



HAL
open science

“ Satan ou la Majesté maléfique dans les miniatures de
la fin du Moyen Age ”

Jérôme Baschet

► To cite this version:

Jérôme Baschet. “ Satan ou la Majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Age ”. Figures du Mal aux XIV^e et XV^e siècles, 1995, Paris, France. p. 187-210. halshs-00519974

HAL Id: halshs-00519974

<https://shs.hal.science/halshs-00519974>

Submitted on 21 Sep 2010

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.

Paru dans Nathalie Nabert (éd.), *Figures du Mal aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, 1996, p. 187-210.

SATAN OU LA MAJESTE MALEFIQUE DANS LES MINIATURES DE LA FIN DU MOYEN AGE

Délaissant les figurations multiformes des cohortes démoniaques, on concentrera l'attention ici sur l'image de leur chef, qui fut Lucifer et devint Satan. Comment l'image affronte-t-elle la représentation de celui qui est « Prince de ce monde » (Jean 12,31) et maître des enfers? Que montre-t-elle de son pouvoir? C'est la constitution de l'image d'un pouvoir, maléfique et menaçant, que l'on voudrait ici examiner.

L'image médiévale se tient nécessairement dans les limites de la doctrine chrétienne, avec laquelle elle ne saurait entrer en contradiction ouverte. Or, sous l'effet de la confrontation avec le manichéisme et l'hérésie cathare, le christianisme s'est toujours efforcé de se démarquer du dualisme, notamment en insistant sur la soumission de Satan à la volonté divine. La souveraineté de l'ange déchu trouve là sa limite. Mais on doit aussi admettre que les images, tout comme les croyances, possèdent une certaine marge de manoeuvre. Il faut bien alors reconnaître les manifestations d'une tendance centrifuge : les rappels de la doctrine n'empêchent pas le développement d'aspects vécus sans doute de façon sensible, qui soulignent l'étendue du pouvoir de Satan et lui donnent un large champ d'autonomie¹.

Le cas de l'image soulève une autre question. Car c'est une chose de nommer « lo'imperador del doloroso regno » ou « il re Lucifero » comme le font Dante et Giacomo da Verona². C'en est une autre de le montrer. En effet, l'image médiévale n'est pas seulement représentation; elle est aussi susceptible de conférer au surnaturel une véritable présence. C'est sans doute dans ce contexte qu'il faut comprendre

¹ Pour une analyse d'ensemble de la figure du diable dans l'Occident médiéval, voir notamment A. GRAF, *Il diavolo*, Rome, 2^e éd., 1980; J.B. RUSSELL, *Satan. The Early Tradition*, Ithaca-Londres, 1981 et *Lucifer. The Devil in the Middle Ages*, Ithaca-Londres, 1984; je me permets également de renvoyer à l'article « Diable », dans J. LE GOFF et J.-C. SCHMITT (éds.), *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, sous presse.

² DANTE, *Inferno*, XXXIV, 28; GIACOMINO DA VERONA, *De Babylonia civitate infernali*, dans G. CONTINI, *Poeti del Duecento*, Milan, 1960, I, p. 640.

la lenteur avec laquelle apparaît l'image de Satan³. Il n'y a quasiment pas avant le IX^e siècle d'iconographie chrétienne de Satan, et encore n'est-ce qu'au XI^e siècle qu'elle se développe véritablement. On peut situer vers l'an mil un tournant décisif : c'est seulement alors que Satan est véritablement représenté avec des traits négatifs, qui montrent en lui une figure mauvaise. Représenter Satan tel qu'il est après sa chute, c'est reconnaître l'existence d'une puissance autre, séparée de Dieu. Aussi la méfiance dont la représentation de Satan fait l'objet n'est-elle dépassée que tardivement; et les images que nous analyserons doivent donc être considérées comme l'aboutissement d'un long processus.

LA CHUTE DES ANGES: DEFAITE OU ORIGINE D'UN NOUVEAU POUVOIR?

L'analyse iconographique impose de considérer des séries cohérentes. C'est pourquoi on se limitera au domaine de la miniature, pour évoquer trois thèmes spécifiques, avant de tenter d'en tirer quelques remarques générales. En abordant la représentation de la chute des anges, il convient de souligner que ce thème n'est a priori guère propice à l'affirmation de la souveraineté de Satan, dans la mesure où la scène montre la défaite du Mal et le châtement que Dieu inflige aux rebelles. Mais, pour cette raison même, la référence éventuelle à la puissance de Satan n'en sera que plus significative (précisons que nous ne prenons pas en compte les rares images de la souveraineté de Lucifer avant la chute, puisqu'elles figurent une puissance qui n'est pas encore mauvaise⁴).

Il faut d'abord rappeler que le récit de la Chute des anges a un fondement scripturaire étroit (essentiellement II Pi 2,4; Jude 6). Si le combat des armées célestes et la chute des rebelles, décrits en Ap 12,7-9, sont souvent associés à la chute des anges, ils s'en distinguent et ne prennent pas place à l'aube de l'univers. Le récit dérive principalement de la littérature apocryphe juive, en particulier le *Livre d'Hé-*

³ Pour une esquisse de cette évolution, je renvoie à « Diavolo », dans *Enciclopedia dell'arte medievale*, Rome, 1994, vol. IV, p. 644-650.

⁴ Par exemple Genèse Caedmon, Oxford, Bodl. Lib., Junius 11, p. 3, ainsi que dans l'*Hortus Deliciarum*, fol. 3, fac-sim. R. GREEN et alii, *The Hortus Deliciarum of Herrad of Landsberg*, Londres, 1979, 2 vol.

noch, qui, interprétant Gn 6, explique la chute des anges par le désir suscité par la beauté des femmes et la volonté de s'unir à elles⁵. Exerçant une forte influence sur les Pères de l'Église (notamment Irénée, Tertullien et Ambroise), cette théorie ne recule qu'à partir du IV^e siècle, et l'explication fondée sur l'orgueil du plus beau des anges et son désir d'égaliser Dieu finit par l'emporter totalement. Cette transformation est riche de sens pour notre propos, car la version qui s'impose valorise le rôle du chef des anges : la chute devient la conséquence d'une volonté unique, alors qu'elle n'était auparavant que l'addition d'une multitude de désirs. En effet, dans le *Livre d'Hénoch*, ce sont les anges qui entraînent Semyosa, leur chef, d'abord réticent, et dépourvu de tout rôle moteur. En outre, tandis que la première interprétation concernait seulement les rapports entre les anges et l'humanité, la thèse de l'orgueil met en jeu la rivalité avec Dieu. On voit alors apparaître - pour mieux la rejeter - la tentation dualiste : la possibilité pour Satan d'égaliser Dieu. Désir impossible, mais au moins formulable : tel est le risque que le récit et l'explication de la chute doivent conjurer. D'emblée, la question de la souveraineté - sous l'espèce d'une rébellion visant à accéder au pouvoir absolu - apparaît au cœur de l'épisode inaugural de l'histoire du monde.

