrétien signalé plus haut au sujet de Saint-Vital, tout en substituant aux anges des séraphins utilisant leurs ailes et non leurs mains pour supporter leur charge. Cette formule prolonge également celle du sacramentaire de Metz et des autres œuvres occidentales évoquées plus haut dans lesquelles des anges hexaptéryges supportent le firmament et parfois le trône du Seigneur.

Le concepteur a donc mis l'accent sur la liturgie eucharistique en intégrant dans son programme les mêmes thèmes qu'à Santa Maria de Taüll –l'Agneau et le sacrifice d'Abel–, mais à la différence de son homologue catalan, il a étroitement associé les anges hexaptéryges à l'Agneau, laissant ainsi deviner une volonté d'affecter à ces anges une dimension sacramentelle encore plus affirmée. Il se pourrait même qu'il les ait sciemment écartés de l'abside, où ils figuraient traditionnellement aux côtés de la *Maiestas Domini*, pour atteindre cet objectif. Cette interprétation des anges

<sup>79</sup> On le rencontre en effet dans le sacramentaire de Drogon et dans deux manuscrits du sacramentaire de Fulda (Göttingen, Universitätsbibliothek, Cod. Theol. 231, f. 1v; et Bamberg, Staatliche Bibliothek, Ms. Lit. 1, f. 12v), cf. Palazzo, *Les sacramentaires de Fulda...*, op. cit., p. 71-72.

<sup>80</sup> Grau Lobo, *Pintura...*, op. cit., p. 134. Pour J. Yarza Luaces, «Un cycle de fresques romanes dans la paroisse de Santa María de Taüll», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 30, 1999, p. 121-140, et en particulier p. 127-128, le sacrifice de Melchisédech aurait été figuré à Sainte-Marie de Taüll. Montserrat Pagès i Paretas, «Noves pintures...», op. cit., p. 196, note 4, a formulé la même hypothèse au sujet de Sant Climent de Taüll.

<sup>81</sup> Il faut toutefois signaler que les ailes de l'ange visible sur la fig. 14 ne touchent pas le médaillon de l'Agneau. Durliat et Allègre, *Pyrénées romanes*, op. cit., p. 59-60, ont situé ces peintures entre la fin du XII<sup>e</sup> siècle et le début du XIII<sup>e</sup>. Pour Emmanuel Garland au contraire («Les peintures murales romanes de l'ancien diocèse de Comminges», *Revue de Comminges et des Pyrénées Centrales*, 116, 2000, p. 573-611, en particulier p. 605) elles datent du début du XII<sup>e</sup> siècle.

hexaptéryges de Saint-Aventin est corroborée par le programme encore plus explicite du frontispice de la Bible de Gauzelin (vers 830). Celui-ci ajoute en effet à l'Agneau et aux séraphins la lance de la Passion et un calice, deux objets se référant clairement au sacrifice divin et au saint repas. Il est probable dès lors que les séraphins ont été introduits dans cette composition en raison de leur dimension eucharistique<sup>82</sup>.

### Les séraphins purifiant les lèvres des prophètes

Dans la vision d'Isaïe, un des séraphins s'approche du prophète pour lui purifier les lèvres avec un charbon brûlant qu'il a pris à l'autel au moyen de pincettes (Is 6, 6-7). À Santa Maria d'Àneu, le thème a été appliqué à deux prophètes –Élie et sans doute Isaïe– sur la paroi de l'abside (*fig. 1*)<sup>83</sup>. En inscrivant une image impliquant un autel derrière le maître-autel de l'église, le programme induit avec force une lecture eucharistique de cette vision prophétique. Dans les commentaires occidentaux du Livre d'Isaïe, la purification des lèvres renvoie pourtant aux sacrements du baptême



15. Vals, église Sainte-Marie, voûte en berceau du chœur, côté nord, chérubin thuriféraire (cliché Jean-Pierre Brouard, CESCO).

et de pénitence<sup>84</sup>, et les commentaires occidentaux de la liturgie n'établissent à ma connaissance aucune corrélation avec l'eucharistie. Il en va tout autrement en Orient où de nombreux textes –dont les différentes liturgies elles-mêmes– assimilent le charbon au Christ et au pain eucharistique,

<sup>82</sup> Bible de Gauzelin, Nancy, Trésor de la cathédrale, f. 3v (vers 830), cf. H. L. Kessler, *The Illustrated Bibles from Tours*, Princeton, 1977, p. 42-53, et fig. 64. Cet auteur qualifie toutefois les anges hexaptéryges de chérubins et se fonde sur cette lecture pour attribuer un rôle central à l'idée de fontaine de vie mentionnée dans le *titulus* de l'enluminure, tirant argument de la présence de chérubins armés devant la porte du paradis (Gn 3, 24). Il me semble pour ma part que ces anges s'apparentent davantage à des séraphins et que la dimension sacrificielle de l'image est au moins aussi importante que son caractère paradisiaque.

<sup>83</sup> Une inscription permet de reconnaître à gauche le prophète Élie (*ELI[A]*), cf. Pagès i Paretas, «L'església de Santa Maria d'Àneu...», *op. cit.*, p. 74.

<sup>84</sup> Jérôme, *in Es.*, III, VI, 6.7, 25-27; CCSL 73, p. 89; Haymon d'Auxerre, *Commentariorum in Isaïam libri tres*, I, 6; P.L. 116, 756 B; et Rupert de Deutz, *De sancta Trinitate et operibus eius*, *In Isaïam*, I, 29, 1452-1464; CCCM 23, p. 1493. Kupfer, *Romanesque wall painting...*, *op. cit.*, p. 143, a également proposé une interprétation eucharistique pour les peintures de Vicq où figure le thème de la purification des lèvres d'Isaïe, sans toutefois se fonder sur les textes.



16. Esterri de Cardós, église Sant Pau, peintures du cul-de-four, séraphin thuriféraire (d'après Carbonell i Esteller et Sureda i Pons, *Tesoros Medievales*).



17. Taüll, église Santa Maria, bas côté sud de la nef, apparition de Gabriel à Zacharie (d'après Carbonell i Esteller et Sureda i Pons, *Tesoros Medievales*).

76

et le séraphin au prêtre administrant la communion<sup>85</sup>. Cette interprétation a été transposée dans une série de huit programmes peints cappadociens dans lesquels la purification des lèvres d'Isaïe fait pendant à une scène construite en miroir dans laquelle le prophète Ézéchiël reçoit des mains d'un séraphin –et non de la main de Dieu– le rouleau qu'il doit avaler (Ez 2, 8-3, 3) ou, exceptionnellement, un charbon ardent<sup>86</sup>.

Les analogies rapprochant les peintures d'Àneu de ces compositions spécifiquement cappadociennes peuvent difficilement s'expliquer autrement que par une connaissance de ces modèles, que ce soit directement ou non. On peut dès lors supposer que le thème a conservé son sens initial au moment de son transfert. Cette signification a également pu se transmettre

par le biais des traductions latines des textes évoqués plus haut. Ainsi l'*Historia Ecclesiastica* attribuée à saint Germain de Constantinople (mort en 733), dans laquelle le thème du séraphin de la vision d'Isaïe saisissant le charbon renvoie très clairement au prêtre prenant le pain eucharistique à l'autel, a été traduite par Athanase le Bibliothécaire pour Charles le Chauve en 869-870<sup>87</sup>. Quoi qu'il en soit, l'essentiel reste qu'un programme absidal catalan comporte une scène dans laquelle deux séraphins accomplissent un geste assimilable à celui du prêtre administrant la communion.

### Séraphins et chérubins thuriféraires

En Catalogne et au nord des Pyrénées, la fonction liturgique des anges hexaptéryges a également été exprimée sans ambiguïté dans deux autres programmes, mais

<sup>85</sup> Voir par exemple Jean Damascène, *De fide orthodoxa*, IV; P.G. 94, 1149 B. Jolivet-Lévy, *Les églises byzantines de Cappadoce...*, op. cit., p. 33, en donne une importante série d'exemples.

<sup>86</sup> Jolivet-Lévy, *ibid.*, p. 32-34 et p. 338-339.

<sup>87</sup> La traduction latine d'Anastase a été éditée par S. Pétrides, «Traité liturgique de saint Maxime et de saint Germain traduits par Anastase le bibliothécaire», *Revue de l'Orient chrétien*, 10, 1905, p. 289-313 et p. 350-364, et pour le passage évoqué, p. 362.

ceux-ci revêtent une importance beaucoup plus grande pour mon propos puisqu'ils appartiennent à la série des théophanies composites envisagée ici. À Vals (*fig. 15*)<sup>88</sup> et à Esterri de Cardós (*fig. 16*), ces êtres célestes tiennent chacun deux encensoirs. Il en va de même dans le programme de Santa Cruz de Maderuelo (Castille), dont l'iconographie et le style sont pour ainsi dire identiques à ceux de la voûte de la travée droite du chœur de Santa Maria de Taüll, si ce n'est que les peintures catalanes ne comportent pas le thème de l'encensement<sup>89</sup>. Cet ajout étant à mon sens éminemment significatif, je m'étendrai longuement sur les sources textuelles qui ont pu l'inspirer et sa portée sémantique.

#### *Les fondements scripturaires et exégétiques*

Plusieurs passages des visions d'Ézéchiël et d'Isaïe ainsi que leurs commentaires ont pu motiver l'affectation de la fonction de thuriféraire à des chérubins et à des séraphins. «Au milieu de ces êtres, –rapporte Ézéchiël au sujet des tétramorphes– on apercevait quelque chose ressemblant à des braises incandescentes, comme des torches circulant entre eux; et de ce feu qui projetait un éclat éblouissant, jaillissaient des éclairs.» (Ez 1, 13). Ces braises incandescentes auraient pu faire songer à

celles de l'encensoir, mais à ma connaissance aucun exégète n'a établi ce parallèle. L'exégèse du chapitre six du Livre d'Isaïe est en revanche plus suggestive de ce point de vue. Dans son commentaire, Jérôme rappelle en effet que séraphin signifie «brûlant», ce qui pourrait constituer un premier fondement théologique au thème des séraphins thuriféraires<sup>90</sup>. Un second fondement, nettement plus solide, est fourni par le commentaire du passage dans lequel Isaïe proclame qu'au cri des séraphins –le triple *sanctus*–, les portes du temple dans lequel est apparu le Seigneur ont tremblé, et cette demeure s'est remplie de fumée (Is 6, 4). Pour Jérôme, suivi par Haymon d'Auxerre, cette fumée fait référence aux ténèbres de l'ignorance et à l'incendie du temple de Jérusalem en soixante-dix de notre ère<sup>91</sup>. Mais Jérôme ajoute ensuite que pour les juifs, cela signifie que le temple a été empli de fumée parfumée, c'est-à-dire d'encens<sup>92</sup>. L'auteur ne commente pas cette interprétation, si bien que sa position ne transparaît guère, mais dans un autre passage récapitulant les traits principaux de la première partie de la prophétie, il reprend cette lecture manifestement de manière positive, même s'il l'attribue à nouveau aux juifs<sup>93</sup>.

