

Les images de Bernardin de Sienne : du visible à l'Invisible

Au printemps 1450, alors que les fêtes du jubilé battent leur plein à Rome, le pape Nicolas V célèbre en grande pompe la canonisation de frère Bernardin de Sienne de l'Ordre des Mineurs¹. Issu d'une riche famille de l'aristocratie siennoise, celle des Albizzeschi, Bernardin est né le 8 septembre 1380 à Massa Marittima (en Toscane) où son père Tollo Bandi degli Albizzeschi exerçait la fonction de gouverneur de la ville². Après avoir tenté de mener une vie érémitique, il entre en 1402 dans l'Ordre franciscain en choisissant un couvent de l'Observance puis commence à prêcher³. Orateur exceptionnel et voyageur infatigable, il se consacre entièrement pendant plus de vingt ans à la prédication itinérante qui le conduit à travers une grande partie de la péninsule italienne. Ce sont précisément ses talents de prédicateur qui le rendent célèbre à partir des

¹ Sur les cérémonies de 1450 autour de la canonisation de Bernardin à Rome, mais aussi à Sienne voir D. Arasse, « Fervebat pietate populus : art et dévotion et société autour de la glorification de saint Bernardin de Sienne », *Mélanges de l'École française de Rome (Moyen Âge-Temps Modernes)*, 89, 1977, p. 189-263.

² Sur la vie et l'œuvre de saint Bernardin voir la mise au point utile de R. Manselli dans le *Dizionario biografico degli italiani* (DBI), IX, Rome, (1960) col. 214-225.

³ Sur la notion d'Observance dans la tradition monastique et ecclésiastique occidentale voir G.G. Merlo, article « Observance », in A. Vauchez (dir.), *Dictionnaire Encyclopédique du Moyen Âge*, 2, Cambridge-Paris-Rome, 1997, p. 1095. Le mouvement de l'Observance franciscaine s'est organisé à partir de 1368 autour de Paolo da Trinci (†1393). C'est son successeur, Jean de Stroncone, gardien de Colombaio et vicaire provincial de l'Observance en Toscane qui reçut Bernardin dans l'Ordre : Ph. Jansen, « Bernardin de Sienne », in A. Vauchez (dir.), *Histoire des saints et de la sainteté chrétienne*, VII, *Une Église éclatée 1275-1545*, Paris, Hachette, 1986, p. 82-83.

années 1420. Il meurt le 20 mai 1444 à l'Aquila dans les Abruzzes où se trouve son tombeau, et est canonisé solennellement peu de temps après sa mort, le 24 mai 1450 par le pape humaniste Nicolas V. La coïncidence, en cette année 1450, avec le jubilé du milieu du siècle donne une consécration particulière à l'événement qui fait l'objet d'une fête immense dont le retentissement ne fut pas sans effet sur la diffusion de l'image et du culte du nouveau saint.

À la différence des saints bibliques, les apôtres par exemple, et des figures d'autorité atemporelles comme le sont les Pères de l'Église, les figures dites d'« actualité » au Moyen Âge, c'est-à-dire celles de saints récemment canonisés, font référence à un souvenir partagé, à la mémoire collective d'une communauté laïque ou ecclésiastique⁴. Leur image doit donc être aisément reconnaissable. Le premier exemple de saint italien pour lequel a été évoquée la notion de « ressemblance » entre l'image peinte et le visage réel est celui de François d'Assise († 1226), à propos de la peinture murale réalisée par le florentin Cimabue sur le côté droit du transept nord de la basilique inférieure d'Assise, vers 1275-1280⁵. Mais à cette époque, il est encore un peu tôt pour que l'on puisse parler de « portrait » au sens précis du terme. En revanche, à partir du milieu du XV^e siècle, se conjuguent d'une part la capacité technique des artistes à rendre les particularités physiques des traits d'un visage, d'autre part le souvenir vivant dans le regard des fidèles de celui qui a été appelé à la gloire des autels. Les images de saint Bernardin de Sienne l'illustrent à l'évidence.

Dès les premiers exemples, deux traits caractérisent la physionomie du saint vieillissant et ascétique : une veine qui bat sur la tempe et une mince excroissance de chair au menton (Fig. 1, p. 131). Tout autant que son attribut de prédilection, la tablette avec le Nom de Jésus dont il fut un zélé promoteur, ces particularités anatomiques permettent de reconnaître Bernardin au premier coup d'œil et l'individualise dans le panthéon des saints. Elles n'excluent pas cependant de multiples variations d'une peinture à l'autre et même un détournement iconographique de la figure du saint au profit de personnages moins célèbres qui partagent avec lui une commune dévotion au Nom de Jésus, voire

⁴ Sur Bernardin « figure d'actualité » : D. Russo, « Iconographie et publics en Italie à la fin du Moyen Âge XIII^e-XV^e siècles » in R. Moutin (dir.), *Sociologie de l'art*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 302.

⁵ E. Sindona, *L'opera completa di Cimabue*, Milan, 1975, p. 88. Sur les images de François et son aspect physique voir en dernier lieu A. Vauchez, *François d'Assise*, Paris, Fayard, 2009, surtout p. 314-316.

une même citoyenneté siennoise⁶. La question n'est pas de savoir si les représentations du visage de saint Bernardin, dont le succès est considérable dans la peinture italienne du Quattrocento – ce qui constitue une source de complexité supplémentaire –, sont des « portraits » à proprement parler. Daniel Arasse l'a déjà traitée avec brio⁷. Mais il convient ici d'étudier ce qui se joue autour de la notion de ressemblance dans un domaine, la peinture murale religieuse, où elle n'est pas *a priori* nécessaire pour susciter la piété des fidèles.

