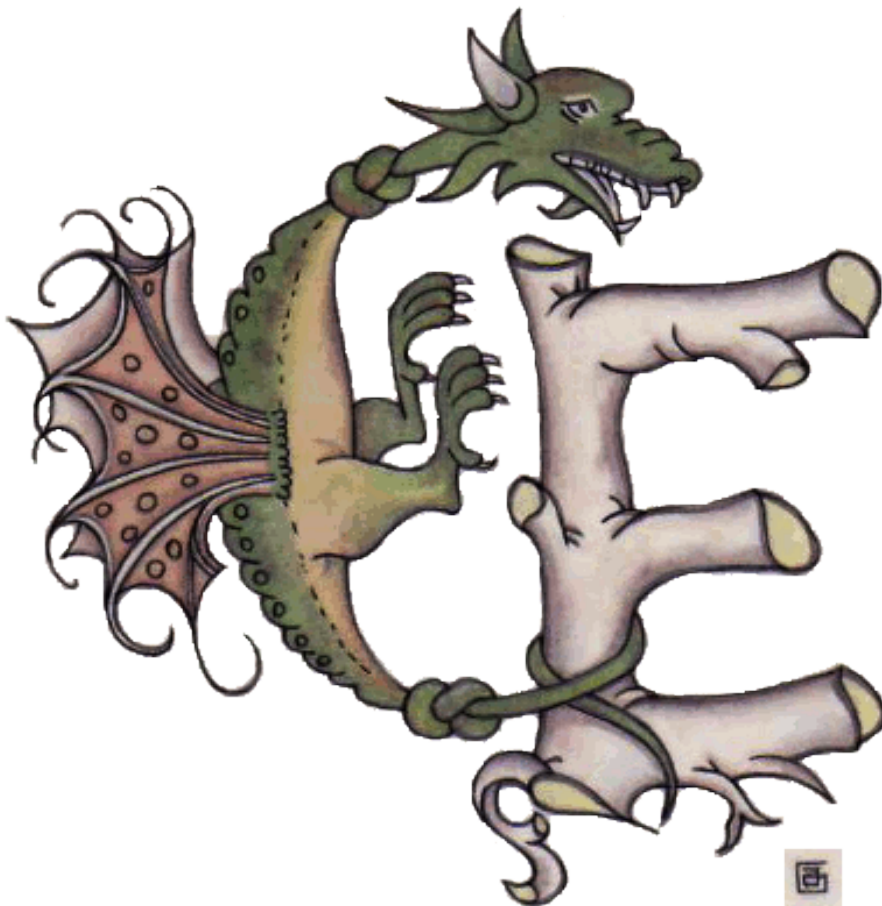


Bernard Gineste

**Le Jugement dernier de
l'église Saint-Basile d'Étampes**



Première édition :

***Les Cahiers d'Étampes-Histoire* 6 (2004), pp. 54-66.**

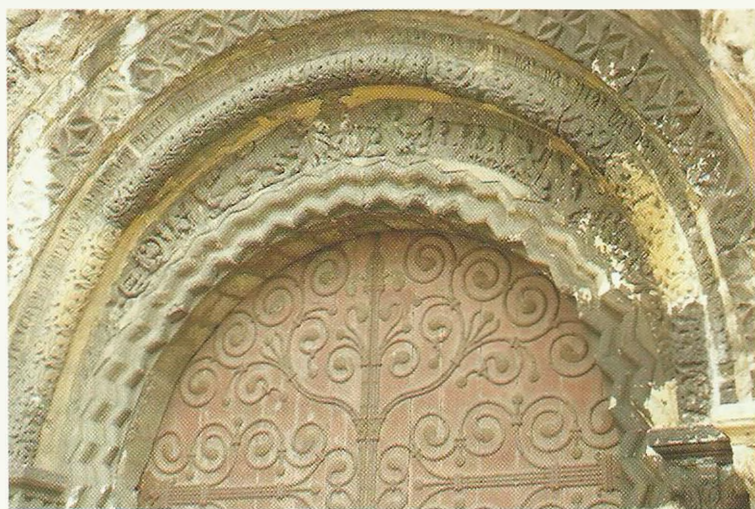
Rédition numérique avec l'aimable autorisation de l'auteur :

***Le Corpus Étampois*, août 2018**

Le jugement dernier de l'église Saint-Basile d'Étampes

Bernard Gineste

Le portail principal de l'église Saint-Basile est l'un des monuments les plus curieux de la ville d'Étampes, l'un des moins étudiés¹ et pourtant l'un des plus anciens. Cet article défend la thèse qu'il s'agit d'un exemple tout à fait original et peut-être unique à ce jour, de Jugement dernier romano-byzantin² sculpté sur pierre. Or, il est en voie de destruction rapide, et certaines de ses parties sont déjà irrémédiablement perdues.



Le tympan de Saint-Basile en 2002 : voussure en croissant de lune.

Datation de l'église Saint-Basile et de son portail roman

De quand date cette église ? Helgaud, contemporain et biographe du roi Robert II le Pieux qui est mort en 1028, après nous avoir dit que ce prince fit bâtir à Étampes une collégiale dédiée à Notre-Dame, ajoute : « et de plus une église dans le même château »³, c'est-à-dire dans la même ville fortifiée⁴. Le premier acte qui mentionne expressément notre église, sous la titulature de saint Basile, date de 1046, donc du règne de son fils et successeur Henri I^{er}⁵.

On a parfois soutenu que l'origine de cette dédicace étrange et très isolée d'une église à saint Basile, très vénéré en Orient mais peu connu en Occident, pourrait s'expliquer par le mariage du même Henri avec la princesse Anne de Kiev, en Ukraine, une terre d'influence byzantine.