77

<sup>88</sup> Durliat et Allègre, *Pyrénées romanes*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>89</sup> M. Pagès i Paretas, «À propos des séraphins de Maderuelo et de Santa Maria de Taüll», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 28, 1997, p. 225-229, et en particulier p. 228.

<sup>90</sup> Jérôme, *in Es.*, III, VI, 2-3, 25 ; CCSL 73, p. 86, traduit le terme hébreu par *incendentes* ou *comburentes*. Pour le Pseudo-Denys, *La hiérarchie céleste*, VII, 1, (éd.) G. Heil, S.C. 58, p. 105, le nom des séraphins signifie «incendiaires» ou «chauffant».

<sup>91</sup> Jérôme, *in Es.*, III, VI, 4, 8-14; CCSL 73, p. 87; et Haymon d'Auxerre, *Commentariorum in Isaiam libri tres*, I, 6; P. L. 116, 755 C. Rupert de Deutz, *De sancta Trinitate et operibus eius*, *In Isaiam*, I, 29, 1429-1432; CCCM 23, p. 1492, en a donné au contraire une interprétation totalement négative: cette fumée est celle de l'envie par laquelle la cécité a atteint Israël.

<sup>92</sup> Jérôme, *in Es.*, III, VI, 4, 14-16; CCSL 73, p. 87.

<sup>93</sup> «*Quia vero sedens Dominus introducitur, et sedens in templo, et domus impleta est fumo, ut Iudaei putant, thymiamatis; consequenter ponuntur et forcipes, quos et in sacerdotali ministerio legimus*». Jérôme, *in Es.*, III, VI, 6-7, 46-49; CCSL 73, p. 89.

Ce même passage établit un rapprochement entre les pinces utilisées par le séraphin pour saisir le charbon ardent destiné à purifier les lèvres d'Isaïe (Is 6, 6-7) et celles qui sont utilisées dans le ministère sacerdotal, mais il ne précise malheureusement pas davantage l'usage liturgique de cet objet. Peut-être fait-il allusion aux pinces utilisées dans le maniement de l'encens. Ce commentaire suggère en tout cas que le temple s'est rempli de la fumée de l'encens au moment où les séraphins ont prononcé le triple *sanctus*.

78

Dans la liturgie, l'usage de l'encensoir est prescrit à l'occasion de nombreux actes rituels. Dans le déroulement de la messe romaine, un encensement de l'autel est effectué une première fois avant l'introït, du moins dans le cadre des messes festives<sup>94</sup>, mais le plus important est celui auquel on procède après l'offertoire, au-dessus des oblats. Ce rite a été inséré dans la liturgie romaine à partir de l'usage carolingien. Alors qu'il est mentionné par Amalaire de Metz dès 832, il n'est documenté en Italie que deux siècles plus tard: au XI<sup>e</sup> siècle pour les monastères d'Italie centrale et au XII<sup>e</sup> siècle pour la ville de Rome<sup>95</sup>. Sous l'influence d'Amalaire, le rite a été introduit dans l'*ordo romanus* V

(850-900), un des nombreux *ordines romani* adaptés aux usages francs<sup>96</sup>. Au même moment, il a été traduit en image sur l'une des plaques d'ivoire du sacramentaire de Drogon, un document visuel éminemment représentatif puisqu'il était destiné à être utilisé dans la cathédrale de Metz et qu'il répercute, dans une importante série de scènes liturgiques, plusieurs adaptations franques du rite romain, certaines découlant directement de l'influence d'Amalaire. L'un des nombreux clercs se pressant devant l'autel sur lequel ont été déposés les oblats tient en effet un encensoir<sup>97</sup>. En Espagne, on en trouve un témoignage textuel relativement précoce dans le sacramentaire de Roda (vers 1000) où la bénédiction sur l'encens est intercalée entre la préface et le canon<sup>98</sup>. Dans les oraisons prononcées à cette occasion, on n'invoque ni les séraphins ni l'ange à l'encensoir d'Apocalypse 8, mais Gabriel. Il s'agit d'une référence à l'apparition de l'archange à Zacharie au moment où ce dernier avait reçu la charge de l'autel des parfums dans le temple de Jérusalem (Lc 1, 19)<sup>99</sup>.

Dans son commentaire sur la préparation de l'autel, Amalaire affirme que celui-ci a été rendu conforme à l'autel des parfums, renvoyant ainsi au paradigme vétérotestamentaire de l'autel chrétien<sup>100</sup>. Il

<sup>94</sup> J.-A. Jungmann, *Missarum sollemnia. Explication génétique de la Messe romaine*, Paris, 1952, III, p. 68-72.

<sup>95</sup> Jungmann, *ibid.*, p. 348, note 6.

<sup>96</sup> M. Andrieu, *Les Ordines Romani du haut Moyen Âge*, II, Louvain, 1948 (Spicilegium sacrum lovaniense, 23), p. 202 et p. 220. On retrouve ce rite dans l'*ordo romanus* X (900-950), cf. *ibid.*, p. 359-360.

<sup>97</sup> Voir à ce sujet R.E. Reynolds, «Image and text: a carolingian illustration of modifications in the early roman eucharistic ordines», *Viator*, 14, 1983, p. 59-75. L'auteur n'établit toutefois aucune corrélation entre la présence de ce clerc thuriféraire et l'innovation introduite dans l'*ordo romanus* V.

<sup>98</sup> J.R. Barriga Planas, *El sacramentari, ritual i pontifical de Roda. Cod. 16 de l'arxiu de la Catedral de Lleida c. 1000*, Barcelone, 1975, p. 312-313.

<sup>99</sup> Dans la prière prononcée au moment de jeter sur le feu les grains d'encens, on invoque l'archange Gabriel: «*Per intercessionem beati Gabrielis*», cf. Jungmann, *Missarum sollemnia...*, op. cit., III, p. 349.

<sup>100</sup> «[...] *altare nostrum aptatur altari thiamiamatum* [...]»: Amalaire, *Liber officialis*, III, 21, 6; (éd.) cit., II, p. 325.

aborde ensuite le texte du *Vere dignum* en précisant aussitôt que la préparation dont il vient de traiter, célébrée à l'autel des parfums, doit nous rappeler le sacrifice des anges mentionnés dans l'oraison<sup>101</sup>. Ces propos laissent ainsi supposer l'existence d'une symétrie entre les officiants terrestres et célestes, autrement dit une participation des hiérarchies célestes à l'encensement de l'autel. Trois siècles plus tard, Alain de Lille (vers 1114-1185) a composé un traité dédié aux six ailes des chérubins –*De sex alis cherubim*– accompagné d'un dessin dans lequel il a attribué, dans le texte comme sur le dessin, deux encensoirs à un ange qualifié de séraphin. Dans le com-

mentaire, il a assimilé ces encensoirs aux prières offertes à Dieu à l'office des anges<sup>102</sup>. Ce texte a difficilement pu inspirer les peintures catalanes, mais il confirme le lien suggéré par Amalaire de Metz entre l'encensement de l'autel et la liturgie céleste pratiquée par les anges.

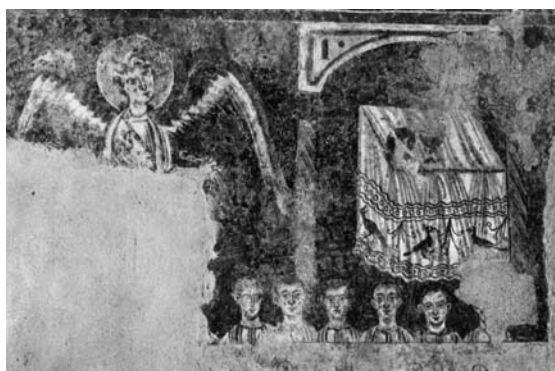
La participation des anges appartenant aux degrés supérieurs de la hiérarchie céleste à l'encensement de l'autel a également pu être inspirée par la proximité de l'autel des parfums et de l'arche d'alliance, sur laquelle figuraient deux chérubins d'or, à l'intérieur du Tabernacle de Moïse: "Tu placeras l'autel d'or pour le parfum devant l'arche d'alliance..." (Ex 40, 5). Dans le temple de Salomon, l'arche et l'autel se côtoyaient également dans le Saint des saints où le souverain avait fait installer deux chérubins de bois et recouvrir les parois de reliefs en bois figurant également des chérubins (I Rois 6, 23-29). Ce rapprochement a été évoqué implicitement par le moine Garsias dans sa description du ciborium érigé par Oliba dans le chœur de Sant Miquel de Cuixà: l'abbé avait voulu "figurer explicitement par cet oratoire les chérubins obombrant [l'autel] de gloire et de sainte vénération"<sup>103</sup>. Même si les chérubins n'ont pas été représentés, à l'inverse des évangélistes et de l'Agneau, le sens attribué par Garsias au ciborium montre que comme dans le Saint des saints, ces êtres angéliques se rattachent directement à l'autel. Dans ce texte comme dans les commentaires bibliques, aucune corrélation explicite n'est établie entre les chérubins et l'encensement<sup>104</sup>. Le Lévitique stipule toutefois que le nuage de parfum doit voiler le propitiatoire de l'arche, si bien que les deux chérubins d'or devaient également être enveloppés par la fumée de l'encens (Lv 16, 13).

<sup>101</sup> "Intimatum est hanc praeparationem, quae caelebratur in altari thimiamatis, sacrificium angelorum ad memoriam nobis reducere [...]". *Ibid.*, III, 21, 8, (éd.) cit., II, p. 326.

