

Introduction

Le manuscrit latin 8878 de la Bibliothèque nationale de France

LE MANUSCRIT

Le manuscrit connu sous le nom de “ *Beatus* de Saint-Sever ”, ou “ Apocalypse de Saint-Sever ” est entré à la Bibliothèque nationale en 1790, avec les collections du Dépôt de législation et d'histoire. Fait pour et sans doute à l'abbaye gasconne de Saint-Sever, sous l'abbatiate de Grégoire de Montaner (1028-1072), il a dû quitter son lieu d'origine suffisamment tôt pour échapper aux destructions des guerres de Religion, et il est ensuite passé par plusieurs mains : sa reliure actuelle, en veau granité, porte les armes de Charles d'Escoubleau de Sourdis († 1666), entourées du collier de l'Ordre du Saint-Esprit ¹.

L'œuvre compte aujourd'hui 292 folios mesurant 367 x 286 mm, numérotés 1 à 45, 45bis, 45ter, 46 à 290 ² et réunis en 39 cahiers formant pour la plupart des quaternions, c'est-à-dire des cahiers comportant 4 *bifolia* ³. Mais c'est aussi un manuscrit à peintures d'une grande richesse, dans lequel étaient à l'origine intercalées 120 images d'une qualité tout à fait remarquable ⁴.

Actuellement, le manuscrit est loin d'être complet : un cahier semble manquer en tête du volume, plusieurs feuillets, comportant généralement des peintures, ont été arrachés, découpés ou lacérés pour s'emparer des images qui s'y trouvaient ⁵.

1. Yolanta ZAEUSKA, « Composition matérielle du manuscrit et organisation du travail entre scribes et artistes », dans *El « Beato » de Saint-Sever, Volumen complementario de la edición facsímil del ms. lat. 8878 de la Bibliothèque Nationale de Paris*, Madrid, 1984, p. 45-54, ici p. 47. Le volume de l'édition porte le titre : *Beato de Liébana, Comentarios al Apocalipsis y al Libro de Daniel, Edición facsímil del códice de la abadía de Saint-Sever, conservado en la Biblioteca Nacional de Paris bajo la signatura Ms. lat. 8878*, (Serie Códices artísticos Núm. 7), Madrid, 1984.

2. Cette numérotation moderne écrite en chiffres arabes noirs à l'angle supérieur droit de chaque recto est postérieure à la disparition de la mappemonde, qui a été numérotée 45bis et 45ter lors de sa restitution et de sa remise en place. Elle a été précédée de deux numérotations en chiffres romains, l'une contemporaine du manuscrit, l'autre du XIII^e siècle. Dans la deuxième numérotation, chaque cahier porte deux numéros, l'un pair au bas de la première page, l'autre impair au bas de la dernière : François AVRIL, « Quelques considérations sur l'exécution matérielle des enluminures de l'Apocalypse de Saint-Sever », dans *Actas del Simposio para el estudio de los códices del « Comentario al Apocalipsis » de Beato de Liébana* (Grupo de estudios Beato de Liébana, I), t. I**, Madrid, 1980, p. 263-271, ici p. 270-271.

3. On entend par *bifolium* « une pièce rectangulaire de parchemin... pliée en son milieu pour former deux feuillets », Denis MUZERELLE, *Vocabulaire codicologique*, Paris, 1986, p. 91.

4. Quinze de ces images ayant disparu, le manuscrit en compte encore aujourd'hui 105, qui sont de dimensions très différentes, de la double page à la petite vignette.

5. Y. ZAEUSKA, *Composition matérielle, op. cit.*, p. 48 ; une liste des disparitions probables est donnée à la p. 52.

La relation du manuscrit à l'abbaye de Saint-Sever et à son abbé Grégoire

Cette relation était peut-être explicitement indiquée dans une page de titre malheureusement disparue, mais elle a été d'emblée unanimement reconnue, en raison de la présence, dans le manuscrit, de quelques indices parfaitement significatifs. Le plus surprenant de ces indices est l'importance exceptionnelle – et quelque peu démesurée – accordée dans la mappemonde réinsérée entre les folios 45 et 46 à la représentation de l'*ecclesia Sancti Severi* et de l'édifice fortifié qui l'accompagne et qui figure certainement le **château vicomtal** proche de l'abbaye⁶ ; tout aussi probante est la transcription, à la fin du manuscrit, de douze chartes du XI^e au XIII^e siècle concernant directement l'abbaye ; enfin, la désignation comme dédicataire de l'abbé Grégoire de Montaner (1028-1072) est proclamée de manière éclatante par la répétition sans fin, au centre de l'**ex-libris** disposé en acrostiche sur le folio 1, de GREGORIUS ABBA NOBILIS, « Grégoire noble abbé ».

Cet abbé Grégoire appartenait à la famille bigourdane des vicomtes de Montaner, fondateurs de l'abbaye Saint-Orens de Larreule dans le diocèse de Tarbes. Dom Du Buisson⁷ et Pierre de Marca⁸ le font venir de l'abbaye de Cluny, mais sans apporter de preuve à l'appui de cette affirmation constamment répétée. Bernadette Suau⁹, dans le beau portrait qu'elle a tracé de lui, reprend, non sans quelque hésitation, l'hypothèse de cette origine clunisienne, qui ne nous paraît pas entièrement établie¹⁰.

Ce personnage exceptionnel a constamment eu pour préoccupation et source de son action le développement simultané et concordant de sa propre gloire, et de la puissance et du prestige de l'abbaye. L'accroissement de son pouvoir et de sa renommée a en particulier été assuré par la mainmise sur deux évêchés, ceux de Lescar, puis de Dax, et sur l'abbaye de Sorde dans le diocèse de Dax. Et cet accroissement fut encore magnifié par celui de la puissance de l'abbaye, grâce au développement considérable de son patrimoine, qu'illustrent quelque 35 documents du recueil de ses actes. En étudiant la répartition des acquisitions de cette période, on perçoit une exceptionnelle ampleur de vue stratégique, qui a donné à l'abbaye un réel contrôle sur plusieurs voies nord-sud et est-ouest¹¹. Sans doute

6. Ce château est identifié par un mot très effacé que ceux qui ont étudié la mappemonde ont eu du mal à lire, mais dans lequel on peut deviner *Palestrion*, nom donné au château dans les documents de l'abbaye : *Chartes et documents hagiographiques de l'abbaye de Saint-Sever (Landes) (988-1359)*, Texte édité, traduit et annoté par Georges PON et Jean CABANOT, Dax, 2010, p. 25 et note 19.

7. *Historiæ monasterii Sancti Severi libri X* [1681], éd. J.-F. PÉDEGERT et A. LUGAT, Aire-sur-l'Adour, 1876, ici t. II, p. 231-232.

8. *Histoire de Béarn*, t. I, nouv. éd., Pau, 1894, p. 380, n. IX.

9. Bernadette SUAU, « Le temporel de l'abbaye de Saint-Sever : nouvel état de la question », dans *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches documentaires (988-1359)*, Journées d'études, Saint-Sever, 13-14 septembre 2008, Dax, 2009, p. 95-146, ici p. 108-115.

10. Jean CABANOT et Georges PON, « Les origines, la légende et la fondation », *ibid.*, p. 31-54, ici p. 48 et note 81.

11. Sur l'accroissement et l'organisation du domaine abbatial au XI^e siècle, voir B. SUAU, « La formation du temporel de l'abbaye de Saint-Sever », dans *Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye, Colloque international, 25, 26 et 27 mai 1985*, Mont-de-Marsan, 1986, p. 77-98, ici p. 83 et suiv. et carte du temporel de Saint-Sever, p. 88. L'auteur note aussi (p. 85) le souci de l'abbé Grégoire de contrôler les forteresses édifiées sur des sites défensifs pour protéger les terres et les églises de Saint-Sever (Morlanne à Saint-Sever même ; au sud, Morganx [*Chartes et documents hagiographiques, op. cit.*, actes nos 6, 44, 73] et peut-être Lacrabe ; à l'ouest, Nerbis-Castet [acte n° 6] et Souprosse ; au nord, le *castrum* de Marsac acheté pour 200 sous sur les terres acquises en bordure de la Midouze [acte

faut-il aussi dater de cette époque l'organisation de certains biens autour de plusieurs prieurés¹².