Ce thème apparaît dans l'iconographie peu après l'an mil, en particulier dans des manuscrits anglais, et se développe ensuite principalement dans l'enluminure (et de façon plus limitée dans l'art monumental)⁶. On se fonde ici sur l'examen d'un corpus de 63 miniatures provenant de manuscrits français et anglais, du XII^e au XV^e siècle⁷. L'analyse repère plusieurs possibilités de choix iconographiques, concernant :

- la figuration du pôle positif (Dieu, la Trinité, les anges seulement, Michel seul).
- la figuration de l'agent négatif (démons seulement, ou présence d'éléments singularisant Satan, qui peut apparaître en position de puissance et/ou de défaite).

⁵ Sur l'apparition de Satan dans le judaïsme tardif, cf. A. CAQUOT, « Anges et démons en Israël », dans *Génies, anges et démons, Sources orientales*, VIII, Paris, 1971, p. 113-153.

⁶ Pour une présentation d'ensemble de ce thème, voir « Diavolo », art. cité.

⁷ L'essentiel de ce corpus est rassemblé dans J. BASCHET, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle)*, BEFAR, 279, Rome, 1993, p. 255-260 et 666-667.

- la structure générale : l'image peut insister sur l'exclusion des démons hors du domaine céleste, ou bien sur la confrontation des deux domaines en présentant les diables déjà dans leur lieu.

Dans une large majorité des cas, la sphère céleste est polarisée par une seule personne divine, Christ ou Père (tandis que la Trinité n'apparaît que dans trois cas, au XV^e siècle). Le pôle positif est fortement structuré, généralement ramené à un centre unique. En revanche, dans le domaine négatif, l'éclatement en une multitude d'agents démoniaques domine, tandis que dans un peu plus du quart des miniatures seulement, il est possible d'identifier Satan au milieu de ses troupes⁸. Le plus souvent, l'image est, au sens strict, la représentation de la Chute *des* anges, et non le châtement de Satan, qui est pourtant tenu pour le principal responsable de l'événement. Mais la réticence à condenser en une figure dominante la puissance des rebelles se comprend bien : cet évitement accroît la différence de structure entre un pôle positif clairement organisé, centralisé, et un pôle négatif marqué par l'émission des forces diaboliques. De plus, la plupart des représentations insistent sur la défaite des démons et l'exclusion dont ils sont frappés, évitant de créer une confrontation avec le lieu infernal désormais dévolu aux diables. Le schéma dominant s'organise donc autour du seul pôle divin, constituant ce qu'on appellera une structure unipolaire.

L'image s'écarte partiellement de cette structure lorsque les diables apparaissent rassemblés dans leur lieu, généralement symbolisé par une gueule d'enfer. Toutefois, le plus souvent, par un jeu approprié de courbes, la gueule est intégrée dans un système concentrique dont la mandorle divine constitue le noyau central (fig. 1)⁹. Ainsi, bien que les diables apparaissent dressés, et non plus tombant, l'image demeure unipolaire. Dans ce cas, la réticence à figurer le chef est particulièrement sensible : l'enlumineur n'a représenté que de simples démons, alors même que le phylactère qui traverse l'image nomme leur chef (« comment es tombé du ciel lucifer »). S'il n'y a pas vraiment contradiction entre le texte et l'image, tant la *diversitas* caractéristique du monde diabolique impose de prendre avec souplesse l'op-

⁸ Pour des exemples d'œuvres évitant de figurer le chef des rebelles, cf. *ibidem*, notamment fig. 63 (Psautier de Blanche de Castille).

⁹ *Speculum humanae salvationis*, Paris, BNF, fr. 188, f. 5 v. (XV^e s.).

position Satan/diable, du moins faut-il souligner cette résistance à la figuration du chef des démons.

En revanche, lorsque Satan est distingué des démons, le champ négatif se polarise et l'image acquiert une structure bipolaire, plus ou moins marquée selon l'intensité de la confrontation. Une telle option apparaît fréquemment, quoique de manière généralement atténuée, dans l'illustration du premier chapitre du *Speculum humanae Salvationis*. Le texte n'y est sans doute pas pour rien :

*Lucifer ergo erexit se contra Creatorem suum Deum aeternum
Et in ictu oculi de excelso coelorum projectus est in infernum
Et ob hanc causam decrevit Deus genus humanum creare
Ut per ipsum posset casum Luciferi et sociorum eius restaurare*¹⁰

La référence à la Chute de Lucifer intervient en tête de l'ouvrage, à titre de cause de la création de l'homme, conformément à la théorie des sièges de paradis, développée depuis le XI^e siècle et devenue alors très communément admise¹¹. On note surtout que le texte insiste sur la révolte de Lucifer et n'évoque qu'en passant ses partisans, ce qui pouvait inciter l'enlumineur à distinguer le chef des rebelles. Un exemple d'image bipolaire est fourni par le manuscrit de la *Cité de Dieu* en français, réalisé pour Charles V en 1376 (fig. 2)¹². Satan est bien distingué des simples démons, par sa taille nettement plus grande, et aussi par ses crocs proéminents et par les gueules qui prolifèrent sur son corps. De plus, il apparaît déjà en son lieu, figuré par un gouffre dont la forme circulaire fait écho à la mandorle divine. Le contraste entre les pointes serpentine des flammes et le feston régulier des nuées célestes, ou encore entre l'agitation démoniaque et l'ordre angélique, contribue à construire cette parodie de la majesté divine. Satan apparaît comme une puissance soumise et dévaluée, par l'horizontalité de son lieu et par sa position à quatre pattes - quand la mandorle inscrit verticalement la Majesté du Dieu trônant. En dépit de l'évidence de ce rapport de force, la miniature n'est constituée pas moins un exemple de construction bipolaire, qui renforce la puissance du vainqueur en rappelant celle du vaincu.

¹⁰ P. LUTZ et F. PERDRIZET, *Le Speculum humanae salvationis*, Paris, 1909, I, p. 4.

¹¹ Cf. G. BLANGEZ, « Le diable dans le *Ci-nous-dit*. La théorie des sièges de paradis », dans *Le diable au Moyen Age, Sénéfiance*, 6, 1979, p. 23-36. Cette relation, déjà esquissée chez Augustin ou Grégoire le Grand, est discutée de façon serrée chez saint Anselme; cf. *Cur Deus Homo*, I, 16-19, éd. R. Roques, S.C. 91, Paris, 1963, p. 282-316.

