

LE COMMENTAIRE DE L'APOCALYPSE DE BEATUS

BEATUS DE LIÉBANA

Les manuscrits du *Beatus* tirent leur nom de celui que l'on reconnaît comme leur auteur, un moine asturien, Beatus de Liébana. On ne sait presque rien de lui¹⁰⁶. Sa biographie tardive n'a aucune valeur historique¹⁰⁷. Il est qualifié de « prêtre » par un contemporain, Alvaro de Cordoue¹⁰⁸, tandis que le grand érudit carolingien Alcuin lui donne le titre d'abbé¹⁰⁹. On ignore s'il était originaire du pays cantabre ou venait d'autres parties de l'Espagne. Il serait entré au monastère de Saint-Martin de Liébana¹¹⁰ au milieu du VIII^e siècle¹¹¹ ; il mourut au début du IX^e¹¹².

Si les origines du monastère Saint-Martin, et même la date de sa fondation sont mal connues, il bénéficiait au VIII^e siècle d'une situation très favorable : protégé des invasions arabo-berbères (711-715) par la Cordillère cantabrique, il avait été rattaché au royaume chrétien des Asturies qui serait né en 722 de la victoire miraculeuse remportée par Pelayo sur les Musulmans à Covadonga.

Ce royaume réussit tant bien que mal à faire la synthèse entre des populations locales, composées de paysans peu romanisés et mal christianisés, et des immigrants chrétiens (*Hispani*) qui apportaient dans ce réduit montagneux l'héritage juridique, culturel et artistique du monde wisigothique. Ayant choisi Oviedo comme capitale, le roi Alphonse II le Chaste (791-842) y bâtit palais et églises pour faire revivre « l'ordonnance wisigothique (*Gotorum ordinem*) comme elle avait existé à Tolède tant dans l'église que dans le palais... »¹¹³. Outre les tensions internes entre les *Hispani* et les populations indigènes, le royaume asturien devait cependant affronter non seulement la menace musulmane, mais les rivalités théologiques opposant l'archevêque de Tolède Élipand aux chrétiens asturiens dans la crise de l'adoptianisme¹¹⁴.

Élipand s'en était pris à Migeceus, défenseur d'une « doctrine trinitaire rigoureuse », au « prêtre » Beatus de Liébana et à un de ses disciples, l'évêque d'Osma

106. Sur la biographie mal connue de Beatus, voir en dernier lieu Luis VÁZQUEZ DE PARGA, « Beato y el ambiente cultural de su época », dans *Actas del Simposio, op. cit.*, t. I*, 1978, p. 33-45 ; *Coloquio*, p. 47-51. Une présentation synthétique des questions posées par son œuvre a été proposée dans Laurence CABRERO-RAVEL, « Le *Beatus* de Saint-Sever : un état des questions », dans *Abbaye de Saint-Sever. Nouvelles approches, op. cit.*, p. 311-338.

107. *Bibliotheca hagiographica latina*, n° 1063. Plusieurs fois édité, le texte anonyme de la *vita* a été publié dans la *Patrologie latine*, t. 96, col. 887-899 d'après l'édition de dom Mabillon.

108. Juan GIL ed., *Corpus scriptorum Mozarabicum*, t. I, Madrid, 1973, p. 179, cit. J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus, op. cit.*, t. I, Londres, 1994, p. 14. L'ouvrage a été rédigé au milieu du IX^e siècle.

109. Agustín MILLARES CARLOS, *Contribución al corpus de códices visigóticos*, Madrid, 1931, p. 213-222.

110. Aujourd'hui Santo Toribio de Liébana, comarca de Liébana (Cantabrie), dans le diocèse de León. Le monastère a changé de nom au XII^e siècle. L'église actuelle, desservie par les Franciscains, est du XIII^e siècle.

111. On se fonde sur une lettre d'Alcuin à Beatus pour le rattacher au monastère de Liébana, J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus, op. cit.*, t. I, p. 15 et note 18, p. 160.

112. La date traditionnelle de 798 n'est pas sûre.

113. Aline RUCQUOI, *Histoire médiévale de la Péninsule ibérique*, Paris, 1993, p. 165 ; pour une présentation du royaume asturien au temps de Beatus, voir la communication du grand historien espagnol, Claudio SÁNCHEZ ALBORNOZ, « El 'Asturorum Regnum' en los días de Beato de Liébana », dans *Actas del Simposio, op. cit.*, t. I*, p. 19-32.

114. J. F. RIVERA RECIO, *El adopcionismo español (VIII^o s.)*, Tolède, 1980.

Etherius¹¹⁵. Beatus répondit en 785 par *l'Apologétique* ou *Contre Élipand*¹¹⁶, où il défendait, en accord avec les lettrés carolingiens, la foi catholique contre l'hérésie adoptianiste de l'archevêque. Selon ce dernier, qu'on accusait d'être trop sensible aux conceptions de l'Islam, seul le Verbe émanait du Père. Le Christ, en tant qu'homme, n'était pas « le propre Fils de Dieu », mais seulement le fils de Marie et le fils adoptif du Père. Cette doctrine, reprise par l'évêque Félix d'Urgel, fut vigoureusement combattue par Alcuin et condamnée par le concile de Francfort en 794 et, à plusieurs reprises, par la Papauté.

On voit ainsi comment le moine de Liébana a participé pleinement aux grands débats de son époque. Mais c'est une autre œuvre, ses *Commentaires sur l'Apocalypse de l'Apôtre saint Jean*¹¹⁷, qui l'a rendu célèbre, bien qu'aucun nom d'auteur n'y figure¹¹⁸. Ces *Commentaires* ont rencontré un immense succès dans les milieux monastiques de l'Espagne chrétienne et même au-delà des Pyrénées, comme en témoigne le manuscrit de Saint-Sever. Une première version semble avoir été écrite en 776, avant la querelle adoptianiste, et une autre¹¹⁹ ou deux autres¹²⁰, une dizaine d'années plus tard¹²¹.

L'ouvrage, dédié à Etherius, témoigne d'une vaste culture exégétique qui suppose l'existence à Liébana ou dans les Asturies de riches bibliothèques.

TRADITION EXÉGÉTIQUE ET ATTENTES ESCHATOLOGIQUES

On a conservé 32 manuscrits ou fragments de manuscrits médiévaux de l'œuvre, rédigés de la fin du IX^e au XIII^e siècle, et dont 24 sont enluminés¹²². Les manuscrits remontant à l'auteur ou à son temps ont tous disparu. Avant d'examiner plus en détail les problèmes de la tradition manuscrite qui permettront de mieux situer le *Beatus* de Saint-Sever dans l'ensemble du corpus, notons que les *Commentaires*, précédés d'une *Préface* et d'un long *Prologue*, suivent le texte de *l'Apocalypse* du début à la fin. Ils sont divisés en 12 livres et 68 sections

115. *Patrologie latine*, t. 96, col. 918 et suiv.

116. G. ECHEGARAY, A. del CAMPO, L. G. FREEMAN, *Beato de Liébana. Obras completas y complementarias*, Madrid, 2004, p. 674-922 et B. LOFSTEDT, *Beati Liebanensis et Eterii Oxonensis Adversus Elipandum libri Duo*, (Corpus Christianorum Continuatio medievalis, 59), Brepols, 1984. L'œuvre de Beatus, aujourd'hui incomplète, est connue sous deux titres – *Apologeticus* et *Adversus Elipandum*. Elle comprend deux livres. Les auteurs se plaignent de la diffusion de l'hérésie non seulement dans l'Andalous, mais aussi dans les Asturies et au-delà des Pyrénées. C'est cette œuvre qui a fait connaître Beatus aux théologiens du monde carolingien, notamment Alcuin.

117. *Apocalypsim B. Ioannis Apostoli Commentaria*. Cette œuvre a connu plusieurs éditions dont on citera ici les principales, *Patrologie latine*, t. 96, col. 894-1030 ; H. A. SANDERS, *Beati in Apocalypsim*, *op. cit.* et, plus récemment, E. ROMERO POSE, *Sancti Beati a Liébana Commentarius in Apocalypsim*, 2 vols., Rome, 1985 et G. ECHEGARAY et AL., *Beato de Liébana. Obras completas y complementarias*, *op. cit.*

118. L'attribution de l'œuvre au moine de Liébana, parfois mise en doute, repose principalement sur la dédicace à l'évêque d'Osma Etherius.

119. C'était l'opinion de Léopold Delisle, qui datait les deux versions de 776 et 786 : Léopold DELISLE, « Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus conservés à la Bibliothèque nationale et dans le Cabinet de M. Didot », dans *Mélanges de Paléographie et de Bibliographie*, Paris, 1880, p. 17-148 : Les manuscrits de l'Apocalypse.

120. Trois éditions pour Sanders, *Beati in Apocalypsim*, *op. cit.*, p. XV-XVI : 776, 784, 786.

121. On reviendra sur les dates de rédaction.

122. On compte parmi ces 32 exemplaires : 25 plus ou moins complets, 7 fragments très réduits. 2 sont des *membra disiecta* conservés dans d'autres bibliothèques ; il faut ajouter 11 notices d'exemplaires perdus ou non identifiés avec certitude : voir A.-M. MUNDÓ, « Sobre los códices de Beato », dans *Actas del Simposio*, *op. cit.*, I*, p. 107-116.

ou *storiæ* regroupant quelques versets de l'*Apocalypse*¹²³. Chacune des sections commence par une citation du texte de l'*Apocalypse* dans un latin qui n'est pas celui de la *Vulgate* traduite par saint Jérôme, mais d'une version plus ancienne, sans doute d'origine africaine. C'est aussi la langue du commentaire et des inscriptions sur les images. Le texte est suivi par les *explanationes* – le commentaire –, qui en donnent l'interprétation. Dans les manuscrits enluminés, les images s'insèrent entre le texte et le commentaire¹²⁴.

Les *Commentaires* ne sont pas ce que nous appellerions aujourd'hui une œuvre originale, mais plutôt une « somme exégétique »¹²⁵ : le texte de l'*Apocalypse* est expliqué par des emprunts de passages entiers aux commentateurs antérieurs. Beatus le dit dans sa préface : « L'*Apocalypse* de Jean est, en résumé, une clef de la Bible, qui contient tout ; mais de manière tellement condensée, dans un style compliqué plein de choses voilées [...]. Pour saisir les mystères de cette puissante synthèse, des auteurs ont longuement réfléchi avant moi sur ce beau texte. D'autres ont complété ces explications par leurs lumineux et très orthodoxes commentaires des textes sacrés. J'ai donc relu les principaux, Jérôme, Augustin, Fulgence, Grégoire, Tyconius, Irénée, Apringius et Isidore de Séville, ce qui est beaucoup de travail et bien long, afin de résumer l'essentiel dans ce manuel qui vous évitera de pénibles lectures diverses et sera plus facile à assimiler »¹²⁶. « Les choses exposées dans ce livre ne sont pas de moi, mais des saints pères ; on doit les trouver dans les livres signés par Jérôme, Augustin, Ambroise, Fulgence, Grégoire, Tyconius, Irénée, Apringius et Isidore. Ce qui n'est pas compréhensible à la lecture des autres livres le sera dans celui-ci, parce qu'il est écrit dans le langage de tout le monde... avec une foi et une dévotion absolues. »

Comme le soulignait ainsi Beatus, l'*Apocalypse* attribuée à l'apôtre Jean est un texte mystérieux, qui, plus encore que les autres textes de l'Écriture, mérite une exégèse¹²⁷. Les auteurs des premiers siècles chrétiens n'ont pas manqué d'expliquer certains passages ou d'ébaucher un commentaire littéral qui privilège-

123. Ces divisions sont vraisemblablement dérivées de Tyconius, M. C. DÍAZ y DÍAZ, « La tradición del texto de los Comentarios al Apocalipsis », dans *Actas del simposio, op. cit.*, I*, p. 163-184. Elles n'ont aucun rapport avec celles de nos Bibles modernes, en chapitres et versets : un de nos versets « peut être coupé en deux, répété partiellement ou entièrement sur deux *storiæ* [...] ou même omis » ; l'articulation des livres eux-mêmes diffère de celle de nos chapitres. « Ces livres sont autant de blocs allégoriques cohérents mais identiques qui se superposent » : Nouredine MEZOUGH, « Beatus et les " Beatus " », dans *El « Beato » de Saint-Sever, Volumen complementario, op. cit.* p. 23.

124. John WILLIAMS, « Purpose and Imagery in the Apocalypse Commentary of Beatus of Liébana », dans *The Apocalypse in the Middle Ages*, éd. R. K. EMMERSON et B. MCGINN, Cornell Univ. Press, 1992, p. 217-253.

125. Nous empruntons cette expression à l'excellente notice de Maria Adelaida Andrés Sanz dans Carmen CODONER coord., *La Hispana visigótica y mozárabe. Dos épocas en su literatura*, Salamanca, 2010, p. 229-235, ici p. 232. Nous renvoyons à la bibliographie très complète des p. 233-235.

126. On remarque que l'auteur mêle les sources proprement exégétiques et les sources patristiques et monastiques, « ce qui suppose de la part de Beatus une lecture du texte sacré orientée vers la *lectio divina* – la lecture spirituelle de la Bible –, comme exercice de base de la vocation monastique – *propositum monasticum* » : J. FONTAINE, « Propuesta de conclusiones », dans *Actas del Simposio, op. cit.*, I, p. 281-283, ici p. 282.