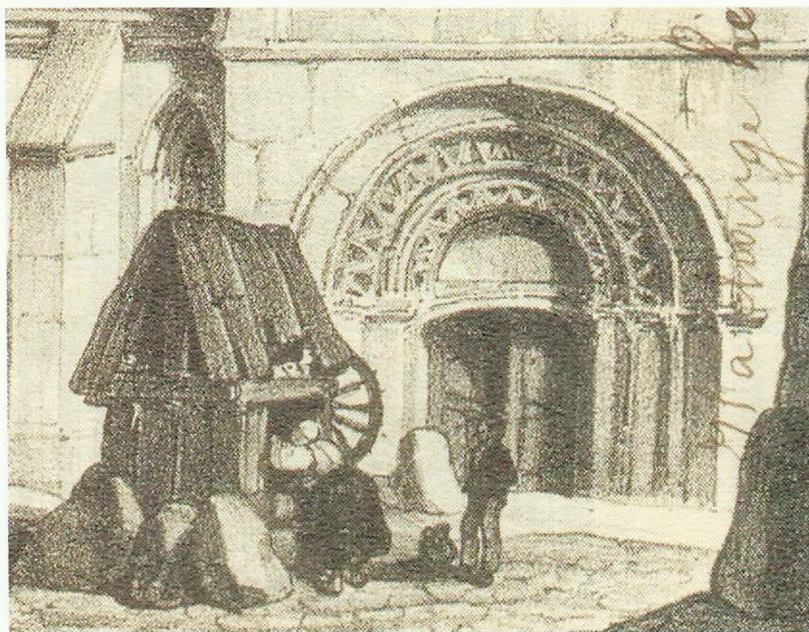
¹ Sujet d'une conférence d'Étampes-Histoire en mars 2003.

² Dans cet article les références bibliographiques relatives à l'art byzantin ne seront pas développées. Pour un complément d'information, on pourra consulter la synthèse récente d'Yves Christe, *Jugements derniers*, Saint-Léger-Vauban, Zodiaque, 1999.

³ On pourrait comprendre théoriquement le latin autrement, *Item ipso castro ecclesiam unam*, « et de plus une église dans le château lui-même », mais en latin médiéval, *ipse* a le même sens que *idem*, et surtout, comme le faisait déjà remarquer Dom Fleureau (*Antiquitez de la ville et du Duché d'Étampes*, Paris, Coignard, 1683, p. 399), il n'y a jamais eu dans le Château qu'un *oratoire* à l'extrémité d'une salle, qui en aucun cas ni en aucun temps ne pouvait être proprement appelé « église ».

⁴ Rappelons que les monnaies capétiennes frappées à Étampes portent : « CASTELLO STAMPIS ».

⁵ Dom Fleureau..., p. 292-294.



Dessin d'Eugène Forest
antérieur à la
restauration de 1842.

Cependant cette hypothèse ne résiste pas à l'examen, parce que notre église est déjà mentionnée sous ce nom en 1046, tandis que le mariage n'eut lieu qu'en 1050, après des négociations qui ne commencèrent qu'en 1048. Tant la fondation que le nom de l'église remontent donc bien à Robert lui-même et n'ont en tout cas aucun lien direct avec l'épouse de son successeur.

On voit mal d'ailleurs pourquoi Henri aurait construit à Étampes, où il ne paraît jamais avoir résidé, une seconde église si proche de la première, tandis que la chose s'explique fort bien pour son père Robert, séjournant souvent à Étampes et très attaché, dit-on, à la beauté de la liturgie. Notre-Dame, pourvue d'un collège de douze chanoines, fut l'église des messes chantées, réservées à la cour royale. Saint-Basile était, sans doute, comme le suppose Fleureau, destinée à être la véritable église paroissiale et à recevoir le commun du peuple⁶.

On sait que Saint-Basile, au cours des siècles, a connu plusieurs campagnes de réfection et de modification, de sorte que, selon la plupart des auteurs, il ne resterait plus rien de la construction primitive. Qu'en est-il donc du portail roman, de sa voussure en croissant de lune et de ses fascinantes sculptures d'un type si primitif, qu'au premier regard on songe plus à l'art préroman qu'à celui du XII^e siècle ?

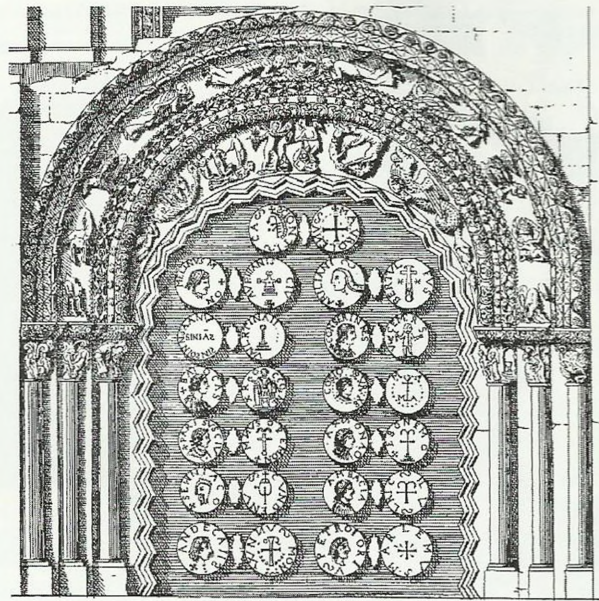
Lorsqu'en 1842 on en redécouvrit les sculptures⁷, jusqu'alors cachées dans une gangue de plâtre (comme on le voit sur le dessin de Eugène Forest), les érudits locaux pensèrent immédiatement qu'il s'agissait là du portail originel, érigé sous Robert le Pieux. Et ils avaient vraisemblablement raison. Cependant en 1884, plus de quarante ans après la restauration de ce portail, un spécialiste de passage, Anthyme Saint-Paul, crut devoir affirmer, autoritairement, (et sans le moindre argument, nous insistons) qu'il s'agissait de l'une des « dernières productions de l'art roman pur à Étampes » et le data de 1125 à 1145, en précisant bizarrement qu'il contenait « un fragment

⁶ Dom Fleureau..., p. 399.

⁷ Maxime de Montrond signala la découverte à Adolphe-Napoléon Didron, *Bulletin archéologique. Deuxième volume, 1842-1843*, Paris, Paul Dupont, 1843, p. 112. On notera que Didron était singulièrement bien placé pour reconnaître un Jugement dernier byzantin dans le tympan de Saint-Basile d'Étampes, puisque c'est lui qui, notamment, a découvert puis édité, le *Guide de la peinture* du moine Denis de Fournas, un manuscrit du XV^e, voire du XVI^e siècle, enrichi par la suite dans les monastères du Mont Athos [A-N Didron et Paul Durand, *Denys (moine de Fournas). Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine...* Paris, Imprimerie royale, 1845]. Mais il apparaît que Montrond, qui alors n'habitait plus Étampes, ne donna jamais suite à l'engagement qu'il avait pris de faire parvenir un croquis à la Commission.