<sup>102</sup> Alain de Lille, *De sex alis cherubim*; P. L. 210, 271 C. On conserve en Catalogne un manuscrit de ce traité accompagné d'un dessin sur lequel des encensoirs ont été suspendus aux deux ailes médianes du séraphin, cf. J. Gudiol i Cunill, *Els primitius. III. La miniatura catalana*, Barcelone, 1955, p. 151 et fig. 151. Je remercie Montserrat Pagès i Paretas de m'avoir signalé l'existence de ce manuscrit, ainsi que cette référence.

<sup>103</sup> Ce qui est obombré n'est pas précisé, mais on peut légitimement supposer qu'il s'agit de l'autel. «Garsiae monachi Cuxanensis epistola ad Olivam episcopum Ausonensem de initiis monasterii Cuxanensis et de sacris reliquiis in eo custoditis», *Marca hispanica sive limes hispanicus, hoc est geographica et historia descriptio Cataloniae, Ruscinonis, et circumjacentium populorum*, (éd.) P. de Marca, Paris, 1688, col. 1079. Voir également à ce sujet M. Durliat, «L'architecture du XIe siècle à Saint-Michel de Cuxa», *Études d'art médiéval offertes à Louis Grodecki*, Paris, 1981, p. 49-57, et en particulier p. 51; et pour la traduction, P. Ponsich, «Le problème du ciborium d'Oliba (1040)», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 24, 1993, p. 21-27. Je remercie vivement Manuel Castiñeiras d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

<sup>104</sup> Voir notamment les deux traités de Bède: *De tabernaculo et De templo*, (éd.) D. Hurst, CCSL 119A.



18. Pedret, église Sant Quirze, paroi nord, l'ange à l'encensoir et les âmes des martyrs sous l'autel (d'après Catalunya Romànica).

80

On retiendra de ces différentes considérations qu'aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, l'encensement était devenu un acte rituel fondamental du canon de la messe, directement corrélé à son paradigme biblique –l'apparition de Gabriel à Zacharie–, et que plusieurs sources textuelles ont pu suggérer une transposition de ce rite à certains acteurs de la liturgie céleste, à commencer par le commentaire de Jérôme sur la vision d'Isaïe et celui d'Amalaire sur la préparation de l'autel. Cela n'implique pas pour autant que les séraphins et les chérubins thuriféraires des peintures catalanes et ariégeoises renvoient davantage à la liturgie eucharistique qu'à tout autre rite comportant un encensement. D'autant que des anges thuriféraires ont été insérés dans des contextes aussi différents que la Tentation du Christ (Porte des Orfèvres de la cathédrale de Compostelle) et le Jugement dernier (Conques)<sup>105</sup>. Pour conforter cette lecture eucharistique, il importe donc d'examiner les différentes applications du thème dans la peinture catalane.

#### *Les anges thuriféraires dans la peinture catalane*

Dans le monde byzantin, des anges thuriféraires participent à la liturgie céleste dans des compositions explicitement cal-

quées sur le modèle de la liturgie eucharistique. Dans le *Stavrou 109* de Jérusalem (fin XI<sup>e</sup> siècle) ont été figurés en marge d'une représentation de la Communion des apôtres deux anges reproduisant, pour la première fois dans l'art byzantin, les gestes du rite de la Grande Entrée, le premier agitant un encensoir, le second apportant les oblats<sup>106</sup>. À la fin du Moyen Âge, la combinaison d'un thème eucharistique avec celui de l'ange thuriféraire a été appliquée au décor des chœurs liturgiques, dans des compositions très diverses<sup>107</sup>.

Dans l'art roman, la liturgie céleste n'a jamais fait l'objet d'une telle transposition de son équivalent terrestre, mais quelquefois, elle lui a été apparentée par le biais d'emprunts ponctuels comme l'encensement, régulièrement affecté aux anges. Cette observation vaut en particulier pour la Catalogne où des anges thuriféraires ont été associés à quatre reprises à des thèmes eucharistiques, confirmant de la sorte le lien unissant le rite de l'encensement à ce sacrement, même si les officiants célestes sont de simples anges ou des archanges et non des anges hexaptéryges. Un premier

<sup>105</sup> Il faut toutefois reconnaître que ces exemples sont peu représentatifs puisqu'ils sont probablement l'œuvre d'un même sculpteur, cf. J.-C. Fau, «L'ange à l'encensoir à Sainte-Foy de Conques et à Saint-Jacques de Compostelle», *Enfer et paradis. L'au-delà dans l'art et la littérature en Europe*, Conques, 1995 (Les Cahiers de Conques, 1), p. 71-77.

<sup>106</sup> Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982, p. 218. Pour le rituel de l'encensement des oblats dans la liturgie byzantine, voir Taft, *The Great Entrance...*, op. cit., p. 154-157.

<sup>107</sup> À Ravanica (Serbie), c'est le Christ en personne qui agit l'encensoir devant les anges diares, cf. *ibid.*, p. 219-220.

exemple est fourni par le programme du retable maçonné de Sant Pere de Terrassa où l'un des cinq anges figurés sur les écoinçons, celui de droite, balance un encensoir au-dessus de l'arcade voisine, autrement dit dans la direction de l'axe de la composition devant lequel se tenait l'officiant. Ici, la dimension eucharistique découle naturellement de l'emplacement et de la fonction du retable.

La deuxième occurrence, située dans le bas-côté sud de la nef de Santa Maria de Taüll, se réfère à l'apparition de Gabriel à Zacharie dont il a été question précédemment. Contrairement à ce que suggère le

passage de Luc, largement relayé par l'iconographie, c'est l'archange qui agite un encensoir et non le père du Baptiste (*fig. 17*)<sup>108</sup>. De plus, un calice a été figuré sur l'autel, attestant de la sorte la portée eucharistique de l'image. Des objets liturgiques figuraient déjà sur l'autel des parfums dans des compositions du début du XI<sup>e</sup> siècle: un grand calice surmonté d'une couronne suspendue dans l'Évangélaire de Bernward<sup>109</sup>, un calice et une patène dans les Péricopes d'Henri II<sup>110</sup>. À l'instar du commentaire d'Amalaire, l'iconographie a donc assimilé l'autel des parfums à l'autel chrétien. Aussi la formule originale de Taüll pourrait-elle apparaître comme une transposition de l'oraison dans laquelle est invoquée l'intercession de Gabriel, mais j'ignore si cette prière était connue en Catalogne. Toujours est-il que l'archange encense un autel sur lequel a été déposé un calice.

La troisième occurrence concerne l'ange à l'encensoir d'Apocalypse 8: "Survint un autre ange qui se plaça près de l'autel, un encensoir d'or à la main. On lui remit quantité de parfums à offrir, avec les prières de tous les saints, sur l'autel d'or qui fait face au trône." (Ap 8, 3-4). Les peintures du chœur à chevet plat de Sant Quirze de Pedret traduisent assez fidèlement ce passage. Le trône figure sur la paroi orientale tandis que l'autel apparaît à l'extrémité orientale de la paroi nord, surmontant les martyrs d'Apocalypse 6 (Ap 6, 9-11) et encensé par un ange (*fig. 18*). La résonance liturgique de cette scène est clairement affirmée par son emplacement et surtout par la figuration extrêmement précise du mobilier liturgique: ciborium, nappe ornée d'oiseaux, calice, patène et pains marqués d'une croix<sup>111</sup>. Or, on l'a vu précédemment, le seul moment où les oblats sont encensés est celui qui précède le canon de la messe. L'encensement

<sup>108</sup> Yarza Luaces, «Un cycle de fresques romanes...», *op. cit.*, p. 131, a cité plusieurs exemples de scènes dans lesquelles Zacharie manie l'encensoir, dont les peintures d'Andorre-la-Vieille.

<sup>109</sup> M. Brandt, *Das Kostbare Evangelium des Heiligen Bernward*, Munich, 1993, p. 39-41, et pl. 20.

<sup>110</sup> H. Fillitz, R. Kahsnitz et U. Kuder, *Zierde für ewige Zeit. Das Perikopenbuch Heinrichs II*, Francfort-sur-le-Main, 1994, p. 126, et pl. 40. Dans les rares versions carolingiennes de ce thème, Zacharie agite un encensoir ressemblant parfois à un calice, ce qui est encore plus frappant lorsqu'il le maintient verticalement au-dessus de l'autel (Évangiles de Soissons, BnF, lat. 8850, f. 123v; fragment Cotton, Claudius B.V., f. 132v; British Museum, MS Harley 2788, f. 109), mais ce dernier n'accueille aucun objet liturgique, *cf.* W. Koehler, «An illustrated evangelistary of the Ada school and its model», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 50, 1952, p. 48-66.

<sup>111</sup> B.A. Al-Hamdani, *The twelfth century frescoes of San Quirze de Pedret*, Thèse de doctorat, Columbia University, 1963, p. 308, fonde l'interprétation eucharistique principalement sur la nature du repas destiné aux martyrs attablés sous l'autel: des pains marqués d'une croix. A. Schmidunser, *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret. Das ikonologische Programm und dessen Einbindung in das historische Umfeld*, Munich, 1990 (Schriften aus dem Institut für Kunstgeschichte der Universität München), p. 29-31, invoque pour sa part la présence du calice et de la patène sur l'autel.

auquel procède l'ange d'Apocalypse 8 a donc été assimilé à celui qu'effectue l'officiant après la mise en place des oblats sur l'autel<sup>112</sup>. Cette interprétation eucharistique peut également s'appliquer au programme

thème apocalyptique n'apparaît pourtant ni dans les commentaires, où l'ange est généralement assimilé au Christ, ni dans la liturgie<sup>114</sup>. Aussi peut-on supposer que le concepteur a développé une sorte d'exé-



19. Sorpe, église Saint-Père, paroi nord, détail de la Crucifixion, (d'après Carbonell i Esteller et Sureda i Pons, *Tesoros Medievales*).

du chœur de Saint-Hilaire de Poitiers où l'ange à l'encensoir dressé devant l'autel des martyrs figure dans l'axe de la composition, autrement dit au-dessus de l'autel majeur<sup>113</sup>. La dimension eucharistique du

gèse visuelle sans s'appuyer directement sur les textes, auquel cas on serait fondé à concevoir une démarche identique au sujet des séraphins et des chérubins thuriféraires. L'essentiel reste que le programme de Pedret confirme la dimension eucharistique du thème de l'encensement. Il importe dès lors de s'interroger sur les éventuels liens sémantiques existant entre l'ange à l'encensoir et l'ange hexaptéryge figuré sur la paroi sud du chœur.