127. Ce n'est pas le lieu ici de présenter l'histoire de l'exégèse apocalyptique dans l'Antiquité tardive et au Moyen Âge. Il suffit de renvoyer le lecteur pour une première approche à la notice « Apocalypse » de E. Romero Pose dans *Dictionnaire encyclopédique du christianisme ancien*, t. I, Paris, 1983, p. 175-177, et à l'ouvrage de R. K. Emmerson et B. Mc Ginn, cité à la note 124.

gie en général une interprétation millénariste. Dans le monde latin, le premier commentaire suivi est celui de saint Victorinus, évêque de Pettau dans l'Autriche actuelle, mort martyr vers 270. Il a composé un commentaire de l'*Apocalypse* connu par saint Jérôme, et qui donne du texte une interprétation plus allégorique et moins marquée par le millénarisme.

Mais c'est surtout l'œuvre de Tyconius qui a influencé l'exégèse apocalyptique postérieure¹²⁸. En partie perdue aujourd'hui, mais connue par la recension de saint Jérôme, cette œuvre a définitivement rompu avec l'interprétation littérale et millénariste, pour développer la théorie de la récapitulation, qui fait de l'*Apocalypse* non une succession d'événements, de récits prophétiques, mais une série homogène de révélations, d'images qui s'appliquent toutes au Christ et au corps du Christ, l'*Ecclesia*. Tyconius a fortement marqué la pensée d'Augustin dans le livre XX de la *Cité de Dieu*, condamnation vigoureuse des supputations et calculs des millénaristes.

On s'est beaucoup interrogé sur la signification et la portée des *Commentaires* de Beatus de Liébana¹²⁹. Certains ont prétendu que l'œuvre s'inscrivait dans une ambiance d'attente de la fin du monde entre « le milieu du VI^e siècle jusqu'à la fin du neuvième »¹³⁰, notamment en l'an 800¹³¹, qui exerce sur quelques historiens espagnols la même fascination que l'an mil pour quelques spécialistes américains. Certains estiment que Beatus attendait le Jugement dernier pour cette année 800 et qu'il voulait apaiser les angoisses asturiennes en promettant le salut éternel à ceux qui lutteraient contre la Bête¹³² et s'opposeraient à l'Antéchrist Élipand, qui annonçait la Fin des temps.

En fait, Beatus semble hésitant. Il fournit quelques arguments à cette thèse, tout en essayant de désamorcer les terreurs eschatologiques. Dans le commentaire d'Ap 7 – le marquage au front de 144 000 serviteurs de Dieu –, il se livre à de savants calculs sur la fin du sixième et dernier âge du monde avant l'établissement du « royaume éternel » qui devrait se produire en l'an 838 de l'ère espagnole, correspondant à l'an 800 du calendrier grégorien. Encore faut-il remarquer que Beatus fait suivre cette affirmation d'une remarque empruntée à

128. Tyconius est un laïc qui a vécu dans la seconde moitié du IV^e siècle en Afrique ; il fut un des théologiens biblistes les plus importants de son époque. Son nom, qui figure parmi celui des auteurs cités dans d'autres *Beatus*, a été omis dans le manuscrit de Saint-Sever, et il n'a pas été représenté parmi les autres auteurs au fol. 13v^o. On retrouve son influence chez un contemporain de Beatus, Ambroise Autpert, moine de l'abbaye de Volturne († 778), auteur d'une *Exposition sur l'Apocalypse*, voir Y. CHRISTE, « Beatus et la tradition latine des Commentaires sur l'Apocalypse », dans *Actas del Simposio, op. cit.*, I*, p. 53-68, tableau hors-texte ; *Coloquio*, p. 69-73.

129. Voir en particulier l'exposé stimulant de John WILLIAMS, *Purpose and Imagery, op. cit.*, qui présente les principales hypothèses.

130. A. RUCQUOI, « El fin del milenarismo en la España de los siglos X e XI », dans *Milenarismos y milenaristas en la Europa medieval (IX^a Semana de Estudios medievales, Najera, 1998)*, Logroño, 1999, p. 281-304, ici p. 291.

131. Juan GIL, « Los terrores del año 800 », dans *Actas del Simposio, op. cit.*, t. I, p. 215-247. Cet auteur essaye d'imaginer un moine de la fin du VIII^e siècle méditant le texte de l'*Apocalypse* : « Es indudable que cuando el buen sacerdote, encerrado en la soledad de su celda, meditaba sobre las pavorosas visiones de San Juan, no dejaba de parar mientes en la caducidad del mundo terreno y en la inmediata proximidad del fin del mundo. Hacia el final del siglo VIII, los hechos parecían dar la razón a estos sombríos presentimientos. » (p. 223).

132. S. MORETA VELAYOS, « Apocalíptica y milenarismo en la época de Beato de Liébana », dans R. TEJA ed., *Cristianismo marginado : rebeldes, excluidos, perseguidos, I : De los orígenes al año mil*, Actas del XI Seminario sobre Historia del Monacato, Aguilar de Campoó, 1977, Madrid, 1998, p. 117-140.

Isidore : « le temps qui reste pour le monde n'est pas sujet à une découverte humaine »¹³³. Fidèle à l'enseignement augustinien, il cite à plusieurs reprises les paroles du Christ : *Il ne vous appartient pas de connaître les temps et les moments que le Père a fixés de son autorité* (Ac I,7), et *quant au jour et à l'heure personne ne les connaît, ni les anges des cieux, ni le Fils, personne que le Père* (Mt 24,36)¹³⁴. On relèvera par ailleurs que la plupart des copies sont très postérieures à la fin du VIII^e siècle, ce qui montre bien que l'intérêt des lecteurs ne se limitait pas à l'eschatologie.

Tout au long de son ouvrage, Beatus s'en prend aux ennemis de l'Église, la Bête, l'Antéchrist. Certains ont cru qu'il pensait à Mahomet et aux envahisseurs musulmans de l'Espagne. C'est peu probable. Le nom de Mahomet n'est jamais prononcé et aucune allusion n'est faite à ce qu'un contemporain de Beatus, Jean Damascène, appelait « l'hérésie islamique »¹³⁵. Et quant aux Arabes, la seule mention qui puisse y renvoyer figure dans l'inscription de l'image des quatre bêtes au fol. 51 : *Leena ala aquile habens regnum Babiloniam significans necnon et Hismahelitarum*, « La lionne avec des ailes d'aigle signifie le royaume de Babylone et aussi celui des Ismaélites ». Mais, comme le remarque justement Patrick Henri¹³⁶, les Ismaélites, descendants d'Ismaël, fils d'Abraham et d'Agar, sont présents à côté du premier royaume par proximité géographique et non historique.

Beatus n'attaque pas davantage l'hérésie adoptianiste qui est postérieure d'une dizaine d'années à la première rédaction de l'ouvrage. Il s'en prend plutôt, sous l'influence de Tyconius, à toutes sortes d'hérésies mal définies.

Ainsi, le *Commentaire* n'apparaît pas comme un ouvrage d'histoire ou de polémique, composé pour un temps déterminé, mais comme une œuvre d'exégèse destinée, comme l'indique Maius sur le colophon du *Beatus* de Pierpont Morgan, à tous ceux qui craignaient le « Jugement futur à la fin des temps »¹³⁷ et qui cherchaient à méditer les fins dernières.

Il faut en effet le souligner : comme l'a fort justement relevé Jacques Fontaine¹³⁸, Beatus n'est pas un simple compilateur, mais « un théologien spirituel ». L'ouvrage a été composé, comme l'indique la *Préface*, « pour l'édification de ses

133. Isidore de Séville, *Chronicon, Patrologie latine*, t. 83, col. 1056 et J. WILLIAMS, *Purpose and Imagery*, *op. cit.*, p. 224.

134. Thomas DESWARTE, « La prophétie de 883 dans le royaume d'Oviedo : attente adventiste ou espoir d'une libération politique ? », dans *Millénaire et millénarisme, Mélanges de science religieuse. Les mythes de la Chrétienté*, janvier-mars 2001, p. 34-56, ici p. 50. On renvoie le lecteur à l'argumentation très convaincante à notre sens présentée par l'auteur.

135. J. WILLIAMS, *The Illustrated Manuscripts*, *op. cit.*, I, p. 129. L'auteur remarque par ailleurs que le *Beatus* a été composé à une époque où la menace musulmane sur les Asturies s'était relâchée. C'est seulement plus tard que la « persécution » des Chrétiens de Cordoue au milieu du IX^e siècle, et les avancées de la « frontière » vers le sud au temps du roi Alphonse III (868-910) ravivent le sentiment anti-islamique dans le nord de l'Espagne. L'addition d'un commentaire par saint Jérôme du Livre de Daniel dans certains *Beatus*, en particulier celui de Saint-Sever, pourrait répondre à ce nouvel état d'esprit.

136. Patrick HENRIET, « La imagen en la imagen. Estatuas, imperios terrestres e idolatría en las miniaturas del Comentario del Apocalipsis de Beato de Liébana y del Libro de Daniel de San Jerónimo (siglos X-XIII) », dans *Codex Aquilarensis, Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 27, 2011, p. 19-38, ici p. 25-26.

137. New York, Pierpont Morgan Library, ms. 644, fol. 292, cité par J. WILLIAMS, *Purpose and Imagery*, *op. cit.*, p. 222.

138. J. FONTAINE, « Fuentes y tradiciones paleocristianas en el método espiritual de Beato », dans *Actas del Simposio*, *op. cit.*, I*, p. 75-101 ; *Coloquio*, p. 103-105. Jacques Fontaine reprend les mêmes thèmes dans le discours de conclusion, p. 281 et suiv.

frères ». Pour commenter l'*Apocalypse*, le texte le plus spirituel qui soit, puisqu'il s'agit de la contemplation anticipée de la Venue du Christ à la fin des temps après de terribles luttes, il faut une lecture spirituelle, une *lectio divina* qui s'inscrive dans une perspective de prière, de méditation, de « dialogue spirituel », inspirée de Grégoire le Grand et d'Isidore¹³⁹ : Beatus « porte ses lecteurs studieux à une forme de contemplation supérieure », personnelle et ancrée dans le temps présent. Chacune des visions doit aider à accomplir ici et maintenant ce que révèlent les visions de Jean. C'est cette dimension spirituelle qui a fait, du moins en partie, l'immense succès, dans le monde monastique espagnol des IX^e-X^e siècles, d'une œuvre dans laquelle J. Fontaine voit une sorte de « bréviaire spirituel de la vie monastique », qui aspire à être une *vita angelica*.

Mais, pour comprendre la diffusion des *Beatus*, il faut aussi tenir compte des splendides illustrations qui scandent les *Commentaires* et fascinent le lecteur moderne, comme elles ont nourri la spiritualité et l'imaginaire des moines de l'Espagne du Nord et de la Gascogne depuis la fin du VIII^e siècle, en concentrant sur une image ou plus exactement sur une vision le processus de la méditation¹⁴⁰.

LES ILLUSTRATIONS DES *BEATUS*

On a déjà vu que la grande majorité des manuscrits du *Commentaire* de Beatus conservés de nos jours¹⁴¹ comprenait des images qui viennent s'intercaler entre le texte de l'*Apocalypse* et l'*explanatio*. Cette identité structurelle implique que le ou les manuscrits composés au temps du moine de Liébana devaient déjà contenir des illustrations.

Les motifs apocalyptiques sont nombreux dans l'art monumental de l'Antiquité tardive et du Haut Moyen Âge depuis l'époque constantinienne¹⁴², puisque, déjà sur les mosaïques de S. Pudenziana à Rome, sont figurés l'Agneau sur la Montagne, l'Arbre de vie, la Jérusalem céleste, l'Alpha et l'Omega. Le Christ Pantocrator apparaît un peu plus tard, ainsi que le Christ en majesté et le

139. À cette fonction d'édification personnelle, faut-il ajouter la possibilité d'une utilisation pastorale et liturgique ? En se fondant sur le canon 17 du quatrième concile de Tolède qui recommandait aux clercs de lire et de commenter (*prædicare*) l'*Apocalypse* dans le temps liturgique entre Pâques et Pentecôte, Jacques Fontaine a admis cette seconde hypothèse dans *Fuentes y tradiciones paleocristianas*, *op. cit.*, p. 99-100, note 58 : *Beato ha destinado su Comentario a servir de manual de referencia para la preparación de las homilías sobre un libro peculiarmente oscuro del Nuevo Testamento*. Il est difficile de savoir si une de ces fonctions doit être privilégiée : Jacques FONTAINE, « Propuesta de conclusiones », dans *Actas del simposio*, I*, p. 281-283, ne se prononce pas clairement, alors que John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, I, p. 104 montre bien que la nature du *Beatus* et la langue utilisée – un latin différent de celui de la liturgie wisigothique – font penser qu'il ne convenait guère à un usage liturgique.

140. Voir sur ce point le dialogue passionnant dans la partie colloque des *Actas del simposio*, *op. cit.*, p. 103-105 entre O. K. Werckmeister et J. Fontaine.