Portail de Saint-Basile, vue d'ensemble.



Portail disparu de Sainte-Croix d'Orléans (1660).

d'architrave » qui serait « plus ancien que le reste de la porte »⁸. Dès lors tout le monde s'aligna sur cette datation arbitraire. De cette opinion bizarre et mal expliquée, nous retiendrons seulement que son auteur a cru devoir reconnaître l'ancienneté évidente des éléments sculptés.

La question ne fut renouvelée qu'en 1904 par Eugène Lefèvre-Pontalis⁹. Cet archéologue travaillait, en fait, sur l'ancienne cathédrale romane Sainte-Croix à Orléans. Il fut le premier à reconnaître, dans une gravure datée de 1660¹⁰, le portail roman de cette cathédrale qui avait été détruit peu après. Ce portail présentait avec celui de Saint-Basile d'Étampes des ressemblances si extraordinaires qu'on peut l'attribuer avec quasi certitude au même maître d'œuvre.

De quand datait donc ce portail de Sainte-Croix d'Orléans ? « *La cathédrale d'Orléans, écrit Lefèvre-Pontalis, commencée après l'incendie de 989, avait été remaniée et sans doute achevée dans le cours du XI^e siècle, mais la façade qui fut démolie en 1726 ne pouvait être antérieure au milieu du XII^e siècle, comme le prouvent d'anciennes gravures du plus haut intérêt.* » En fait, il ne fournit aucune preuve de cette datation tardive et au contraire il est obligé de repousser d'une manière très artificielle un témoignage archéologique évident. L'un des jambages de cette porte portait en effet, selon plusieurs témoignages, une inscription rendant public l'affranchissement d'un esclave sous Jean I^{er}, qui fut évêque d'Orléans de 1084 à 1099 environ.¹¹

Enfin, en 1960, André Lapeyre a justement fait remarquer que le tympan de la petite église de Ruan, près de Châteaudun, bien qu'il ne présente pas de figures sculptées, était d'une structure très proche de celle des tympanes d'Étampes et d'Orléans, en plus rustique.¹²

⁸ Anthyme Saint-Paul, « Notre-Dame d'Étampes », *Gazette archéologique* (1884), p. 211-223.

⁹ Eugène Lefèvre-Pontalis, « La cathédrale romane d'Orléans », *Bulletin monumental*, 68, (1904), p. 309-372.

¹⁰ Gravure reproduite sans titre, ni explications, par Jean-Camille Deslys, dans une thèse soutenue devant l'Université d'Orléans, en juillet 1660, conservée dans la collection Jarry, conservée où ? planche 2.

¹¹ Il imagine, p. 329, que cette inscription a été récupérée sur la porte du XI^e siècle, pour être replacée sur la nouvelle porte au milieu du XII^e siècle ! On reste étonné devant cette démanigaison de tout reculer au XII^e siècle chez certains érudits du temps.

¹² André Lapeyre, *Des façades occidentales de Saint-Denis et de Chartres aux portails de Laon* (thèse) Mâcon, Protat Frères, 1960, p. 72.



La Pesée des mérites.

Description du portail

À Ruan, comme à Étampes et Orléans, la porte romane est constituée de plusieurs voussures dont la première est formée d'une série de deux lignes de bâtons rompus qui montent des deux côtés, depuis le niveau du sol jusqu'au sommet de la voûte. À Étampes comme à Orléans, la deuxième voussure et les suivantes ne commencent qu'au sommet de colonnes postées de part et d'autre de la porte ; la troisième voussure est constituée d'une sorte de long boudin fleuri, et surtout elle n'a pas le même rayon que la première, de sorte que l'on a pu intercaler entre elles une voussure intermédiaire en forme de croissant de lune. C'est ce croissant qui porte, dans les deux cas, une série de sculptures énigmatiques. La quatrième voussure, séparée de la troisième à Étampes par un creux profond, et à Orléans par une étroite bande étoilée, est, plus géométrique que florale à Étampes, et plus florale que géométrique à Orléans. Elle était surmontée dans les deux cas d'une main divine bénissante, motif fréquent au-dessus des scènes bibliques dans les miniatures du X^e et XI^e siècle occidental. À Orléans, cette main étonnait beaucoup et avait éveillé une légende. À Étampes, elle fit l'étonnement du célèbre sculpteur David d'Angers, peu après sa découverte¹³ ; ce n'est plus de nos jours qu'un moignon méconnaissable. De part et d'autre, six anges volaient le long de la dernière voussure. Ceux d'Étampes ont été refaits au XIX^e siècle, comme d'ailleurs certaines parties des voussures, et les six colonnes qui les soutiennent.

La scène centrale de la deuxième voussure, à Étampes comme à Orléans, est celle de la *psychostasie*, c'est-à-dire de la pesée des mérites au Jour du Jugement. L'ange, qui est à droite du spectateur à Saint Basile, tient de sa main gauche l'âme d'un fidèle, et de la droite une balance à deux plateaux. Sur l'un, du côté de l'ange, est posée l'âme, sur l'autre, une masse malheureusement indistincte. À gauche, un démon – fort laid et dont la tête est ornée de ce qui ressemble à des cornes de bouc retroussées vers l'arrière – appuie sur le plateau qui pourrait faire pencher la balance du mauvais côté. À Orléans, la scène était la même, inversée de droite à gauche, et augmentée d'un second petit démon tirant le plateau vers le bas.

Cette scène n'a rien de spécifiquement byzantin. Elle remonte, autant que nous le sachions, au Moyen-Empire égyptien, où elle illustre le *Livre des Morts*, et elle s'est acclimatée d'abord en Grèce et à Rome avant de s'infiltrer, *mutatis mutandis*, dans l'iconographie chrétienne. Thot, devenu Hermès psychopompe, a pris enfin le visage de saint Michel archange. Cet élément iconographique est attesté, dès le IX^e siècle, de l'Irlande à la Cappadoce.

Plus originales et énigmatiques sont les scènes que l'on trouve de part et d'autre de cette pesée, et qui n'ont pas été comprises jusqu'à ce jour. Nous allons décrire ce que l'on y voit à Étampes, en nous appuyant, lorsque cela sera possible, sur des parallèles susceptibles d'en éclairer le sens ;

¹³ Henry Jouin (éd.), *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses écrits et ses contemporains*. Tome second, Paris, E. Plon, 1878, p. 264-265.

des parallèles tirés de la demi-douzaine de Jugements derniers byzantins du XI^e siècle conservés de par le monde.¹⁴ Mais nous recourrons éventuellement à d'autres rapprochements.

