

CONCLUSION

Dans l'esprit de ses auteurs, l'étude qui précède devait constituer le premier volet d'un triptyque tout entier consacré au manuscrit latin 8878 de la Bibliothèque nationale de France. Dans cet ensemble, l'analyse de l'œuvre, de son style et de son contenu devait être suivie de la transcription critique des textes, puis de leur traduction. Ce programme trop ambitieux n'a pu être entièrement réalisé. On ne trouvera en effet dans ce dossier que le deuxième volet du triptyque, la transcription intégrale des traités, tableaux et documents très divers que contient le manuscrit. En revanche, il nous a fallu renoncer au troisième volet.

Le lecteur pourra d'autant plus regretter cette absence, qu'il n'existe pas à ce jour de traduction française du *Commentaire de l'Apocalypse* de Beatus et du traité de saint Ildefonse de Tolède, et que la traduction que Régis Courtrai a réalisée du *Commentaire de saint Jérôme sur le Livre de Daniel* n'a pas encore été publiée. En fait, pour pallier cette absence, nous nous étions très tôt attaqués à la traduction du texte de Beatus, mais cette tâche nous est assez vite apparue comme dépassant largement nos capacités.

Certes, Beatus dit dans sa préface que son intention a été de permettre au lecteur de mieux « saisir les mystères » du Livre de *l'Apocalypse*, « plein de choses voilées ». Il n'est pas certain qu'il ait parfaitement réussi à les éclairer. La beauté des images nous fascine, mais l'interprétation du moine de Liébana paraît le plus souvent très éloignée de nos mentalités contemporaines et, pour la comprendre en profondeur, il faudrait une culture patristique et théologique qui nous fait malheureusement en grande partie défaut. Et le *Commentaire* apparaît d'autant plus difficile à suivre qu'en translittérant en lettres carolines les caractères de l'écriture wisigothique de leur modèle, les copistes de Saint-Sever ont commis des erreurs de transcription qui ont rendu le texte encore plus obscur²⁸⁷. Aussi renvoyons-nous pour le moment à la traduction en espagnol qui a été publiée dans le premier fac-similé du manuscrit²⁸⁸.

Nous nous sommes toutefois efforcés de fournir au lecteur latiniste des informations précises sur ce manuscrit prestigieux. Notre édition a tenté de reproduire la mise en page du texte, l'emploi de la couleur pour les citations de *l'Apocalypse* et les initiales ornées. Elle fournit aussi des indications précises sur les corrections qui ont été faites au texte initial par les copistes eux-mêmes ou par d'autres mains.

Le texte ainsi conçu a été magnifiquement illustré par des images qui ont fait l'objet depuis cent cinquante ans de travaux nombreux. Il fallait que ces images fussent présentes sur notre site. Les clichés généreusement distribués par la Bibliothèque nationale de France l'ont heureusement permis. Le commentaire qui en est donné ici s'inspire des travaux savants les plus récents, notamment ceux de François Avril qui ont permis de distinguer plusieurs mains, et ceux du regretté Nouredine Mezoughi et de Yolanta Załuska. Il les met à la portée d'un

287. Aussi prions-nous le lecteur d'excuser les fautes de transcription et de ponctuation que nous avons pu commettre, tant il est vrai qu'il n'y a pas de bonne édition sans une parfaite compréhension du texte. Les spécialistes pourront se reporter au fac-similé *Beato de Liébana, Comentaros al Apocalipsis y al Libro de Daniel*, *op. cit.*

288. *El « Beato » de Saint-Sever*, *op. cit.*, p. 45-54. Cette traduction n'est pas exempte d'erreurs parfois surprenantes.

large public, en déchiffrant les principaux aspects de l'iconographie, l'originalité de la structuration des images et de l'organisation d'un « espace pictural » particulièrement complexe. Il n'était pas nécessaire d'insister sur la beauté envoutante de ces illustrations et la profondeur spirituelle qui les anime. L'image y suffit et, à elle seule, elle peut stimuler la méditation de nos contemporains, comme elle a nourri la spiritualité des moines du Moyen Âge. Il convient cependant de bien marquer la remarquable originalité de notre manuscrit dans la production picturale du Nord des Pyrénées.

À l'époque en effet où cette œuvre a vu le jour, rien de comparable n'existait dans ces régions. Même les manuscrits ottoniens – le plus souvent des évangélistaires – qui sont pourtant de merveilleux objets d'art généralement liés à l'entourage impérial, n'atteignent jamais une richesse comparable. Quant aux manuscrits à peintures français, ils sont alors rares et ne comptent qu'un nombre d'images relativement peu élevé : douze, vers 1100, pour le fameux *Sacramentaire* de Saint-Étienne de Limoges, alors que le manuscrit de Saint-Sever possède 105 images, dont 84 historiées, et parmi elles, 47 en pleine page et 15 sur deux pages, mais également 22 demi-pages et 8 vignettes de format plus réduit – végétaux, animaux, ou même anecdotes.