141. Selon A. MUNDÓ, *Sobre los códices de Beato*, *op. cit.*, p. 110, 21 conservent des illustrations, 4 n'en ont aucune sauf les initiales, 6 incomplets en ont sans doute eu. En revanche, le tableau établi par John Williams pour son inventaire des illustrations comporte 25 manuscrits ou fragments : J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, *op. cit.*, I, p. 179-186.

142. P. K. KLEIN, « Introduction : The Apocalypse in Medieval Art », dans *The Apocalypse in the Middle Ages*, *op. cit.*, p. 159-199 ; D. KINNEY, *The Apocalypse in Early Monumental Decoration*, *op. cit.*, p. 200-217 ; voir en dernier lieu : Valentino PACE et Marcello ANGHEBEN, *Le Jugement dernier. Entre Orient et Occident*, Paris, Cerf, 2007.

Jugement dernier (Ap 20,11-15), dont la plus ancienne représentation connue est la fresque de Saint-Jean de Mustair vers 800.

Les images des manuscrits qui auraient pu servir de modèle au *Beatus* sont beaucoup plus rares. L'*Apocalypse* de Trêves, qui reflète un manuscrit romain du début du VI^e siècle, ne saurait être ce modèle¹⁴³, et John Williams a rejeté les hypothèses proposées par Wilhelm Neuss¹⁴⁴, et rattaché le *Beatus* à un modèle africain disparu du *Commentaire* de Tyconius : pour lui, le fait que beaucoup d'inscriptions figurant sur les images sont écrites dans le même latin que le texte¹⁴⁵ et le commentaire fonde cette origine africaine du modèle qui a inspiré le ou plutôt les artistes contemporains de Beatus.

La recherche récente, en effet, notamment les travaux de Peter Klein¹⁴⁶, revenant aux propositions de Léopold Delisle¹⁴⁷ et de Henry Sanders¹⁴⁸, semblent avoir démontré qu'il n'y a pas eu un seul *Beatus* composé en 785, comme le supposait W. Neuss, mais deux ou plusieurs exemplaires datés de 776 et d'après 785, et qu'en outre les copistes des IX^e-XI^e siècles ont enrichi et transformé le cycle des illustrations. De nouvelles illustrations sont ainsi apparues au cours du temps. C'est le cas des tables généalogiques qui figurent dans le *Beatus* de Gérone¹⁴⁹ sous la forme d'une sorte d'arbre contenant des centaines de noms inscrits dans des cercles, mais aussi, de manière plus générale, de l'apparition de cadres ornés à profusion et de l'adoption au X^e siècle d'une nouvelle palette de couleurs¹⁵⁰, ou de l'introduction dans le manuscrit du *Beatus* des illustrations du *Commentaire du Livre de Daniel* par saint Jérôme, etc.

L'influence de l'art islamique ou mozarabe affirmée dès le premiers tiers du XX^e siècle et souvent reprise par la suite semble avoir été surestimée¹⁵¹. Il est bien vrai que la frontière entre le monde chrétien et le monde musulman n'avait rien d'hermétique et que des tissus, des objets précieux en ivoire ou en métal étaient importés en terre chrétienne, comme le montre le trésor de San Isidoro de León. Il est bien exact également que des immigrants chrétiens (*Hispani*), venus d'Al-Andalus, surtout au IX^e siècle, se sont installés dans le royaume asturo-léonais et qu'ils ont pu transmettre des techniques, des formes, des couleurs empruntées directement à l'art musulman ou qui avaient été plus ou moins assimilées par des Chrétiens arabisés, les Mozarabes. Sans doute peut-on observer que quelques

143. Trêves, Stadtbibliothek, ms. 31.

144. Cet auteur, s'appuyant sur les images du manuscrit de Saint-Sever qu'il considérait comme particulièrement proche d'un unique prototype, croyait pouvoir déceler une influence « hellénique » qui se serait exercée sur l'art wisigothique, lequel aurait à son tour influencé le style du *Beatus* : W. NEUSS, *Die Apokalypse des hl. Johannes*, op. cit., analysé dans J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, op. cit., III, p. 51-52.

145. J. WILLIAMS, *The Illustrated Beatus*, op. cit., I, p. 31 et suiv. John Williams rapproche plutôt le style des illustrations du *Beatus* de la mosaïque de Carthage (vers 400) dite de Lord Julius (Tunis, Musée national du Bardo, Inv. 1, WILLIAMS, *ibid.*, fig. 11). Il suppose qu'un exemplaire enluminé de Tyconius aurait pu parvenir de l'Afrique du Nord en Espagne vers 570.

146. P. K. KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex*, op. cit. ; ID., « Les sources non hispaniques et la genèse iconographique du *Beatus* de Saint-Sever », dans *Saint-Sever, Millénaire*, op. cit., p. 317-333.

147. L. DELISLE, *Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus*, op. cit.

148. H. A. SANDERS, *Beati in Apocalypsim*, op. cit., p. XVII-XVIII.

149. *Beatus* de Gérone (Girona, Mus. de la catedral, 7 (11), fol. 5v).

150. J. WILLIAMS, *ibid.*, p. 61-64.

151. Nous reprenons ici la critique radicale des thèses de Wilhelm Neuss et de quelques autres historiens d'art moins savants que le spécialiste allemand, développée par John Williams, *ibid.*, chap. V, p. 143 et suiv.

manuscrits du ^xe siècle, notamment le *Beatus* de Gérone (vers 975), comportent des formes ou des sujets inspirés de l'art islamique ¹⁵². Mais dans l'ensemble, rien ne prouve que les *Beatus*, conçus dans une période où l'Espagne chrétienne était assez isolée, aient pu suivre des modèles islamiques dont on ne sait rien, puisqu'ils n'existent plus et qu'ils n'ont sans doute jamais existé. Paradoxalement, c'est peut-être dans le *Beatus* de Saint-Sever, le plus éloigné d'al-Andalus, que la présence de l'art islamique est la plus nette, parce qu'il a été créé après 1050, dans une période où l'art roman de la France méridionale s'ouvrait plus largement à des formes venues du monde musulman.

LE BEATUS DE SAINT-SEVER

La Place du *Beatus* de Saint-Sever dans le *stemma* des manuscrits

Il n'est pas question de présenter ici en détail des recherches menées depuis cent cinquante ans par des spécialistes, et l'on se contentera donc d'un bref état des questions ¹⁵³.

Tout paraissait simple en 1931, quand parut le travail de W. Neuss. Pour le savant allemand, le *Beatus* de Saint-Sever était non seulement le plus belle réussite du cycle, mais le manuscrit le plus proche de l'original. Sa thèse a été longtemps acceptée, car c'est lui « qui, le premier, a[vait] proposé une classification générale, cohérente et systématique des *Beatus* » ¹⁵⁴, fondée à la fois sur une étude des variantes textuelles et sur un examen attentif des illustrations. Selon lui, il n'y aurait eu qu'un seul prototype mis au point par Beatus en 785, et d'où dériveraient toutes les copies ; mais la tradition manuscrite aurait fait apparaître très tôt deux branches, la branche I et la branche II qui s'est elle-même subdivisée en IIa et IIb. L'illustration des manuscrits de la branche I, quoique fort diverse d'un manuscrit à l'autre, est en général plus simple que celle de la branche II. Ce n'est pourtant pas le cas du manuscrit de Saint-Sever (S) que Neuss rattachait au rameau le plus ancien de la branche I, celui du manuscrit espagnol dit *Vitrina* 14-1 (A¹), datant du milieu du ^xe siècle ¹⁵⁵, comme le montre la reproduction du *stemma* proposé.

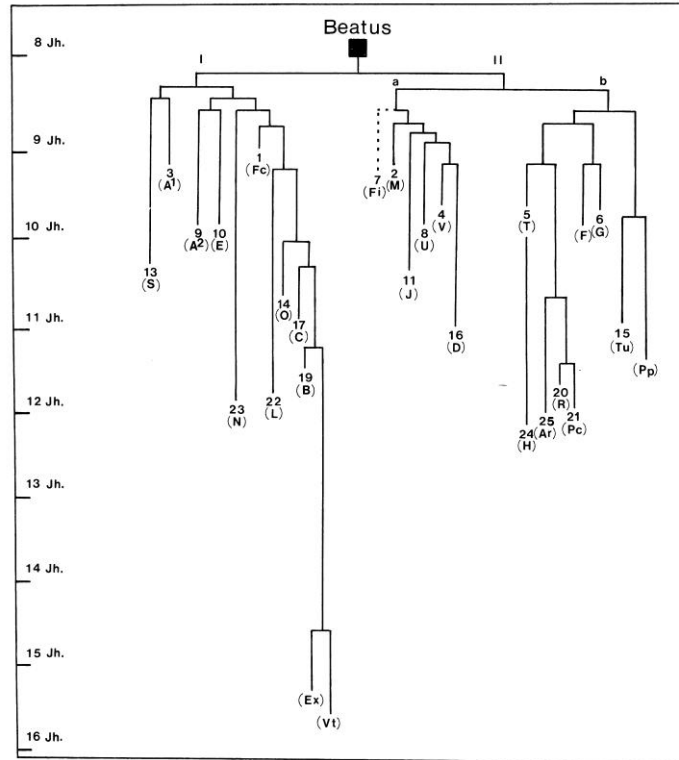
Il est intéressant de noter que le *stemma* de W. Neuss était proche de celui auquel avait abouti l'année précédente Henry Sanders, dans l'édition critique du texte du *Commentaire*, dans laquelle il distinguait pourtant, comme on l'a dit plus haut, trois rédactions successives du *Commentaire*, la première en 776 et les deux suivantes en 784 et 786.

152. C'est le cas des images de l'aigle et de la gazelle (Girona, Museo de la Catedral, 7 (11), fol. 165v°) inspirées de reliefs hispaniques d'ivoire et de marbre.

153. Les problèmes sont très clairement exposés au début de l'article de Otto Karl WERCKMEISTER, *Pain and Death in the Beatus of Saint-Sever*, *op. cit.*, qui rapproche l'accent mis sur la souffrance et la mort dans les images du *Beatus* de Saint-Sever et les donations que les moines voulaient encourager chez les laïcs. Mais les formules employées dans les donations elles-mêmes, qui se rencontrent dans les actes de bien d'autres établissements monastiques, ne se réfèrent pas précisément à des passages empruntés à l'*Apocalypse* de Jean.

154. N. MEZOUGH, *Beatus et les " Beatus "*, *op. cit.*, p. 27. Le *stemma* de Neuss avait été précédé de nombreux travaux antérieurs, notamment celui de Léopold Delisle, *Les manuscrits de l'Apocalypse de Beatus*, *op. cit.*

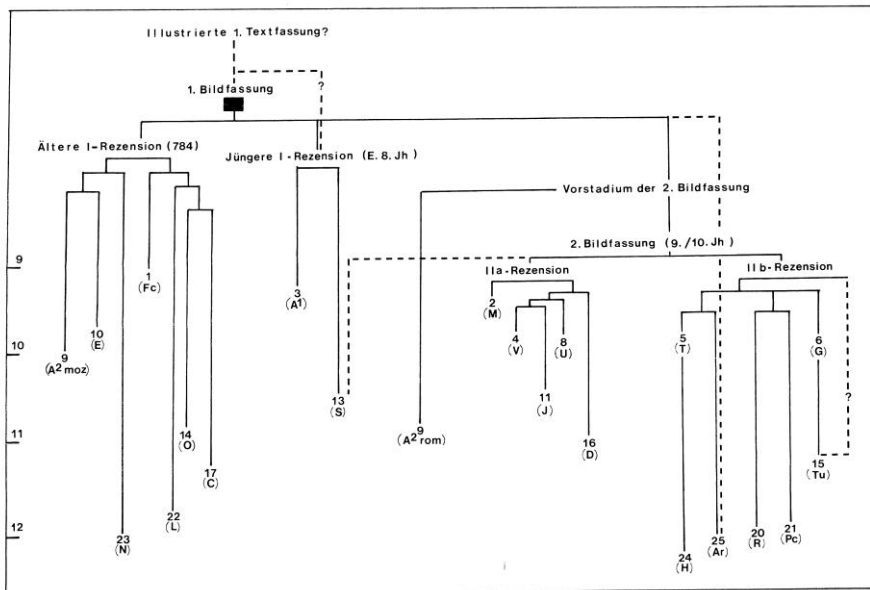
155. *Vitrina* 14-1 *Beatus* : Madrid, Bibl. Nac., Ms. Vit. 14-1.



Stemma A (proposed by Neuss).
Family Tree of the Commentaries based on text and pictures.

(J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., I, p. 22.)

En 1976, pour faire la synthèse entre ces deux systèmes d'explication¹⁵⁶, Peter K. Klein, en se fondant sur l'examen des seules illustrations, a distingué comme Neuss trois branches qui correspondaient également aux trois éditions successives de Sanders, et il a reconnu dans *Vitrina 14-1* et dans le manuscrit de Saint-Sever les héritiers de l'archétype de 776.



Stemma B (proposed by Klein).
Family Tree of the Commentaries based on the pictures.

(J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., I, p. 23.)