La Résurrection générale

L'ange donc, tient de la main gauche un personnage qui provient de la droite, secteur où l'on trouve d'abord un ensemble bien caractérisé de trois compartiments, contenant autant de scènes. L'unité de cet ensemble tripartite est nettement marquée par deux éléments. D'une part, les trois scènes sont surplombées par une épaisse bande striée d'une façon volontairement irrégulière. D'autre part, elle sont accostées à droite d'un deuxième ange, en plein vol, qui a toutes les apparences d'un ange de la Résurrection.

Le premier compartiment en partant de la gauche contient deux personnages en position d'orants, les mains levées vers le ciel, émergeant au niveau de la taille, d'une masse striée horizontalement, qui est évidemment de l'eau¹⁵. C'est le premier élément iconographique nettement byzantin. On le retrouve sur la mosaïque de Torcello, du XI^e siècle. À Torcello, où l'artiste avait infiniment plus de place, on voit, à droite de la pesée centrale, dans le registre inférieur, un ensemble tripartite du même genre, quoique dédoublé verticalement. Les personnages dans l'eau, une eau bien bleue, y sont à droite (au nombre de trois), mais ils ne sont pas en position d'orants parce qu'à Torcello ces compartiments sont évidemment interprétés comme des secteurs de l'enfer définitif, ce qui est loin d'être évident à Étampes.

Il semble, en effet, qu'à Étampes on soit en présence d'un état nettement plus archaïque de cette iconographie, c'est-à-dire d'une époque où l'on insistait davantage sur ce qui précédait le Jugement (la Résurrection des morts tirés de l'enfer intermédiaire) que sur ce qui le suivra (le



Résurrection générale
(vue d'ensemble).

¹⁴ Les Jugements derniers byzantins du XI^e siècle sont extrêmement rares. Voici la liste de ceux qui, à ma connaissance, ont été conservés jusqu'à nos jours : – a) une icône d'ivoire conservée au Victoria and Albert Museum de Londres, et récemment datée de la fin du X^e ou du début du XI^e siècle, – b) une fresque à Thessalonique, dans l'église Notre-Dame des Chaudronniers, datée des environs de 1028, – c) un ensemble très fragmentaire de planches, gravées en Islande par un mystérieux artiste apparemment venu d'Italie du Sud, et conservé à Reykjavik – d) une miniature sur le manuscrit grec 74 de la Bibliothèque nationale de France (XI^e siècle), – e) une fresque de l'église de Sant'Angelo in Formis, en Campanie, – f) une mosaïque sur la contre-façade de l'église Santa Maria Assunta de Torcello, près de Venise, définitivement datée du XI^e siècle par une équipe internationale de spécialistes, – g) une tablette peinte, provenant du couvent romain de Saint-Étienne-et-Saint-Paul, conservée à la Pinacothèque du Vatican, récemment datée des années 1061-1070.

On ne compte pas ici la fresque désormais très effacée en l'église San Michele d'Oleggio, près de Novara dans le Piémont, ni le tympan disparu de l'église Sainte-Croix d'Orléans. Il existe ensuite un nombre croissant de Jugements conservés à partir du XII^e siècle, et le dernier à notre connaissance a été peint en 2000 en Moldavie.

¹⁵ Il ne s'agit donc pas d'élus attablés au banquet céleste, comme l'avait suggéré le comte de Saint-Périer, *Bulletin de la Société des Amis d'Étampes et de sa région* n°4 (février 1948), p.40.



Le lion et le griffon (Notez à gauche le ressuscité terrorisé devant l'orant).

châtiment des impies condamnés à l'enfer définitif). Par la suite, plusieurs éléments iconographiques liés à la résurrection ont été réinterprétés, pour alimenter cette nouvelle thématique, comme des scènes de châtiments infernaux¹⁶.

Nous voyons donc dans ce premier compartiment un accomplissement de la prophétie de l'*Apocalypse* : « *la mer rendit ses morts* », thème plus fréquemment représenté, dans l'art byzantin, sous la forme d'animaux marins régurgitant des membres humains.

Le deuxième compartiment comporte quatre personnages. Deux sont debout en position d'orants, et il est donc difficile d'y voir des damnés. Deux autres sont à quatre pattes, la tête entre les mains et inclinée vers le sol ; il est donc difficile d'y voir des élus¹⁷. Les sculptures sont tellement abîmées qu'on peut hésiter à y reconnaître des personnages allongés, mais le parallèle d'Orléans lève tous les doutes, puisqu'on retrouve pareillement, de l'autre côté de la pesée – inversée comme on s'en rappelle – et en dehors du cadre des compartiments – qui est abandonné – quatre personnages, dont trois debout au-dessus d'un seul resté allongé mais qui relève la tête. De plus, et surtout, à Orléans, c'est l'un de ces personnages que l'ange amène à la pesée. Nous sommes donc bien en présence d'une scène de Résurrection, mais elle est beaucoup plus chargée et complexe à Étampes qu'à Orléans.

Venons-en au troisième compartiment, qui est de loin le plus abîmé. On n'y distingue qu'un seul orant, curieusement incliné vers la gauche, dont le tronc émerge d'une masse très usée et difficile à lire ; aucun auteur ne s'est risqué jusqu'ici à en parler. Cependant, à bien observer ce fouillis, on peut distinguer à gauche ce qui reste d'un quadrupède à la tête relativement volumineuse, qui était selon toute apparence un lion. À droite, une autre masse, marquée en son centre par une cassure verticale, conserve nettement la silhouette d'un griffon couché (barbiche comprise, comme à Torcello). Du bec de cet animal, au corps de lion ailé, pend un ensemble articulé en deux segments qui figure une jambe humaine.