Comme l'ont très justement supposé Betty Ann Al-Hamdani et Agathe Schmidunser, l'ange hexaptéryge possédait probablement son pendant symétrique sur la paroi opposée, ce que permet d'envisager la taille de la lacune<sup>115</sup>. C'est d'autant plus vraisemblable que les deux parois accueillent à leur extrémité orientale des groupes symétriques d'anges et de figures nimbées. Dans cette hypothèse, chacun de ces deux groupes aurait été précédé par un séraphin, voire un chérubin d'un côté et un séraphin de l'autre<sup>116</sup>. On peut également supposer qu'à l'instar de son homologue,

<sup>112</sup> Y. Christe, «L'ange à l'encensoir devant l'autel des martyrs», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 13, 1982, p. 187-194.

<sup>113</sup> Christe, *L'Apocalypse...*, *op. cit.*, p. 105-106; et P. K. Klein, «Entre paradis présent et Jugement dernier: les programmes apocalyptiques et eschatologiques dans les porches du haut Moyen Âge», (dir.) C. Sapin, *Archéologie et architecture d'un site monastique. Dix ans de recherche à l'abbaye Saint-Germain d'Auxerre*, Auxerre et Paris, 2000, p. 464-483, et en particulier p. 466-469.

<sup>114</sup> Christe, «L'ange à l'encensoir...», *op. cit.*, p. 191. À ma connaissance, Rupert de Deutz, *Commentaria in Apocalypsin*; P. L. 169, 973 A-B, est le seul à assimiler l'ange à l'encensoir à la fois au Christ et à saint Michel.

<sup>115</sup> Al-Hamdani, *The twelfth century frescoes...*, *op. cit.*, p. 317; et Schmidunser, *Die Wandmalereien von St. Quirze de Pedret...*, *op. cit.*, p. 32-33.

<sup>116</sup> Pour Schmidunser, *ibid.*, les chœurs sont composés d'anges et d'élus, et ils étaient précédés initialement par un séraphin et un chérubin.

l'ange hexaptéryge disparu était entouré de mentions du sanctus. Dans cette perspective, l'ange à l'encensoir aurait été flanqué d'un chérubin ou d'un séraphin participant également à la liturgie céleste<sup>117</sup>.

L'hypothèse d'un lien entre l'ange thuriféraire et le ou les anges hexaptéryges est corroborée par le programme peint de la crypte de la cathédrale d'Anagni. Celui-ci combine également les thèmes de l'autel et de l'ange à l'encensoir, auxquels s'ajoute ici la remise de l'étole aux martyrs. Or, sur la voûte précédant cette composition figure une grande croix marquée en son centre par un monogramme christique et délimitant quatre panneaux étoilés sur lesquels se détachent autant d'anges hexaptéryges dressés sur des roues. Il est possible dès lors que ces deux ensembles aient été conçus comme un tout et rattachés au sacrifice eucharistique, ce que suggère également leur emplacement, à gauche de l'abside principale. Ces peintures appartenant au même groupe iconographique que Pedret –le groupe III défini par Peter K. Klein–, la présence, dans les deux programmes, d'anges hexaptéryges à proximité de l'ange à l'encensoir semble confirmer l'existence d'un lien sémantique<sup>118</sup>.

En Catalogne, le quatrième exemple de programme corrélant l'encensement à l'eucharistie se trouve à Sant Pere de Sorpe. Sur la paroi septentrionale de ce petit édi-



20. Esterri de Cardós, église Sant Pau, peintures du cul-de-four; objets liturgiques (d'après Carbonell i Esteller et Sureda i Pons, *Tesoros Medievales*).

fice se développe une vaste Crucifixion au-dessus de laquelle plane un ange balançant un encensoir, reproduisant ainsi le geste effectué par l'officiant sur les saintes espèces (fig. 19)<sup>119</sup>. Ce thème est relativement répandu dans l'art roman<sup>120</sup>, mais l'ange

<sup>117</sup> Schmiddunser, *ibid.*, a proposé une lecture liturgique des anges hexaptéryges, sans toutefois relier ces derniers à l'ange thuriféraire.

<sup>118</sup> Peter K. Klein, «Les cycles de l'Apocalypse du haut Moyen Âge (IX<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> s.)», *L'Apocalypse de Jean. Traditions exégétiques et iconographiques (IIIe-XIIIe siècles)*, (éd.) Y. Christe, Genève, 1979, p. 135-186, et en particulier p. 147; et Christe, «L'ange à l'encensoir...», *op. cit.*, p. 188.

<sup>119</sup> C. Mancho, «Les peintures de Sant Pere de Sorpe: prémices d'un ensemble presque ignoré», *Les hommes et leur patrimoine en Comminges. Identités, espaces, cultures, aménagement du territoire*, Saint-Gaudens, 2000 (Actes du 52<sup>e</sup> Congrès

de la Fédération historique de Midi-Pyrénées, Saint-Gaudens, 25, 26, 27 juin 1999), p. 545-572, et en particulier p. 555-556.

<sup>120</sup> Des anges encensent également le Crucifié dans le Beatus de Gérone (Museu de la Catedral, Num. Inv. 7(11), f. 16v, cf. Williams, *The Illustrated Beatus...*, *op. cit.*, p. 55-56, et fig. 288) et sur les peintures de l'abside de la chapelle du château de Plaincourault (Indre). Dans la tribune de la tour-porche de Saint-Savin, la Déposition est surmontée par l'Agneau flanqué de deux anges thuriféraires. Des anges thuriféraires figurent également sur la staurothèque de Tongres, autrement dit en association avec une relique de la croix (G. Schiller, *Iconographie der christlichen Kunst*, Gütersloh, 1966-1995, II, fig. 430 ).

thuriféraire de Sorpe se distingue par le port d'une étole sur l'épaule droite et d'un manipule sur le bras gauche. Il arbore ainsi les vêtements liturgiques caractérisant le mieux l'officiant au moment où il célèbre la messe, ne laissant dès lors subsister aucun doute sur sa dimension liturgique<sup>121</sup>.

On s'aperçoit ainsi qu'en Catalogne, des anges thuriféraires ont été associés à quatre reprises à un meuble ou un thème eucharistique: autel majeur de l'église, autel des parfums du temple de Jérusalem, autel des martyrs et Crucifixion. Un indice iconographique capital autorise à transposer cette signification aux séraphins et aux chérubins thuriféraires. À Esterri de Cardós, on a juxtaposé à la base du cul-de-four une série d'objets liturgiques parmi lesquels on peut reconnaître deux calices, dont un marqué d'une croix, et un encensoir (fig. 20)<sup>122</sup>. Cette association atteste à n'en pas douter le lien existant entre les encensoirs tenus par les anges hexaptéryges figurés au-dessus de ces objets et le sacrifice eucharistique. L'intentionnalité d'une telle corrélation est corroborée par la position de l'encensoir de gauche, entre les

pieds du séraphin. Il apparaît ainsi qu'à une époque indéterminée mais probablement postérieure à la création du thème, les chérubins et les séraphins accompagnant la *Maiestas Domini*, chantant exceptionnellement le triple *sanctus*, ont été dotés d'encensoirs afin de compléter l'adéquation entre la liturgie céleste et celle de la messe, enrichie depuis le IX<sup>e</sup> siècle au moins par le rite de l'encensement des oblats. Leur signification eucharistique ne fait dès lors pratiquement aucun doute.

On a toutefois pu concevoir ces théophanies composites comme des images ambivalentes voire polysémiques, renvoyant à la fois aux temps présents et à la Parousie. Les programmes de Santa Maria de Taüll et de Montgauch contredisent une telle interprétation dans la mesure où les théophanies y ont été confrontées à un Jugement dernier. À Taüll, les deux thèmes occupent les deux extrémités de l'église, respectivement la voûte de la travée droite du chœur et la contre-façade, mais à Montgauch, ils se touchent littéralement. La théophanie –privée des archanges– occupe le cul-de-four et le Jugement dernier la voûte de la travée droite du chœur. Il semble dès lors peu vraisemblable que l'on ait juxtaposé de la sorte deux visions se rapportant à la fin des temps. L'association de deux théophanies aussi différentes traduit au contraire une volonté de distinguer la vision actuelle de la vision parousiaque<sup>123</sup>.

## Les autres composantes des théophanies

### Les Vivants

Après avoir abordé les théophanies composites de Catalogne et du nord des Pyrénées sous l'angle de l'iconographie des séraphins et des chérubins, il convient d'envisager le rôle joué par les Vivants et

<sup>121</sup> L'ange porte toutefois l'étole sur une seule épaule, ce qui tendrait à l'assimiler à un diacre et non à un prêtre.

<sup>122</sup> Les autres objets sont en revanche plus difficiles à interpréter: des cornes et une lampe. Dans les absides des églises catalanes figure quelquefois une femme – la Vierge et/ou l'Église – portant un calice que l'on pourrait, à l'instar de Piotr Skubiszewski, mettre en relation avec la dimension eucharistique des théophanies dominant ce thème. Cette question étant particulièrement complexe, je me propose de la traiter dans une étude ultérieure.

<sup>123</sup> Cette observation vaut également pour les autres programmes confrontant un Jugement dernier à une théophanie absidale, comme ceux de Müstair et de Sant'Angelo in Formis.

les archanges, en s'interrogeant tout d'abord sur l'éventuelle participation des premiers à la dimension liturgique de ces théophanies auxquelles ils sont systématiquement associés. Cette lecture peut se prévaloir de plusieurs arguments de poids. Dans la vision de l'Anonyme, les Vivants apparaissent en effet avec les Vieillards comme les seuls acteurs de la liturgie céleste, prononçant jour et nuit le triple *sanctus* à l'instar des séraphins de la vision d'Isaïe (Ap 4, 8). Comme je l'ai mentionné précédemment, Amalaire de Metz a rapproché ces deux visions du chant du *sanctus*, assimilant de la sorte la vision de l'Anonyme à la liturgie céleste célébrée de concert avec la liturgie terrestre. Ce commentaire a peut-être inspiré l'illustration de la préface de certains sacramentaires où les quatre Vivants accompagnent le Christ en gloire, mais ces images ont été associées presque systématiquement au *Vere dignum* et non au *sanctus*.