Grégoire a mis ces moyens matériels au service de la création artistique, puisque c'est sous son abbatiat, vers 1060, qu'a commencé la construction d'une nouvelle abbatale sur un parti très ambitieux¹³, et qu'a été entreprise la réalisation du *Beatus*. Même si la disparition de toutes les autres pièces de la bibliothèque de Saint-Sever ne permet pas de savoir « si l'abbaye disposait en nombre suffisant des moines capables de réaliser une telle œuvre, [...] il n'est pas impossible que Grégoire de Montaner ait loué les services de scribes et de peintres capables de réaliser un travail de cette envergure »¹⁴.

Le contenu du manuscrit

La dénomination habituelle du manuscrit 8878 comme le "*Beatus* de Saint-Sever" est trompeuse, car il ne s'agit nullement d'une œuvre homogène mais « d'un recueil, voire d'une collection ayant un caractère bien particulier », et qui ne trouve son unité que dans sa relation à l'abbaye.

En effet, dans ce manuscrit comme dans un certain nombre de ses homologues ibériques¹⁵, après des feuillets liminaires (fol. 1-13), le *Commentaire de l'Apocalypse* de Beatus, qui occupe de beaucoup la plus grande place (fol. 14-216), est suivi du *Commentaire* de saint Jérôme sur le *Livre de Daniel* (fol. 217-262r°) ; mais, ce qui est exceptionnel, on trouve ensuite le texte d'un traité de saint Ildefonse de Tolède sur la Virginité de Marie (fol. 262r°-284r°)¹⁶, et enfin, dans les pages restées libres

n° 23]). C'est aussi l'ambition de contrôler les châteaux qui le pousse, semble-t-il, dans les années 1060, à tenter de s'approprier le *castrum* du *Palestrion* en falsifiant l'acte de fondation (acte n° 2) et le palais ducal de Bordeaux (acte n° 22). On a l'impression que Grégoire, désormais privé de la protection des comtes de Gascogne, veut ainsi affirmer son autorité face à une aristocratie « de plus en plus présente en ce milieu du XI^e siècle », B. SUAUI, *Le temporel de l'abbaye de Saint-Sever*, op. cit., p. 117.

12. B. SUAUI, *ibid.*, p. 123.

13. J. CABANOT, « L'abbatale de Saint-Sever, perspectives nouvelles », dans *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches*, op. cit., p. 281-310, ici p. 285-287.

14. J. VEZIN, « Observations paléographiques sur l'Apocalypse de Saint-Sever », dans *Saint-Sever, Millénaire de l'abbaye*, op. cit., p. 266. John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus, A Corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse*, t. III, Londres, 1998, p. 44 est plus hésitant sur cette attribution du *Beatus* à un *scriptorium* de Saint-Sever.

15. L'adjonction, au X^e siècle sans doute, de *Préliminaires* et du *Commentaire* de saint Jérôme sur le *Livre de Daniel* est propre aux manuscrits relevant de ce que H.-A. Sanders considérait comme la troisième édition du *Commentaire* de Beatus, et appartenant à la branche II distinguée par W. Neuss, et plus précisément à la branche IIb, et à deux manuscrits de la branche IIa (M et J) ; seul fait exception le manuscrit de Saint-Sever que Neuss rattachait à la branche I : Henry A. SANDERS, *Beati in Apocalypsim*, Rome 1930, (Papers and Monographs of the American Academy in Rome, 7), rééd., Madrid, 1975 ; Wilhelm NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes in der altspanischen und altchristlichen Bibel-Illustration (Das Problem der Beatus-Handschriften)*, (Spanische Forschungen der Görresgesellschaft, 2. Reihe, Bd. 2 u. 3), Münster in W., 2 vols. 1931, p. 107-108 ; Peter K. KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1 der Biblioteca Nacional zu Madrid, Studien zur Beatus-Illustration und der spanischen Buchmalerei des 10. Jahrhunderts* (Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 8), Hildesheim-New York, 1976, p. 211, et note 666 ; J. WILLIAMS, « The Beatus Commentaries and Spanish Bible Illustration », dans *Actas del Simposio*, op. cit., t. I**, p. 201-219. Sur la répartition de ces manuscrits, voir plus loin les schémas représentant le *stemma* des branches proposé par les divers auteurs.

16. V. BLANCO GARCÍA, *San Ildefonso, De Virginitate beatæ Mariæ, Historia de su tradición manuscrita, texto y comentario gramatical y estilístico*, Madrid, 1937 et M. SCHAPIRO, *The Parma Ildefonsus, a Romanesque Illustrated Manuscript from Cluny and Related Works*, s. l., College Art Association, 1964.

(fol. 284r°-290), le début d'un texte hagiographique et des chartes relatives à la fondation et aux premiers temps de l'histoire de l'abbaye¹⁷.

Mises à part les chartes, les autres parties du manuscrit présentent une grande unité, tant pour la forme des textes que, en ce qui concerne du moins les trois premières, pour l'illustration, l'ensemble étant l'œuvre des mêmes scribes et des mêmes peintres. Leur étude formelle doit donc être commune.

ANALYSE FORMELLE DE L'ŒUVRE

« Envisagées le plus souvent du point de vue iconographique, en liaison avec l'ensemble des exemplaires illustrés du commentaire de Beatus sur l'*Apocalypse*, les peintures de ce manuscrit sont loin en revanche d'avoir reçu l'examen stylistique qu'elles méritaient. »¹⁸ Cette observation de François Avril ouvrait une remarquable étude consacrée aux trois artistes dont il avait distingué la main dans les illustrations de l'ouvrage. Nous reviendrons plus loin sur cette distinction, puis sur l'analyse de quelques éléments caractéristiques du style des artistes, mais il nous faut auparavant évoquer la manière très particulière dont l'ensemble de l'œuvre a été réalisé.

Les conditions de la composition matérielle du manuscrit

Au terme d'un examen approfondi auquel elle s'était livrée, Yolanta Załuska a montré que la composition matérielle de l'œuvre présentait certaines particularités remarquables qui ne pouvaient s'expliquer que par l'existence d'une véritable « organisation » ou « division » du travail, permise par la présence de plusieurs scribes et peintres : elle a en effet noté que, pour quatorze cahiers sur trente-neuf que compte le manuscrit, à l'intérieur d'un même cahier, les *bifolia* ont été écrits par deux ou trois scribes différents, ce qui suppose une « copie simultanée des différentes parties du texte qui devaient être remises en ordre au moment de l'assemblage des feuillets à l'intérieur d'un cahier. [...] Mais pour transcrire en même temps différentes parties du même texte, il fallait aussi pouvoir se partager le modèle, chaque copiste prenant les feuillets qu'il devait reproduire, en s'engageant à les recopier avec précision sur le même nombre de pages [...] »¹⁹. Il s'ensuit que l'« on peut exclure la possibilité, d'ailleurs peu probable en soi, d'une copie d'après deux manuscrits : [...] au moins dans les cahiers copiés grâce au partage des *bifolia*, la mise en page du Beatus de Saint-Sever doit refléter très fidèlement la mise en page de son modèle. »²⁰

Selon encore Y. Załuska, une organisation analogue a présidé à la réalisation de l'illustration, puisque 25% des images peintes sur le *Beatus* et le *Commentaire de Daniel* ont été inscrites sur des *bifolia* « écrits par des scribes particuliers dans des cahiers dont les autres feuillets ont été copiés par le scribe principal »²¹. Ces feuillets partagés « ont été peints par l'artiste que François Avril nomme le

17. Voir l'analyse hypercritique d'Élisabeth MAGNOU-NORTIER, « Étude critique des douze chartes transcrites dans le Beatus de Saint-Sever », dans *El « Beato » de Saint-Sever*, op. cit., p. 73-80 et l'édition récente des actes de Saint-Sever, *Chartes et documents hagiographiques*, op. cit., nos 2, 6, 7, 8, 15, 16, 48, 52, 53, 55, 56. Cette transcription dans le manuscrit de chartes importantes pour l'abbaye témoigne de la valeur symbolique, sinon quasi sacrée, reconnue à cette œuvre.

18. F. AVRIL, *Quelques considérations*, op. cit., p. 263-264.

19. Y. ZAŁUSKA, *Composition matérielle*, op. cit., p. 52.

20. Y. ZAŁUSKA, « Le Beatus de Saint-Sever à travers sa composition matérielle et ses généalogies bibliques », dans *Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye*, op. cit., p. 279-292, ici p. 282.

21. Y. ZAŁUSKA, *Le Beatus de Saint-Sever*, op. cit., p. 280-281.

peintre B, tandis que le meilleur artiste du manuscrit, le peintre A, que l'on doit probablement identifier avec le Stephanus Garsia qui a laissé son nom au fol. 6, a le plus souvent travaillé avec le scribe principal »²².