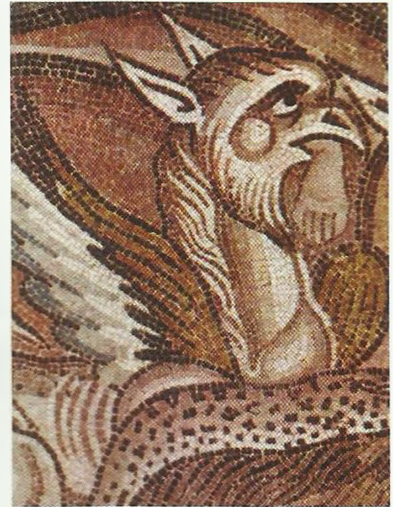
Nous sommes donc en présence d'un lion et d'un griffon affrontés, dont l'un régurgite un tronc humain en train de ressusciter et l'autre sa jambe, dans la plus pure tradition

¹⁶ Cette hypothèse a pour elle beaucoup d'arguments. On remarquera notamment que les têtes coupées, et autres membres apparemment tronçonnés, qu'on retrouve dans les compartiments de plusieurs de ces Jugements derniers (Reykjavik, Londres, Torcello, etc., mais non pas Étampes, faute de place) s'expliquent difficilement si on ne reconnaît pas qu'il s'agissait au départ de scènes de résurrection : c'est bien ainsi en effet qu'est représentée la Résurrection sur une fresque de la synagogue de Doura-Europos, dès le III^e siècle.

¹⁷ Pareillement, à Torcello, le compartiment central présente quatre personnages, dont deux semblent se mordre les doigts, réminiscence probable d'un état antérieur de l'iconographie, où les compartiments tripartites ne représentaient pas l'enfer définitif.



Lion de la mosaïque de Torcello.



Griffon de la mosaïque de Torcello.

iconographique byzantine de la Résurrection des morts, tradition tirée moins de la Bible que de données inspirées des livres apocryphes tels que l'*Apocalypse de Pierre* et les *Chants sibyllins*. À Torcello, l'artiste, ayant beaucoup de place, a représenté une demi-douzaine d'animaux, mais ils restent encadrés par le lion et le griffon ; ils figurent aussi sur la miniature du XI^e siècle conservée à la Bibliothèque nationale. Le lion régurgite toujours un tronc, et le griffon un membre : c'est une constante. Sur le tympan d'Orléans, ce lion et ce griffon affrontés deviennent un griffon et un serpent adossés, régurgitant, qui un tronc, qui une tête.

Reste la masse striée qui surplombe ces trois compartiments. Elle est traitée de la même manière que sur l'icône d'ivoire, datée de la fin du X^e siècle ou du début du XI^e, conservée à Londres, et ce parallèle permet d'affirmer, sans l'ombre d'un doute, qu'il s'agit là du traditionnel fleuve de feu des Jugements derniers byzantins ; ce fleuve qui se déversera du ciel, à la fin des temps, en préliminaire à la Résurrection et au Jugement.

En résumé, nous avons là une évocation puissamment synthétique de la Résurrection des morts avant leur Jugement. Tous les éléments restituent leurs morts, à l'appel de la trompette angélique. À gauche, deux sortent de la mer ; à droite, un lion (prince des animaux terrestres) et un griffon (prince des animaux célestes), régurgitent leurs proies ; au centre, les ressuscités attendent leur jugement, les uns dans la terreur, les autres dans la prière.



La bête à sept têtes.

La bête à sept têtes

Revenons à gauche de la pesée. S'opposant à l'ensemble tripartite que nous venons de décrire du côté de l'ange, se présente, du côté du démon et derrière lui, une créature généralement décrite comme un dragon infernal en train d'avalier et de piétiner les damnés.

Cette sculpture remarquable est également assez abîmée. Nous la décrivons ici en partant du haut à droite et en tournant dans le sens des aiguilles d'une montre, ce qui nous permettra de mettre en lumière une progression qui ne peut être que délibérée et significative. Tout d'abord une gueule laisse échapper le haut d'un corps humain jusqu'aux épaules. Une deuxième gueule, fort usée, régurgite un corps presque entier : il ne manque que le bas des jambes, et le corps inerte tombe vers le sol. Une troisième gueule rend un corps dont elle ne tient plus que les pieds ; ce corps également inerte repose presque entièrement sur le sol de la nuque jusqu'aux fesses¹⁸. Vient ensuite un quatrième corps inerte, reposant entièrement sur le sol, de la nuque aux talons ; à l'extrémité de ses pieds subsistent les restes d'une quatrième gueule disparue, avec son cou, dont pourtant l'emplacement reste bien visible. Vient ensuite un cinquième corps entièrement recraché, dont il ne reste que les avant-bras et les jambes ; le reste du corps en haut-relief a malheureusement disparu lui aussi, mais on voit clairement que ce corps-là n'était pas aussi inerte que les autres ; au contraire il était à quatre pattes, appuyé sur les mains et les genoux, visiblement en train de se relever après avoir été déposé sur le sol ; la présence d'une cinquième gueule correspondant à ce corps n'est guère claire, mais c'est plus que vraisemblable. En haut à gauche, une autre gueule recrache un sixième corps. Enfin deux traces de cassures circulaires, en haut, ne peuvent guère être que les restes de deux autres gueules, jadis proéminentes, cassées accidentellement (ou peut-être volontairement) lorsque ce bas relief fût dissimulé sous une gangue de plâtre.



La bête à sept têtes :
restitution de Philippe
Legendre-Kvater.

L'Antéchrist

Il est clair, donc, qu'on est en présence, ici aussi, d'une scène de régurgitation et de Résurrection, dont les différentes étapes sont représentées d'une manière délibérément ordonnée et significative. Mais comme on est de l'autre côté de la pesée, dans un secteur où prédominent nettement des figures infernales, et qu'aucun personnage ne s'y trouve en position d'orant, on peut penser qu'il s'agit là d'une parodie de Résurrection machinée par les puissances infernales, selon un scénario inspiré du chapitre 13 de l'*Apocalypse*.