L'illustration du sacramentaire de Metz est particulièrement symptomatique de cette tendance puisque la *Maiestas Domini*, étendue aux hiérarchies célestes, y accompagne d'abord le texte de la préface et disparaît ensuite dans l'illustration du *sanctus*. Dans le sacramentaire de Drogon, le "séraphin-tétramorphe" illustre le *sanctus*. Dans l'un des sacramentaires de Fulda (Munich), le Christ en gloire flanqué uniquement d'anges et de séraphins a été figuré sous le texte du *Vere dignum*, mais

comme dans le sacramentaire de Metz, cette théophanie distincte de la *Maiestas Domini* accompagne le texte du *sanctus* auquel elle se mêle très étroitement. Dans les missels de Troyes et du Saint-Sépulcre en revanche, les séraphins illustrent le texte du *Vere dignum*, mais sans bénéficier d'une relation privilégiée avec le *sanctus*.

Quant aux Vivants, ils peuvent apparaître en différents endroits mais rarement en association directe avec le *sanctus*. Dans le sacramentaire de Saint-Denis, le chant séraphique est illustré par un Christ en gloire et une cour céleste constituée de séraphins, d'anges et des quatre Vivants. Ces derniers ont toutefois été relégués dans les médaillons angulaires du cadre (fig. 12). Dans les autres exemples en revanche, ils n'entretiennent aucun rapport particulier avec le *sanctus*. Dans les trois sacramentaires produits à Cologne, la *Maiestas Domini* flanquée de deux séraphins figure tantôt au début de la préface (sacramentaire de Tyniec et sacramentaire de Fribourg) tantôt à la fin, face à la Crucifixion du canon (sacramentaire de Saint-Géréon)<sup>124</sup>. On retrouve les mêmes emplacements dans les sacramentaires français. Dans le sacramentaire de Saint-Étienne de Limoges, la *Maiestas Domini* apparaît à la fin de la préface, en regard de la Crucifixion du canon<sup>125</sup>. La même disposition a été adoptée dans un sacramentaire de Saint-Martial de Limoges<sup>126</sup>. Dans un sacramentaire d'une abbaye liégeoise adapté à l'usage de Saint-Bertin, la théophanie figure au contraire

85

<sup>124</sup> Sacramentaire de Tyniec: f. 32; sacramentaire de Fribourg: f. 13; et sacramentaire de Saint-Géréon: f. 15 v. Cf. Bloch et Schnitzler, *Die ottonische...*, op. cit., I, p. 101, p. 103-104 et p. 38-39, et II, p. 85. Il faut toutefois signaler que la *Maiestas Domini* du sacramentaire de Fribourg n'a pas été conservée.

<sup>125</sup> Paris, BnF, ms. lat. 9438, f. 58v (première moitié XII<sup>e</sup>), cf. Leroquais, *Les sacramentaires...*, op. cit., p. 213-215.

<sup>126</sup> Paris, BnF, ms. lat. 822, f. 56v (début XII<sup>e</sup>), cf. Leroquais, *Les sacramentaires...*, op. cit., p. 204.

dans les deux boucles du *Vere dignum* sur un folio ne comportant pas le texte du sanctus<sup>127</sup>. Dans le Missel de Troyes et le sacramentaire de Souvigny enfin, les Vivants apparaissent dans l'illustration du *Te igitur* où ils entourent respectivement une Crucifixion et une théophanie accompagnée d'un séraphin. Il apparaît ainsi qu'en règle générale, les Vivants ont été sciemment écartés de l'illustration du sanctus au profit des séraphins, ce qui signifie que ce ne sont pas leurs qualités de chantres du *trisagion* qui leur a valu d'être figurés dans les sacramentaires.

86

Dans les compositions monumentales, les Vivants ont été intégrés dans des contextes extraordinairement diversifiés: des théophanies composites appliquées à des portails (Moissac, Cluny) ou à des façades-frontispices (Poitiers, Notre-Dame-la-Grande), l'Ascension (Angoulême) et même le Jugement dernier comme dans les exemples mentionnés plus haut. C'est donc avant tout le contexte architectural et/ou iconographique qui permet de déterminer la portée d'une *Maiestas Domini*. À Saint-Jacques-des-Guérets par exemple, le thème s'inscrit non seulement sur la paroi de l'abside mais aussi au-dessus d'une représentation de la Cène, ce qui autorise à lui attribuer une dimension eucharistique<sup>128</sup>. Les Vivants ne se distinguent toutefois en rien des nombreuses autres figurations de ce thème et ne semblent dès lors pas contribuer de manière significative à la mise en œuvre d'un tel programme.

Ce constat s'impose également au sujet des théophanies catalanes et ariégeoises: leur emplacement et la présence d'anges hexaptéryges parfois thuriféraires leur confèrent une indéniable signification eucharistique, mais aucune inflexion iconographique ou épigraphique ne souligne

leur participation à la liturgie céleste. À l'inverse des séraphins et des chérubins, ils n'ont pas reçu d'objet ou d'attribut liturgique et surtout ils n'ont pas été associés à la triple mention du *sanctus* qui aurait attesté leur implication dans le chant du *trisagion* suggérée par la vision de l'Anonyme et le commentaire d'Amalaire de Metz. Il n'est donc pas interdit de supposer une telle participation, mais aucun argument ne permet de la confirmer<sup>129</sup>. Au reste, l'intégration des Vivants au sein de ces théophanies chargées d'une forte résonance liturgique a pu être motivée ou justifiée par leurs qualités d'évangélistes, même si la lecture de l'Évangile n'appartient pas au canon de la messe. Mais comme l'hypothèse précédente, celle-ci ne peut pas être étayée par des arguments de poids<sup>130</sup>. On pourrait

<sup>127</sup> Paris, BnF, ms. lat. 819, f. 9v (XI<sup>e</sup> siècle), cf. Leroquais, *Les sacramentaires...*, op. cit., p. 107. Comme dans les sacramentaires de Limoges, la théophanie fait face à la Crucifixion du canon, mais ici il faut tenir compte d'une lacune entre les folios 9 et 10 signalée par Victor Leroquais. Le texte s'achève en effet par les mots "*dominationes tremunt*".

<sup>128</sup> Voir notamment F. Gaborit, «Lecture du mur peint: le prieuré de Saint-Jacques-des-Guérets», *Peintures murales romanes. Méobecq, Saint-Jacques-des-Guérets, Vendôme, Le Liget, Vicq, Thevet-Saint-Martin, Saint-Lizaigne, Plaincourault*, Orléans et Paris, 1988 (Cahiers de l'inventaire, 15), p. 20-28; et Ch. Davy, V. Juhel et G. Paoletti, *Les peintures murales de la vallée du Loir*, Vendôme, 1997, p. 148-162.

<sup>129</sup> Piotr Skubiszewski, «*Maiestas Domini...*», op. cit.

<sup>130</sup> On notera toutefois que dans le commentaire liturgique attribué à saint Germain de Constantinople – l'*Historia Ecclesiastica* – l'auteur explique le nombre des Évangiles en se fondant sur le caractère tétramorphe des animalia sur lesquels trône le Seigneur. Cf. Pétrides, «Traité liturgiques...», op. cit., p. 356. Mais même si cette image rapprochant les Vivants des chérubins rappelle dans une certaine mesure celle des théophanies absidales, elle ne constitue pas un argument déterminant, d'autant que le texte est d'origine orientale.

encore les considérer comme la force motrice assurant le déplacement de la mandorle et de son Occupant divin depuis le royaume des cieux jusqu'à l'espace ecclésial au moment des offices, comme le laissent entendre les théophanies absidales coptes. Cette hypothèse appelle cependant un long développement que je réserve à une étude ultérieure.

### *Les archanges*

Les archanges côtoyant les séraphins et les chérubins sont accompagnés d'inscriptions désignant saint Michel à gauche et saint Gabriel à droite, sauf à Estaon où leurs positions respectives ont été interverties<sup>131</sup>. Ces archanges ont endossé un *loros* dont ils maintiennent l'extrémité à l'écart du corps, à l'instar de leurs homologues byzantins. Mais contrairement à ces derniers, ils portent sur une épaule une longue écharpe leur barrant obliquement le corps et reposant sur un bras, son extrémité retombant ainsi à une certaine distance du corps. Si la couleur de l'étoffe et son ornementation distinguent nettement cette écharpe du *loros*, ils l'apparentent au contraire à la bande de tissu tombant verticalement dans l'axe du corps. Celle-ci semble toutefois cousue au vêtement puisqu'elle ne dépasse pas son extrémité inférieure, ce que confirment les archanges de Baiasca et de Sant Tomàs de Fluvià, les premiers portant un vêtement dépourvu d'une telle ornementation et tenant une longue écharpe (*fig. 2*), les seconds arborant au contraire un vêtement richement orné à la fois dans l'axe du corps et aux manches, mais pas d'écharpe (*fig. 9*). Aussi cette bande d'étoffe apparaît-elle comme un élément indépendant du vêtement posé sur l'épaule et retombant des deux côtés du corps.

Portée de la sorte, elle peut logiquement être identifiée à une étole. En Orient comme en Occident, les diacres portent en effet leur étole sur l'épaule gauche et non sur les deux épaules comme le font les prêtres et les évêques<sup>132</sup>. La rubrique relative à l'ordination des diacres spécifie même que l'évêque doit leur remettre l'étole en la posant sur cette épaule<sup>133</sup>. On en trouve quelques échos dans l'art chrétien d'Occident, comme sur les peintures de Berzé-la-Ville<sup>134</sup>, le rouleau de Landulf<sup>135</sup> ou l'ambon de Moscufo (Abruzzes)<sup>136</sup>. À Byzance, les artistes de la fin du Moyen Âge ont régulièrement figuré les anges

<sup>131</sup> Des inscriptions identifiant les archanges ou l'un des deux apparaissent à Esterrí de Cardós, Estaon, Sant Tomàs de Fluvià et Vals.

<sup>132</sup> Voir notamment Th. Bogler, sv. 'Stola', *Lexikon für Theologie und Kirche*, IX, Fribourg, 1964, col. 1090-1091.

<sup>133</sup> *Pontifical romain du XII<sup>e</sup> siècle*, Ordo IX, 13, *Le pontifical romain au Moyen Âge, 1. Le pontifical romain du XII<sup>e</sup> siècle*, (éd) M. Andrieu, Cité du Vatican, 1938, p. 133. Voir également Reynolds, «Image and text...», *op. cit.*, p. 32.