Selon John Williams, le modèle qui aurait ainsi joué le rôle d'une « maquette » aujourd'hui disparue aurait pu provenir d'un *scriptorium* léonais²³.

Scribes et peintres

La procédure adoptée pour la réalisation du *Beatus* de Saint-Sever et la nature du ou des modèles copiés étant ainsi quelque peu éclairées, peut-on également espérer mieux connaître les acteurs de cette réalisation ? On admet généralement que, comme les scribes ont utilisé une minuscule caroline pour transcrire le texte de leur modèle certainement écrit en minuscule wisigothique²⁴, ils n'étaient sans doute pas d'origine espagnole.

Peut-on aller plus loin ? Selon Jean Vezin, le **scribe principal**, qu'il désigne de la lettre A, aurait copié « environ les deux tiers des textes contenus dans le manuscrit [...] », le **scribe B**, presque tout le reste²⁵, à l'exception d'un petit nombre de feuillets (271-274) qui ont été transcrits par des scribes différents de A et de B. Or, l'analyse des écritures confirmerait [...] « que l'Apocalypse de Saint-Sever a été écrite par des copistes formés selon toute vraisemblance dans le sud-ouest de la France. [...] Toutefois, un examen des généalogies placées en tête du volume soulève des problèmes nouveaux, [...] nous nous demandons si cette écriture n'a pas été tracée par la main qui a inscrit la mention *Stephanus Garsia Placidus ads*²⁶ sur le fût d'une colonne du tableau du fol. 6 »²⁷. Or ce scribe, qui possédait certainement la maîtrise de l'écriture caroline, a parfois utilisé aussi des formes caractéristiques de l'écriture wisigothique. « L'explication la plus vraisemblable de leur présence nous semble être qu'elles ont été tracées par un Espagnol ou par un scribe ayant fait son apprentissage au sud des Pyrénées. »²⁸

L'incertitude est encore plus grande en ce qui concerne les peintres. Seule mention précise, le nom de *Stephanus Garsia Placidus* « est interprété depuis Léopold Delisle comme étant celui d'un des artistes [...] [que] François Avril serait tenté d'identifier[...] avec le peintre qu'il désigne par la lettre A. »²⁹ Pour précieux qu'il soit, ce nom n'est certainement pas, comme on l'a cru parfois, une in-

22. Y. ZAŁUSKA, *Composition matérielle*, op. cit., p. 281.

23. John WILLIAMS, « Le *Beatus* de Saint-Sever. État des questions », dans *Saint-Sever. Millénaire de l'abbaye*, op. cit., p. 251-263, ici p. 262. Un modèle du *Beatus* aurait pu être apporté de Navarre en Gascogne au temps du roi Sanche III († 1035), mais John Williams privilégie plutôt les contacts que le roi de León Fernand I^{er} a cherché à tisser avec la Gascogne, et la parenté stylistique entre le *Beatus* de Saint-Sever et le *Diurnal* exécuté en 1055 pour le roi et son épouse, la reine Sancha (*ibid.*, p. 260 et suiv.).

24. C'est sans doute ce qui explique une partie des nombreuses erreurs des copistes, Otto Karl WERCKMEISTER, « Pain and Death in the *Beatus* of Saint-Sever », *Studi Medievali*, 3^a Series, XIV/2, 1973, p. 565-626, ici p. 569.

25. J. VEZIN, *Observations paléographiques*, op. cit. p. 266. Les deux écritures diffèrent par leur graphie et leur système d'abréviations.

26. Sur cette abréviation, J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., III, p. 45, après avoir rappelé les interprétations de Neuss – *Ad S. Severum* –, Gómez Moreno – *adsignat* –, marque sa préférence pour *adscriptor*.

27. J. VEZIN, *Observations paléographiques*, op. cit., p. 271.

28. *Ibid.*, p. 274.

29. *Ibid.*, p. 265 ; F. AVRIL, *Quelques considérations*, op. cit., p. 268.

dication sur l'origine de l'artiste, car, si « le nom de Garsia semble aujourd'hui ibérique, il était courant en Gascogne »³⁰ au Moyen Âge.

Pour F. Avril, ce premier peintre aurait eu le rôle principal dans l'illustration du manuscrit : si l'on ne peut lui attribuer la réalisation intégrale que de 34 images, appartenant toutes aux feuillets liminaires et aux cinq premiers livres du *Beatus*³¹, un dessin préparatoire de sa main serait à la base de toutes les autres, qui auraient été partiellement réalisées soit par lui-même, soit par ses collaborateurs³². Ces derniers, désignés par les lettres B et C, n'auraient eu qu'un rôle d'appoint, dans lequel ils auraient toutefois su manifester leur tempérament propre : F. Avril a ainsi pu reconnaître la main de l'artiste B dans 28 images réparties surtout dans les folios 26 à 73, 113-121 et 199-235 du *Beatus* et du *Commentaire* de Daniel, tandis que les 46 images de l'artiste C illustrent la fin des feuillets liminaires, la quasi totalité des livres V à XII du *Beatus* et la fin du traité de saint Jérôme. Quant à un quatrième artiste, désigné par la lettre D, il n'aurait réalisé qu'une seule image³³.

La collaboration de ces artistes et des scribes a produit une œuvre dont de nombreuses études trop sommairement résumées ici ont souligné la splendeur³⁴, un ouvrage théologique et spirituel qui était aussi « un objet de luxe », destiné à magnifier sans doute la gloire de Dieu, mais aussi celle de l'abbaye, qui occupe une place exceptionnelle dans la Mappemonde, et surtout celle du commanditaire, le prestigieux abbé Grégoire de Montaner.

Le texte, son organisation, sa mise en valeur

L'organisation du texte a été en grande partie conditionnée par le mode de fonctionnement du *scriptorium*, qui, dans quatorze cahiers, a réparti les *bifolia* entre plusieurs scribes. Bien que cette méthode exigeât dans la reproduction du modèle une grande rigueur, dans quelques cas (fol. 58v°, 61v°, 69), les dimensions d'une colonne étant trop réduites pour contenir tout le texte à transcrire dans cet espace, il a fallu diminuer considérablement le format de l'écriture, tandis que d'autres parties révèlent des erreurs de coordination entre les scribes, ou entre les scribes et les peintres : plusieurs cahiers comportent des pages ou des demi-pages blanches – fol. 107v°-108r°, 109v°-110r° pour le cahier XV-10, 141v°-142r°, 145r° pour le cahier XIX-8, mais aussi 134v°-135r° pour un cahier particu-

30. J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., III, p. 45 ; voir les nombreux exemples de person-nages portant ce nom dans *Chartes et documents*, op. cit., p. 773-774.

31. La dernière image du fol. 145v° représente les Locustes de la Cinquième trompette.

32. François Avril (*Quelques considérations*, op. cit., p. 266) a reconnu dans la Théophanie de la Trinité (Ap 7,11) des fol. 121v°-122r° « une preuve péremptoire de la participation d'au moins deux artistes », et il s'est demandé « comment expliquer cette collaboration dans une scène qu'on pourrait s'attendre légitimement à voir exécutée par une seule et même main ? La raison en est simple et tient à la situation des deux pages dans le manuscrit : les deux parties de la peinture ne figurent pas en effet dans le même cahier, mais se trouvent à la jonction de deux cahiers, la moitié gauche occupant le verso du dernier feuillet du cahier 16, et celle de droite le recto du premier feuillet du cahier suivant. Au moment de la répartition des cahiers entre les artistes chargés de l'exécution des peintures, ces deux cahiers ont dû se trouver attribués à des artistes différents. »

33. Au fol. 77v°.

34. Cette impression de splendeur naît tout à la fois de la perfection de détails parfois infimes, de l'importance et de la qualité des images qui occupent environ un tiers de la surface totale, mais surtout de l'éclat et, particulièrement pour un des peintres, de la subtilité infinie des couleurs que parviennent rarement à rendre les reproductions et même les fac-similés.

lier ; certaines de ces pages ont été occupées par des textes liturgiques ou de piété.

La mise en page du texte : À l'exception des folios 286 à 290 et de certains espaces accompagnant les peintures, qui sont écrits en longues lignes, le texte a été copié sur deux colonnes à raison de 35 lignes par colonne. Cette répartition a été réglée à la pointe sèche³⁵.