¹² Paris, BNF, fr. 22913, f. 26 (livre XII).

Parmi les oeuvres qui insistent exceptionnellement sur la confrontation, il convient de mentionner la miniature que les frères Limbourg ont intégrée dans les *Très Riches Heures du duc de Berry* (1413; fig. 3)¹³. En haut, Dieu le Père trône au milieu de la cour angélique. Mais déjà certains sièges sont vides, abandonnés par les rebelles, ce qui évoque la théorie des sièges de paradis, liant chute des anges et création de l'homme. Tombant sans combat, par la seule *virtus* divine, les rebelles sont encore des anges aux ailes d'or et vêtus de bleu. Dans son raffinement esthétique, l'image de leur chef - « ange déchu, ange pourtant », selon la formule d'Henri Marrou¹⁴ - évoque bien la splendeur de Lucifer avant la chute, à travers la représentation même de sa défaite. D'autre part, il tombe tête la première, son corps tout entier de face, dans l'axe médian de l'image. L'opposition diamétrale avec Dieu est recherchée, et renforcée visuellement par le tourbillon de flammes qui pointe vers le Père céleste. La bipolarité de l'image est encore accentuée par la disposition de la tête de Satan qui se détache sur le disque sombre de la terre : écho de l'alvéole où s'inscrit l'image du Père, ce cercle est le pôle où va se concentrer la puissance de l'ange déchu. C'est l'énoncé visuel du pouvoir du « Prince de ce monde ».

Enfin, les signes de la puissance de Satan sont vigoureusement soulignés : il est immense, nettement plus grand que ses complices. Le fait qu'il soit couronné est remarquable, d'autant qu'il s'agit d'une des rares et peut-être d'une des premières occurrences de ce motif dans la scène de la Chute des anges¹⁵ (un autre exemple, tout juste contemporain, apparaît dans une *Bible Historiale* réalisée à Paris pour la cour de Bourgogne¹⁶). Certes, l'attribution à Satan d'un tel attribut de souveraineté est pondérée par sa confrontation avec l'emblème d'un pouvoir plus éminent encore : la tiare qui orne le chef de Dieu le Père¹⁷. Il n'en reste pas moins que les Limbourg se sont employés à souligner la puissance de Satan, ainsi qu'il ressort net-

¹³ Chantilly, Musée Condé, ms. 1284, f. 64 v., fac-sim. J. Longnon, Paris, 1969, pl. 65.

¹⁴ H.-I. MARROU, « Un ange déchu, un ange pourtant... », dans *Satan. Etudes Carmélitaines*, Paris, 1948, p. 28-44.

¹⁵ Ce trait ne saurait être interprété seulement par référence à la beauté du Lucifer d'avant la chute, car Satan conserve la couronne dans la célèbre image du même manuscrit qui le montre au fond de l'enfer, sur son gril (f. 108).

¹⁶ *Bible Historiale*, Bruxelles, B.R., ms. 9001, f. 19, ca. 1414-15; cf. M. MEISS, *French Painting in the time of Jean de Berry, The Limbourg and their Contemporaries*, Londres, 1974, p. 375, pl. 663.

¹⁷ Sur l'apparition de la tiare divine vers 1400, cf. F. BOESPFLUG, « Dieu en pape. Une singularité de l'art religieux de la fin du Moyen Age », dans *Revue Mabillon*, n.s., 2, 1991, p. 167-205.

tement d'une comparaison avec une œuvre dont ils ont tiré une part importante de leur inspiration. Il s'agit d'un panneau peint à Sienne vers 1340, dont la structure est en grande partie identique, à ceci près, justement, que le chef des rebelles n'y apparaît pas¹⁸. L'œuvre des Limbourg est bien un exemple remarquable d'une structuration bipolaire, qui souligne simultanément la puissance de Satan, devenu souverain du monde, et sa défaite, renforcée par l'autorité et l'ordonnance de la cour divine.

Il faut maintenant remonter d'un siècle en arrière pour considérer une image exceptionnelle, la plus radicale expression de la bipolarité, une de ces images-limites qui portent à leur point extrême les contradictions à l'œuvre dans une série iconographique¹⁹. Dans le *Psautier dit de la reine Marie*, réalisé à Londres ou dans le sud de l'Angleterre, vers 1310-1320, la représentation est si atypique qu'on hésite à la qualifier de « Chute des anges », ce dont pourtant il s'agit (fig. 4)²⁰. L'image constitue la première pleine-page d'un cycle de la création, sur lequel s'ouvre le manuscrit. Dans le cercle supérieur, Dieu est assis, tenant un compas, et entouré par deux anges en prière et deux séraphins. D'une taille comparable, Satan est de face, au centre du cercle inférieur, sur l'axe médian également occupé par le Créateur. Il est en posture assise, les genoux pliés, quoiqu'il ne repose sur aucun siège. Sa position d'autorité est bien soulignée : mains sur les cuisses, ailes symétriquement déployées autour de la tête, un tissu sur les épaules, dont le nœud placé sur sa poitrine occupe le centre exact du cercle satanique. Deux serviteurs diaboliques, agenouillés de part et d'autre du Prince, tiennent chacun une extrémité de son vêtement : ils font écho aux deux anges priant Dieu, tout en évoquant davantage un lien de domination. Ce linge noué sur la poitrine est, ici même comme dans de nombreuses autres représentations, un attribut des séraphins : il établit donc un rapport visuel avec les êtres

¹⁸ Paris, Louvre, inv. DL 1967-1, Maître des anges rebelles; cf. *L'art gothique siennois (Catalogue d'exposition, Sienne-Avignon)*, Florence, 1983, n. 59, p. 181 (notice de G. Previtali). En outre, dans cette œuvre, les sièges abandonnés par les anges, au lieu d'être dispersés parmi les différents cercles, sont tous à la gauche du Père, selon un mode de partage qui évoque le Jugement dernier. Tout s'organise ici par rapport à Dieu, pôle unique de l'image, ce qui rend plus significatives encore les transformations introduites par les Limbourg.

¹⁹ Sur les notions de série et d'image-limite, je me permets de renvoyer à « Inventivité et sérialité des images médiévales. Pour une approche iconographique élargie », *Annales (H.S.S.)*, 51, 1996, 1, p. 93-133.