156. P. K. KLEIN, *Der ältere Beatus-Kodex Vitr. 14-1*, op. cit.

Mais cette nouvelle interprétation présente à son tour deux difficultés : la présence, dans les deux œuvres citées et donc sans doute dans l'archétype de 776, du *Commentaire de Daniel* par saint Jérôme, qui manque dans beaucoup de manuscrits de la branche I, et celle, dans S, d'illustrations caractéristiques des branches IIa et IIb. La solution proposée par John Williams a été d'admettre que le *Beatus* de Saint-Sever représente une version évoluée du *Commentaire* qui doit beaucoup aux développements du ¹⁵⁷xe siècle, ainsi du reste qu'aux influences de l'art roman du siècle suivant.

Tout en reconnaissant en effet, dans sa communication au colloque de Saint-Sever de 1985, la fidélité du texte à la version de 776, en dépit de l'abandon par les scribes de l'écriture wisigothique pour la caroline, John Williams a montré que les illustrations témoignent d'emprunts à toutes les branches, ce qui suppose des artistes disposant de sources variées et d'une grande capacité de synthèse. Selon lui, une telle synthèse n'aurait pu s'effectuer au ¹¹e siècle en terre gasconne : « Mes préférences, disait-il alors, vont à [un] modèle unique et éclectique. C'est probablement à cette époque [vers 975] que s'est effectué, dans le pays de León, le mariage d'un texte primitif et d'un programme moderne d'enluminure. Sinon, on est forcé d'imaginer que Saint-Sever, qui est le seul *scriptorium* situé hors de la Péninsule à avoir produit un *Beatus* traditionnel, a possédé ou a eu accès à des manuscrits enluminés représentant les trois étapes de l'évolution de la tradition : une version primitive, une version IIa qui a fourni la plus grande part du contenu pictural, et une copie IIb présentant l'ensemble des enluminures et dans laquelle on aurait puisé à l'occasion ¹⁵⁸. Il est plus vraisemblable d'imaginer de telles possibilités dans un centre situé dans la Péninsule. Si la majeure partie des enluminures de notre *Beatus* sont inspirées par le modèle ibérique, des apports de la France de cette époque sont également venus s'y ajouter. » ¹⁵⁹

Pour convaincante qu'elle puisse apparaître, cette argumentation demande peut-être à être à son tour relativisée : on sait en effet que, pour réaliser ce manuscrit, le *scriptorium* de Saint-Sever disposait d'importants moyens, puisque, aux quatre scribes dont la main a été reconnue par Jean Vezin ¹⁶⁰, étaient associés quatre peintres, dont les styles ont été distingués par François Avril ¹⁶¹. On pourra de fait mesurer plus loin la puissance de l'abbaye sous l'abbatiat de Grégoire de Montaner qui a été le commanditaire de l'entreprise, mais aussi l'étendue des relations de tous ordres qu'elle a entretenues avec l'Espagne depuis sa fondation en 988, autant de faits qui pourraient expliquer la présence momentanée de plusieurs modèles provenant d'au-delà des Pyrénées.

D'autres observations présentées en particulier par Yolanta Załuska illustrent la complexité du problème : l'une d'elles concerne des images de généalogies bibliques étudiées plus haut : « À l'instar de plusieurs autres manuscrits de la

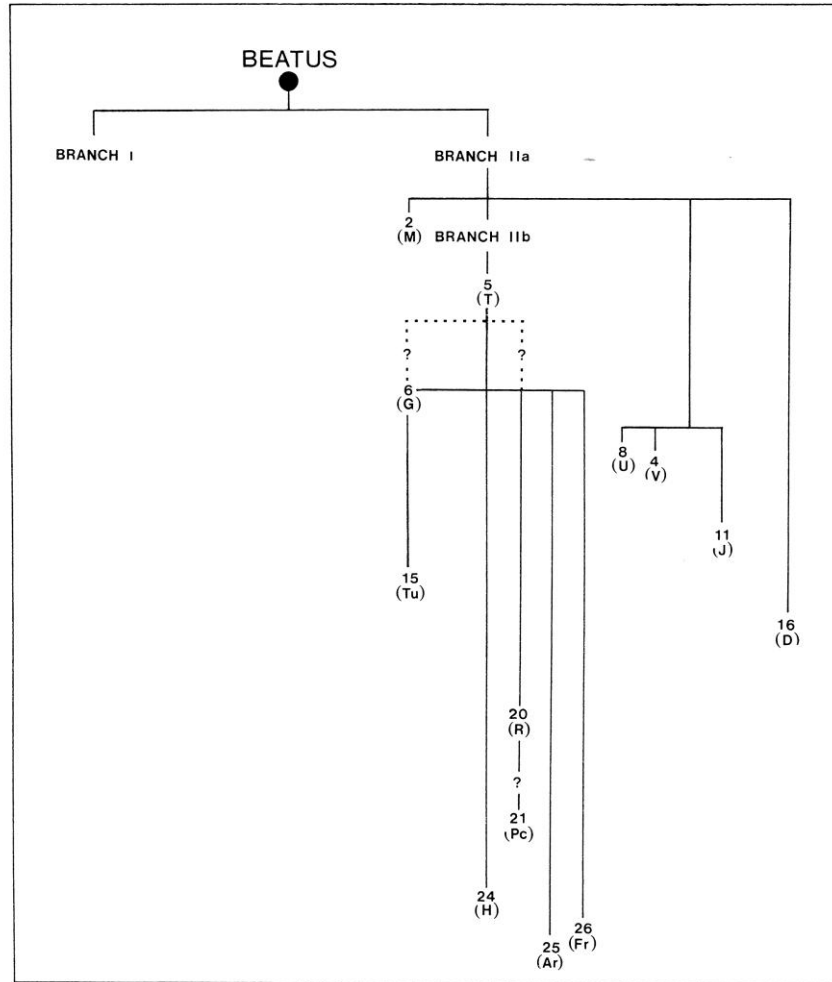
157. J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., III, p. 44.

158. Peut-être faudrait-il tenir compte aussi de l'influence de la branche I pour certaines images, comme les sept églises d'Asie (fol. 58, 61v°, 65v°, 69v°, 73v°, 77v°, 83), si l'on en croit une intervention de Noureddine Mezoughi dans la discussion qui a suivi la communication de John Williams au colloque de Saint-Sever de 1985, *Saint-Sever, Millénaire*, op. cit., p. 275-276.

159. J. WILLIAMS, *Le Beatus de Saint-Sever. État des questions*, op. cit., p. 251-263.

160. J. VEZIN, *Observations paléographiques*, op. cit., 265-274.

161. François AVRIL, *Quelques considérations*, op. cit., p. 263-271.



Stemma C (proposed by Williams).
Family Tree of Branch II Commentaries

(J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus*, op. cit., I, p. 26.)

branche IIa et IIb, le *Beatus* de Saint-Sever comporte une série de feuillets liminaires parmi lesquels les pages consacrées aux généalogies bibliques (fol. 5^v-12) se révèlent les plus intéressantes. Ces généalogies, qui s'étendent de la Création jusqu'à l'avènement du Christ, forment une vaste histoire du monde, mais, à la différence des vraies chroniques universelles, elles ne s'intéressent que peu aux événements extérieurs à la Bible, tandis qu'elles exploitent à fond différents lignages bibliques secondaires [...] »¹⁶². Or, le texte des inscriptions insérées dans les images a été « soigneusement révisé sur la Vulgate, mais également interpolé à l'aide de sources difficiles à déterminer, l'ensemble étant inclus dans une disposition qui se démarque nettement de celles que l'on rencontre dans les *Beatus* hispaniques [...]. Une telle révision n'ayant pas été détectée dans d'autres œuvres, on peut être tenté de penser qu'elle a été accomplie à Saint-Sever même et pour notre manuscrit. »¹⁶³ Tout en excluant aussitôt cette hypothèse au profit de celle proposée par J. Williams, Y. Załuska reconnaîtra qu'« au terme de cette présentation, le *Beatus* de Saint-Sever apparaît plus énigmatique que jamais »¹⁶⁴.

162. Y. ZAŁUSKA, *Composition matérielle*, op. cit., p. 286-292.

163. *Ibid.*, p. 286-287.

164. *Ibid.*, p. 292.

C'est à des conclusions analogues que nous conduira l'observation des nombreuses particularités que présente la grande Mappemonde de ce même *Beatus*.

Analyse iconographique des images du *Beatus* de Saint-Sever

La partie du manuscrit 8878 consacrée au *Commentaire* de Beatus comportait à l'origine 86 images, qui différaient fortement par leurs dimensions, comme il a été indiqué plus haut, mais aussi par leur rapport au texte. En effet, 11 d'entre elles étaient simplement décoratives ou anecdotiques, tandis que les 75 autres illustraient directement un passage de l'*Apocalypse* et de son *Commentaire*, un nombre à comparer aux 76 images du cycle « canonique » établi d'après l'ensemble des manuscrits connus¹⁶⁵. Il manque ici le n° 5 de la liste – les 12 Apôtres –, les n°s 24 – le Palmier –, 25 – le Silence dans le ciel –, 46a – le Baptême du Christ. En revanche, le n° 45 – les deux Tables de l'Antéchrist – a été dédoublé en deux images – les n°s 49 et 51 – séparées par une composition décorative – le n° 50 –, et la représentation du Triomphe de l'Agneau sur le Faux prophète, la Bête, le Diable et le Dragon (Ap 17,14-18) – n° 71 – a été ajoutée.

C'est parmi ces 75 illustrations apocalyptiques que l'on compte 15 images disparues, qu'elles aient été arrachées avec tout le folio et donc avec une partie du texte, ou qu'elles aient été découpées à l'intérieur d'une page.

Il faut enfin noter que l'importance relative – tant par le nombre que par la surface, avec plusieurs pleines pages – qui a été accordée ici aux images décoratives ou anecdotiques est une des particularités de notre manuscrit, où ces images atteignent en outre pour la plupart une originalité et une qualité exceptionnelles.

Préface *

Fol. 14. 1. *Alpha*

L'utilisation d'un *Alpha* et d'un *Oméga* – première et dernière lettres de l'alphabet grec – au début et à la fin d'un texte, pour symboliser la totalité de l'enseignement du Christ, n'est pas propre aux *Beatus*, et l'on en trouve ainsi un exemple intéressant dans un manuscrit des *Moralia in Iob* (Madrid, Bibl. Nac., Cod. 80, fol. 1v et 501).

L'*Alpha* qui ouvre ici la Préface du *Beatus* est une variante particulièrement somptueuse d'un modèle que l'on retrouve aussi bien dans le Codex de Gérone (Museu de la Catedral de Girona, Num. Inv. 7(11), fol. 19) que dans celui de Facundus (Madrid, Bibl. Nac., MS Vitrina 14-2, fol. 6) et ailleurs : ces images ont beaucoup de détails communs, tels les grands nœuds d'entrelacs ornant les extrémités des branches latérales et leur jonction avec la branche transversale, elle-même prolongée par des tiges ou des palmettes, et surtout la présence de

* **LÉGENDE** : Les images sont ici classées par livre.

En italiques : Images purement décoratives ou anecdotiques.

En romain : Illustrations apocalyptiques. **En retrait** : Images disparues.

165. Bien que les listes théoriques des illustrations contenues dans les divers *Beatus* qui ont été dressées par les divers commentateurs présentent de légères différences, toutes comportent 76 images. La plus utilisée a été dressée par Neuss (*Die Apokalypse des hl. Johannes, op. cit.*), reprise dans « Liste des illustrations dans les *Beatus* », dans *El « Beato » de Saint-Sever, op. cit.*, p. 227-229 ; voir aussi Anscario-M. MUNDÓ, Manuel SÁNCHEZ MARIANA, *El comentario de Beato al Apocalipsis. Catálogo de los códices*, Exposición de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1976 ; J. WILLIAMS, *The illustrated Beatus, op. cit.*, I, p. 28-29.

personnages ou d'animaux insérés dans la composition, l'*Alpha* de Gérone étant même associé à la représentation des Auteurs dont s'est inspiré Beatus.

Au-delà de ces similitudes, notre *Alpha* se distingue cependant par l'organisation à la fois savante et très aérée des entrelacs jaunes bordés de rouge ou simplement esquissés, qui courent sur les bandes de couleur vive ou se glissent dans les intervalles sur le fond blanc ; les palmettes ornant les branches sont déjà romanes par le tracé et la souplesse. Deux échassiers se picorent tout en bas, un singe et un renard perchés se font face.

Aucun *Oméga* ne répond aujourd'hui à cet *Alpha*, et il ne semble pas qu'il en ait jamais existé, ni à la fin du *Beatus*, ni à la fin du *Commentaire de Daniel*, où on le trouve parfois, mais qui ne comportait ici, au folio 262, qu'une image malheureusement disparue, mais de dimension trop réduite pour un tel sujet.

Livre I : La Révélation

Fol. 26. 2. Décor d'entrelacs

Cette nouvelle page-tapis confirme la parfaite maîtrise du thème des entrelacs par le peintre B. Après une première impression un peu confuse, l'œil distingue la multitude de petits nœuds qui s'assemblent dans une symétrie rigoureuse pour former des compositions plus complexes, elles-mêmes fondues dans le savant labyrinthe ovale à palmettes d'angle, dont les rubans jaunes ourlés de rouge masquent les deux couleurs primaires du fond.