La mise en valeur du texte : Les trois textes centraux de l'œuvre ont été écrits avec des encres noires de nuance et manifestement de qualité différentes. En général, le scribe B a utilisé une encre bien noire et assez stable, tandis que le scribe A a eu recours à des encres plus brunes et tendant même parfois vers le rouge, au point d'entraîner certaines confusions, avec des passages d'une nuance à l'autre à l'intérieur d'une même phrase, voire d'un même mot. Enfin, certaines encres se sont avérées fragiles, au point de s'effacer en grande partie sur des parchemins peut-être mal préparés, ou affectés par l'humidité.³⁶

Dans les deux premiers textes, ceux de Beatus et de Jérôme, une **encre rouge** a permis de signaler les citations de textes bibliques – ou, dans de rares passages, quelques mots isolés importants –, qui ont été écrits dans des intervalles laissés par le scribe principal ; on n'observe que peu de maladdresses – des espaces réservés insuffisants, des mots écrits par erreur en noir et qu'il a fallu surcharger en rouge.

Dans les trois textes, sur une majorité des folios, le début des phrases a été marqué par des initiales rehaussées d'une tache ou d'un épaissement d'une autre couleur, souvent du jaune, rarement du noir, exceptionnellement du rouge, mais aussi du bleu foncé sur toute la dernière partie du manuscrit, et en particulier sur le traité d'Ildefonse. Enfin, pour marquer certaines articulations du texte, le scribe est passé à la ligne suivante, en écrivant l'initiale ainsi soulignée partiellement ou entièrement dans la marge.

Cette mise en valeur en quelque sorte interne du texte demeure discrète. Bien plus affirmée est la manière dont on a voulu marquer les principales articulations de chaque œuvre. Dans les *Commentaires* de Beatus et de Jérôme, le passage d'un livre à un autre, ou simplement de la *storia* à l'*explanatio* d'un passage, la formule de l'*explicit* marquant la fin d'un texte et celle de l'*incipit* indiquant le début du texte suivant sont écrits en capitales de plus ou moins grandes dimensions et surtout décorées de manière plus ou moins riche et complexe, comportant plusieurs couleurs diversement associées.

Après chacun des *incipit*, mais aussi au début de chaque partie du traité d'Ildefonse qui ne comporte pas ces articulations, le texte qui suit commence par une initiale partiellement rentrante dans la marge, d'une taille égale à la hauteur de deux à huit lignes, et très richement ornée de couleurs. Ces initiales ont tou-

35. Y. ZAŁUSKA, *Composition matérielle*, *op. cit.*, p. 48 a montré que cette pratique présentait une certaine diversité.

36. Les scribes A et B ont rencontré une difficulté particulière dans la copie du *Commentaire* de saint Jérôme, du fait de la présence, dans le texte original et peut-être encore dans le manuscrit qui a servi de modèle, de mots et même de membres de phrase écrits en caractères grecs. Comme ils ne connaissaient pas cet alphabet, ils ont tenté de le transcrire ou plutôt de l'imiter approximativement en caractères latins, au-dessus desquels ils ont tracé une ligne en doublant l'ensemble en bleu (Fig. 7). Dans notre édition, nous avons à notre tour imité cette transcription, en donnant en note les mots grecs correspondants.

jours été dessinées avant l'écriture du texte lui-même, qui s'est moulé contre – et s'est parfois glissé à l'intérieur de – la lettrine.

En constatant la présence de petits signes placés dans la marge de certaines illustrations et dont elle ne parvenait pas à définir le rôle précis, Yolanta Załuska évoquait une « devinette » obligeamment laissée par les peintres à la postérité³⁷. Plus rares et un peu moins mystérieux sont les signes ou dessins tracés dans les marges du texte : aux folios 15, 260 et 260v°, une *main* tend l'index pour attirer l'attention sur un passage écrit dans la colonne ou dans la marge ; une croix patée aux fol. 18v°, 27v°, 123, 269v°, une crossette soulignée par deux tildes au fol. 64, et un grand X aux fol. 149 et 158 sont plus difficiles à interpréter.

Il faut enfin souligner les très nombreuses corrections qui ont été apportées au texte au cours des siècles : si l'on en juge par la nature de leur encre et les caractères de leur écriture, certaines sont dues au scribe lui-même et représentent une simple rectification après une relecture, qu'il s'agisse de lettres biffées, surchargées, ou ajoutées en interligne ; d'autres, de même nature, mais d'une encre différente – plus noire, ou bien plus claire –, sont plus tardives et apportent parfois une modification, en particulier de temps ou de mode verbal³⁸ ; enfin, d'autres sont plus radicales et modifient le texte lui-même, sans que l'on puisse déterminer si elles sont inspirées par une autre source, ou si, comme on en a parfois l'impression, elles s'expliquent par une tentative d'interprétation et de correction d'un passage corrompu et dépourvu de sens, par un lecteur parfois peu compétent. C'est peut-être une raison analogue qui explique des surcharges gravement fautives et faites d'une écriture grossière sur un texte pourtant particulièrement soigné.

Les illustrations

La mise en page des images : La répartition du texte sur deux colonnes a permis de donner aux images des dimensions très différentes. On compte ainsi 12 illustrations occupant une double page, 3 couvrant trois colonnes, soit une page et demie, et 47 une pleine page. D'autres images occupent toute la largeur d'une page, mais une partie seulement de sa hauteur, 11 les trois quarts ou les deux tiers, 10 la moitié, 5 le tiers ou le quart. Les autres enfin se limitent à une colonne, 3 sur toute sa hauteur, une sur les trois quarts, trois sur la moitié, 4 sur le tiers ou le quart, et une sur un huitième à peine.

Cette diversité extrême des proportions a permis de faire varier considérablement la mise en page, en fonction tout d'abord de la nature des parties : c'est ainsi que les feuillets liminaires sont entièrement occupés par des images, dont 22 sont groupées par deux en vis-à-vis : deux images assez exactement symétriques se répondent pour chaque Évangéliste, tandis que la relation entre les deux pages nettement dissymétriques de chaque ensemble généalogique n'est établie que par un bandeau continu disposé contre le bord supérieur. Les trois autres pages portent un sujet indépendant.

Dans les *Commentaires* de Beatus et de saint Jérôme, où les images ont pour fonction, du moins en principe, d'illustrer le texte, elles sont réparties sur l'ensemble de l'œuvre aussi près que possible des passages correspondants. Quelques-unes sont groupées par deux, soit en vis-à-vis en un sujet unique (fol.

37. Y. ZAŁUSKA, *Composition matérielle*, op.cit., p. 54.

38. Finale et corrigée en *at*, et surtout et corrigée en *it* par surcharge d'un grand *I* très maladroit.

45bis v°- 45ter, 108v°-109, 120v°-121, 121v°-122, 207v°-208, et les images amputées de 139 et 195), soit en vis-à-vis avec des sujets différents (137v°-138, 197v°-198), soit sur le recto et le verso d'un même folio (26, 31, 32). Beaucoup d'autres sont isolées sur une page de gauche (verso), soit 9 en pleine page et 20 sur une partie de page, ou une page de droite (recto), soit 17 en pleine page et 14 sur une partie de page³⁹. Enfin, l'association de plusieurs images de dimensions réduites a permis quelques mises en page intéressantes : 2 sur les 2 colonnes d'une même page, 2 sur deux pages en vis-à-vis, et surtout les 4 harmonieusement réparties sur les fol. 183v°-184.

Le dernier texte, qui est le traité d'Ildefonse de Tolède, ne comporte pas d'illustration.

La composition des images : Bien que, selon François Avril, dans l'ensemble des images, « le dessin des compositions, où se révèle une évidente unité d'inspiration et de conception, [soit] le fait d'un seul artiste, unique maître d'œuvre du programme illustré, le peintre A », identifié avec Stephanus Garsia Placidus, dont le « dessin préparatoire [est] à la base de chaque peinture »⁴⁰, on observe ici encore une très grande diversité des schémas d'organisation des éléments.

Dans ce domaine aussi, les feuillets liminaires occupent une place à part, avec des schémas bien particuliers pour chacun de leurs groupes. Le premier schéma, très complexe bien que rigoureusement symétrique, est celui du frontispice (fol. 1). Suivent les 8 images en pages vis-à-vis des Évangélistes (fol. 1v°-5), également très symétriques et structurées par une architecture à deux registres : en bas, 2 colonnes encadrent deux personnages en pied ; au-dessus, un ou plusieurs arcs enveloppent une figure symbolique. Très différentes, les compositions généalogiques (5v°-12) apparaissent bien moins cohérentes, en associant les nombreux disques disposés en désordre où sont inscrits les noms des personnages, et des médaillons de forme diverse contenant un buste, une saynète, ou un petit texte. Enfin, les 3 pages suivantes présentent, celles de gauche, sur deux registres encadrés, une scène et un texte, celle de droite une figure non encadrée.