²⁰ Londres, B.L., Royal 2 B VII, f. 1v. Sur ce manuscrit, voir le fac-similé de G. WARNER, *Queen Mary's Psalter*, Londres, 1912; A. H. LAING, *The Queen Mary Apocalypse*, PhD, Baltimore, 1971, notamment p. 159-166; L. SANDLER, *Gothic manuscripts in the British Isles. 1285-1385*, Londres, 1986, p. 64-66, n. 56. On ignore l'identité du commanditaire, mais il est possible qu'il s'agisse d'un membre de la famille royale ou du moins d'un personnage proche de la cour.

célestes les plus éminents (après Dieu), tout en pervertissant sa signification puisqu'il est vigoureusement tiré vers le bas par les diables. Enfin, trois autres anges, têtes en bas, sortent des nuées et rappellent qu'il s'agit de la scène de la Chute (une ambiguïté demeure quant à savoir s'il s'agit de rebelles dont la métamorphose n'est pas encore consommée, ou d'anges les repoussant).

Voilà bien le plus étonnant dans cette oeuvre : Satan ne chute pas, mais se tient stable au centre de son champ, tout comme Dieu dans le sien. Alors même que le texte placé en bas du folio évoque « coment lucifer chayit de ciel e devient diable, e grant multitude des angeles ovesque li », l'image esquivé la chute de Lucifer pour ne considérer que son devenir-diable. Satan accède ainsi à une forme de majesté, partiellement comparable dans sa structure à celle de Dieu, tandis que l'énoncé de sa puissance est renforcé par le caractère bipolaire de la composition : Dieu et Satan règnent chacun dans des cercles (presque) équivalents. C'est par l'expression radicale d'une équivalence structurale entre les cercles divins et diaboliques que l'image atteint un point-limite au sein de l'orthodoxie.

Pourtant, l'image exclut tout véritable dualisme. Si l'identité de structure entre les deux camps est très poussée, il existe entre eux une claire différence de nature. Il y a bien un pôle positif et un pôle négatif, ce que marque une série d'oppositions : vêtement/nudité, humanité/bestialité, bouche ouverte/bouche fermée, calme/agitation. L'absence manifeste de siège dans le cercle infernal contraste l'usage des cercles latéraux qui justifie la position assise de Dieu. Surtout, le visage qui orne les fesses de Satan le désigne comme une puissance inférieure - une puissance du « bas-corporel », pour parler comme M. Bakhtine²¹ - ; et l'écho entre ce visage et la gueule d'enfer provoque une jonction parodique du haut et du bas qui le ridiculise. Par ce jeu des formes, Satan est attiré symboliquement vers les profondeurs de la terre : s'il échappe à la posture de la chute, il n'est pas moins déchu, dévalorisé.

Enfin, l'image établit une évidente hiérarchie entre les deux sphères, situées l'une au-dessus de l'autre, d'autant plus que les pieds de Dieu, placés sur le cercle inférieur, précisent ce rapport de domination. En outre, la présence des deux séraphins accorde un avantage au domaine céleste, en suggérant son extension vers le

²¹ M. BAKHTINE, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. française, Paris, 1982.

haut. Surtout, la présence du compas, dans la main du Père est également remarquable : à première vue inappropriée dans le contexte de la Chute, elle se comprend dans la mesure où l'image figure au début d'un cycle de la Création, et en raison des liens étroits entre ces deux événements. En outre, les théologiens ayant, depuis Augustin²², associé la Chute des anges à la séparation de la lumière et des ténèbres, on peut considérer que la scène évoque ici cette dernière signification (d'autant que la page suivante montre la création du ciel et de la terre). Mais la présence du compas doit aussi se comprendre en relation avec les cercles qui structurent l'image et qui, précisons-le, ne sont utilisés dans aucune autre image de ce manuscrit²³. Le compas montre que Dieu est créateur de l'univers entier, rappelant ainsi que Satan n'est nullement un principe indépendant. Il est le signe du contrôle que Dieu exerce sur l'ensemble de l'Univers, y compris sur la sphère à l'intérieur de laquelle se déploie le pouvoir de Satan.

Cette image exceptionnelle apparaît comme une potentialité extrême de la représentation de la Chute. Confrontation de deux puissances placées en équivalence, elle évoque le risque dualiste, tout en l'évitant par la soumission de la sphère diabolique à la volonté du créateur. L'image joue d'une tension entre la tentation d'un dualisme atténué et son dépassement : selon le point où le regard se fixe, on pourra s'effrayer de l'étonnante puissance du Prince des démons ou bien se rassurer en constatant sa subordination. L'image suggère tout à la fois l'autonomie de la sphère que gouverne Satan et le contrôle souverain de Dieu qui règne sur toutes choses.

MERLIN ET THEOPHILE : VERS L'IMAGE DE LA COUR SATANIQUE

Deux autres séries iconographiques, liées cette fois à la littérature vernaculaire, seront utiles pour préciser la dimension chronologique du phénomène étudié. Les miniatures illustrant le miracle de Théophile apparaissent en rapport avec les

²² *De civitate Dei*, XI, 9; éd. B. Dombart et A. Kalb, Bibliothèque Augustinienne, Paris, 1959, p. 56-60.

²³ La présence de deux cercles superposés et imbriqués est un dispositif fréquent dans les manuscrits du XIII^e siècle, tel le Psautier de Blanche de Castille, Paris, Arsenal 1186. Ce dispositif est ici retravaillé, par l'ajout des deux arcs latéraux : partant de la figure divine et directement associés au compas, ils accentuent l'encadrement et le contrôle divins sur la sphère satanique.

différentes versions du récit, en particulier dans les *Miracles de Notre-Dame* de Gautier de Coincy et leur adaptation par Jean Miélot, ou encore dans les *Cantigas* d'Alphonse X. On se limitera ici à quelques remarques concernant l'hommage de Théophile au diable²⁴. Dans les miniatures les plus anciennes, comme celle du Psautier d'Ingeburge (vers 1200), Satan est debout, de même taille que Théophile, nu et dépourvu de marqueurs de puissance²⁵. C'est le cas également dans les premières miniatures du recueil de Gautier de Coincy, qui qualifie pourtant Satan de « prince et sire » des diables et insiste sur sa taille et sa laideur²⁶. Alors, le geste, prenant la forme explicite de l'*immixtio manuum* de l'hommage féodal, suffit à signifier la force de la soumission au diable. Dans la seconde moitié du XIII^e siècle, une évolution est déjà sensible : Satan est désormais assis, et dans les plus tardifs des manuscrits de ce groupe son siège prend une véritable ampleur (fig. 5)²⁷. Le siège constitue un insigne d'autorité dont l'attribution revêt une grande importance. Son usage dans l'image transforme vigoureusement l'attitude de Satan : il lui donne un lieu, lui permet de devenir un pôle autour duquel gravite l'activité des démons. Debout, Satan n'est qu'un monstre gesticulant; assis, il commande, il est un chef. Le droit au siège n'est pas la plus mince conquête de Satan²⁸.