Notre commentaire a cru devoir attirer l'attention du lecteur sur des aspects moins connus de l'œuvre du *scriptorium* de Saint-Sever, en particulier le « réalisme et la modernité » des illustrations de ce manuscrit dans la représentation des animaux, des hommes et des guerriers. Nous avons aussi consacré dans un document distinct un commentaire approfondi à la mappemonde des fol. 45bis v° et 45ter r°, qui témoigne d'une exceptionnelle culture géographique puisée en grande partie dans les travaux de l'Antiquité et du haut Moyen Âge.

L'exigence de cette recherche, que l'on retrouve dans les modifications et adjonctions apportées aussi bien dans les textes des feuillets liminaires que dans certaines images, pose une interrogation délicate. Peut-on admettre qu'avec ce manuscrit, on aurait affaire à une création originale née dans le *scriptorium* de Saint-Sever ? On a avancé l'hypothèse qu'il avait pu exister dans l'abbaye, dès la fin du x^e ou le début du xi^e, un *Beatus* mozarabe, peut-être d'origine navarraise, comme la princesse Urraca, femme du comte Guilhem-Sanche, fondateur de l'abbaye en 988²⁸⁹. Ce manuscrit pourrait-il ainsi avoir servi de modèle ou de source d'inspiration aux copistes et enlumineurs recrutés par Grégoire pour exécuter une œuvre plus « moderne », plus « occidentale », non seulement, on l'a vu, dans l'écriture, mais dans certains de ses éléments et formes artistiques.

Cette interprétation n'a pas été retenue par John Williams, suivi avec quelque hésitation par Yolanta Załuska²⁹⁰ : en considérant les parentés qu'un examen attentif des illustrations révèle avec plusieurs manuscrits appartenant à des branches différentes du *stemma* des *Beatus*, tous deux ont en effet exclu que la synthèse de ces traditions différentes ait pu être réalisée à Saint-Sever, et ils l'ont attribuée à un centre plus important de la Péninsule – sans doute dans la région de León pour John Williams – qui aurait produit le modèle « éclectique » dont se seraient inspirés les peintres de Saint-Sever.

289. Intervention de Yolanta Załuska dans la Table ronde sur le *Beatus*, dans *Saint-Sever, Millénaire, op. cit.*, p. 336-337.

290. J. WILLIAMS, *Le Beatus de Saint-Sever, op. cit.*, p. 260-263 ; Y. ZAŁUSKA, *Le Beatus de Saint-Sever, op. cit.*, p. 292.

Il est difficile de trancher cette question, puisque le BnF lat. 8878 est le seul manuscrit qui subsiste aujourd'hui de la bibliothèque de Saint-Sever. Les auteurs de ce travail sont pourtant tentés de choisir la première solution, non par patriotisme gascon, mais parce qu'aux particularités portant sur les images, s'ajoutent celles, déjà signalées, sur les textes, et, surtout celles qui concernent le contenu de l'ouvrage.

On l'a vu en effet, les trésors du manuscrit latin 8878 ne se limitent pas aux *Commentaires* du moine de Liébana et de saint Jérôme, et au *Traité sur la virginité perpétuelle de Marie*, dont la présence a du reste de quoi surprendre à première vue, même si l'œuvre d'Ildefonse de Tolède était fort connue en Espagne. On y trouve aussi le début d'un texte hagiographique et douze actes diplomatiques relatifs à la fondation et aux premiers temps de l'histoire de l'abbaye. La copie de ces actes est comme l'embryon d'un cartulaire qui commence, comme presque toujours, par les actes les plus anciens émanés de donateurs illustres, ici les comtes de Gascogne, fondateurs et principaux donateurs de l'abbaye. Derrière l'apparent désordre du choix des textes, il existe, nous semble-t-il, une ligne directrice tracée sans doute par le commanditaire de l'œuvre, l'abbé Grégoire de Montaner.

Grâce à ses origines nobles, aux liens qu'il entretenait avec la dynastie des comtes de Gascogne, et surtout à une exceptionnelle ampleur de vues, Grégoire de Montaner a considérablement enrichi le temporel de l'abbaye de Saint-Sever et conquis de fortes positions dans l'Église gasconne, puisqu'il était aussi abbé de Sorde et cumulait depuis 1060 ses fonctions abbatiales avec la charge des diocèses de Dax et de Lescar.

C'est ce même Grégoire qui a patronné la rédaction de la *Vita prima sancti Severi*, qui est en fait la seconde rédigée : Christophe Baillet a en effet montré qu'elle a été composée à la fin du long abbatat de Grégoire, dans une Gascogne « féodaliste », où l'abbaye, privée de l'appui des comtes indépendants, pouvait se sentir menacée par le pouvoir du duc d'Aquitaine au nord et les prétentions de l'archevêque d'Auch à l'est. C'est dans cette situation ambiguë, dans cette crise naissante, où se mêlaient puissance établie et crainte du changement, que cet homme puissant, doté de moyens étendus, soucieux du prestige de son abbaye et du sien, a inscrit Saint-Sever dans une phase particulièrement créative de son histoire, en commençant les travaux d'une nouvelle abbatiale prestigieuse et en faisant réaliser un « objet somptueux ».