Fol. 26v°. 3. Remise du Livre à Jean (Ap 1,1-6)

La composition rigoureuse de cette page en deux registres au fond de couleur vive, encadrés d'une frise de palmettes, forme un total contraste avec celle de la page précédente, dépourvue de cadre et de fond. La double scène représentée marque le point de départ de la Révélation – l'*Apocalypsis* – que Jean a mission d'annoncer. Au registre supérieur, sur un fond bleu et en présence d'un ange pour évoquer la cour céleste, le Christ assis sur un trône remet le Livre à un ange – l'intermédiaire que l'on retrouve au registre inférieur où, sur le fond rouge du monde terrestre, il confie à Jean le Livre et la Parole. Un troisième personnage représente peut-être de nouveau l'Apôtre, investi de sa mission.

Fol. 29. 4. Venue du Fils de l'Homme dans les nuées (Ap 1,7-11)

La séparation entre les deux registres superposés est ici rompue par l'apparition du Christ venant dans sa gloire affirmer son empire sur tout l'univers. Le Seigneur, debout, tenant d'une main le Livre de sa Parole, qu'il proclame de l'autre main largement ouverte, s'inscrit dans une mandorle triple d'inspiration carolingienne, ourlée de nuées multicolores ; il s'avance du ciel bleu peuplé d'anges en adoration, vers le monde des hommes, où certains contemplant stupéfaits sa venue glorieuse, tandis que d'autres, au centre, laissent paraître leur affliction devant la crainte de leur châtement.

On notera la richesse du cadre, que le peintre B a orné de deux types parfaitement caractéristiques de frises de palmettes romanes que l'on retrouve sur de nombreux tailloirs de l'abbatiale.

Fol. 31v°. 5. Vision du Fils de l'Homme entre les candélabres et Mission de Jean (Ap 1,10b-20)

Ici encore, l'image est partagée en deux registres : au registre supérieur, le peintre B, reprenant la représentation d'un cérémonial impérial, a figuré, sur un trône, au milieu d'étoiles et de luminaires, « comme un Fils d'homme » penché

en avant pour en quelque sorte adouber Jean, prosterné à ses pieds. Ainsi confirmé dans sa mission, Jean entreprend aussitôt, au registre inférieur, de proclamer le message aux sept églises d'Asie, figurées sous des arcades par autant d'autels d'or en *Tau*, selon le modèle hispanique.

Prologue du Livre II : *L'Église et la Synagogue*

Ce Prologue, qui présente et définit les termes, mais aussi les personnages, les faits et les réalités qui seront longuement exposés dans les livres suivants, est illustré par un ensemble assez disparate d'images évoquant la rivalité de l'Église et de la Synagogue et le combat du Bien contre le Mal.

Fol. 45bis v°-45ter. 6. *Mappa Mundi*¹⁶⁶

Comme beaucoup d'autres images du manuscrit, la Mappemonde insérée dans le *Prologue* du Livre II avait été dérobée ; par une chance unique, elle a été retrouvée et remise à sa place au XIX^e siècle par Léopold Delisle.

La présence d'une représentation du monde dans un manuscrit de l'*Apocalypse* est une particularité de la famille des *Beatus*, qui en compte encore douze exemples. On l'a souvent expliqué par la volonté de figurer graphiquement les champs d'action des apôtres, dont le texte qu'elle accompagne décrit la mission. Pour cela, le peintre B auquel elle est attribuée s'est inspiré d'un type de carte dans lequel le monde, de forme généralement circulaire ou ovale, y apparaît entouré de l'Océan et partagé en trois par une sorte de T dessiné par des fleuves ou des montagnes : au-dessus de la barre transversale, le sommet – à l'est – représente l'Asie ; au-dessous, l'Europe occupe la partie gauche, l'Afrique la partie droite. Les réalités physiques – mers, îles, montagnes, fleuves –, ou humaines – les pays, les régions et les cités – sont figurées par des signes conventionnels et identifiées par des inscriptions. Assez souvent enfin, une vignette représente le péché d'Adam et d'Ève.

Parmi toutes les mappemondes conservées, celle de Saint-Sever se distingue par des particularités exceptionnelles : le nombre élevé de noms géographiques – 270 contre 120 pour le *Beatus* de Burgo de Osma qui est de beaucoup le plus riche des autres ; l'exactitude de ces noms et de leur répartition dans l'espace ; l'intérêt porté à des régions très lointaines, identifiées et décrites dans des textes écrits en fond, en de très petits caractères ; enfin, l'abondance des renseignements fournis sur l'Europe, et en particulier sur les *Galliæ* et surtout sur l'*Aquitania* et la *Vasconia*.

Tout autant que les particularités signalées dans les textes comme dans les autres images, celles que présente ainsi la mappemonde de ce *Beatus* sont une preuve du niveau culturel atteint au cours de cette période par l'abbaye de Saint-Sever, dont l'image, associée à celle du *Palestrion* voisin, rivalise du reste en importance avec celles de Rome, de Constantinople et de Jérusalem...

Fol. 51. 7. **Les quatre Bêtes de Daniel** (Dn 7,3-8)

Cette image et la suivante, qui commencent une séquence de quatre – une demi-page et 4 pages –, se rattachent au *Commentaire du Livre de Daniel* de saint Jérôme, où elles seront reprises à l'intérieur d'une scène : les quatre bêtes sont en effet de nouveau représentées au folio 235, dans la *Vision de l'Ancien des jours et des quatre bêtes*. Mais l'image de ce fol. 51 illustre également la description des

166. Pour une analyse plus détaillée, on se reportera au dossier particulier présenté dans ce même site.

bêtes du folio 50, dont les inscriptions qui les accompagnent reprennent l'interprétation. Chaque bête est en effet la figure d'un des empires qui se sont succédé au Moyen Orient : la lionne – *leena* – est Babylone et les Ismaélites, ancêtres supposés des Arabes, l'ours – *ursus* – le royaume des Mèdes et des Perses, le léopard – *pardus* – l'empire Macédonien d'Alexandre, enfin, la bête monstrueuse aux dix cornes l'empire Romain.

Fol. 51v°. **8. La statue d'or de Nabuchodonosor** (Dn 2,31 et suiv.)

Cette statue, qui se rattache aussi à l'histoire de Daniel, est de nouveau représentée au fol. 224, où elle est offerte à l'adoration des sujets. Ici, l'image illustre la suite du texte du folio 50, qui décrit une statue vue en songe par Nabuchodonosor : sa tête était d'or fin, sa poitrine et ses bras d'argent, son ventre et ses cuisses de bronze, ses jambes de fer, ses pieds partie de fer et partie d'argile. Une pierre – c'est-à-dire le Fils de Dieu né de la Vierge – se détacha de la montagne et vint frapper les pieds et tout se désagrégea et disparut sans laisser de trace ; et la pierre devint une grande montagne – l'Église – qui remplit toute la terre.

Fol. 52. **9. Arbres où perchent des oiseaux**

Cette image assez énigmatique n'a pas d'équivalent dans les autres manuscrits et elle ne correspond à aucun passage de l'*Apocalypse* ou de son *Commentaire* ; sa composition très symétrique présente deux registres d'arbres stylisés, sur lesquels sont posées respectivement six et trois colombes. Noureddine Mezoughi en a proposé l'interprétation suivante : « la composition très symétrique, calme, sereine des oiseaux sur les arbres est peut-être une première évocation de cette Église des bonnes choses piétinées par la Femme [au folio suivant] »¹⁶⁷.

« Des arbres stylisés s'observent sur un des panneaux de mosaïque qui ont été retrouvés sur le sol du sanctuaire [de l'abbatiale]¹⁶⁸ : bien que l'absence d'oiseaux et la présence de glands portés par des tiges ne permettent pas de les interpréter de la même manière que l'image du manuscrit, ils offrent avec elle de grandes parentés formelles¹⁶⁹. »¹⁷⁰

Fol. 52v°. **10. La Femme sur la Bête** (Ap 17,3b-13)

Le texte sur la Prostituée et la Bête d'Ap 17,3b-13 était illustré par l'image n° 69, à l'intérieur du livre IX du *Commentaire*. Elle a disparu. Mais le Prologue du livre II annonce le thème sous une forme plus rapide au fol. 52v°, et c'est ce passage qui est représenté dans l'image simplifiée n° 10. La scène s'inscrit dans une architecture analogue à celle de plusieurs représentations des messages aux Églises du livre II : un arc en fronton couronné de dômes retombe sur les tailloirs et les chapiteaux de colonnettes torsadées. Sur un fond composé de cinq bandes horizontales de couleur différente, la Femme apparaît, vêtue de bleu et coiffée

167. Noureddine MEZOUGH, *Les peintures accompagnant le texte de l'Apocalypse*, op. cit., p. 276.

168. Cette mosaïque a été étudiée par Xavier Barral i Altet dans Catherine BALMELLE, *Recueil général des mosaïques de la Gaule*, IV. – Province d'Aquitaine, 2. Partie méridionale, suite (les pays gascons), Paris, 1987, p. 290. Le rapprochement avec le folio 52 r° du *Beatus* a déjà été proposé dans X. BARRAL I ALTET, « Cuestiones de Historia del Arte », dans *El « Beato » de Saint-Sever*, op. cit., p. 236.

169. Le thème a été repris sur les mosaïques contemporaines et sans doute dues au même atelier, qui ornent le sanctuaire de Saint-Jean-Baptiste de Sorde : voir l'analyse de Xavier Barral i Altet dans C. BALMELLE, *Recueil général*, op. cit., p. 295 et pl. CXCVII. Cette abbaye, dont Grégoire de Montaner a également été abbé, n'est distante de Saint-Sever que d'une cinquantaine de kilomètres.

170. J. CABANOT, « Le tympan du portail nord de Saint-Sever (Landes) : Le *Beatus* et le décor sculpté de l'abbatiale », dans *Ex quadris lapidibus, La pierre et sa mise en œuvre dans l'art médiéval, Mélanges d'Histoire de l'art offerts à Éliane Vergnolle*, Yves GALLET éd., Turnhout, 2011, p. 389-402.

d'une guimpe rouge, la poitrine ornée d'un grand médaillon d'or ; brandissant la coupe d'or remplie « des souillures de sa prostitution », elle est assise en amazone sur la selle d'or que porte la Bête, qui s'avance, tête inclinée, la gueule ouverte montrant les dents, la queue dressée terminée par une tête de serpent. Elle est l'image d'une impressionnante liste de vices dressée dans Prol. 8,26.

Livre II : Les églises d'Asie et l'Arche de Noé

Les sept images illustrant la délivrance des messages aux sept églises d'Asie sont construites sur le même schéma : sous une architecture formée d'une ou de plusieurs arcades, Jean remet à l'Ange de l'église un livre d'or représentant un message particulier, mais annonçant toujours le châtement des méchants et le triomphe des élus. Les différences portent sur le nombre et la forme des arcs, de leurs couronnements et des décors ou du mobilier qui les accompagnent. Le fond est généralement partagé en bandes horizontales de couleur différente.

Fol. 58. 11. Message à l'église d'Éphèse (Ap 2,1-7)

L'arc est ici en fronton, le couronnement comporte sept tourelles coiffées de flèches ou de coupes. Jean tient le livre dans la main gauche et tend son index droit dans un geste d'avertissement. L'Ange reçoit le message dans ses mains voilées par sa cape.

Fol. 61v°. 12. Message à l'église de Smyrne (Ap 2,8-11)

Les personnages sont placés sous deux arcades en plein cintre, séparées par une colonnette médiane ; le couronnement se réduit à une ligne de lobes de couleur différente ; Jean tend le livre de la main droite, et retient sa cape de la gauche ; l'Ange a les mains voilées.

Fol. 65v°. 13. Message à l'église de Pergame (Ap 2,12-17)

Sous l'arc en fronton, Jean tend à deux mains le livre à l'Ange qui le reçoit dans ses mains nues.

Fol. 69v°. 14. Message à l'église de Thyatire (Ap 2,18-29)

L'arc en fronton porte une rotonde soutenue par une arcature et couronnée par une coupole, entre deux tourelles. Jean tend le livre de la main gauche et serre de la droite un pan de sa cape.

Fol. 73v°. 15. Message à l'église de Sardes (Ap 3,1-6)

Les deux personnages se tiennent sous une large arcade surbaissée, flanquée de deux arcades plus petites, et couronnée par deux tours d'angle. Ils tiennent tous deux le livre à deux mains.

Fol. 77v°. 16. Message à l'église de Philadelphie (Ap 3,7-13)

François Avril, qui a reconnu dans les cinq premières images le style de l'artiste B, a attribué la sixième à un artiste qu'il désigne de la lettre D. À la différence des précédentes, dont la largeur couvrait deux colonnes de texte, celle-ci ne s'inscrit dans une seule colonne, et son couronnement se réduit à un entablement orné de deux panneaux dorés gravés d'un léger décor. Les personnages s'insèrent dans cette architecture, soit en avant, soit en arrière de ses éléments – Jean se tient devant la colonnette de gauche, et une aile de l'ange passe derrière l'arcade –, en créant ainsi une impression de relief et de profondeur ; Jean tient dans la main gauche une perche à mesurer.