Au XIV^e siècle, on note une insistance sur la grande taille de Satan²⁹, tandis qu'au XV^e siècle intervient un net accroissement de l'apparat satanique. Dans

²⁴ La légende, remontant au VI^e siècle dans sa version grecque, est connue en Occident depuis la traduction latine de Paul Diacre, au IX^e siècle; elle est en outre diffusée par Rutebeuf, la Légende dorée ou le Miroir historial de V. de Beauvais; cf. J. B. RUSSELL, *Lucifer, op. cit.* Quatorze miniature de la scène du pacte ont été relevées.

²⁵ Chantilly, Musée Condé, ms. 9, f. 35v; également Paris, BNF, fr. 1533, f. 37; cf. P. TEXIER, *Le pacte diabolique : essai d'iconologie juridique*, DEA, Limoges, 1978.

²⁶ G. de Coincy, *Les miracles de Notre-Dame*, « Comment Theophilus vient a penitence », I Mir 10, éd. V.-F. Koenig, Genève, 1966-1970, I, p. 71.

²⁷ Paris, BNF, fr. 1613, f. 1; Paris, Arsenal, 5204, f. 33; Londres, Lambeth Lib., 209, f. 46; Saint-Petersbourg, Fr. F. v. XIV g, f. 45 v.; Besançon, B.M. 551, f. 7 (où il est seulement assis sur un rocher). Le manuscrit des *Cantigas* d'Alphonse X (Escorial, Bibl. T.I.1; ca. 1281-1284), oeuvre royale s'il en est, attribue en outre une attitude d'autorité très marquée à Satan (il est assis sur un siège ornée d'un tissu et apparaît - quoique de profil - dans l'axe d'une tente militaire). La chronologie indiquée est confirmée par la sculpture : à la mi-XIII^e siècle, le tympan Nord de Notre-Dame de Paris figure Satan recevant debout l'hommage de Théophile (comme déjà à Souillac), tandis que, toujours à la cathédrale de Paris, le relief du début du XIV^e siècle, dans le mur extérieur du chevet, le montre assis et nettement plus grand que Théophile.

²⁸ On emprunte ici le titre de l'étude (valant dans une période et un contexte différents) de G. FRANCASTEL, *Le droit au trône. Un problème de prééminence dans l'art chrétien d'Occident du IV^e au XII^e siècle*, Paris, 1973.

²⁹ *Miracles de Notre-Dame*, Paris, BNF, n. acq. fr. 24541, f 8v.

l'illustration du recueil compilé par Jean Miélot en 1456, le siège devient trône, rehaussé par une estrade; la couronne apparaît, ainsi que le sceptre (fig. 6)³⁰. En outre, Satan est vêtu de blanc, très richement, à la manière d'un prince : c'est seulement alors que l'indication du texte de Gautier de Coincy, suivie par Jean Miélot, est prise en compte par l'image. Les conseillers, également vêtus et sagement assis, entourent le souverain, en un dispositif identique à celui que l'on retrouve, dans le même manuscrit, pour une audience pontificale ou pour une représentation de la Vierge³¹. Satan parvient ainsi à pousser très loin l'imitation d'une image positive. Pourtant, la scène montre ici une tromperie diabolique dont Théophile est la victime. L'image se doit de dénoncer la supercherie : les blancs manteaux laissent voir les visages difformes des démons (en un contraste qui donne à la scène un caractère parodique); et Satan, en croisant les jambes (selon un geste classique d'autorité³²), dévoile ses pattes animales. La majesté de Satan n'est qu'une quasi majesté.

Les miniatures relatives à la naissance de Merlin apportent des données chronologiquement concordantes. « Moul fu irriez li anemis » : c'est sur cette colère du diable, bien compréhensible après la Descente du Christ aux limbes, que s'ouvre le *Merlin en prose* du Pseudo-Robert de Boron³³. Un conseil infernal se réunit alors pour mettre au point la riposte des diables. Dans la plupart des frontispices des XIII^e et XIV^e siècles qui évoquent cette scène, le conseil infernal est figuré par un groupe de démons qui déambulent³⁴. Tous sont debout; aucun signe de prééminence n'apparaît (fig. 7)³⁵. L'enfer se révèle dépourvu de chef et voué à l'agitation confuse des démons : en dépit d'une construction symétrique, l'absence de toute figure centrale livre ce conseil à la manifestation très littérale de la divergence. Dès la fin du XIII^e siècle, il arrive pourtant que Satan se glisse dans l'image. Il est alors essentiellement

³⁰ BNF, fr. 9198, f. 27 v.; voir également *Miroir Historial*, BNF, fr. 51, f. 433 v. (avec les mêmes traits, à l'exception de la couronne).

³¹ ff. 125 v. et 47.

³² Cette disposition connote l'autorité, mais n'est pas nécessairement négative; cf. M. SCHAPIRO, « An Illuminated English Psalter of the Early Thirteenth Century », repris dans *Late Antique, Early Christian and Medieval Art*, New York, 1979, p. 329-354.

³³ Paris, BNF, fr. 344, f. 81 et *Merlin le Prophète*, traduction E. Baumgartner, Paris, 1980, p. 13. Précisons que si la première phrase mentionne le diable au singulier, la suite du texte décrit le groupe des démons, dépourvu de toute hiérarchie.

³⁴ Au total, sur quatorze enluminures liminaires de Merlin relevées, huit figurent le conseil infernal (les autres montrant la Descente du Christ ou l'enfance de Merlin).

³⁵ Paris, BNF, fr. 9123, f. 96 (ainsi que fr. 95, f. 113 v.; fr. 105, f. 126).

distingué par le siège sur lequel il est assis; dans un cas, il tient en outre un objet qui, pour évoquer un sceptre, reste un simple bâton³⁶. Toutefois, durant cette période, la mise en ordre demeure toujours imparfaite et Satan reste morphologiquement semblable aux autres démons.

C'est dans les miniatures du XV^e siècle que l'on note une transformation radicale, parallèle à celle constatée pour les illustrations de Théophile. Dans l'oeuvre d'un maître actif dans l'ouest de la France, vers 1450-1455, Satan est nettement différencié des autres diables, par sa taille supérieure d'abord, par la profusion des visages qui envahissent son corps, enfin par sa tête portant trois cornes et trois visages (fig. 8)³⁷. La représentation de Satan *trifons*, déjà largement diffusée dans l'iconographie italienne depuis le XIV^e siècle, attribue au diable un caractère ternaire, d'autant plus troublant que la Trinité est elle-même représentée parfois comme un personnage à trois visages : ce phénomène fait de Satan - et Dante l'exprime clairement - une anti-Trinité³⁸. D'autre part, Satan est ici assis frontalement, au centre de l'image, sur un trône amplement développé. Il bénéficie d'une posture d'autorité, bien éloignée des gesticulations des images antérieures, et tient un sceptre dont l'extrémité évoque la fleur de lys. Les démons se disposent en bon ordre et à distance, respectant la dignité de leur prince, et manifestement soumis à son autorité. Même si de très discrètes chaînes entravant ses membres rappellent son asservissement à la volonté de Dieu, il y a là une représentation particulièrement remarquable de la Majesté de Satan, trônant dans l'ordre de sa cour.