Résumons à grand traits les données combinées de ces chapitres : une bête à sept têtes surgit de la mer, appelée aussi abîme. L'une de ces têtes paraît morte, mais ressuscite. On parle ensuite de cette tête comme d'une personne distincte, mais confusément assimilée à la bête elle-même. Dans un autre passage, on nous dit que ces sept têtes sont des rois dont cinq sont *passés* (c'est-à-dire morts), des deux derniers, l'un règne et l'autre est à venir. Il en est un huitième, en fait l'un des cinq premiers, dont on comprend qu'il va ressusciter à la fin des temps. On nous prévient aussi, mystérieusement : « *Les chaînes pour qui doit être enchaîné ; la mort par le glaive pour qui doit périr par le glaive* ». Une tradition patristique vivace, propagée notamment en

¹⁸ Dans son ouvrage, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Bibl. de l'Antiquité tardive 4, Turnhout, 2002, p.163, note 73, Nicole Thierry, décrivant l'enfer peint dans une église de Cappadoce, mentionne, comme particularité typologique, « la bête diabolique à trois têtes qui reste une rareté », et précise qu'« on la reconnaît (avec le pèsoement d'âmes) dans le Jugement de l'archivolte de Saint-Basile d'Étampes ».



Les scènes de gauche :
vue d'ensemble.

Gaule par saint Martin¹⁹, identifie ce personnage à l'empereur Néron, qui se suicida en s'empalant sur son glaive, et qui est depuis retenu en enfer mais reviendra aux derniers jours pour persécuter à nouveau les chrétiens. Survient ensuite un deuxième personnage appelé « la deuxième bête », qui porte deux cornes et opère des miracles. Elle fait dresser une statue de la première bête, frappée du glaive mais ressuscitée, l'anime par magie et oblige tout le monde à l'adorer. Le Moyen Âge a poursuivi et développé les spéculations de plusieurs pères de l'Église sur ce que sera la carrière à venir de l'Antéchrist. Un auteur inconnu, le pseudo Raban Maur, écrivit même au alentours du X^e siècle, un traité *Sur la naissance, la vie et les mœurs de l'Antéchrist*²⁰.



Géant aux Enfers :
restitution de Philippe
Legendre-Kvater.

Notre bête a, précisément, cinq gueules recrachant des corps morts, et deux parties cassées où il est difficile de reconnaître autre chose que deux autres têtes et un autre corps en train de se relever. Le personnage ainsi figuré se tournait vers les quatre scènes suivantes à gauche. Il ne reste que les traces de ses mains et de ses pieds. Voyons donc maintenant ces scènes. Les trois premières sont liées entre elles par une sorte de corde ou de chaîne qui les traverse l'une après l'autre. Nous pensons qu'il faut les lire de droite à gauche.

Dans la première, un démon cornu, du même type que celui qui se tenait à gauche de la balance centrale, tient entre ses mains notre personnage. Nous proposons d'y reconnaître la deuxième bête (à deux cornes, comme le dit exactement l'Apocalypse) en train de « dresser une

image en l'honneur de cette Bête qui, frappée du glaive, a repris vie. On lui concéda même d'animer l'image de la Bête pour la faire parler » (Apoc. XIII, 14-15). Ce démon porte autour de la taille la corde dont nous avons parlé qui le lie à la scène suivante où nous voyons, debout et tournant le dos à cette première scène, un personnage humain ressemblant au précédent. Elle l'entrave ostensiblement au niveau des jambes tant par devant que par derrière, avant de se prolonger dans la troisième scène²¹. Quel est ce nouveau personnage ? Probablement à nouveau l'Antéchrist, en référence à deux textes bibliques qui parlent mystérieusement de ce qui « l'enchaîne » (Apoc. XIII, 10) et le « retient » provisoirement de se manifester (2 Thessaloniens II, 3-8).



Démon à deux cornes
tenant entre ses mains un
personnage qui pourrait
être la deuxième bête de
l'Apocalypse manipulant
l'Antéchrist : restitution
de Philippe
Legendre-Kvater.

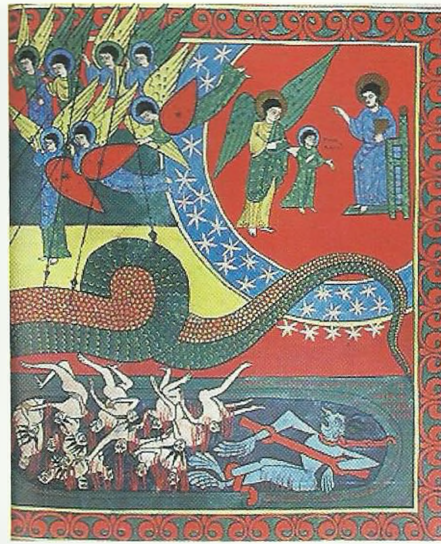
Venons-en à la scène suivante, que l'artiste a été obligé de composer perpendiculairement aux précédentes, du fait de la configuration très spéciale de l'espace qui lui avait été réservé. Dans

¹⁹ Selon son biographe et contemporain Sulpice Sévère. *La vie de saint Martin* (Jacques Fontaine éd.), Paris, Cerf, 1967.

²⁰ Pseudo Raban Maur, *De ortu, vita et moribus Antichristi*, Patrologie latine de Migne, tome 101, col. 1289-1298.

²¹ Nous retrouvons un élément iconographique analogue, quoique traité différemment, sur l'icône conservée au Vatican. Un personnage, plongé en enfer, y est entravé au niveau de la jambe par un serpent dont le reste du corps est à droite et se prolonge, à gauche, où il engloutit la tête d'un autre personnage.

un espace oblong et fermé par une sorte de tore continu, se tient debout un démon, de face, aux bras jadis saillants et aujourd'hui cassés. De part et d'autre de sa tête se trouvent deux formes rondes non identifiables. Devant lui, également de face et en pied, se tient un autre personnage nettement plus petit dont les épaules ne lui arrivent qu'au niveau de l'aine. La sorte de corde ou de chaîne dont nous avons déjà parlé et provenant de la scène précédente, traverse l'enceinte, entrave le grand démon en lui passant sur l'épaule gauche puis sous l'épaule droite, fait ensuite le tour du tore limitrophe à gauche, à mi-hauteur, entrave le petit personnage et se termine en bas de ce même tore qui figure certainement les limites d'une prison infernale. On a ici, sans doute, une allusion à la prophétie



« Le Beatus de Saint-Sever ».