<sup>134</sup> Dans le cul-de-four, les saints diacres Laurent et Vincent portent distinctement l'étole sur l'épaule gauche. Pour ces peintures, voir É. Palazzo, «L'iconographie des fresques de Berzé-la-Ville dans le contexte de la réforme grégorienne et de la liturgie clunisienne», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 19, 1988, p. 169-182, et en particulier p. 173; et Y. Christe, «À propos des peintures de Berzé-la-Ville», *Cahiers archéologiques*, 44, 1996, p. 77-84.

<sup>135</sup> Reynolds, «Image and text...», *op. cit.*, fig. 7-13, et en particulier la fig. 13 montrant l'ordination des diacres.

<sup>136</sup> L. Aventin, «Des images au service de la parole. Le programme iconographique des ambons de Rosciolo, Moscufo et Cugnoli (Abruzzes, 1157-1166)», *Cahiers de civilisation médiévale*, 46, 2003, p. 301-326, et en particulier p. 309-310 et fig. 5. Le diacre en question se tient devant un lutrin sur lequel a été posé un livre. Le thuriféraire ne porte toutefois pas l'*orarium* (*ibid.*, fig. 8).

officiant dans la liturgie céleste comme des diacres revêtus de la dalmatique et de l'*orarion*. À Ravanica (Serbie, 1387), celui-ci retombe même obliquement en s'éloignant du corps<sup>137</sup>. En Catalogne, l'adoption d'une formule analogue trois siècles plus tôt avait probablement pour objectif de produire un effet de symétrie avec le *loros* porté sur l'autre bras et, peut-être, de mettre l'étole en évidence. Les impératifs de la symétrie semblent également avoir commandé le déplacement de l'étole sur l'épaule droite chez les archanges situés à la gauche du Christ.

88

À Santa Eulàlia d'Estaon, Sant Pau d'Esterri de Cardós et Sainte-Marie de Vals, les archanges tiennent dans la main droite un rouleau sur lequel sont inscrits les termes *peticius* à gauche et *postulacius* à droite<sup>138</sup>. À Baiasca, l'inscription du seul rouleau conservé –celui de l'archange de droite– demeure anépigraphie, mais on peut supposer qu'il véhiculait le même message<sup>139</sup>. On rencontre des archanges accompagnés d'inscriptions analogues sur les peintures récemment redécouvertes de la tribune du narthex de Saint-Laurent-hors-les-Murs (*PRECATIO* et *PETICIO*)<sup>140</sup>, et au début de l'époque romane à Galliano (*PETICI[O]* et *POSTULATIO*)<sup>141</sup>. De nombreuses incertitu-

des pèsent encore sur la chronologie des œuvres catalanes et ariégeoises, mais il semble bien que le thème soit apparu d'emblée dans des compositions distinctes des théophanies envisagées ici: l'Adoration des Mages à Santa Maria d'Àneu et Sant Joan de Tredòs, et le Christ flanqué de prophètes à San Pere de Burgal, dans une composition analogue à celle de Galliano.

Dans les théophanies composites, l'iconographie des archanges et leur position, entre le Christ et la partie droite du chœur, se calque sur une longue tradition byzantine dans laquelle des archanges occupent l'arc absidal, comme à Saint-Apollinaire in Classe de Ravenne, ou la voûte en berceau de la travée droite du chœur, comme à Sainte-Sophie de Constantinople<sup>142</sup>. Cet emplacement, à l'entrée de l'espace le plus éminent de l'église, leur a valu d'être qualifiés de gardiens du bēma ou sanctuaire, mais ils jouent également un rôle liturgique essentiel en arborant le *trisagion* sur leur *labarum*, remplissant ainsi une fonction analogue à celle des séraphins et des chérubins de cette série<sup>143</sup>.

<sup>137</sup> Voir par exemple Walter, *Art and Ritual...*, op. cit., fig. 56 et 62.

<sup>138</sup> Cette répartition concerne les programmes d'Estaon (*PETICIVS* à gauche et *POSTVLACIVS* à droite) et Esterri de Cardós (*POSTVLACIVS* à droite), ainsi que ceux de Burgal, Àneu et Tredòs. À Vals, ils ne subsistent que les lettres [...]CIUS écrites sur le rouleau de saint Michel, de sorte qu'il n'est pas possible de déterminer s'il s'agit de *peticius* ou *postulacius*.

<sup>139</sup> Le rouleau tenu par l'archange de droite, sans doute Gabriel, possède en effet un décor laissant peu de place à l'épigraphie, de sorte que l'absence d'inscription apparaît comme un choix pleinement assumé.

<sup>140</sup> À Saint-Laurent-hors-les-Murs, les inscriptions ne figurent toutefois pas sur le *labarum* mais à côté des archanges. Je remercie vivement Alessandra Acconci de m'avoir signalé cette passionnante redécouverte dont elle est l'initiatrice. Ces peintures que l'on croyait disparues se trouvaient en réalité dans la tribune du narthex et ne sont accessibles aujourd'hui qu'en passant par une fenêtre. La date de ces peintures demeure malheureusement incertaine.

<sup>141</sup> Voir notamment J. Wettstein, *La fresque romane. Études comparatives, I. Italie-France-Espagne*, Paris, 1971, p. 12-20.

<sup>142</sup> J. Bousquet, «Le thème des 'archanges à l'étendard' de la Catalogne à l'Italie et Byzance», *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, 5, 1974, p. 7-27.

<sup>143</sup> Voir par exemple Ch. Walter, *Art and Ritual...*, op. cit., p. 217.

À Estaon, Esterri de Cardós et Vals comme à Saint-Laurent-hors-les-Murs et Galliano, on a associé aux archanges des termes renvoyant à une procédure judiciaire médiévale d'origine romaine –“celui qui demande”, “celui qui requiert”<sup>144</sup>– les désignant de la sorte comme des avocats plaidant la cause des fidèles auprès de Dieu. De la même manière que l'on a interprété la *Maiestas Domini* en termes deutéroparousiaques, on a situé la médiation de ces archanges à la fin des temps<sup>145</sup>. Plusieurs indices majeurs contredisent pourtant une telle lecture. La théophanie du codex Albeldense, dans laquelle figurent un chérubin, un séraphin et les archanges Michel et Gabriel, est accompagnée d'un *titulus* évoquant explicitement le jugement divin, mais le verbe y est conjugué au passé et semble dès lors exclure l'ultime jugement<sup>146</sup>. À Galliano, les mots prononcés par le Christ de l'abside –*Ego pastor ovium bonus*– ne laissent nullement envisager un contexte deutéroparousiaque<sup>147</sup>. À Àneu et Tredòs, le Christ apparaît sous les traits de l'Enfant assis sur les genoux de sa Mère, et ne peut en conséquence pas être assimilé au Juge de la Parousie. Enfin, les Jugements derniers médiévaux ne comportent aucun archange-avocat, y compris dans le monde byzantin<sup>148</sup>. Cette absence est encore plus significative à Santa Maria de Taüll où les archanges se tiennent à l'opposé du Jugement dernier peint à la contre-façade. L'argument émanant de cette cohabitation de deux théophanies vaut donc pour l'ensemble de la théophanie composite, médiation angélique comprise, même si ces archanges sont dépourvus d'inscription.

Il faut en déduire que les archanges plaident en faveur de leurs protégés dans un contexte actuel. Comme l'a bien montré Coloman Viola, la théologie médiévale n'a

jamais réduit le pouvoir judiciaire divin au seul Jugement dernier, même si celui-ci dépasse tous les autres par son universalité et son caractère définitif. Ce pouvoir s'est en effet manifesté dès le début de la Création, avec la chute des anges rebelles, et continue de s'exercer quotidiennement sur les âmes séparées au moment du jugement immédiat<sup>149</sup>. Aux textes cités par cet auteur, on peut ajouter cette idée particulièrement explicite d'Augustin: si le Christ s'est assis à la droite du Père après l'Ascension, affirme l'évêque d'Hippone, c'est pour exercer quotidiennement son pouvoir judiciaire<sup>150</sup>. On pourrait donc considérer que les archanges-avocats et la

<sup>144</sup> Bousquet, «Le thème des 'archanges à l'étendard'...», *op. cit.*, p. 9.

<sup>145</sup> Durliat, «Iconographie d'abside...», *op. cit.*, p. 108-110. Pijoan et Gudiol Ricart, *Las pinturas murales...*, *op. cit.*, p. 66-69, situaient au contraire cette intervention dans le temps présent

<sup>146</sup> *DOMINUS IN TRIBUS DIGITIS DEXTERE MOLEM ARBE (ORBE) LIBRAVIT*. Cf. De Silva y Verastegui, *Iconografía del siglo X...*, *op. cit.*, p. 210.

<sup>147</sup> L'inscription courant aux pieds du Christ pose en revanche des problèmes de lecture, mais quelle que soit l'hypothèse retenue, elle ne fait pas allusion à la fin des temps, cf. Wettestein, *La fresques romane...*, *op. cit.*, p. 13-14.

<sup>148</sup> À Torcello, les archanges Michel et Gabriel figurent au-dessus du Jugement dernier, où ils encadrent la scène de l'Anastasis, et de part et d'autre de l'Hétimasie, mais ils n'ont pas été associés aux inscriptions caractérisant les archanges-avocats.

<sup>149</sup> C. Viola, «Jugements de Dieu et Jugement dernier. Saint Augustin et la scolastique naissante (Fin XI<sup>e</sup>-milieu XIII<sup>e</sup> siècles)», *The use and abuse of eschatology in the Middle Ages*, (éd) W. Verbeke, D. Verhelst et A. Welkenhuysen, Louvain, 1988, p. 242-298.

<sup>150</sup> “Il ne cesse pas, en effet, de rendre à chacun suivant ses mérites, bien qu'au jugement dernier surtout le Fils de Dieu doive se manifester aux hommes en tant que juge des vivants et des morts avec un irrésistible éclat.” Augustin, *De Fide et Symbolo*, VII, 14; trad. et notes J. Rivière, Bibliothèque augustinienne, IX, Paris, 1947, p. 44-47.



21. Vals, église Sainte-Marie, voûte en berceau du chœur, côté nord, archange Pantasaron (cliché Jean-Pierre Brouard, CESC).

position assise du Christ expriment une idée analogue, manifestant ainsi une des dimensions fondamentales de la puissance divine.