Fol. 77v° : 17. Motif décoratif

Cette image, due au même peintre que la précédente, reprend la même gamme colorée assez sombre, qui nuit un peu à la clarté de la composition. Un anneau timbré par quatre nœuds d'entrelacs entoure une fleur à quatre pétales et quatre sépales d'où jaillissent des rinceaux de palmettes disposés en croix. Les écoinçons sont occupés par des palmettes doubles sortant d'une tige.

Fol. 83. 18. Message à l'église de Laodicée (Ap 3,14-22)

On a du mal à reconnaître ici la main du peintre A auquel François Avril a attribué cette image, tant ont été maladroitement les retouches apportées par un autre peintre qui a défiguré les personnages et alourdi le décor. La composition s'inscrit dans la largeur d'une seule arcade portée par deux colonnes torsées aux chapiteaux figurés. Jean et l'Ange se détachent sur un fond partagé en trois bandes. Comme sur l'image n° 17, un fronton complète l'ensemble, mais il est ici plus développé et surtout rigoureusement ordonné : trois colonnettes portant d'épaisses tablettes ornées encadrent des panneaux sur lesquels se développent d'élégants arbres de palmettes.

Fol. 85. 19. Le Déluge (Gn 8,1-14)

Cette illustration n'est que la partie droite d'une image double, dont l'autre partie occupait le verso d'un folio disparu, qui portait au recto la suite du texte du folio 84. La comparaison avec d'autres *Beatus* mieux conservés montre que l'ensemble devait représenter les deux aspects opposés du Déluge décrit dans la Genèse : d'une part, la disparition tragique de la plus grande partie des êtres vivants, mais d'autre part le salut d'un petit nombre dans l'Arche construite par Noé.

Le réalisme assez rude avec lequel le premier aspect est représenté par le peintre C sur la page conservée fait regretter d'autant la perte de l'Arche, qui figurait sans aucun doute sur la page disparue. Les morts des deux sexes figés dans d'affreux rictus gisent sur le sol, dans des positions d'abandon parmi des cadavres d'animaux. Mais au sommet de l'image, une colombe perchée sur un olivier annonce la fin des épreuves et le salut des survivants malheureusement absents aujourd'hui.

Livre III : Théophanies de l'Anonyme et de l'Agneau acclamés par les Vivants et les Vieillards

Le Livre III ne comptait que deux images, qui ont toutes les deux été supprimées ; elles devaient occuper les deux faces d'un unique folio, entre les folios numérotés aujourd'hui 87 et 88.

20. Dieu et les Vieillards (Ap 4,1-6a)

Le début du chapitre IV de l'*Apocalypse* rapporte en détail l'extase de Jean, qui est fidèlement illustrée en particulier dans les *Beatus* d'Urgell (fol. 86) et de Facundus (fol. 112v°), dont les images sont souvent très proches de celles de Saint-Sever : dans un bandeau central, Celui que le texte désigne comme « Quelqu'un »¹⁷¹ trône dans un médaillon constellé d'étoiles, autour duquel brûlent sept lampes ; en avant, s'étend une mer transparente comme du cristal, et vingt-

171. *La Bible de Jérusalem, op. cit.*, p. 1786, note k) : « Jean se garde de décrire Dieu sous une forme humaine et même de le nommer ». Il indique simplement : καθήμενος, traduit dans la Vulgate par *sedens*, « Celui qui est assis [sur le trône] », et rendu par « Quelqu'un » dans l'édition de la Bible de Jérusalem..

quatre Vieillards ¹⁷² assis sur autant de sièges sont répartis en deux registres qui encadrent cette partie centrale ; enfin, Jean est représenté tout en bas, allongé sur le sol.

21. Théophanie de l'Agneau (Ap 4,6b-11 / 5,1-14)

Sur l'image correspondante du *Beatus* de Facundus (fol. 116v^o), on retrouve « Celui qui siège sur le trône », tenant un Livre à l'intérieur d'une arcade outrepassée, au sommet d'un grand disque entourant un médaillon central où apparaît l'Agneau portant la croix sur sa patte repliée. Dans l'intervalle entre les deux cercles, des Vieillards tenant des instruments de musique occupent les intervalles entre les quatre axes cardinaux tenus par les Vivants ¹⁷³ accompagnés de leur symbole sur leur roue.

Livre IV : Les sceaux

Fol. 108v^o-109. **22. Ouverture des quatre premiers sceaux (Ap 6,1-8)**

Cette vaste fresque attribuée par François Avril au peintre B, mais qui a été fortement retouchée, couvre deux pleines pages. À chaque angle, l'Agneau, figuré dans un médaillon inspiré du *clipeus* paléochrétien, brise d'un coup de patte un des sceaux du Livre ; tout à côté, Jean tend une main, sur laquelle un des quatre Vivants, constellé d'yeux – l'Ange, le Taureau, le Lion et l'Aigle – symboles des Évangélistes, pose une main, une patte ou une serre, en criant : « Viens, et vois ! » ; chaque fois apparaît alors un cheval blanc, rouge-feu, noir ou verdâtre, dont le cavalier brandit, pour les trois premiers, un arc, une épée ou une balance, tandis que le dernier, dont le nom est « la Mort », est suivi, selon une inscription, par l'Enfer qui n'est pas représenté.

Nous avons signalé plus haut l'habileté avec laquelle est figurée la course des chevaux, et surtout, pour le cheval verdâtre, sa position inversée, qui suggère la profondeur et le relief.

Fol. 113. **23. Ouverture du cinquième sceau (Ap 6,9-11)**

L'image, qui est due au peintre B, est ici partagée en deux registres : dans le registre supérieur, auprès de l'Agneau qui, dans un médaillon, brise le cinquième sceau, des oiseaux multicolores groupés sous l'autel d'or figurent les âmes de ceux qui furent égorgés pour la Parole de Dieu ; au registre inférieur, un ange vêtu d'une *stola* de couleur vive – selon la tradition hispanique qui ne garde pas la couleur blanche du texte – s'adresse à ces martyrs dans l'attente que justice leur soit rendue.

Fol. 116. **24. Ouverture du sixième sceau (Ap 6,12-17)**

Avec cette image et la suivante, on retrouve le peintre A, qui, tout en s'inspirant d'un schéma de la branche II, l'a modifié avec une totale liberté créa-

172. *Ibid.*, note l) : « Ces Vieillards exercent un rôle sacerdotal et royal : ils louent et adorent Dieu [...], et lui offrent les prières des fidèles [...] ; ils l'assistent dans le gouvernement du monde (trônes) et participent à son pouvoir royal (couronnes). Leur nombre correspond peut-être à celui des 24 ordres sacerdotaux de 1 Ch 24,1-19. »

173. *Ibid.*, note q) : « Symbolisme inspiré d'Ez 1,5-21. Ces Vivants (litt. « Êtres animés, Animaux » [ζῴα, *animalia*]) sont les quatre Anges qui président au gouvernement du monde physique [...] : quatre est un chiffre cosmique (les points cardinaux, les vents [...]). Leurs yeux multiples symbolisent la science universelle et la providence de Dieu. Ils adorent Dieu et lui rendent gloire pour son œuvre créatrice. Leurs formes (lion, taureau, homme, aigle) représentent ce qu'il y a de plus noble, de plus fort, de plus sage, de plus agile dans la création. Depuis saint Irénée, la tradition chrétienne y a vu le symbole des quatre évangélistes. »

trice. À l'intérieur d'un cadre orné de feuilles en éventail multicolores et timbré aux angles de délicats nœuds d'entrelacs, de simples plages de couleur déterminent deux registres. Au registre supérieur qui figure le Ciel, auprès du médaillon dans lequel l'Agneau brise de sixième sceau du Livre, apparaît dans une mandorle « Celui qui siège sur le trône ». Aussitôt, le soleil s'obscurcit, la lune devient comme du sang et les astres s'abattent au registre inférieur sur la terre dont les habitants, rois, puissants, hommes libres ou esclaves vont « se terrer dans des cavernes et parmi des rochers », en suppliant les montagnes et les collines de s'effondrer sur eux.

Fol. 119. **25. Les quatre Anges retenant les quatre Vents** (Ap 7,1-3)

Dans une des rares compositions circulaires des *Beatus*, une Mer peuplée de poissons entoure l'univers comme sur les mappemondes. Aux quatre points cardinaux, des anges retiennent les quatre vents, sur l'ordre d'un autre ange qui apparaît au sommet, du côté du soleil levant, en brandissant une croix d'or, et qui leur commande d'épargner la terre, le ciel, les arbres, jusqu'à ce qu'ils aient marqué au front les serviteurs de Dieu. Ces 144 000 élus de toutes les tribus des fils d'Israël sont représentés sur un bandeau central à fond jaune, au-dessus d'une partie inférieure rouge figurant la Terre.

Fol. 120v°-121. **26. L'Adoration de l'Agneau et la foule des Élus palmigères** (Ap 7,4-12)

Cette image due au peintre B réunit deux moments de la *storia* et de son commentaire : « le dénombrement des tribus d'Israël rendu possible par la pause des vents (4-8) et le triomphe des élus avec l'acclamation de l'Agneau (8-11) » (Noureddine Mezoughi). Les 144 000 élus sont représentés, dans la partie inférieure, par deux registres de 21 personnages en position frontale, une palme à la main. Dans la partie supérieure, à l'intérieur d'un médaillon, l'Agneau tient le Livre au centre d'une croix d'or, et reçoit l'hommage des quatre Vivants sur leur roue tournoyante et, au-delà, d'une foule d'anges prosternés.

Fol. 121v°-122. **27. Théophanie de la Trinité** (Ap 7,11)

L'influence sur le tympan de Moissac attribuée par Émile Mâle à cette image a fait sa célébrité. Si l'hypothèse est aujourd'hui universellement abandonnée, l'intérêt de cette vaste composition demeure exceptionnel, car elle n'a d'équivalent dans aucun autre *Beatus*. Certainement inspirée d'une iconographie carolingienne « composée pour un décor monumental de coupole ou d'abside », elle dépeint « une liturgie céleste perpétuelle qui trouve son pendant dans l'Église terrestre » et, à ce titre, elle pourrait orner aussi bien un manuscrit liturgique qu'une voûte d'église. Dans un grand cercle rouge encadré par des anges adoreurs, la Trinité est figurée, sur un grand disque bleu, par le Père assis en majesté et tenant la figure du Fils dans un médaillon sur sa poitrine et celle de l'Esprit à l'extrémité de son sceptre. Elle est entourée par les quatre Vivants, et par les 24 Vieillards assis sur des sièges divers et levant haut un calice et un instrument de musique.

Cette illustration présente une autre particularité très remarquable : comme les deux pages sur lesquelles elle s'étend appartenaient à des cahiers différents, elles ont été exécutées par deux artistes différents, le peintre B à gauche, le peintre A à droite. On ne saurait imaginer d'exemple plus probant de la différence de style déjà signalée plus haut entre ces artistes. Dans la partie entourant la grande vision centrale, le fond bleu, uni à gauche, est filigrané d'or à droite, et,

panthère, des pattes comme celles d'un ours et une gueule de lion. Cette illustration a disparu avec la *storia* correspondante.

Fol. 166. **47. La Bête qui surgit de la terre** (Ap 13,11-17)

C'est une seconde Bête qui surgit ici de terre ; assez sommairement dessinée, elle possède un corps de lion doté de deux cornes recourbées comme celles d'un bélier, et de pattes aux griffes menaçantes. Le cadre porte des rinceaux de demi-palmettes et des empilements de palmettes résolument romans.

167v°. **48. Le Coq et le Renard**

L'image, qui était insérée dans la colonne intérieure du folio 167v°, où elle était accompagnée du texte illustré¹⁷⁶, a été découpée, mais elle peut être imaginée d'après le folio 197 du *Beatus* de Facundus, où l'on voit un renard saisissant le cou d'un coq.

Une image était peut-être insérée dans le ou les folios qui ont disparu entre les fol. 170 et 171 ; son sujet n'est pas connu et il ne peut pas aisément être imaginé par le contenu du texte qui l'accompagnait.

Fol. 171. **49. Première table de l'Antéchrist** (Ap 13,18)

Cette première Table et la deuxième sont une mise en image d'un long commentaire sur le verset 13,18 de l'*Apocalypse* : « Que l'homme doué d'esprit calcule le chiffre de la Bête, c'est un chiffre d'homme : son chiffre, c'est 666. ». Comme l'a rappelé Noureddine Mezoughi, elles permettent, « selon la glose de Beatus qui reprend un vieux système de comput où les lettres alphabétiques ont une valeur numérale, de trouver les vrais noms sous lesquels règne l'Antéchrist : *Antichristus*, *Teitan*, *Diclux*, *Evantas*, *Antemus*, *Gensericus* [...]. On peut s'amuser à un calcul qui n'est pas toujours 666... »

Dans cette première Table " en labyrinthe ", dont les détails se retrouvent sensiblement identiques dans des *Beatus* de type IIa (Urgell, Facundus...), lettres et chiffres romains sont répartis en colonnes, mais permettent une lecture et un calcul verticaux et horizontaux ; ils encadrent un rectangle central où le nom de l'Antéchrist est associé à des chrismes et à une croix. Le cadre se réduit à une bande de petits disques rouges doublée d'une file de pointes.