d'Apocalypse XX, 1-3 : « Puis je vis un Ange descendre du ciel ayant en main la clef de l'Abîme, ainsi qu'une énorme chaîne. Il maîtrisa le dragon, l'antique serpent, qui n'est autre que le diable, Satan, et l'enchaîna pour mille année. Il le jeta dans l'Abîme, tira sur lui les verrous, apposa les scellés, ... » Nos deux sphères seraient-elles ces *scellés* ? On retrouve, quoi qu'il en soit, ce géant enchaîné, dans un manuscrit enluminé espagnol du XI^e siècle qui contient plusieurs traces d'influence orientale, le *Beatus de Saint-Sever*²². Dans une enluminure, partiellement détruite, illustrant la douzième révélation de l'Apocalypse, on le voit pareillement représenté, en bleu, en dessous du serpent à sept têtes, également confiné dans un espace clos, oblong et souterrain, tandis que des damnés, de taille et de couleur plus ordinaire, y sont précipités avec lui²³. Par ailleurs, la disposition de ces deux personnages, l'un grand, l'autre petit, (que l'on retrouvera dans l'art roman postérieur, par exemple à Conques) fait ici penser à la représentation traditionnelle de l'Antéchrist dans l'iconographie byzantine du Jugement dernier, où l'Enfer le tient assis dans son giron, comme une sorte d'enfant, de poupée ou de marionnette (tandis que, du côté opposé, symétriquement, un ou plusieurs élus reposent dans le sein d'Abraham).

Sur la dernière scène de gauche, casée dans le coin ultime du croissant de lune de la voussure, nous voyons enfin, et à nouveau, un petit personnage isolé et assez abîmé, immergé dans une masse hérissée, de ce qui pourrait être des flammes ; ce qui nous ramène encore une fois à notre hypothèse, et à la fin ultime des puissances sataniques sous leurs différents avatars, selon la même Apocalypse : « Quiconque adore la Bête et son image (...) subira le supplice du feu et du soufre... » (XIV, 10) « Et la mer rendit ses morts, la mort et l'enfer rendirent les morts qu'ils gardaient, et chacun fut jugé selon ses œuvres. Alors la mort et l'enfer furent jetés dans l'étang de feu. C'est la seconde mort, cet étang de feu, et celui qui ne se trouva pas inscrit dans le livre de vie, on le jeta dans l'étang de feu » (XX, 13-15).

Les damnés

Nous n'avons pas encore parlé de la scène qui se trouve à droite de l'ange de la Résurrection. C'est la partie la plus abîmée de cet ensemble de sculptures. La pollution automobile s'y

²² Ce manuscrit, conservé sous le numéro 8878 à la Bibliothèque nationale de France, contient un commentaire de l'Apocalypse par Beatus, moine asturien du VIII^e, copié et enluminé vers le milieu du XI^e siècle. On s'accorde à y reconnaître des influences extrêmement variées.

²³ On rejoint ici le thème des anges déchus et de leur fils, les géants déchus d'avant le Déluge, enchaînés dans le Tartare dans l'attente de leur jugement (Génèse VI, 4 ; Pierre II, 4 ; Jude 6 et le Livre apocryphe d'Hénoch).



L'Enfer (cliché Corbière, DRAC, 1974/1975).

concentre, par un effet de la disposition des lieux et des courants d'air, et la croûte noirâtre qui recouvre partout ce calcaire millénaire y a explosé en de nombreux endroits, entraînant à jamais avec elle des reliefs qui n'avaient pas encore été étudiés sérieusement. Une photographie a heureusement été prise de ce secteur de la voussure dans les années 1970.

Cette scène, déjà fort abîmée à l'époque, semble présenter une demi-douzaine de personnages et peut être comparée au Jugement dernier de l'icône du monastère romain Saint-Étienne-et-Saint-Paul actuellement conservée au Vatican.

Un personnage central énigmatique, en pied et de face, tient de la main droite une sorte de fourche dont l'extrémité enserme la tête d'un autre personnage agenouillé à gauche. Sur l'icône du Vatican on voit deux anges pousser en enfer, avec des instruments du même genre, deux damnés qui ploient sous la pression exercée sur leur cou. À Étampes, le personnage central est plutôt un démon sans ailes ni auréole (à la différence de l'ange tout proche de la Résurrection, et de ceux du Vatican). Il a encore devant lui, apparemment, deux autres personnages très abîmés, dont n'apparaît, semble-t-il, que la partie supérieure du tronc émergeant du sol ou de quelque chose qu'on ne peut distinguer. Ces trois personnages inférieurs paraissent liés entre eux, comme certains damnés, emmenés, après la pesée des mérites, par un démon sur le Jugement



L'Enfer de l'icône du Vatican (entre 1061 et 1070) ; tablette peinte provenant du couvent Saint-Pierre et Saint-Paul à Rome, conservée à la Pinacothèque du Vatican.

ment dernier de la Chora, à Constantinople (nettement plus tardif). À la droite de notre personnage central, chauve comme l'Enfer des planches islandaises, s'élève plus clairement depuis le sol un serpent dont la gueule régurgite un tronc humain qui pend vers le sol, les bras ballants : nouveau parallèle avec l'Enfer des planches islandaises, et aussi avec celui de l'ivoire de Londres, où les quatre serpents qui forment le

trône de l'Enfer recrachent des morts ou des membres ; mais l'on trouve aussi un serpent régurgitant un mort sur l'icône du Vatican, ainsi que sur le tympan de Sainte-Croix d'Orléans, où il remplaçait le lion. Enfin, il semble qu'un personnage fort abîmé tourne le dos à cette scène (son cou est, apparemment, entravé par une fourche). Malheureusement tout s'arrête là, car la suite a été détruite à une date ancienne et a été remplacé arbitrairement, lors de la restauration de 1842, par une masse de feuillage stylisé sans intérêt. L'icône du Vatican dont nous avons parlé présente un deuxième parallèle avec cette scène car l'un des personnages, repoussé par une fourche, y a le pied entravé par un serpent, dont le corps se prolonge à gauche, où elle ingurgite la tête d'un autre damné. Le parallèle est net, hormis le fait que le serpent d'Étampes régurgite, et n'ingurgite pas.

L'interprétation la plus simple de cette scène est qu'il s'agit ici de l'Enfer définitif où sont entraînés les damnés après leur jugement. Comme à Torcello, et dans la plupart des Jugements derniers byzantins, le fleuve de feu, venu de la partie supérieure et centrale du Jugement, vient mourir en bas à droite, en léchant la limite supérieure de l'Enfer.

Signification de l'ensemble

Il est temps de conclure. On a vu que nous n'avancions certaines interprétations qu'avec bien des hésitations. Tout est loin d'être éclairci dans cette œuvre. La parole est maintenant aux spécialistes de l'art byzantin et de l'art préroman.