A priori, ce champ sémantique ne rencontre guère celui des chérubins et des séraphins officiants. On pourrait naturellement invoquer plusieurs oraisons du canon de la messe implorant le salut des vivants et des morts. Dans le *Hanc igitur*, on demande au Christ d'épargner les fidèles de la damnation éternelle et de les agréger au troupeau des élus<sup>151</sup>, et dans le *Memento*, on implore sa bienveillance en faveur des défunts reposant dans le lieu de fraîcheur (*locum refrigerii*), de lumière et de paix<sup>152</sup>. Cette possible relation entre le thème des archanges-avocats et le canon de la messe demeure toutefois trop générale.

Je pense en revanche qu'en Catalogne et dans le nord des Pyrénées, les archanges figurent, au même titre que les séraphins et les chérubins, en tant que représentants des hiérarchies célestes rassemblées dans l'église au moment du sacrifice eucharistique. Ils portent en effet des étoles à la manière des diacres, affichant ainsi clairement leur participation active à la liturgie céleste. De plus, à Esterri de Cardós, deux mentions du *sanctus* ont été étroitement associées à l'archange Gabriel, la première figurant entre l'aile droite et le bras correspondant, la deuxième entre le pan du *loros* écarté du corps et la jambe droite. On pourrait naturellement y voir la conséquence d'une erreur de transposition du modèle ou d'application du programme, d'autant qu'aucune mention du *sanctus* n'accompagne le séraphin voisin. Mais il se pourrait également que le concepteur ait délibérément attribué le chant séraphique aux archanges, suivant en cela la tradition iconographique byzantine. L'indice iconographique fourni par les étoles montre en tout cas que la présence d'archanges au sein de ces théophanies composites a été motivée autant si ce n'est davantage par leurs qualités d'officiants que par leur fonction judiciaire.

Dans la plupart des programmes, les archanges se tiennent aux extrémités du cul-de-four, entre la théophanie proprement dite et la partie droite du chœur architectural, l'unique exception émanant des peintures de Sant Tomàs de Fluvià. Il se pourrait donc qu'à l'instar des archanges byzantins, ceux-ci remplissent, conjointement aux fonctions médiatrices et liturgiques déjà mentionnées, un rôle apotropaïque.

<sup>151</sup> *Sacramentaire grégorien*, Ordo I, 8; éd. cit., I, p. 88; et Jungmann, *Missarum sollemnia...*, op. cit., III, p. 94-102.

<sup>152</sup> *Sacramentaire grégorien*, Ordo I, 13 bis, éd. cit., I, p. 90.

### Origine et diffusion du thème

Pour clore cette étude, il convient d'envisager la question des sources et de la diffusion des théophanies catalanes et ariégeoises. On pourrait supposer que le concepteur de la première occurrence catalane s'est inspiré d'un sacramentaire, même si aucun manuscrit conservé ne comporte une telle composition, mais le nombre exceptionnel d'exemples peints sur un cul-de-four suggère une influence émanant d'un modèle monumental, peut-être romain. C'est ce que laisse supposer le programme de Saint-Laurent-hors-les-Murs. Les peintures de la tribune associent en effet aux archanges-avocats déjà mentionnés deux anges hexaptéryges accompagnés d'inscriptions: deux mentions du mot *sanctus* pour chaque ange et le terme "séraphin" (*SERAPH...*) pour celui de droite uniquement, l'autre inscription ayant disparu<sup>153</sup>. L'hypothèse d'une origine romaine est corroborée par la présence d'anges hexaptéryges –séraphins ou chérubins– dans les théophanies de Santa Maria Antiqua et Santa Maria de Gradellis.

Certes, ces programmes ont pu émaner de modèles orientaux aujourd'hui disparus, comme le laisse entendre la présence récurrente de séraphins et de chérubins-tétramorphes dans les théophanies absidales byzantines plus tardives, en particulier

dans les églises cappadociennes. On n'a pourtant conservé aucun exemple oriental d'archanges-avocats. D'un autre côté, on pourrait supposer que les peintres catalans se sont directement inspirés de modèles byzantins, sans passer par les intermédiaires romains ou, plus largement, italiens<sup>154</sup>. Les peintres catalans et ariégeois n'ont pourtant pas intégré le thème des chérubins-tétramorphes, alors que celui-ci constitue l'une des principales caractéristiques de l'iconographie angélique byzantine. Ils ont au contraire attribué aux chérubins et aux séraphins la même apparence, adoptant de surcroît une formule originale dans laquelle quatre ailes seulement sont ocellées, si bien que ce choix iconographique peut difficilement être mis sur le compte d'une méconnaissance des Écritures ou d'une simplification d'un modèle oriental. En définitive, les seuls emprunts attribuables avec certitude à l'art byzantin sont les *loros* affectés aux archanges.

Mais quel que fut le modèle des théophanies catalanes – oriental ou romain – il faut envisager l'existence de plusieurs œuvres intermédiaires. Cette supposition ne contribue nullement à éclairer l'hypothèse actuellement nuancée de l'origine lombarde des premiers peintres catalans, dans la mesure où l'on peut conjecturer n'importe quel type d'intermédiaire, y compris l'Espagne paléochrétienne<sup>155</sup>. Les peintures

91

<sup>153</sup> H. Stothart, «Studies relating to the influence of Lombard artists in Catalan Spain during the 11th Century», *Il romanico. Atti del Seminario di studi diretto da Pietro Sanpaulesi. Villa Monastero di Varenna 8-16 settembre 1973*, Milan 1975, p. 212-224, et fig. 14. Cet auteur reproduit un dessin publié par G.B. de Rossi dans *Bulletino di Archeologia Cristiana*, juin 1863, p. 47.

<sup>154</sup> Pijoan et Gudiol Ricart, *Las pinturas murales...*, *op. cit.*, p. 66-78; et Skubiszewski, «*Maestas*

*Domini...*», *op. cit.*, p. 340, ont situé l'origine des compositions catalanes en Orient.

<sup>155</sup> Pijoan et Gudiol Ricart, *op. cit.*, p. 69, ont invoqué à ce sujet les théophanies des codex Albeldense et Emilianense, mais toutes deux datent de la seconde moitié du X<sup>e</sup> siècle. On notera cependant que ces théophanies comportent deux anges hexaptéryges et les archanges Michel et Gabriel mais pas les quatre Vivants, et s'apparentent par conséquent fortement au programme de Saint-Laurent-hors-les-Murs.

de Galliano ont toujours servi à fonder l'hypothèse de l'origine lombarde, mais elles ne suffisent pas à expliquer le succès de la formule iconographique incluant deux anges hexaptéryges et deux archanges.

L'exceptionnelle diffusion de cette formule en Catalogne, au nord des Pyrénées et même en Castille, avec les peintures de Maderuelo, constitue en revanche un fait objectif qui mérite d'être souligné. Elle suggère tout d'abord l'existence d'un modèle dont le prestige était de nature à susciter une telle émulation. Une émulation d'autant plus remarquable que la peinture romane ne laisse entrevoir que très rarement ce type de phénomène. Sans doute est-il significatif que les principales exceptions émanent de modèles paléochrétiens romains<sup>156</sup>. On pourrait donc conjecturer que les commanditaires ont fondé leur choix iconographique sur la base du prestige émanant du modèle en raison de son origine romaine réelle ou considérée comme telle, pour autant bien entendu que cette hypothèse soit exacte, mais aucun argument iconographique ou épigraphique ne vient le confirmer.

D'un autre côté, la diffusion de cette théophanie composite permet de suivre sur plus d'un siècle l'évolution d'une formule iconographique à travers les inflexions et les adaptations qu'elle a subies. On peut citer pour commencer le déplacement du thème de l'abside vers l'une des voûtes de la partie droite du chœur à Vals et Santa Maria de Taüll. Le déplacement de la théophanie vers l'ouest a manifestement été motivé par une volonté commune d'ins-

crire la Vierge à l'Enfant dans l'axe de la composition –la paroi orientale à Vals, l'abside à Taüll– et dans les deux cas, ce groupe a été intégré dans une représentation de l'Adoration des Mages. Aussi cette délocalisation apparaît-elle essentiellement comme une adaptation répondant aux exigences de programmes dans lesquels la Vierge, à laquelle ont été dédiés les deux édifices, a reçu une place prééminente.

À Taüll, l'adaptation de la théophanie au cadre de la voûte en berceau a été effectuée de manière particulièrement habile, en inscrivant le Christ au sommet de la composition et en alignant deux Vivants, un archange et un ange hexaptéryge sur chacun des deux registres situés aux retombées de cette même voûte. Mais si la formule zoomorphique des Vivants de l'Apocalypse convenait idéalement aux espaces courbes et irréguliers des culs-de-four, elle ne convenait guère à un champ quadrangulaire où les figures devaient se développer verticalement. C'est probablement la raison pour laquelle le concepteur leur a affecté, avec beaucoup de perspicacité, un aspect zoocéphalique. À Vals, on a opté pour une solution différente en maintenant les Vivants zoomorphes autour de la mandorle et en juxtaposant à chacune des deux retombées de la voûte un ange hexaptéryge et deux archanges. Cette place exceptionnelle accordée aux archanges s'explique sans doute par la présence d'une chapelle indépendante probablement dédiée à saint Michel à côté de la nef de l'église. Les concepteurs de ces programmes ont donc fait preuve d'une grande créativité, en répondant de manière originale et efficace à la même contrainte.

Une deuxième variante découle de l'absence d'archanges. S'ils ont effectivement appartenu à la composition primitive, il

<sup>156</sup> Voir à ce sujet H. L. Kessler, *Studies in Pictorial Narrative*, Londres, 1994.

faut en déduire que dans trois programmes, autrement dit le tiers de la série –Sant Climent de Taüll, Montgauch et Vilanova de la Muga– on les a écartés. Se pose alors la question de l'intentionnalité de cette suppression. Il ne s'agit manifestement pas d'une adaptation à l'exiguïté de la surface disponible puisque les archanges figurent dans des absides de dimensions réduites à Esterri de Cardós et Estaon. La comparaison avec les programmes comprenant les archanges montre en revanche que le Christ y occupe proportionnellement moins de place. Aussi peut-on supposer que la suppression des archanges a été motivée par une volonté d'accroître les dimensions de la théophanie. D'autres raisons d'ordre sémantique ont également pu jouer, mais il me paraît difficile de le démontrer.