La diversité des schémas de composition, que l'on peut ainsi constater dans les feuillets liminaires, apparaît plus nettement encore dans les illustrations du *Commentaire* de Beatus, dont l'organisation varie, comme il est normal, en fonction des sujets. On peut toutefois noter quelques procédés assez généralement adoptés : tout d'abord, l'encadrement par des frises de 53 images ; le partage de 10 de ces images en deux, trois ou quatre registres par des frises intermédiaires ; la structuration de 23 autres par des architectures, comportant selon les cas des colonnes, des arcs surbaissés, en plein cintre ou à trois pans, et dans un cas outrepassés ; l'application de plusieurs bandes de couleurs différentes sur le fond de 49 images ; une symétrie parfois rigoureuse, comme pour les entrelacs, et parfois subtilement atténuée ; enfin, la présence d'écritures descriptives ou explicatives à l'intérieur de 77 images.

D'une façon générale, tous les éléments d'une image sont représentés sur un même plan, ce qui n'exclut pas une certaine expression du relief, bien sûr, par définition, pour les entrelacs, dont les branches passent les unes sur les autres,

39. Un certain nombre de ces images réduites sont destinées à occuper un blanc laissé par le texte.

40. F. AVRIL, *Quelques considérations*, op. cit., p. 267-270.

mais aussi pour des figures ou des détails qui se recouvrent partiellement avec un certain réalisme. Mais, à côté de ces procédés habituels, John Williams, après François Avril, a noté quelques particularités qui révèlent « an extraordinary appreciation of the implications of pictorial space »⁴¹. Si l'on ne peut bien évidemment parler qu'exceptionnellement ici de perspective⁴², on observe que, dans la représentation de la Théophanie de la Trinité (fol. 121v°-122), sur la partie droite due à l'artiste A, la disposition des Vieillards le long du cercle délimitant le disque central évoque une certaine profondeur soulignée par la position de quatre d'entre eux « audacieusement figurés de dos »⁴³. Également représenté de dos, le personnage de *Mors* du fol. 109 chevauche en outre un destrier cabré dont l'arrière-train se dresse au premier plan⁴⁴. Enfin, une distinction de plusieurs plans est évoquée plus explicitement sur l'évocation du Déluge du fol. 85 par la différence de proportion entre le grand noyé qui, au niveau inférieur, représente le premier plan, et les figures beaucoup plus réduites du deuxième niveau qui semblent plus éloignées, bien qu'au troisième niveau, les dimensions plus élevées d'un dernier personnage rompent cette impression. Quoique de portée encore limitée, ces recherches témoignent en tout cas de la liberté, de l'originalité, mais sans doute aussi de la culture de l'artiste qui a présidé à la mise en œuvre de cette illustration⁴⁵.

L'intervention de Stephanus Garsia Placidus, reconnaissable dans la composition des deux premières parties du manuscrit, ne semble en revanche plus guère visible dans la majeure partie du *Commentaire* de saint Jérôme, dont toutes les illustrations sont du reste l'œuvre des artistes B et C. À l'exception des trois premières – Babylone entourée de serpents (fol. 217), Portrait de Daniel (217v°) et la partie gauche du Premier songe de Nabuchodonosor (219v°) –, ces images présentent soit une adaptation assez libre des schémas précédents – Daniel dans la fosse aux lions (fol. 233v°) –, soit, le plus souvent, une répartition assez désordonnée des divers éléments composant la scène.

Réalisme et modernité dans l'illustration des figures : Pas plus que l'art roman en général, les images du *Commentaire* de Beatus ne sont destinées à figurer exactement la réalité. On y trouve cependant des scènes qui témoignent d'un souci de précision, d'exactitude et même de réalisme qui tranche avec le caractère souvent conventionnel et figé des mêmes thèmes dans les manuscrits mozarabes. Il n'est pas dans notre intention d'aborder tous les aspects d'un sujet vaste et difficile qui mériterait une longue analyse. On se contentera ici de quelques brèves notations concernant la représentation des animaux, du corps humain et du costume. L'armement nous retiendra davantage, car les historiens et les historiens de l'art ne se sont pas assez intéressés, nous semble-t-il, à certaines images représentant des fantassins et des cavaliers⁴⁶.

41. J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., III, p. 45.

42. Les seuls exemples, du reste encore maladroits, sont dus à l'artiste C dans les derniers feuillets liminaires, pour le trône de la Vierge de l'Adoration des Mages (fol. 12) et la tour de l'Annonce aux bergers (fol. 12v°).

43. F. AVRIL, *Quelques considérations*, op. cit., p. 265.

44. *Ibid.*, p. 267.

45. Cette culture est bien mise en évidence par les comparaisons présentées dans John WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., III, p. 45.

46. Renée MUSSOT-GOULARD, *Les princes de Gascogne, 768-1070*, Marsolan, 1982 (photo 12, p. 136) a jadis publié une image du fol. 148v°, montrant des guerriers au combat. Mais l'illustration est si

Les qualités d'observation s'observent dans le traitement d'une grande part des nombreux animaux représentés⁴⁷, et en particulier de ceux que pouvaient observer chaque jour les peintres : qu'il s'agisse d'animaux domestiques – taureaux, chevaux et mules, molosses, lévriers ou chats, moutons, béliers ou agneaux, chèvres et boucs –, de bêtes sauvages, mais encore familières et « positives » – cerfs, renards, lièvres, bouquetins –, ou dangereuses – sangliers –, de la foule des oiseaux qui peuplent le ciel – canards et autres palmipèdes, corbeaux, hérons et autres échassiers, passereaux, colombes multicolores, aigles et autres rapaces –, ou d'espèces plus « négatives » comme les ours, les serpents ou les poissons, les grenouilles et les crabes, on est surpris de la finesse et de la vérité des détails, de l'exactitude et souvent de **l'audace des positions**⁴⁸ : c'est le cas surtout des chevaux représentés **au pas** ou au galop, mais aussi **cabrés** et participant au combat du cavalier⁴⁹.

C'est un tout autre contexte, moins "réaliste", qui explique les caractères d'autres animaux figurés dans les images du manuscrit : pour les animaux monstrueux, composites, dotés d'ailes, de têtes multiples, de queues terminées par des têtes de serpent (fol. 145v°)..., mais aussi pour des animaux réels, mais moins familiers dans nos régions – lions ou léopards, singes, éléphants, dromadaires (fol. 198) –, l'imagination, mais aussi la référence à des sources extérieures, comme les Bestiaires, l'emportent sur l'observation réaliste. Encore faut-il noter, avec Jacques Voisenet, qu'au haut Moyen Âge, des animaux considérés aujourd'hui comme imaginaires – monstres, dragons, etc. – font partie du monde réel créé par Dieu au service des hommes.

En ce qui concerne ces derniers, au-delà de différences liées au style de chaque peintre, on observe d'étroites similitudes tout d'abord dans les proportions – qui sont toujours très élancées pour les personnages sacrés ou religieux, et beaucoup

peu lisible que l'auteur n'a pas jugé utile de la commenter. La seule étude qui traite le sujet est celle de Ada BRUHN DE HOFFEYER, « Arms and Armour in Spain. A short Survey, I : The Bronze Age to the End of High Middle Ages », dans *Gladius*, 1972, chap. IV : Weapons from the Mozarabic Illuminations (10th-12th centuries), p. 133 et fig. 84, p. 128. La présente note doit beaucoup à l'article de cette historienne. On notera aussi que les cavaliers du *Beatus* de Saint-Sever apparaissent sur une illustration de l'ouvrage récent de Florian MAZEL, *Féodalités, 888-1180*, Paris, 2010 (Histoire de France sous la direction de Joël Cornette), p. 642. L'auteur fait un commentaire iconographique du fol. 148v°, mais il n'a pas cru bon d'attirer l'attention du lecteur sur la cotte de mailles, le casque et le nasal que portent les cavaliers de l'Apocalypse.

47. Ces représentations, dont le nombre total dépasse nettement la centaine, sont le plus souvent utilisées pour agrémenter des compositions très diverses : ainsi, 24 quadrupèdes et oiseaux divers se glissent entre les entrelacs et les feuillages qui encadrent le frontispice du fol. 1, et 4 dans ceux du grand *Alpha* du fol. 14. D'autres s'opposent dans des combats (fol. 10v°-12, 183v°). Enfin, certains, aussi bien domestiques que sauvages ou légendaires, sont associés dans de grandes compositions décoratives (fol. 198), symboliques (fol. 235) ou narratives (fol. 85).