Fol. 171v°. **50. Rosace d'entrelacs**

Au centre de cadres concentriques, un nœud d'entrelacs jaunes bordés de rouge s'inscrit sur un fond bleu vert.

On peut penser que c'est l'existence d'un autre décor à gauche de la rosace qui a entraîné la déchirure de l'angle du folio qui devait le contenir.

Fol. 172. **51. Deuxième table de l'Antéchrist** (Ap 13,18)

La seconde table partagée par huit arcades trouve elle aussi des équivalents exacts dans des *Beatus* de type IIa. Comme dans ces manuscrits et sans doute conformément à son modèle, ses arcades sont de forme outrepassée ; en revanche, les rinceaux de palmettes qui ornent le cadre sont rigoureusement identiques à ceux de nombreux tailloirs ou frises romans, comme on en observe en particulier dans l'abbatiale de Saint-Sever.

176. Ce passage du *Commentaire* citait Mt 8, 20 : « Jésus lui dit : 'Les renards ont des tanières et les oiseaux du ciel un nid ; le Fils de l'homme, lui, n'a pas où reposer la tête.' »

52. L'Agneau sur le Mont Sion et les Purs (Ap 14,1-5)

La fin du Livre VI est fortement altérée : après un texte propre à S et à A¹ (Madrid, Biblioteca Nacional, MS Vit. 14-1), le scribe a repris la copie de Ap 13,8-10, puis 12-14, qui s'interrompt brusquement sur des mots grattés, immédiatement suivis de l'*explanatio* de la *storia* de l'Agneau sur le Mont Sion du Livre XIV, elle-même interrompue par la suppression d'un ou de plusieurs folios qui comportaient certainement l'illustration correspondante : selon l'exemple du *Beatus* de Facundus (fol. 205) et conformément au texte, l'Agneau devait y être représenté au sommet d'une montagne, entouré des 144 000 « rachetés de la terre », qui sont tous vierges et suivent l'Agneau partout où il va.

Livre VII**53. L'Évangile éternel (Ap 14,6-13)**

La suppression du début du Livre VII a fait disparaître la *storia* de l'« Évangile » éternel, ainsi que l'image qui l'illustre, mais elle a épargné l'*explanatio* qui suivait. Conformément au texte, le folio 207 du *Beatus* de Facundus a représenté trois anges annonçant la « Bonne nouvelle » qui est la chute de Babylone la Grande et le Jugement pour les méchants comme pour les bons.

54. Le Fils de l'Homme dans les nuées et les Vendanges divines (Ap 14,14-20)

Ici encore, l'image se situait entre la *storia* correspondante, qui a disparu avec elle, et l'*explanatio*, qui a heureusement été conservée. L'illustration de ce texte dans E (Escorial, Biblioteca del Monasterio, &.II.5, fol. 120) montre l'apparition sur une nuée de « comme un Fils d'homme »¹⁷⁷, et d'anges tenant des faucilles aiguisées pour vendanger les grappes dans la vigne de la terre et les jeter « dans la cuve de la colère de Dieu ».

Fol. 176v°. 55. Panneau décoratif

Ce panneau s'intercale entre la *storia* des sept anges et l'image qui l'illustre, avant l'*explanatio* correspondante. Dans le jeu savant des rinceaux dessinant un très grand arbre de palmettes, on reconnaît la main du peintre C, et sa familiarité avec le monde des décors romans.

Fol. 177. 56. Apparition des anges aux coupes (Ap 15,1-4)

Cette image est la première des trois représentations réparties entre les livres VII et VIII, qui introduisent la dernière série de sept fléaux. Elle réunit deux visions distinctes. Dans un registre supérieur, les sept anges tenant à deux mains les coupes destinées à consommer la colère de Dieu apparaissent alignés sur un fond bicolore. Dans le registre inférieur, l'Agneau de Dieu qui a vaincu la Bête tient la croix sur sa patte repliée, au milieu d'un médaillon ; il reçoit l'hommage de sept saints qui ont participé à sa victoire sur la Bête, sur son image et sur le nombre de son nom, et qui se tiennent debout sur la mer de cristal, en chantant le cantique de Moïse et de l'Agneau et en s'accompagnant de leur cithare.

Fol. 178v°. 57. Les sept anges sortent du Temple (Ap 15,5-8)

Faisant suite à la première, cette deuxième image représente, dans un registre supérieur figurant le ciel constellé d'étoiles, l'ouverture du Temple, la tente du Témoignage. Il en sort un des Vivants monté sur une roue, l'Aigle, symbole de

177. Cette expression de la *Bible de Jérusalem* traduit Ap 14,14 : ὁμοιον υἱον ἀνθρώπου, *Similem Filio hominis* dans la Vulgate.

Jean, qui plonge vers les sept Anges alignés dans le registre inférieur, pour leur remettre les coupes en or remplies de la colère de Dieu.

Livre VIII : Les coupes

Fol. 179v°. **58. Le mandat des sept Anges aux coupes** (Ap 16,1-2)

Figés dans la même attitude hiératique que sur les images précédentes, les sept Anges aux vêtements rutilants tiennent leur coupe à deux mains en écoutant la voix puissante qui leur donne mission d'en répandre le contenu sur la terre.

L'image, qui est bordée de rubans parallèles nouées à intervalle réguliers, est surmontée d'un petit panneau sur lequel se développe un rinceau associant palmettes et demi-palmettes, dans une disposition un peu plus confuse que les harmonieuses compositions des panneaux précédents.

Fol. 181. **59. Première coupe** (Ap 16,2)

Les illustrations des coupes et des fléaux qu'elles provoquent sont assez sommaires et répétitives et elles sont loin de rendre compte de la force d'évocation du texte de Jean. La première figure bien l'Ange en vol penché sur la terre pour y déverser sa coupe, mais rien n'évoque l'« ulcère mauvais et pernicieux » qui frappe alors les suppôts de la Bête.

Fol. 181v°. **60. Deuxième et troisième coupes** (Ap 16,4-7)

Ces deux images sont juxtaposées dans un même cadre : sur la première, l'Ange se tient sur une plage et se penche en avant pour déverser sa coupe dans la mer qui se remplit de sang, en provoquant la mort de tout ce qui y vit. Le même phénomène se produit dans les fleuves et les sources dans lesquelles le troisième Ange représenté en vol vide sa coupe.

Fol. 183. **61. Quatrième coupe** (Ap 16,8-9)

Avec cette image, l'évocation des fléaux gagne en ampleur : le quatrième Ange, dressé dans le ciel, tient sa coupe à deux doigts et la verse sur le soleil dont l'ardeur torride provoque d'atroces brûlures sur les hommes qui, au registre inférieur, tentent de se protéger, sans cesser de blasphémer.

Fol. 183v°. **62. Combat d'animaux**

Malgré la violence qu'elle exprime, cette petite scène introduit une légère pause et comme un répit dans la suite des malheurs tragiques provoqués par les coupes : l'agression du lion perché sur la croupe d'un jeune bouvillon s'inscrit dans la calme sérénité de l'harmonieuse composition des rinceaux qui l'entoure de toutes parts, à l'intérieur de la file de doubles crossettes ornant le cadre.

Fol. 183v°. **63. Cinquième coupe** (Ap 16,10-11)

La reprise des évocations de fléaux ne rompt pas vraiment cette ambiance apaisée, car c'est sur un trône vide, celui de la Bête vaincue, que l'Ange répand sa coupe, et rien n'illustre les conséquences décrites par le texte de l'*Apocalypse* : « son royaume devint ténèbres, et l'on se mordait la langue de douleur ».

Fol. 184. **64. Sixième coupe** (Ap 16,12)

L'image, ici encore très sommaire, montre bien le sixième Ange versant sa coupe dans le grand fleuve de l'Euphrate, mais elle ne peut en rendre la conséquence, le tarissement de ses eaux « livrant passage aux rois de l'Orient ».

Fol. 184. **65. Les deux Chauves et la Belle**

La succession des fléaux est une nouvelle fois interrompue par le pittoresque et l'humour irrévérencieux d'une scène qui oppose deux barbons chauves se bat-

tant pour la conquête d'une belle minaudant dans son coin. Deux inscriptions précisent : CALVI DUO PRO HAC MULI[ERE], « Deux chauves pour cette femme » ; FRONTIBUS ATTRITIS BARBAS CONSCINDERE FAS EST, « Front contre front, il est permis de s'arracher la barbe ». La présence d'un sujet aussi frivole peut surprendre dans le contexte tragique du Livre VIII et dans la vision grandiose de l'ensemble de l'œuvre, mais il s'agit sans doute d'une transposition, dans la dérision, de l'épisode de la chaste Suzanne rapporté au chapitre 13 du *Livre de Daniel*. Des scènes analogues s'observent sur des chapiteaux romans, sans que l'on puisse y reconnaître une influence de cette image, comme on l'a parfois proposé ¹⁷⁸.

Fol. 184v°. **66. Le Dragon, la Bête et le Pseudo-prophète crachant les esprits immondes** (Ap 16,13-16)

Cette image marque encore une interruption dans le cycle des coupes, mais elle suit bien l'ordre du texte de l'*Apocalypse*, qui introduit ici la vision de trois des figures démoniaques sans cesse évoquées : le Dragon figuré par un gigantesque serpent dont le corps associe une bande annelée jaune et une autre écaillée bleue, la Bête à corps de lion et à queue de serpent, et le faux prophète : tous trois vomissent des « esprits impurs, comme des grenouilles ». Noureddine Mezoughi a souligné avec raison l'utilisation pour la première fois de la couleur blanche appliquée sur une des trois bandes qui constituent le fond.

67. La septième coupe (Ap 16,17-21)

La disparition de cette illustration est la première manifestation du vandalisme particulièrement agressif qui a provoqué la mutilation de cette partie du manuscrit, non par la suppression d'un folio entier, mais par son découpage pour prélever l'image convoitée. L'image disparue ici devait être particulièrement spectaculaire, car le texte indique que la septième coupe provoqua un tel tremblement de terre accompagné d'éclairs et de tonnerre que la Grande Cité se scinda en trois, que des cités croulèrent, que des îles et des montagnes disparurent, et que des grêlons énormes s'abattirent sur les hommes, provoquant de nouveaux blasphèmes de leur part...

Livre IX : La Grande Prostituée et l'annonce de la victoire de l'Agneau

Ce livre, qui est un des plus courts du *Commentaire*, ne comportait que quatre images dont deux ont malheureusement disparu.

68. La Grande Prostituée de Babylone et les Rois (Ap 17,1-3a)

Cette illustration, que l'on peut imaginer d'après divers autres *Beatus*, en particulier de type IIa, devait comporter l'image de quelques rois présentant leurs cadeaux à la Grande Prostituée trônant en vêtements somptueux, « au bord des grandes eaux ».

69. La Femme sur la Bête (Ap 17,3b-13)

La scène a déjà été représentée sur l'image n° 10 au fol. 52v°, mais ici, la Femme, « vêtue de pourpre et d'écarlate », constellée d'or et de pierreries, et te-

178. L'origine de ce thème et son développement dans la sculpture romane ont été évoqués dans : Christian de MÉRINDOL, « Le thème de la Dispute dans le *Beatus* de Saint-Sever, Origine et diffusion », dans *Bull. de la Société de Borda*, 1^{er} trim. 1995, n° 437, p.3- 20. Un exemple particulièrement significatif en a été étudié par Marie-Thérèse CAMUS, « Le chapiteau de la dispute conservé au musée Sainte-Croix de Poitiers », dans *L'âge roman, Art et culture en Poitou et dans les pays charentais, X^e-XII^e s.*, sous la dir. de Pascale Brudy et Anne Bénétteau-Péan, Poitiers, 2011, p. 155-158.

nant une coupe en or « remplie d'abomination et des souillures de sa prostitution », devait être assise sur une Bête « portant sept têtes et dix cornes ».

Fol. 193. **70. Les Rois** (Ap 17,12-13)

Cette image constitue une des particularités de notre manuscrit : elle présente les dix rois, qui sont « les dix cornes de la Bête ». Disposés en trois registres, ils sont couronnés et affirment avec orgueil leur puissance en brandissant leur lance et leur bouclier. Ils dominent par leur taille leur armée rangée en bataille dans un quatrième registre.

Fol. 193v°. **71. Triomphe de l'Agneau sur le Faux prophète, la Bête, le Diable et le Dragon** (Ap 17,14-18)

Alors que le texte de l'*Apocalypse* évoque le combat que les rois, qui ont reçu un pouvoir royal pour une heure seulement, livrent contre l'Agneau, et leur défaite, c'est un tout autre sujet qui est représenté sur cette image : sur le registre supérieur, l'Agneau apparaît dans un médaillon au centre du ciel étoilé ; il préside ainsi au triomphe de ses fidèles, dans le registre central, par la décapitation du pseudo-prophète, au registre inférieur par celle de la Bête et par la victoire sur le Diable et le Dragon prostrés sur le sol.

Bien qu'elle ait un équivalent dans d'autres *Beatus*, cette image est, comme la précédente, sans rapport avec le texte du chapitre 17 de l'*Apocalypse*, ainsi qu'avec la fin du Livre IX du *Commentaire*, mais tous dépendent en quelque manière d'Ap 19,19-21.