Parmi les autres variantes, certaines pourraient être interprétées comme des transpositions erronées du modèle. Les erreurs de transcription des inscriptions en sont les exemples les plus flagrants, mais elles reflètent sans doute davantage l'alphabétisme de certains peintres qu'une mauvaise compréhension du modèle de la part du commanditaire ou du maître d'œuvre<sup>157</sup>. La permutation des archanges Michel et Gabriel d'Estaon émanant uniquement de l'épigraphie, on pourrait l'imputer à une cause analogue, mais les conséquences de cette modification sont telles que l'on doit également envisager dans le chef du commanditaire ou du maître d'œuvre une méconnaissance de la

norme qui s'est imposée sur toutes les autres occurrences de la série et surtout de la hiérarchie angélique. Pour le séraphin de Sant Climent de Taüll figuré à la droite du Christ, on peut également envisager une erreur de transcription ou une incompréhension du modèle, et ce, quelle que soit l'identité de son vis-à-vis. À Sant Tomàs de Fluvià, l'hypothèse d'une mauvaise compréhension du modèle est corroborée par une accumulation d'écarts iconographiques et syntaxiques: les anges hexaptéryges possèdent six ailes ocellées, ils se situent entre les archanges et l'arc absidal, c'est-à-dire en position extérieure, et ces archanges ne portent ni le rouleau ni l'étole caractérisant leurs homologues mais une croix hampée. On ne peut certes pas exclure l'hypothèse de choix iconographiques pleinement réfléchis et assumés, mais cela semble moins vraisemblable et au surplus difficilement démontrable. Dans les programmes ariégeois, les anges hexaptéryges ont également fait l'objet d'une figuration inhabituelle: sont ocellées six ailes à Montgauch et uniquement celles du bas à Vals<sup>158</sup>. Cette répartition trahit manifestement une certaine méconnaissance des prophéties d'Ézéchiël et d'Isaïe ou, plus probablement, de la signification revêtue par la formule catalane.

Les autres variantes procèdent au contraire de la fécondité créatrice des concepteurs. C'est le cas en particulier pour les encensoirs placés dans les mains

<sup>157</sup> À Estaon par exemple, *sanctus* a été transcrit *SCS* accompagné d'un *titulus*, mais le peintre s'est trompé à deux reprises en écrivant *ECS* surmonté du *titulus* (au-dessus de saint Michel et sous la main droite du séraphin).

<sup>158</sup> C'est du moins ce que l'on peut déduire de l'observation du chérubin, le séraphin étant très effacé. On notera par ailleurs que l'ange hexaptéryge d'Arles-sur-Tech (Pyrénées-Orientales) possède également six ailes ocellées, ce qui confirme l'ancrage local de cette tradition iconographique.

des séraphins et des chérubins à Vals et Estaon, et pour les objets liturgiques juxtaposés à la base du cul-de-four d'Estaon longuement commentés plus haut. Il faut ajouter à cela le dédoublement des archanges dans le programme de Vals, un choix iconographique qui imposait la participation de quatre archanges alors que la théologie médiévale n'avait retenu que les trois archanges nommés dans la Bible: Michel, Gabriel et Raphaël. Les inscriptions conservées ne désignent que deux archanges: Michel et un certain *SCS PANTA*[...] (fig. 21). Compte tenu des quatre lettres conservées, il ne peut s'agir que de Pantasaron<sup>159</sup>. Quant aux autres archanges, ils peuvent logiquement être assimilés à Gabriel et Raphaël. Il semble donc que pour compléter cette quaternité angélique, on a délibérément écarté Uriel auquel le monde byzantin a régulièrement affecté cette fonction, comme l'illustrent notamment les mosaïques de la Sicile normande<sup>160</sup>. Bien que le choix de Pantasaron au détriment d'Uriel ne soit pas plus conforme à l'orthodoxie, il dénote une originalité remarquable. Singulière également est l'ajout d'un démon sous les pieds de saint Michel, probablement destiné à rappeler le vocable supposé de la chapelle jouxtant la nef de l'église<sup>161</sup>.

Ces exemples montrent ainsi qu'au-delà du succès remporté par la formule iconographique, celle-ci n'a pas été recopiée servilement, bénéficiant quelquefois de l'esprit d'inventivité ou d'adaptation des concepteurs. Et si, comme je le pense, sa dimension liturgique a été induite dès son apparition dans la région, cela signifie que le ou les concepteurs ayant pris l'initiative d'attribuer des encensoirs au séraphin et au chérubin ont parfaitement compris cette signification et ce, plusieurs années après son apparition en Catalogne et dans le nord des Pyrénées, la

diffusion du thème permet également d'observer le mode de propagation d'un modèle iconographique. Plusieurs indices suggèrent que le point de départ de cette diffusion est la Catalogne: le nombre d'occurrences, la relative homogénéité de l'iconographie et les affinités stylistiques de certains ensembles comme les deux églises de Taüll ou celles d'Estaon et d'Esterri de Cardós. L'exemple castillan de Maderuelo, dont les peintures sont stylistiquement et iconographiquement très proches de celles de Santa Maria de Taüll, illustre de façon éminemment éclairante la manière dont les peintres pouvaient exporter d'une région à une autre non seulement des formes, mais aussi un répertoire icono-

<sup>159</sup> D'après un texte du IX<sup>e</sup> ou du X<sup>e</sup> siècle, si quelqu'un se rend à un banquet en ayant à l'esprit l'archange Pantasaron, il peut être assuré de ce que beaucoup se réjouiront avec lui, cf. H. Leclercq, sv. 'Anges', *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, Paris, I, 2, 1907, col. 2089. Voir également J. Michl, sv. 'Engel V (Engelname)', *Reallexikon für Antike und Christentum*, V, Stuttgart, 1960, col. 225. Pour l'identification de cet archange, Durliat et Allègre, *Pyrénées romanes*, op. cit., p. 52; Bousquet, «Le thème des 'archanges à l'étendard'... », op. cit., p. 12, note 18; et R. Favreau, J. Michaud et B. Leplant, *Corpus des inscriptions de la France médiévale*, 8. Ariège, Hautes-Pyrénées, Tarn-et-Garonne, Paris, 1982, p. 29, ont invoqué les deux propositions formulées par Charles Picard: Pantarchès (celui qui gouverne tout) et Pantauguès (celui qui voit tout). Ces noms ne correspondent cependant à aucun des très nombreux archanges répertoriés par J. Michl.

<sup>160</sup> Cathédrale de Cefalù, chapelle palatine de Palerme, Santa Maria dell'Ammiraglio à Palerme et cathédrale de Monreale.

<sup>161</sup> On peut observer une adaptation analogue à Sant Miquel d'Engolasters (Andorre). Dans le cul-de-four, on a remplacé l'homme ailé, symbole de Matthieu, par saint Michel terrassant le dragon, modifiant ainsi le thème traditionnel de la *Maiestas Domini* dans le but d'accorder une place de premier plan au patron de l'église.

graphique<sup>162</sup>. Il laisse également supposer que dans certains cas, le peintre devait soumettre au commanditaire des modèles iconographiques correspondant à ses propres réalisations antérieures ou à des œuvres observées voire dessinées au cours de ses pérégrinations. Cette supposition est lourde de conséquence car elle implique une dépendance, ne serait-ce que partielle, des choix iconographiques opérés par le commanditaire par rapport au répertoire véhiculé par un peintre ou un atelier<sup>163</sup>.

Les deux ensembles situés au nord des Pyrénées illustrent un autre type de diffusion des modèles iconographiques. D'une part, les peintures de Vals et de Montgauch présentent d'importantes différences stylistiques non seulement par rapport aux réalisations catalanes, mais aussi entre elles. D'autre part, c'est là que l'on rencontre le plus grand nombre d'écarts par rapport au modèle: le nombre d'ailes ocellées à Montgauch et Vals, plusieurs traits iconographiques originaux à Vals. On peut en déduire que les peintres de ces deux églises ont importé les principales composantes des théophanies catalanes, mais qu'ils n'émanaient manifestement pas d'ateliers implantés au sud des Pyrénées, même si les œuvres conservées ne laissent probablement entrevoir qu'une partie de la diversité stylistique de ces ateliers. La manière de représenter les ailes me semble en effet procéder non seulement d'une réflexion de théologien mais aussi d'une habitude d'atelier ou d'une tradition artistique locale. C'est ce que semblent confirmer les peintures de Sant Tomàs de Fluvià dans la mesure où elles s'écartent des autres œuvres catalanes non seulement par la figuration des ailes mais aussi par les traits iconographiques singuliers mentionnés plus haut et un style particulier<sup>164</sup>. On peut dès lors supposer que les peintres de

Montgauch et de Vals ont vu des théophanies composites en Catalogne et qu'ils en ont reproduit les traits principaux dans des programmes par ailleurs extrêmement originaux. Ces deux exemples montrent en tout cas dans quelle mesure l'aire de diffusion d'un modèle iconographique peut dépasser celle d'une tradition artistique.

La conservation d'une série iconographique exceptionnellement importante – dix occurrences si l'on compte celle de Maderuelo – laisse ainsi deviner les modalités de diffusion d'un modèle, un processus dans lequel les peintres ont de toute évidence joué un rôle central. Quant aux commanditaires, ils ont probablement fondé leur choix sur le prestige de la formule et, surtout, sur la parfaite adéquation de ces théophanies composites englobant des séraphins et des chérubins à la fonction la plus quotidienne du chœur de leur église: la célébration du sacrifice eucharistique.

95

<sup>162</sup> Pagès i Paretas, «À propos des séraphins de Maderuelo...», *op.cit.*, p. 228.

<sup>163</sup> Voir à ce sujet l'article éminemment suggestif de P. Skubiszewski, «L'intellectuel et l'artiste face à l'œuvre à l'époque romane», *Le travail au Moyen Âge. Une approche interdisciplinaire*, Louvain-la-Neuve, 1990 (Actes du Colloque international de Louvain-la-Neuve, 21-23 mai 1987), p. 263-321.

<sup>164</sup> J. Tormo i Capdevila dans *Catalunya Romànica*, IX, Barcelone, 1990, p. 862, a proposé plusieurs rapprochements, notamment avec les peintures de Sant Martí de Fenollar, mais ils me paraissent peu convaincants.