Il faut toutefois le souligner, ce manuscrit n'est pas seulement « un objet de luxe » – l'idée même d'« objet de luxe » nous paraît largement anachronique. S'il n'y a guère de raison, on l'a dit, d'associer, comme l'a fait Otto Karl Werckmeister²⁹¹, les images de souffrance et de mort si prégnantes dans le *Beatus* et les craintes de la grande aristocratie gasconne pour son salut éternel, le contenu de l'ouvrage nous révèle des perspectives autrement profondes. Il apparaît en effet que l'abbé de Saint-Sever voulait vraiment inscrire l'histoire de son abbaye et de ses généreux donateurs dans la grande aventure de l'humanité depuis les premiers âges du monde figurés dans les feuillets liminaires jusqu'au Jugement dernier, en passant par les épisodes apocalyptiques des *Commentaires* de Beatus et de Jérôme et par ce moment fondamental qu'est l'Incarnation du Fils dans une vierge, le vrai sujet de l'œuvre d'Ildefonse.

291. Voir *supra* note 153.

Noureddine Mezzoughi écrivait en 1984 que les *Beatus* « sont un monde clos » et que le bilan de leur influence sur la sculpture romane « peut être considéré comme à peu près nul ²⁹². » Cependant, comme l'a montré récemment une contribution parue dans les *Mélanges offerts à Éliane Vergnolle* ²⁹³, cette conclusion mérite d'être nuancée, du moins si l'on en juge par l'exemple de l'édifice qui a abrité pendant de longs siècles le manuscrit du *Beatus*, l'abbatiale de Saint-Sever.

Entre autres preuves de cette influence, la plus caractéristique est le **tympan** qui surmonte le portail nord du transept. Bien qu'il soit très usé et mutilé, son emplacement dans l'édifice permet de le considérer comme un des plus anciens tympans historiés romans, réalisé dans les années qui ont suivi la disparition de Grégoire de Montaner ²⁹⁴. Le thème central en est la *Majestas Domini*, le Christ assis sur un trône, la tête auréolée d'un nimbe crucifère. Il était entouré par les quatre symboles des évangélistes – deux sont encore identifiables, le lion de saint Marc et peut-être le taureau de saint Luc –, et par deux chérubins aux ailes déployées. Sur l'écoinçon de droite, l'archange saint Michel terrasse le dragon infernal ; sur celui de gauche, un autre ange appuie une main sur l'épaule d'un personnage, comme pour le forcer à s'agenouiller. La scène, difficile à identifier, se réfère manifestement à deux représentations de la *Majestas Domini* dans le *Beatus* aux fol. 199r° et 215r°, qui montrent deux anges portant la mandorle du Christ en majesté et, au registre inférieur, Jean aux pieds de l'ange avec l'inscription : *ubi Iohannes cecidit ad pedes angeli*, « Où Jean est tombé aux pieds de l'ange », en référence à Ap 19, 10 : « Alors je tombai aux pieds de l'ange [...] pour l'adorer, mais il me dit : "Garde-toi de le faire ! [...] C'est Dieu que tu dois adorer." ».

Même si le *Beatus* n'a pas exercé une large influence sur l'art roman de Moissac et du Midi de la France comme le croyait Émile Mâle ²⁹⁵, il est clair que le sculpteur de Saint-Sever dans les années 1070-1080 s'est inspiré de l'interprétation que les enlumineurs du manuscrit avaient donnée des versets d'Ap 22, 6 et suiv. Juste retour des choses, dans la mesure où le manuscrit de Saint-Sever est le premier des *Beatus* à s'être ouvert au souffle du nouvel art européen.

292. Noureddine MEZOUGH, « Les peintures accompagnant le texte de l'Apocalypse et son commentaire dans le *Beatus* de Saint-Sever », dans *El « Beato » de Saint-Sever, op. cit.*, p. 269-293, ici p. 293.

293. J. CABANOT, *Le tympan du portail nord de Saint-Sever, op. cit.*

294. Sur cette chronologie, voir en dernier lieu J. CABANOT, *L'abbatiale de Saint-Sever, perspectives nouvelles, op. cit.*

295. Emile MÂLE, *L'art religieux du XI^e siècle en France, Étude sur les origines de l'iconographie du Moyen Âge*, Paris, 1922, p. 4-17, ici p. 4 : « Les sculptures de Moissac [...] offrent avec les miniatures de certains manuscrits méridionaux des ressemblances frappantes. Le plus célèbre de tous les manuscrits du Midi est l'Apocalypse de Saint-Sever conservée à la Bibliothèque Nationale. [p. 13] Les miniatures de l'Apocalypse de *Beatus* ont exercé leur influence dans toute l'ancienne Aquitaine. On les voit imitées même au delà de la Loire ».