Livre X : La chute de Babylone et l'Adoration de Dieu

Fol. 195. **72. Le Feu de Babylone** [partie droite] (Ap 18,1-20)

La suppression d'un folio a fait disparaître la partie gauche d'une grande composition qui, sur une page et demie, montrait l'incendie et la ruine de la Grande Cité de Babylone – « repaire pour toutes sortes d'esprits impurs » – qui sont décrits dans le chapitre 18 de l'*Apocalypse*. L'examen d'autres *Beatus* montre que Babylone pouvait être représentée par une belle et vaste architecture, survolée par un ange proclamant sa destruction par les flammes. D'après Ap 18,4, une voix exhortait les habitants à fuir la ville, et de fait, on découvre sur la partie conservée de l'image les trois classes de ce peuple – en haut, les rois couronnés, au centre les princes, en bas les marchands –, tous se lamentant ou montrant du doigt le désastre.

Fol. 197v°. **73. L'Ange à la meule** (Ap 18,21-24)

Cette image prolonge la précédente, en évoquant l'achèvement de la destruction de Babylone. La composition étrange, qui place la mer dans un registre central au-dessus de la cité, s'explique par l'association de deux images situés sur deux plans correspondant à deux temps du récit : la Cité est représentée dans le registre inférieur, donc au premier plan, sous la forme d'une large enceinte dont les trois portes béantes sont surmontées de tours. Dans le registre supérieur, donc en arrière-plan, un ange en vol précipite dans le registre – et donc dans l'espace – intermédiaires, une pierre en forme de meule qui tombe dans la mer peuplée de poissons, en proclamant : « Ainsi, d'un coup, on jettera Babylone, la grande cité, on ne la verra jamais plus. »

Fol. 198. **74. Composition d'animaux**

Cette belle illustration marque une manière de transition entre les images de châtement et de destruction qui précèdent et une suite d'évocations triomphales,

associant les victoires des forces du Bien et la vision glorieuse de la Jérusalem céleste, qui s'oppose à la cité déchue de Babylone.

Sur un fond bleu décoré de filigranes d'or représentant de délicats rinceaux de palmettes, onze médaillons jaunes présentent autant d'animaux dessinés avec une évidente volonté de réalisme : dans la partie supérieure, deux échassiers encadrent un griffon, seule concession à l'univers chimérique, et un taureau fait face à un dromadaire ; au centre, un lion " souriant " annonce ceux qui orneront plusieurs chapiteaux de l'abbatiale ¹⁷⁹ ; dans la partie inférieure, un ours fait face à un léopard, un bouquetin et un sanglier encadrent un éléphant. Quel que soit le modèle – un tissu oriental ? – qui l'a inspiré, le peintre, que François Avril n'a pas identifié, a conçu sa composition avec une totale originalité.

Fol. 199. **75. Adoration de Dieu au ciel** (Ap 19,1-10)

Le texte d'Ap 19 qui est illustré ici porte dans les *Beatus* le titre de *Storia de Civitate Dei* : c'est en effet la Cité de Dieu, la Jérusalem céleste, qui servira désormais de cadre à tous les triomphes qui marquent la fin du *Commentaire*. L'image du fol. 199, qui est attribuée au peintre B, reprend la grande théophanie des fol. 120v°-121, en la réduisant à la partie centrale : dans une « célébration liturgique céleste du cantique de gloire après la victoire sur le mal » (Noureddine Mezoughi), le Christ Seigneur assis en majesté dans une gloire circulaire est entouré par les quatre Vivants sur leur roue, et Il reçoit l'hommage des vingt-quatre Vieillards agenouillés à ses pieds : cet « Alleluia des Vivants et des Vieillards est un chant d'allégresse qui répond aux lamentations des Babyloniens. »

Mais, à cette vision de gloire et de triomphe s'ajoute ici un élément étranger et qui pourrait paraître quelque peu discordant : le groupe des Vieillards se scinde à la base et laisse la place à une petite scène représentant Jean prosterné devant l'ange. La vision a en effet un témoin extérieur, Jean, qui, bouleversé, tombe aux pieds de l'ange et est aussitôt relevé par lui, sur ces paroles : « Non, attention, je suis un serviteur comme toi [...]. C'est Dieu que tu dois adorer. » ¹⁸⁰

Livre XI : Derniers combats et victoire finale sur le diable

76. Le Cavalier « fidèle et vrai » (Ap 19,11-16)

La suppression d'un folio entre les fol. 199 et 200 a fait disparaître, avec la fin du Livre X et le début du Livre XI, une image sans doute due au peintre B comme celle du fol. 201v° qui la prolonge : un cavalier nommé « Fidèle » et « Vrai » y apparaissait, monté sur un cheval blanc, que le *Commentaire* identifie comme le corps du Christ, le Cavalier étant le Verbe de Dieu. Les armées du ciel le suivaient également sur des chevaux blancs...

77. L'Ange dans le soleil (Ap 19,17-18)

Le folio 200 n'a été amputé que d'une partie de la colonne extérieure, qui devait présenter au recto l'image d'un Ange, « debout sur le soleil » et appelant « d'une voix puissante [...] tous les oiseaux qui volent dans le zénith ».

Fol. 201v°. **78. Triomphe du Cavalier Fidèle et Vrai sur la Bête** (Ap 19,19-21)

Le texte représenté ici par le peintre B l'avait déjà été par le peintre C dans l'image n° 70 du fol. 193. Mais alors que la première illustration célébrait le

179. J. CABANOT, *L'abbatiale de Saint-Sever, perspectives nouvelles*, op. cit., p. 294-295 et fig. 18.

180. Cette scène est également associée à la vision de gloire représentée sur le tympan du portail nord de l'abbatiale de Saint-Sever : J. CABANOT, *Le tympan du portail nord de Saint-Sever*, op. cit., fig. 1 (Fig. 123).

triomphe déjà assuré sur les ennemis vaincus, ce sont ici les diverses phases du combat entre les forces antagonistes qui sont représentées : au registre supérieur, le Cavalier fidèle et vrai – nimbé et non couronné comme dans le texte – terrasse sur son cheval blanc les rois de la terre qui accompagnent la Bête ; celle-ci est capturée et frappée au registre intermédiaire, où l'on voit aussi les oiseaux mentionnés plus haut se rassasier de la chair des rois vaincus ; enfin, au registre inférieur, le Pseudo-prophète est pris à son tour et il réapparaît dans un cartouche plongé avec la Bête dans l'étang de feu.

Fol. 202v°. **79. Satan enchaîné** (Ap 20,1-3)

Avec cette image et les deux suivantes, on retrouve le style caractéristique du peintre C. On y découvre l'épilogue de l'image précédente : un Ange descend du ciel, tenant d'une main la chaîne qui lie le Dragon, l'antique Serpent, et de l'autre la clef de l'Abîme dans lequel le Diable est enchaîné pour mille ans.

Fol. 203v°. **80. Le Trône des Justes et les âmes des martyrs** (Ap 20,4-6)

Dans cette illustration d'une grande sérénité qui rompt avec la violence des précédentes, le registre supérieur présente le Christ sur son trône, en face des martyrs, également assis en bon ordre comme de sages élèves devant leur maître, et qui vont avoir la charge de juger le monde pour mille ans. Au-dessous, des oiseaux multicolores représentant des saints qui devront attendre leur résurrection pendant mille ans sont alignés sur deux bandes, l'une bleue et l'autre rouge.

81. Dernière attaque de Satan enchaîné depuis mille ans (Ap 20,7-8)

L'image contenue dans le folio disparu entre les folios 204 et 205 devait montrer, « les mille ans écoulés, Satan, relâché de sa prison, [qui] s'en ira séduire les nations des quatre coins de la terre, Gog et Magog [...]. Mais un feu descendit du ciel et les dévora. »

Fol. 206v°. **82. Le Diable, la Bête et le Faux Prophète jetés dans l'étang de feu** (Ap 20,9-10)

À la suite de l'image perdue, c'est ici le triomphe vraiment définitif : la Bête, le Diable et le faux prophète sont jetés dans l'étang de feu et de soufre, « et leur supplice durera jour et nuit, pour les siècles des siècles. »

Livre XII : Le Jugement et la venue de la Jérusalem céleste ; épilogue

83. Le Jugement dernier (Ap 20,11-15)

La suppression de trois folios entre les fol. 206 et 207 a fait disparaître la fin du Livre XI et le début du Livre XII, avec l'image du Jugement dernier, dont la perte est particulièrement regrettable, en raison des comparaisons qu'elle aurait sans doute permises avec les nombreuses peintures murales ou les tympan sculptés qui reprennent le thème. Si l'on en juge par les illustrations analogues de deux autres *Beatus* qui présentent un programme iconographique très semblable, ceux de Urgell (fol. 184v°-185) et de Facundus (fol. 250v°-251), elle devait réunir sur une double page, devant le Christ-Juge, les justes et les pécheurs, les élus dans le ciel et les damnés en enfer, dans une composition dont les autres scènes complexes dues aussi bien aux peintres B que C permettent d'imaginer la maîtrise.

Fol. 207v°-208. **84. La Jérusalem céleste** (Ap 21,1-27)

Cette image – dont la partie gauche est attribuée au peintre B, celle de droite au peintre C – et la suivante forment un tout entre une *storia* commune et sa longue *explanatio*. La première décrit le lieu, la Cité sainte, où se situera l'accueil

des élus auprès de Dieu, illustré par la seconde. Elle « descendait du ciel, de chez Dieu ; elle s'est faite belle, comme une jeune mariée parée pour son époux. »

Nous ne pouvons mieux faire que de retranscrire la description qu'en a donnée Nouredine Mezoughi : « La Ville est carrée, et l'ange en mesure les côtés égaux au centre, en présence de Jean ; c'est la ville de l'Agneau, figuré au milieu de la ville, et de Dieu, représenté sur la peinture suivante. Les pavés jaunes de cette plate-forme sont l'or dont est faite la ville, dont les douze assises sont les apôtres, debout sous les arcs des portes. Les créneaux sont de jade [...] et la muraille de pierres précieuses [...].

C'est donc une transcription unifiée de l'essentiel du texte. La préciosité des matières est précisée par le travail d'orfèvre de certains fonds guillochés [...] ; mais l'image a été complétée et retouchée par un artiste sec et assez lourd, peu intéressé par le décor. [...]

L'insistance de Jean sur les matériaux précieux veut exprimer la splendeur lumineuse, irréaliste de la Cité sainte [...]. Plus original encore est le traitement de la perspective rabattue ; les murs sont en quelque sorte posés sur la page, chacun dans sa direction cardinale. »¹⁸¹

Il est remarquable que cette illustration du texte soit éclairée et complétée par des descriptions en très petits caractères, qui sont réparties sur tout le pourtour le long des quatre côtés de l'image.

Fol. 208v°. **85. Le Christ trônant au ciel, le Fleuve de Vie et l'Arbre de Vie** (Ap 22,1-5)

Avec la partie supérieure de cette image due au peintre C, on pénètre dans la Cité qui vient d'être décrite et on découvre le Christ trônant en majesté sur un fond traité comme une plaque bleue incrustée d'or, à l'intérieur d'une mandorle bilobée d'inspiration carolingienne, elle-même insérée dans un fond d'or guilloché. De part et d'autre, les élus apparaissent enfermés dans des arcades nues, à fonds alternés trop tranchés.

C'est en revanche une vision terrestre que livre la partie inférieure de l'image, mais les deux scènes sont liées par le grand Fleuve de vie « limpide comme du cristal », qui coule du trône du Christ, vers le très bel arbre de palmettes qui se détache en filigrane d'or sur le fond bleu. Ici encore, Jean, « figé comme une statue-colonne », apparaît en témoin : au sommet d'une « grande et haute montagne », il est invité par l'ange à contempler la source d'eau vive et, sur les deux rives, l'Arbre de vie.

Fol. 215. **86. Vision finale** (Ap 22,6-21)

Placée en conclusion du Livre, cette image en résume en quelque sorte tout le contenu et en clôt le cycle : c'est Dieu, représenté dans le registre supérieur en majesté dans une mandorle portée par deux anges, qui adresse la Révélation et en garantit l'authenticité ; au terme, Jean délivre dans le registre inférieur ce message aux sept Églises d'Asie, représentées comme précédemment sur l'image n° 5 (fol. 31v°) par des autels d'or disposés sous des arcades ; entre ces deux registres, on pourrait attendre que le registre intermédiaire retrace la transmission du message de Dieu à Jean par l'entremise de l'ange, comme sur des images précédentes. Or, il n'en est rien, puisque, par ce qu'il faut sans doute considérer comme un contresens, le peintre a choisi de reprendre la scène de l'image n° 75

181. N. MEZOUGH, *Les peintures accompagnant le texte*, op. cit., p. 290.

(fol. 199), où l'ange doit relever Jean qui s'était prosterné devant lui, pour le tourner vers le Dieu unique.

En dépit des rares étrangetés que l'on peut ainsi découvrir au fil de ses pages, le *Beatus* du manuscrit 8878 apparaît comme une version particulièrement précieuse d'une tradition dont on perçoit certes l'influence de plusieurs des branches de son arborescence, mais dont les peintres ont eu l'audace et l'intelligence de s'écarter parfois pour l'enrichir de l'apport de leur propre réflexion.