48. Sur les animaux au haut Moyen Âge, voir les ouvrages de Jacques VOISENET, *Bestiaire chrétien : l'imagerie animale des auteurs du Haut-Moyen Âge, V^e- XII^e s.*, Toulouse, 1994 ; *Bêtes et hommes dans le monde médiéval. Le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*, Préface de Jacques le Goff, Turnhout, Brepols, 2000 : cet excellent ouvrage aborde tous les aspects de la question. La couverture de l'ouvrage est extraite du *Beatus*, de même que d'autres illustrations. Les animaux domestiques sont traités aux p. 27 et suiv. Le chap. II, p. 53 et suiv., est consacré aux bêtes sauvages ; voir aussi Gaston DUCHET-SUCHAUX et Michel PASTOUREAU, *Le bestiaire médiéval. Dictionnaire historique et bibliographique*, Paris, 2002.

49. Dans toutes les sources du haut Moyen Âge, les équidés étaient l'objet d'un intérêt tout particulier, en raison du rôle qu'ils jouaient chez les aristocrates, aussi bien dans la paix que dans le combat, voir VOISENET, *Bêtes et hommes*, op. cit., p. 40-49.

plus trapues pour les laïcs –, et dans les attitudes, les positions ou les postures, qui sont d'une extrême diversité, d'un grand réalisme et souvent d'une grande souplesse en fonction de leur situation : personnages assis, debout, en marche, ou allongés, renversés, les bras collés au corps, levés, tendus, ou brandissant des objets ou des armes.

Les visages sont assez uniformes, les yeux et les sourcils, le nez et la bouche sont dessinés d'un trait de plume ; la barbe, en forme de collier et parfois de bouc bifide, n'est portée que par le Christ et très rarement par un laïc, ainsi que, curieusement, par la statue d'or de Nabuchodonosor (fol. 51v^o) ; les cheveux diversement bouclés forment une sorte de casque, à l'exception de ceux d'Adam et d'Ève, qui retombent sur leurs épaules ; une tonsure couronne la tête des moines ; les seuls chauves sont les barbons se disputant une belle du fol. 184. Tous les personnages saints et les anges sont marqués d'un nimbe, généralement jaune d'or, parfois bleu, blanc ou vert ; le nimbe du Christ n'est qu'exceptionnellement marqué d'une croix.

Les mains longues et fines tiennent un livre, un coffret, serrent une arme, ou désignent une personne ou un objet d'un index tendu. Les pieds nus des anges et des saints sont fins et bien dessinés. Les ailes des anges et des animaux ailés comportent généralement deux rangées de plumes et de longues plumes, assez fréquemment peintes de couleurs différentes ; parfois repliées vers le sol, elles sont le plus souvent ouvertes et largement déployées, souvent dans des positions audacieuses.

Les nus sont assez rares : il s'agit le plus souvent de morts noyés par le Déluge (fol. 85) ou d'autres fléaux, mais aussi d'Adam et d'Ève représentés dans la première généalogie (fol. 5v^o) et dans la partie supérieure de la Mappemonde (fol. 45ter), et de la statue de Nabuchodonosor (fol. 51v^o). Certains détails anatomiques sont figurés de manière réaliste : nombril d'Adam et d'Ève, seins d'Ève, sexe masculin de la statue d'or et des noyés de la Deuxième trompette (fol. 139v^o).

Les vêtements distinguent nettement les catégories sociales : les anges et les personnages sacrés ou religieux⁵⁰ portent une longue tunique assez ajustée sur la poitrine, mais s'évasant largement sur les avant-bras et les jambes, au point de former une petite **traîne** (fol. 2, 2v^o, 3, etc.). Au-dessus, un manteau sans manches, une sorte de cape très ample, tombe d'une épaule, généralement la gauche, passe derrière le dos et vient recouvrir le ventre et les cuisses de ses plis courbes très élégants (fol. 1v^o, 2, 2v^o, etc.) ; parfois, cette cape couvre les deux épaules (fol. 65v^o, 68v^o, 73v^o, etc.). Les femmes ont des vêtements semblables, complétés par une **guimpe** qui couvre la tête, le cou et les épaules (fol. 8, 8v^o, etc., 52v^o). Tous ces habits ne sont que très rarement ornés de galons, mais la plupart portent un semis de motifs faits de trois points, que l'on observe aussi dans des manuscrits hispaniques⁵¹.

50. C'est à partir du IV^e siècle que les clercs ont commencé à revêtir un costume spécial, la « sainte tunique » dont parle Eusèbe de Césarée, qui les distingue des laïcs et les rapproche des moines et des anges, voir : Dominique IOGNA-PRAT, *Agni Immaculati. Recherches sur les sources hagiographiques relatives à saint Maieul de Cluny*, Paris, 1988.

51. Ce motif a été utilisé par les trois peintres A, B et C. On le trouve également dans deux manuscrits contemporains, le Privilège de Nájera (Madrid, Real Academia de la Historia : Manuel GÓMEZ MORENO, *El arte románico español*, Madrid, 1934, p. 16 et suiv., pl. v, vi) et le Diurnal de 1055

Les simples laïcs portent un bリアud, tunique courte aux manches évasées, un petit **manteau** couvrant les épaules et parfois fermé sur le col par une boucle (fol. 6v°), et des braies ajustées sur les jambes (fol. 2v°, 6v°, 8, 156, 193)⁵². Ils sont chaussés de brodequins ou de bottes courtes (fol. 6v°, 156, 183-184, 193, etc.).

Des cavaliers étaient représentés sur quatre images, dont une a disparu⁵³. Ceux qui sont figurés aux folios 108v°-109, 148v° et 201v° disposent du même type de harnachement que les troupes de Guillaume le Conquérant sur la Broderie de Bayeux qui est sensiblement contemporaine du *Beatus* : montés sur une selle aux arçons déjà surélevés qui donnent de l'assise au combattant⁵⁴, la plupart ont, comme dans les scènes de la bataille de Hastings, la jambe tendue sur des étriers allongés qui renforcent la stabilité⁵⁵. L'éperon, fixé sur la cheville, est bien visible sur le cavalier bleu du fol. 108v° et sur le cavalier " fidèle et vrai " du fol. 201v°⁵⁶.

Les seuls cavaliers disposant d'un armement complet sont les « cavaliers de feu » (Ap 9,17-21) qui, au fol. 148v°, montent des chevaux à tête de lion crachant des flammes, et dont les queues sont terminées par des têtes de serpent qui tuent un tiers des hommes : les victimes tombent parmi des cadavres dénudés. Comme sur la broderie de Bayeux, l'artiste a dû recourir à quelque convention pour représenter l'imbrication des petits anneaux de fer entrelacés constituant la **cotte de mailles** ou haubert⁵⁷, qui s'arrête aux genoux, mais se prolonge sur le chef par une sorte de capuchon protégeant le cou, la nuque et le menton. La protection de la tête est complétée par un **casque conique** fait, semble-t-il, de plusieurs lames, sans doute rivetées, se rejoignant au sommet, et renforcé d'un nasal⁵⁸. Ces cava-

(Santiago de Compostela, Bibl. Univ., MS Res. 1 : M. GÓMEZ MORENO, *ibid.*, pl. II-IV). Voir aussi J. WILLIAMS, *Le Beatus de Saint-Sever*, *op. cit.*, p. 260-261, fig. 4-6.

52. Porté au-dessus de la chemise - la *chainse* -, le bリアud est une sorte de blouse. Le manteau est une pièce d'étoffe agrafée sur l'épaule, voir : Jules QUICHERAT, *Histoire du costume en France*, Paris, 1875, p. 146 et suiv. ; Camille ENLART, *Manuel d'archéologie française*, t. III : *le costume*, Paris, 1916, p. 19 et suiv. ; Joan EVANS, *Dress in Medieval France*, Oxford, 1952, p. 1 et suiv. et fig. 3.

53. Cette image n° 76, qui était peinte sur un folio disparu entre les fol. 199 et 200, représentait le Cavalier " Fidèle et Vrai ", dont le triomphe sur la Bête est figuré au fol. 201v°.

54. Les arçons se relèveront davantage au siècle suivant pour mieux « emboîter » le cavalier sur sa monture.

55. Ces étriers allongés, comme l'a relevé John France (« L'apport de la Tapisserie de Bayeux à l'histoire de la guerre », dans *La tapisserie de Bayeux. L'art de broder l'histoire*, Pierre BOUET éd. et alii, Caen, 2004, p. 189-200, ici p. 199), sont parfaitement visibles au début de la bataille de Hastings, dans la scène montrant un écuyer conduisant sa monture à Guillaume : Sir Franck STENTON dir., *The Bayeux Tapestry. A Comprehensive Survey*, Londres, 1957, pl. 53. L'usage des étriers, d'origine orientale, s'est généralisé à l'époque de Charlemagne, Claude GAIER, « L'armement chevaleresque au moyen Âge (IX^e-XV^e siècle) », dans Claude GAIER, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, Préface d'André Joris, Bruxelles, t. II, 2004, p. 165-179, ici p. 171.