Tandis que le contexte spécifique de l'histoire de Théophile incitait à combiner la ressemblance avec l'autorité positive et la dénonciation de son caractère fallacieux, la souveraineté de Satan se manifeste ici dans sa vraie nature, plus néfaste et plus inquiétante. Mais, en dépit des différences liées à la nature des deux récits, les séries iconographiques se rejoignent largement. Deux étapes peuvent être marquées :

³⁶ Paris, BNF, fr. 749, f. 123 et fr. 344, f. 81.

³⁷ Paris, BNF, fr. 96, f. 61; sur ce manuscrit attribué au Maître d'Adélaïde de Savoie (ou Maître du ms. Poitiers 30), actif à Angers et Poitiers, mais dont le commanditaire est inconnu; cf. F. AVRIL et N. REY-NAUD, *Les manuscrits à peintures en France, 1440-1520 (Catalogue d'exposition, Bibliothèque nationale de France, 1994)*, 2^e éd., Paris, 1995, n. 63, p. 123-124. Voir aussi Paris, BNF, fr. 91, f. 1 : Satan est différencié par des traits équivalents, mais la tonalité de l'image est beaucoup moins grave. Satan apparaît rieur, et les diables font des pitreries. Cette allure plus « carnavalesque » n'empêche pas le maintien des caractères soulignant la puissance de Satan.

³⁸ Cf. « Diavolo », art. cité.

la seconde moitié du XIII^e siècle voit l'attribution fréquente à Satan du siège, signe déterminant de souveraineté, introduisant un écart hiérarchique avec les démons³⁹. Le XV^e siècle montre un grand essor de la majesté satanique (*insigna* et ordonnancement de la cour). Sans doute, l'évolution générale des normes de figuration - le souci croissant du détail particularisant, et notamment des attributs - contribue à ce processus. Il n'en reste pas moins que l'image de Satan se constitue progressivement comme image d'une souveraineté maléfique.

SOUVERAINETE, ORDRE ET SOUMISSION

On constate donc entre XIII^e et XV^e siècle - et la prise en compte des représentations du Jugement dernier confirmerait ce verdict - un accroissement de la puissance conférée à Satan. Ceci n'est d'ailleurs pas propre à l'image, et on en trouve une manifestation parallèle dans les représentations théâtrales. Ainsi, dans la *Passion* de Gréban (1450), lorsque Lucifer lance un « mandement général » à ses sujets, tous obéissent promptement à sa convocation : « Roy Lucifer... vecy tous les deables dampnez/ Rangez pour oyr votre voix »⁴⁰. Même si la chronologie de ce processus varie selon les contextes thématiques, on peut dégager quelques points de repère. La royauté de Satan émerge dès les XII^e et XIII^e siècles, dans les textes (par exemple Pierre de Poitiers ou Giacomino da Verona⁴¹) et dans les images (portail de la cathédrale de Léon). La fin du XIII^e et le début du XIV^e siècle semblent être une phase d'accélération (conquête du droit au trône dans les images de Merlin et de Théo-

³⁹ L'étude d'autres contextes thématiques ferait apparaître des traits légèrement différents, sans remettre en cause la chronologie proposée. Ainsi, pour les tympan sculptés du Jugement dernier, la seconde moitié du XIII^e siècle voit le développement de l'attitude de majesté de Satan. C'est le cas à Notre-Dame de la Couture au Mans, et plus nettement encore à la Cathédrale de Léon : Satan trône, pourvu d'une couronne et d'un sceptre (mais il est assis sur des damnés).

⁴⁰ Ed. O. Jodogne, Bruxelles, 1965, p. 56-57; cf. E. DUBRUCK, « The Devil and Hell in Medieval French Drama », *Romania*, 100, 1979, p. 165-179. Signalons la dualité entre Lucifer, prince de l'enfer, et Satan, son principal envoyé sur terre, que l'on retrouve dans l'ensemble des mystères. Cette distinction paraît utilisée pour des raisons essentiellement dramatiques et ne se retrouve pas dans d'autres types de documents, notamment dans les écrits théologiques (c'est pourquoi on désigne ici le chef des démons du nom de Satan).

⁴¹ Pour Giacomino da Verona, cf. *supra*; Satan est « *tortor tyrannus, rex infernus* », Pierre de Poitiers, *Sermon*, cité par J. LONGERE, *Oeuvres oratoires de maîtres parisiens au XII^e siècle*, Paris, 1975, II, p. 151.

phile, Chute du Psautier de la Reine Marie, également représentations du Jugement dernier). Enfin, le XV^e siècle voit la consolidation de ces tendances et une accentuation de l'apparat de la cour satanique. Mais il s'agit moins de définir des étapes bien distinctes que de décrire la progressive polarisation du champ diabolique à la fin du Moyen Age. Entre le XIII^e et le XV^e siècle, l'image de Satan se constitue progressivement comme image d'un pouvoir.

C'est sur la constitution de cette représentation du pouvoir satanique qu'il faut donc s'interroger. On fera valoir trois ordres de remarques. En premier lieu, on peut voir dans le rapprochement structural entre la représentation de la divinité et celle de Satan, de plus en plus ordonnée à l'image de la première, un effet des conceptions théologiques développées dans le sillage de l'aristotélisme. Ainsi, traitant des démons, saint Thomas délaisse l'argument d'Augustin pour qui « l'ordre relève de l'idée de bien », et préfère une conception de l'univers totalement ordonné. Le monde démoniaque n'y échappe pas : il est lui-même structuré sur le modèle des neuf sphères, tout comme le royaume céleste⁴². De même, Thomas souligne l'existence d'une supériorité dans le monde démoniaque. Il récuse l'argument liant pouvoir de commandement et notion de justice et fait prévaloir le principe d'une obéissance des démons, génératrice d'ordre : « la disposition naturelle des démons réclame qu'il y ait chez eux une supériorité »⁴³. De tels principes conduisent à attribuer au domaine négatif des caractères auparavant réservés au bien. Ils font glisser d'une formulation opposant deux contraires (ordre vs. désordre) à une opposition entre deux ordres structurellement identiques mais de valences inverses (ordre bon vs. ordre mauvais). C'est bien ce que l'on constate dans l'image où la représentation de Satan se rapproche, quant à la question de la hiérarchie et de la souveraineté, de celle de la divinité.