Ce qui est net cependant, c'est que certains éléments de son symbolisme dérivent directement de l'art byzantin, dont le prestige est alors incomparable dans toute la chrétienté, qui n'est pas encore divisée par le schisme de 1052 ; partout circulent librement des moines venus d'Orient, qu'on appelle « Basiliens »²⁴, tel ce Grégoire de Nicopolis, installé et mort à Pithiviers, une génération avant l'érection de notre portail et de son tympan²⁵. Le fleuve de feu, le lion et le griffon, la mer qui rend ses morts, bref, tout le scénario iconographique de la Résurrection générale, sont proprement byzantin. On pourrait, bien sûr, imaginer que ces éléments appartiennent à un fonds commun qui serait à la base des représentations postérieures, tant byzantines que romanes ; mais le fait qu'ils ne soient attestés, sous une forme aussi cohérente, qu'en Orient, et qu'on en trouve que des éléments épars et fortement réinterprétés en Occident, plaide plutôt en faveur d'une origine au sein de la chrétienté orientale.

Ce qui concerne la carrière de l'Antéchrist – si du moins on accepte l'interprétation générale que j'ai proposée pour l'ensemble des scènes qui sont à la gauche de la pesée – relève, plutôt, de la sphère occidentale. Même si l'on sait que les « terreurs de l'an mil » n'ont peut-être jamais existé que dans l'imagination fertile d'historiens romantiques, il est indubitable que dès avant l'an mil, et jusqu'à la funeste année 1033, millénaire de la mort et de la Résurrection du Christ, on a spéculé fréquemment sur la venue, imminente ou non, de l'Antéchrist. Le débat n'a jamais porté que sur ce point, car l'existence même de l'Antéchrist et l'importance de son rôle ne faisaient de doute pour personne. Enfin plusieurs éléments, et notamment des traits communs

²⁴ A cette époque de nombreux moines byzantins d'Italie méridionale, comme le célèbre saint Nil, appelés en Occident « Basiliens » parce que leur maître spirituel était précisément saint Basile, étaient alors refoulés vers le nord par des troubles politiques ; ils étaient accueillis à bras ouverts par les moines bénédictins du Mont-Cassin et d'ailleurs, notamment à Rome. Ils y introduirent le culte de saint Basile et de nombreux éléments iconographiques qui se mêlèrent au fond traditionnel local. Certains d'entre eux allèrent même, selon toute apparence, jusqu'en Islande.

²⁵ Un moine « basilien », Grégoire de Nicopolis d'Arménie, s'était choisi une grotte à Bondaroy, près de Pithiviers, sous le règne d'Hugues Capet. Héloïse de Pithiviers, qui l'y accueillit, avait pour fils Oudry (ou Oldoric), futur évêque d'Orléans de 1021 à 1033, qui se rendit en Terre Sainte et en revint, avant 1028, avec un fragment de la Vraie Croix et des présents de l'empereur Basile II pour Robert le Pieux. Cet Oudry est peut-être à l'origine de l'érection du portail romano-byzantin de l'église Sainte-Croix d'Orléans.

avec l'icône romaine du XI^e siècle conservée au Vatican, et avec le *Beatus* de Saint-Sever, nous donnent à penser que l'influence byzantine y a été filtrée par ses réinterprétations italiennes, même si nous savons qu'il a existé des contacts directs entre le domaine royal et Byzance, à cette période antérieure au schisme.

Or, nous savons que Robert le Pieux a visité l'Italie. Son règne et la chronologie de ses déplacements sont très mal connus et restent à étudier. On ne sait ni quand ni combien de fois il est allé à Rome. Trois témoignages subsistent, dont chacun envisage ce voyage d'un point de vue différent. L'un d'eux cependant doit attirer notre attention, celui d'un moine de Saint-Denis, qui nous dit qu'il offrit cérémonieusement au Pape un cantique de sa composition : *Après le Roi Hue gouverna le Roiaume ses fuiz li Roi Roberz, qui au tens son pere meisme avoit esté coronez. Mult fu eist Rois Roberz debonaires et atemprez, et li uns des mieuz moriginez de toz les Rois, preuzdons et loiaus, et mult ama et honora S. Eglise, bon clers fu et merueilleus trovierres de biaux diz en Sequences et en Repons que l'en chante en S. Eglise ; come la Sequence du S. Eperit, Sancti Spiritus assit nobis gratia, et le Repons de la Vigile de Noël, O Juda et Jerusalem, et ce Respons des Martyrs, O Constantia Martirum, et ce Respons de S. Pere, Cornelius Centurio. Un jor estoit à Rome le jor de la feste S. Pere ; present estoient li Apostres et li Cardinaus ; et li Rois s'en ala vers l'autel, et mist desus une escroé où cil Respons estoit escriz et notez : si l'avoit novelement fait et trevez. Si cuiderent tuit que il eust faite une grant offrende et riche ; et quant il i garderent , si n'i troverent autre chose fors que l'escroie en une bourse de soie*²⁶.

Nous avons du mal à nous représenter à quel point l'esprit du temps était religieux. Robert se considérait visiblement comme un nouveau David, c'est-à-dire comme roi mais aussi comme auteur de chants sacrés. L'un des objets du voyage de Robert le Pieux à Rome était probablement en partie liturgique. L'Italie connaissait alors précisément un renouveau dans ce domaine. Parmi les douze premiers chanoines que Robert établit dans sa collégiale de Notre-Dame d'Étampes, à côté de son Palais, y en eut-il qu'il ramena d'Italie avec les reliques des saints martyrs Cant, Cantien et Cantienne ?

C'est dans cette direction qu'il faut chercher, visiblement, l'origine et la signification du mystérieux tympan de Saint-Basile d'Étampes, comme de celui de Sainte-Croix d'Orléans, deux villes parmi les plus importantes du domaine royal. C'est là que commença à se tisser le « blanc manteau d'églises » dont parle Raoul le Glabre, chroniqueur contemporain. Il reste beaucoup à découvrir sur cette période de notre histoire : c'est du moins ce que nous espérons avoir démontré.

²⁶ « Suite des Chroniques de Saint-Denis. Dou Roi Robert ». Léopold Delisle (éd.), *Recueil des historiens des Gaules et de la France*. Tome dixième, 1874, p. 305.