56. De splendides étriers avec éperons étaient, on le sait, des éléments d'ostentation chevaleresque. Sur les éperons, voir la synthèse en français de Nicolas PORTET et Marie-Agnès RAYNAUD, *Le mobilier en fer. Les objets équestres*, dans *Une résidence aristocratique [...] Le castrum d'Andone. Fouilles d'André Debord*, ouvrage dirigé par Luc BOURGEOIS, Caen, 2009, p. 211 et suiv.

57. On a retrouvé des cottes de maille remontant à la période viking sur le site de Birka en Suède, Stockholm, Statens Historiska Museum, STENTON dir., *The Bayeux Tapestry*, *op. cit.*, fig. 38.

58. Selon Claude Gaier, « L'évolution et l'usage de l'armement personnel défensif au pays de Liège du XII^e au XV^e siècle », dans Claude GAIER, *Armes et combats dans l'univers médiéval*, *op. cit.*, t. I, 1995, p. 125-149, ici p. 133), le casque normand est une « calotte de fer en forme de cône aplati latéralement - de manière à présenter une très légère arête au-dessus du timbre ». Il serait d'une seule pièce à la différence du casque représenté sur le *Beatus*.

liers ne portent ici ni écu, ni épée, ni lance⁵⁹, alors que deux cavaliers des fol. 108v°-109 sont armés respectivement d'un arc et d'une grande épée, et celui du fol. 201v° d'un écu et d'une lance.

On retrouve l'écu et la lance chez les fantassins au fol. 193r°. Il s'agit d'une scène illustrant un passage d'Ap 17,12-13 montrant les « dix rois », qui « n'ont pas encore reçu la royauté », mais s'apprêtent à combattre avec la Bête contre l'Agneau qui les vaincra. L'artiste les montre en ordre de bataille, coiffés d'une énorme couronne, alors que leurs fantassins, au registre inférieur, ont la tête nue. La lance comporte, comme sur la Broderie de Bayeux, une très longue hampe assez fine⁶⁰, sur laquelle est fixé un fer composé d'une bague, d'une boule et d'une pointe en forme de losange⁶¹. C'est la lance des cavaliers arabes⁶² et de la garde royale des empereurs byzantins⁶³, qui a remplacé dès l'époque carolingienne le *pilum* romain ou l'angon franc. Malgré la fragilité de la hampe, elle sert sans doute davantage d'arme d'estoc que d'arme de jet⁶⁴.

Dans les manuscrits espagnols, cette lance équipe le cavalier⁶⁵, mais aussi le fantassin du *Beatus* de *Facundus*, provenant de l'atelier de León et daté de 1047⁶⁶. Mais alors que ce fantassin porte le bouclier rond, caractéristique des plus anciens *Beatus*⁶⁷, c'est un **bouclier oblong**, « en amande », plus ou moins bombé, qui figure dans les images du manuscrit de Saint-Sever aux fol. 193r° et 193v°. Il n'est pas réservé aux cavaliers. Au fol. 234r°, les boucliers ovales des gardes de Darius sont peints de deux couleurs opposées presque abstraites, alors que ceux des rois et des soldats sont ornés de cercles et de dessins variés, pour la plupart géométriques – cercles concentriques, files de perles ou de dents de scie, groupes de trois points comme sur les tissus –, ou végétaux – rosettes ou grande palmette inversée – qui ressemblent aux écus des compagnons de Guillaume le Conquérant. Le bouclier rond n'est cependant pas absent du *Beatus* de Saint-Sever. Au registre inférieur du fol. 193v° représentant le triomphe de l'Agneau sur la Bête,

59. Celui du registre inférieur porte des éperons, celui du registre supérieur tire à l'arc, mais ne semble pas porter de carquois.

60. Au fol. 193r° comme au fol. 234r°, la taille de la lance dépasse largement la taille des rois et des soldats qui gardent le lit de Darius. Il est difficile d'apprécier la dimension exacte de l'arme.

61. On ne trouve pas sur les enluminures du *Beatus* de Saint-Sever le type de lance représenté dans les Bibles de Roda ou de Ripoll en forme « rhomboïdale » (Victoria CIRLOT, « Techniques guerrières en Catalogne féodale : le maniement de la lance », *Cahiers de Civilisation médiévale*, t. XXVIII-1 (1985), p. 35-43, ici p. 36). La comparaison doit plutôt être établie avec le cavalier triomphant du *Beatus* de Gérone (Museu de la Catedral, Num. Inv. 7 (11), fol. 134v°).

62. BRUHN DE HOFFMEYER, *Arms and Armour in Spain*, *op. cit.*, p. 105.

63. On peut se demander si la scène illustrant, dans le *Commentaire de Daniel* au fol. 234r°, « l'angoisse du roi Darius » (Dan 6,19-20) n'est pas un lointain souvenir de l'iconographie impériale byzantine, même si c'est un roi couché et non assis sur un trône qu'entourent deux gardes armés de lances. La même scène est représentée sur le registre inférieur du rêve de Nabuchodonosor dans le *Beatus* de Morgan de 940, fol. 261.

64. Sur ces nouvelles méthodes de combat que le *Beatus* ne permet pas d'étudier, voir CIRLOT, *Techniques guerrières en Catalogne féodale*, *op. cit.*, p. 37-38. Dans la Broderie de Bayeux, la lance est utilisée aussi bien pour le jet – c'est l'ancien usage – que pour le choc – c'est le nouvel usage. Discussion dans Jean FLORI, « Encore l'usage de la lance... La technique du combat chevaleresque vers l'an 1100 », dans *Croisade et chevalerie, XI^e-XII^e siècles*, Paris-Bruxelles, 1998, p. 345-388, ici p. 355.

65. *Beatus* de Burgo de Osma, Archivo de la Catedral, Codex 1 (1086), fol. 85v°.

66. Madrid, Bibliothèque nationale, Ms Vitrina 14-2, fol. 283 ; voir aussi la scène de l'Ange et de l'abîme et les sauterelles (Ap. 9,7-22) sur le *Beatus* de Morgan (New York, Pierpont Morgan Library, Ms 644, fol. 142v°, reprod. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, *op. cit.*, t. II, Londres, 1994, fig. 59.

67. *Beatus* de Morgan, fol. 86, reprod. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, *op. cit.*, II, fig. 84.

un guerrier nimbé tient une longue épée de la main droite et un bouclier de la main gauche. Il s'agit d'un bouclier rond, fortement bombé, à *umbo*, renforcé d'une pointe tout à fait comparable à l'écu d'un fantassin anglais sur la broderie de Bayeux ⁶⁸.

Dans la seconde moitié du XI^e siècle, la Gascogne ne présentait plus guère de retard en matière militaire. Alors que les cavaliers de l'Apocalypse sur le fameux manuscrit de Burgo de Osma, daté de 1086, sont encore vêtus de lourds manteaux et se battent tête nue ⁶⁹, les cavaliers du *Beatus* de Saint-Sever possèdent l'équipement moderne du chevalier ⁷⁰.

Ne surestimons pas cependant ces nouveautés. Elles se manifesteront aussi par le courant d'occidentalisation qui a transformé la culture et l'art espagnol au cours du XI^e siècle. Dès le début du siècle suivant, les fantassins et les cavaliers du *Beatus* de Santo Domingo de Silos, s'ils conservent le bouclier rond, ont adopté le haubert, le casque et le nasal ⁷¹.