Encore faut-il ici rappeler que cette relation de ressemblance entre Satan et Dieu, aussi poussée soit-elle, ne saurait être qu'une ressemblance pervertie. L'imitation est l'une des armes privilégiées du diable, dans son entreprise de tromperie.

⁴² *Summa Theologiae*, I, 109, 1, éd. et trad. J. Folghera, Paris, Desclée, 1959, p. 201-204.

⁴³ *ibid.*, I, 109, 2, p. 207. Thomas ne mentionne pas expressément Satan, mais plutôt la hiérarchie entre les catégories de démons; toutefois, son argumentation autorise tous les développements concernant le chef suprême de l'enfer. Ce pouvoir de commandement est déjà mentionné chez les théologiens du XII^e siècle, cf. P. BUC, *L'ambiguïté du livre. Prince, pouvoir et peuple dans les commentaires de la Bible au Moyen Age*, Paris, 1994, p. 123-127.

L'Évangile lui-même annonce la venue de faux Christ, de faux prophètes, capables d'accomplir de grands prodiges (Mt 24, 23-26), de sorte qu'aucune des œuvres de Dieu n'est à l'abri de la contrefaçon diabolique. Mais dans les cas que nous considérons, l'image de Satan en son royaume n'est pas exactement une apparence destinée à tromper; et c'est d'ailleurs pourquoi l'imitation du bien ne peut être totale (inversement, lorsqu'elle est parfaite, elle ne peut être qu'éphémère). Ici, c'est la notion de ressemblance pervertie qui convient, telle que l'exprime le thème de Satan comme *simia Dei*⁴⁴, que les images de l'hommage de Théophile ou du Psautier de la reine Marie illustrent particulièrement bien. Le singe s'approche du modèle de façon d'autant plus troublante qu'une donnée essentielle l'en sépare irrémédiablement : c'est de cette conjonction déroutante de la ressemblance et de l'écart que jouent les images de la fin du Moyen Âge.

En second lieu, il faut mettre en relation les phénomènes constatés avec l'évolution des conceptions contemporaines de l'action maléfique de Satan et de ses sectateurs⁴⁵. Si l'image témoigne de l'émergence d'un fantasme hiérarchique du Prince satanique, ce phénomène se rencontre également dans les conceptions des hérésies et de l'activité des sorciers. Le début du XIV^e siècle est le temps des premiers procès pour magie rituelle : or, ce que l'image met alors en scène de façon plus insistante n'est-ce pas l'expression d'une hantise de cette « *mala majestas* » que Boniface VIII a été accusé d'avoir adorée⁴⁶?

De même, les développements cléricaux concernant les hérétiques sont particulièrement suggestifs. Utilisée dès le XI^e siècle, l'idée selon laquelle les hérétiques se livrent à un rituel d'adoration du diable est confortée par la bulle *Vox in Rama* (1233)⁴⁷. On prête alors aux Vaudois une théorie dite luciférienne, bien qu'elle soit sans rapport avec leurs convictions réelles. Selon cette hérésie, Lucifer serait le vrai

⁴⁴ Sur ce thème, cf. R. JAVELET, *Image et ressemblance au XII^e siècle, de saint Anselme à Alain de Lille*, Strasbourg, 1969, I, p. 251-257.

⁴⁵ Pour l'abondante bibliographie sur ce sujet, on renvoie à l'article de J.-P. Boudet, dans les mêmes Actes.

⁴⁶ C'est l'expression que l'on rencontre pour désigner l'idole dans laquelle se cache le diable invoqué par Boniface, selon le témoignage de Berard de Soriano (elle n'est donc pas explicitement reliée à la figure de Satan); cf. *Boniface VIII en procès. Articles d'accusation et dépositions des témoins*, éd. J. Coste, Rome, 1995, p. 525-526. On partage les réserves de Jean Coste à l'encontre de la traduction de « *mala majestas* » par « majesté du mal », dans N. COHN, *Démonolâtrie et sorcellerie au Moyen Âge. Fantômes et réalités* (1975), trad. fr., Paris, 1982, p. 224.

⁴⁷ *ibid.*, p. 39-51 (premières mentions chez Adhémar de Chabannes et Paul de Chartres, à propos des hérétiques d'Orléans en 1022).

dieu et aurait été injustement chassé du ciel. Il conviendrait donc de l'adorer, en prévision de sa revanche prochaine sur l'usurpateur. Le fantasme clérical révèle ici, en le projetant sur les hérétiques, un des risques propres au christianisme - sa tendance à déifier Satan - et souligne à nouveau l'enjeu stratégique de la Chute des anges. Mais, si les premières versions décrivent l'adoration de Satan sous une forme animale (chat ou crapaud), il en va autrement à partir du XIV^e siècle. Ainsi, la *Chronique* du franciscain Jean de Winterthur (mort en 1349) précise que, lors des réunions hérétiques, Lucifer apparaît sous la forme d'un roi richement vêtu, couronné et tenant un sceptre⁴⁸. Ce témoignage, dont les affinités avec l'image sont remarquables, montre que, dans la première moitié du XIV^e siècle, le fantasme satanique des clercs prend un tour plus hiérarchique et se réfère volontiers à un modèle du pouvoir souverain. C'est sous cette forme que l'obsession diabolique envahit l'Occident. La croyance en un complot satanique, minant la Chrétienté, s'accompagne logiquement d'une représentation hiérarchique qui souligne la puissance écrasante, menaçante, du Prince du mal.

Enfin, dans la mesure où l'image de Satan emprunte les formes du pouvoir temporel - ainsi, les images françaises attribuent à Satan les *insigna* caractéristiques de la royauté -, c'est aussi vers des enjeux plus directement politiques qu'il faut regarder⁴⁹. Les interférences entre la souveraineté diabolique et la souveraineté terrestre sont nombreuses. C'est tout particulièrement le cas de la Chute des anges, dont la lecture morale (en termes d'orgueil) se double de longue date d'une lecture en termes politiques. Ainsi, Guillaume d'Auvergne décrit la Chute comme la conséquence d'un refus de sujétion (*subjectio*), d'une conspiration (*conspiratio*) contre le

⁴⁸ *ibid.*, p. 56 (les faits sont référés à l'année 1338). *Vox in Rama* présente une situation intermédiaire : le diable est d'abord adoré sous forme animale, puis apparaît comme un homme mi-lumineux, mi-sombre comme un chat. Mais il ne bénéficie d'aucun insigne de pouvoir.