Les éléments communs de décor : Parmi les procédés utilisés pour structurer les images qui ont été présentés plus haut, les architectures, les frises et certains décors géométriques ou végétaux méritent une attention particulière, en raison de la manière dont sont traités leurs détails ornementaux : pour les architectures ⁷², nous nous contenterons de signaler les deux seuls exemples d'arcs outrepassés (fol. 172, 178v^o) qui se sont égarés parmi tous les arcs en plein cintre, surbaissés ou à trois pans, mais aussi le traitement très différencié des chapiteaux portant les entablements et les arcades : à l'exception d'un seul (fol. 83) qui représente un combat d'animaux, et de ceux, très sommaires, du peintre C, tous sont inspirés des deux types corinthiens à rangée unique de feuilles d'angle ou à double ou triple collerette d'acanthes, mais ces éléments présentent des différences significatives : dans la représentation des Évangélistes, le peintre A a laissé les feuilles nues, ou a dessiné à la plume sur leur surface des rinceaux ou des palmettes, alors que le peintre B a représenté avec soin et suggéré à l'intérieur des grandes feuilles d'angle le dessin et le relief des grandes palmettes que l'on

68. James MANN, *Arms and Armour*, dans STENTON dir., *The Bayeux Tapestry*, op. cit., p. 60.

69. Le *Beatus* d'Osma, fol. 85.

70. Il n'est pas impossible que cette modernité s'explique par l'arrivée en Gascogne des guerriers poitevins du duc Gui-Geoffroi-Guillaume, qui mettent fin à l'indépendance de la Gascogne. Ils étaient en relation avec la Normandie depuis la fin du X^e siècle et certains membres de la plus haute noblesse et de la chevalerie ont plus tard combattu à Hastings et participé à la conquête de l'Angleterre, George T. BEECH, « The Participation of Aquitanians in the Conquest of England, 1066-1100 », dans *Anglo-Norman Studies : Proceedings of the Battle Conference*, 1986, éd. R. Allen BROWN, Woodbridge, 1987, p. 1-24, repris dans George T. BEECH, *Solving some Enigmas of the Middle Ages. The Historian as a Detective*, The Edwin Mellen Press, Lampeter (Wales, U. K.), p. 191-226. La qualité de l'acier poitevin est bien connue des chansons de geste, voir Edmond-René LABANDE, « Le Poitou dans les chansons de geste », *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 4^e sér., t. XIII (1973), p. 329-352.

71. *Beatus* de Silos, Londres, British Library, Add. Ms. 11695, (début du XII^e siècle), fol. 194 (repr. dans John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, op. cit., IV, fig. 313 : guerrier à pied avec casque, nasal, bouclier rond, épée et solide lance.

72. La représentation d'architectures dans l'art mozarabe a été évoquée dans Petro de PALOL, « Precedentes hispánicos e influencias orientales y africanas en la decoración e ilustración de los Beatos », dans *Actas del Simposio*, op. cit., I**, p. 117-133, ici 123-127 ; pour celle de l'architecture asturienne et son contexte, voir Helmut SCHLUNCK, « El arte asturiano en torno al 800 », *ibid.*, p. 135-162, ici 151 et suiv., et I***, fig. des p. 106 et suiv.

peut observer sur des chapiteaux romans aussi bien de Saint-Sever que de Compostelle et dans les églises marquées par leur rayonnement.

Des choix analogues ont présidé au traitement des frises : alors que le peintre A a conservé certains motifs très schématiques de la tradition mozarabe, qu'il a créé ailleurs de curieuses ombelles, ou s'est contenté de dessiner à la plume des compositions de palmettes, le peintre B a puisé dans le répertoire de files de palmettes, d'anthymions et de rinceaux de demi-palmettes qui s'est généralisé dans la seconde moitié du XI^e siècle dans le Sud-Ouest de la France et le Nord-Ouest de l'Espagne, sur " la route de Saint-Jacques " ⁷³ et il en a très habilement évoqué le relief. Quant au peintre C, à côté de quelques-uns des motifs précédents, il a imité des filigranes de décors d'orfèvrerie (fol. 178v°).

L'esprit roman que l'on perçoit clairement sur les chapiteaux ou les frises se retrouve dans la conception des compositions géométriques ou végétales, qu'il s'agisse d'imitations de caractères coufiques (fol. 1), de nœuds ou de grands lacis d'entrelacs décorant d'autres éléments ou emplissant toute une page (fol. 26), ou des harmonieux rinceaux de palmettes que le peintre C a disposés en panneaux (176v°, 179v°), pour encadrer une scène (183), ou servir de fond à une image complexe (198, 208v°).

Tout aussi originale est la représentation des tentures que l'on n'observe que sur le fond des portraits des Évangélistes (fol. 1v°, 2v°, 3v°, 4v°) et sur deux images du *Commentaire de Daniel* (fol. 217v° et 219 v°). Aux rideaux séparés au milieu et retenus sur les côtés représentés le plus couramment, on a préféré ici des tentures tendues de façon uniforme derrière les personnages, telles qu'on les dessine sur les murs des églises ⁷⁴.

Dans une entreprise commune, les particularités du style propre à chacun des artistes : Si l'analyse des divers éléments mis en œuvre confirme bien l'« évidente unité d'inspiration et de conception » reconnue par François Avril dans toutes ces illustrations, elle met également en évidence tout ce qui, dans la recherche de vérité, le sens du réalisme et l'inspiration proprement romane, distingue cette œuvre du vaste ensemble des *Beatus* réalisés au sud des Pyrénées, et en particulier du ou des modèles mozarabes qui ont pu servir aux peintres de Saint-Sever. Mais dans le même mouvement, F. Avril a aussi parfaitement défini l'originalité de chacun des artistes qui ont puisé dans ce fonds commun pour exprimer leur propre personnalité. C'est son étude qui a inspiré l'essentiel des remarques qui suivent.

Pour F. Avril, l'artiste A présente un « tempérament raffiné » qui se révèle dans « son dessin fin et élégant, tracé d'une plume légère à l'encre brune ou de couleur [...] et à travers sa gamme chromatique aux tonalités parfois recherchées [...] le rosé, le lilas, le vert amande, l'ocre, le marron foncé, le gris-bleu, etc. », « à l'opposé du coloris plus franc et contrasté de ses collaborateurs. » ⁷⁵ Mais sa maîtrise apparaît surtout dans le traitement des visages, dont les nuances de couleur suggèrent le modelé et la carnation, et dans l'élégance et la souplesse des plis des

73. Marcel DURLIAT, *La Sculpture romane de la Route de Saint-Jacques, De Conques à Compostelle*, 2^e éd., Dax, CEHAG, 1995.

74. Yolanta ZAŁUSKA, « Les feuillets liminaires », dans *El « Beato » de Saint-Sever, Volumen complementario, op. cit.*, p. 237-254, ici, p. 245.

75. F. AVRIL, *Quelques considérations, op. cit.*, p. 267.

vêtements. C'est pourtant aussi celui qui semble le moins directement inspiré par les décors romans.

« Clarté et équilibre caractérisent les œuvres [de l'artiste B], qui sont peuplées de personnages au type massif et bien planté. Son goût de la clarté se manifeste à la fois dans le dessin, net et vigoureux, moins fouillé cependant que celui de Garcia (A), et dans le coloris où il fait usage de tonalités franches et opposées [...] (rouge, jaune vif, bleu azur, vert olive), les seuls tons mélangés étant l'orangé et une sorte de gris vert. Le blanc est utilisé normalement pour les chairs, les chevelures étant généralement d'un noir charbonneux. La couleur participe également [...] au dessin »⁷⁶ : les plis des vêtements sont ainsi dessinés par d'épais traits rouges. Enfin, son traitement des frises révèle certainement une inspiration directe de modèles sculptés, bandeaux ou tailloirs.

L'artiste C « n'a pas de style clairement définissable : tantôt il redessine avec sécheresse le dessin préparé par A, tantôt il s'efforce de pasticher le style pictural de B. Ce n'est que dans certains cas isolés qu'il semble avoir trouvé un ton personnel : ainsi dans la scène du Déluge (fol. 85) [...]. Dans les cas douteux, ses œuvres se reconnaissent à l'emploi très systématique, sinon exclusif, d'un épais trait à l'encre noire pour le dessin des figures, et surtout par son coloris [...] : jaune vif, presque soufre, [...] rouge sang de bœuf, bleu nuit, vert olive terne, violet sombre et surtout un bleu verdâtre presque noir. Ces pigments ont généralement un aspect granuleux et semblent parfois avoir été étendus à la hâte, laissant visible le travail du pinceau (fol. 13, 85). »⁷⁷

F. Avril pense en outre que c'est ce dernier artiste qui a « très fréquemment et parfois indiscrètement » retouché les images des autres peintres, en repassant maladroitement à l'encre noire « les contours des visages, des mains et des pieds des personnages [...], plus rarement des éléments du vêtement. »⁷⁸

Avec F. Avril, on ne citera que pour mémoire l'artiste D qui ne semble avoir réalisé qu'une seule peinture.

Tels qu'ils nous apparaissent ainsi dans leur diversité et leur originalité, c'est à ces artistes, mais aussi aux scribes qui ont œuvré avec eux que nous devons ce manuscrit d'une « singulière beauté » dont nous allons maintenant analyser les diverses parties.

76. *Ibid.*, p. 269.

77. *Ibid.*, p. 269-370.

78. *Ibid.*, p. 270.