⁴⁹ Le rapprochement porte également sur l'insistance nouvelle sur l'ordre curial. Outre les images analysées, on peut citer un texte prophétique catalan de 1449 : Satan y réunit son « consell general » où ses « barons » prennent la parole dans un ordre impeccable et font acte de soumission à la « magnificencia » de leur maître (voir aussi les termes « ceptre e dominacio », « honor e reverencia »); cf. M. AURELL, « La fin du monde, l'enfer et le roi : une prophétie catalane du XV^e siècle », dans *Revue Mabillon*, 5, 1994, p. 143-177 (part. 161-164). On sait que le phénomène inverse, l'assimilation de la cour à un enfer, remonte au XII^e siècle, et qu'il s'efface au XIV^e siècle; cf. L. HARF-LANCNER, « L'enfer de la cour : la cour d'Henri II Plantagenet et la Mesnie Hellequin », dans P. CONTAMINE, *L'Etat et les aristocraties (XII^e-XVII^e siècle, France, Angleterre, Ecosse)*, Paris, 1989, p. 27-50 et F. AUTRAND, « De l'enfer au purgatoire : la cour à travers quelques textes français du milieu du XIV^e à la fin du XV^e siècle », dans *ibid.*, p. 51-78.

créateur afin d'établir un autre Roi⁵⁰. Déjà, au début du XII^e siècle, Honorius Augustodunensis était plus clair encore en attribuant à Lucifer un désir tyrannique : « *vo-luit... per tyrannidem imperare* »⁵¹. Or, le phénomène iconographique décrit n'est pas sans faire écho à la question de la tyrannie : les images concernées mettent en scène un pouvoir à la fois suprême et néfaste. Elles montrent l'image ressemblante, mais inversée en mauvais part, de la puissance souveraine.

Les fresques du Bon et du Mauvais Gouvernement, peintes par Ambrogio Lorenzetti dans le Palais Public de Sienne, en 1338-1339, apportent la confirmation de cette relation : le mauvais prince, référé par l'inscription à la notion de tyrannie, est affublé de traits diaboliques et trône dans son domaine comme Satan au centre de l'enfer⁵². Si Satan emprunte à l'image du pouvoir, la réciproque n'en est pas moins vraie. Sans être nouvelle, la réflexion sur la tyrannie connaît aux XIV^e et XV^e siècles un nouvel essor, notamment en ce qui concerne la question du tyrannicide⁵³. On peut alors suggérer que le développement de la souveraineté de Satan n'est pas sans rapport avec l'émergence des pouvoirs d'Etat, et surtout avec le souci croissant des perversions qui l'accompagnent. L'image de la toute-puissance de Satan peut alors être considérée comme l'envers de la souveraineté du Prince qui se renforce alors. Ceci vaut en deux sens : parce que la majesté de Satan montre la souveraineté inversée en tyrannie, mais aussi parce qu'il apparaît comme l'Adversaire contre lequel se fonde le pouvoir qui prétend à la légitimité. La menace du complot satanique accompagne le renforcement des structures étatiques : Satan est l'Ennemi à la mesure du Pouvoir, et c'est leur lutte à mort - *majestas* contre *majestas* - que l'on perçoit au cœur de la machinerie des procès pour sorcellerie qui se met en place alors⁵⁴.

*

⁵⁰ C'est ce qui conduit les anges « *ad rebellandum* »; *De Universo*, II, II, 18, éd. Rouen, 1674, vol. I, p. 901-902.

⁵¹ *Elucidarium*, I, 33; éd. Y. Lefevre, *L'Elucidarium et les lucidaires*, Paris, 1954, p. 387. Egalement Pierre de Poitiers qualifie Satan de « *tortor tyrannus* », (sermon cité par J. LONGERE, *Oeuvres oratoires des*, II, p. 151).

⁵² Voir l'analyse de C. FRUGONI, *Una lontana città*, Turin, 1983, ch. VI. L'inscription le désigne comme « tyrann.. ».

⁵³ Voir notamment le *De tyranno* de Bartolo di Sassoferrato pour l'Italie (et les commentaires de D. QUAGLIONI, *Politica e diritto nel Trecento italiano*, Florence, 1983), et pour la France B. GUENEE, *Un meurtre, une société. L'assassinat du duc d'Orléans*, Paris, 1992, p. 189sq.

⁵⁴ J. CHIFFOLEAU, « Sur la pratique et la conjoncture de l'aveu judiciaire en France du XIII^e au XV^e siècle », dans *L'aveu. Colloque de l'Ecole française de Rome*, Rome, 1986, p. 341-380.

On ne saurait dissocier les sphères du politique et du religieux : l'image de la majesté de Satan qui se développe dans les derniers siècles du Moyen Age singe tout à la fois Dieu et le Prince (mais non le pape, dont il n'accapare jamais le nouvel emblème, la tiare). Le pouvoir qui lui est accordé est toujours plus menaçant. Mais ce phénomène ne peut être analysé isolément, sans considérer l'affirmation concomitante des instances qui triomphent de lui. A celles déjà citées, il faut ajouter la Vierge, figure emblématique de l'institution ecclésiastique et recours particulièrement efficace contre Satan. La dramatisation que crée le renforcement de la souveraineté de Satan traduit sans doute une situation de crise, mais cette tension contribue aussi à rendre plus urgent le recours aux figures protectrices et à la médiation de l'Eglise⁵⁵. La majesté redoutable du Prince des ténèbres est l'envers des institutions qui s'emploient ici-bas à maintenir ou à renforcer leur domination.

Jérôme Baschet

(GAHOM - Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris)

⁵⁵ Sur cette tension accrue entre présence du diable et recours à la protection ecclésiastique, caractéristique de la fin du Moyen Age, voir *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, art. cité.

Liste des illustrations :

Fig. 1 : Chute des anges, *Speculum humanae salvationis*, Paris, BNF, fr. 188, f. 5v.

Fig. 2 : Chute des anges, *Cité de Dieu*, Paris, BNF, fr. 22923, f. 26.

Fig. 3 : Chute des anges, *Très riches Heures du duc de Berry*, Chantilly, Musée Condé, ms. 184, f. 64 v.

Fig. 4 : Chute des anges, *Psautier de la reine Marie*, Londres, British Library, Royal 2 B VII, f. 1v.

Fig. 5 : L'hommage de Théophile au diable, *Cantigas d'Alphonse X*, Escorial, Bibliothèque, T. I.1.

Fig. 6 : L'hommage de Théophile au diable, *Miracles de Notre-Dame* par Jean Miélot, Paris, BNF, fr. 9198, f. 27 v.

Fig. 7 : Le conseil des diables et la naissance de Merlin, *Merlin en prose*, Paris, BNF, fr. 9123, f. 96.

Fig. 8 : Satan en son conseil, *Merlin en prose*, Paris, BNF, fr. 96, f. 61.