L'iconographie du saint siennois a fait l'objet de nombreux recensements⁸. Mon propos ne vise pas à compléter le corpus bernardinien, déjà bien fourni, mais plutôt à s'interroger sur la nature des « portraits » du saint et leurs utilisations. Il s'agit, dans un premier temps, d'examiner la notion de ressemblance, ses limites et sa portée ; puis de voir comment le développement du culte s'appuyant sur cette image et l'utilisant l'a infléchi notamment en milieu rural, dans et en dehors des couvents pour répondre à la dévotion du plus grand nombre.

1. L'image et la mémoire

La renommée que connaît Bernardin de son vivant, suscitée par la force et la vivacité de sa parole, entraîne une diffusion précoce et large de son culte et de son image. Avant même la canonisation, les effigies du franciscain commencent à se répandre dans les églises italiennes. Ce n'est pas un phénomène unique : on sait bien aujourd'hui que de nombreux saints ont été représentés avant leur canonisation officielle et même de leur vivant, mais il atteint dans le cas de Bernardin une ampleur inhabituelle.

Les premières effigies

L'une des toutes premières figures qui représente le frère franciscain est la fresque peinte sur la quatrième colonne du flanc droit de la nef de l'église Saint-François à Lodi, près de Milan (Fig. 2, p. 131). Dans cette église des

⁶ C'est le cas, par exemple du Bienheureux Giovanni Colombini († 1367) qui constitua à Sienne la « Brigade des pauvres de Jésus-Christ » dont les membres étaient appelés les Jésusates.

⁷ D. Arasse, « Saint Bernardin ressemblant : la figure sous le portrait » in *Atti del Simposio internazionale Cateriniano-Bernardiniano (Sienne. 1980). testi réunis par Domenico Maffei et Paolo Nardi*, Sienne, 1982, p. 311-332.

⁸ L'un des travaux les plus complets est la monographie de M. A. Pavone et V. Pacelli (dir.), *Iconografia*, in *Enciclopedia Bernardiniana*, II, l'Aquila, 1981.

Frères Mineurs Conventuels, où les principales familles de la ville étaient fières d'établir leurs sépultures, l'image de Bernardin apparaît à plusieurs reprises. L'œuvre la plus ancienne, qui est assurément antérieure à 1450 – Bernardin n'a pas d'auréole –, date vraisemblablement du vivant du prédicateur ou de l'année de sa mort. Daniel Arasse suggérait une réalisation entre 1431 et 1435 parce que, exceptionnellement, deux mitres seulement au lieu des trois habituelles figuraient à côté de Bernardin⁹. Ces coiffes épiscopales, signe de l'humilité du frère, symbolisent les évêchés qu'il a successivement refusés : celui de Sienne en 1425, celui de Ferrare en 1431 et celui d'Urbain en 1435. Mais en fait, la fresque, peinte sur une image plus ancienne, est lacunaire : toute la partie inférieure est détruite, ce qui laissait largement place à la troisième mitre. Aussi vaut-il mieux situer la peinture à la fin de la vie du frère mineur, tant pour son style que pour son iconographie.

Tous les attributs qui feront la fortune de l'image de Bernardin sont déjà en place. Le prédicateur debout en habit franciscain semble s'adresser à un dévot à ses pieds pour lequel il esquisse un geste de bénédiction. Son visage incliné est éclairé par un regard empreint à la fois d'une grande intensité et de douceur. Il exprime cette « tranquillité heureuse » que décrivent ses biographes¹⁰. Bernardin présente le livre ouvert sur lequel est écrit en lettres gothiques bien lisibles le verset de l'évangile de Jean : *Pater manifestavi nomen tuum hominibus* (Jn 17, 6). De part et d'autre de sa figure, on peut voir à sa droite le Nom de Jésus inscrit dans un disque rayonnant à hauteur de son visage, à sa gauche, un peu plus bas, le mot CARITAS se détachant en lettres blanches sur le fond-écran. À sa ceinture, retenu par un simple cordon, pend un objet très présent dans l'iconographie bernardinienne quoique largement négligé par les historiens de son image : un étui noir à lunettes qui ici est exceptionnellement représenté ouvert laissant entrevoir le verre.

Venise et Pise se disputent la paternité de l'invention des verres correcteurs. Il semble cependant que les verres convexes destinés à corriger la presbytie soient apparus à Pise à la fin du XIII^e siècle. Mais Venise, principale centre de la fabrication du verre au Moyen Âge, en produisait les meilleurs exemplaires. Au Quattrocento, c'est Florence – où les artistes ont inventé les principes de la perspective géométrique et linéaire – qui devient le centre de

production le plus important de lunettes¹¹. Vers le milieu du siècle en effet les Florentins ont mis au point les techniques des verres concaves pour compenser la myopie. Les ducs de Milan, Francesco Sforza et Galeazzo Maria, commandaient des lunettes florentines – réputées les meilleures – par centaines pour les offrir à leurs courtisans.

Nul doute que les ordres religieux se montrèrent particulièrement intéressés par une invention qui permettait aux frères de prolonger leur activité intellectuelle quand ils prenaient de l'âge. On savait en effet que la diminution de l'acuité visuelle se manifestait après la trentaine et on utilisait des échelles de correction correspondant à des intervalles de deux ans pour la myopie et de cinq ans pour la presbytie. Preuve à la fois d'un âge avancé et d'une intense pratique de la lecture, l'étui à lunettes correspond bien à l'image que l'on entend donner du prédicateur franciscain, ce qui explique le succès que connaît ce motif dans l'iconographie du saint. C'est cette double portée symbolique qu'il faut lui attribuer.

Dans la même église, sur le pilier voisin, le troisième du flanc droit, une autre fresque (Fig. 3, p. 132), également antérieure à 1450, montre Bernardin, toujours doté du livre et du Nom de Jésus, désigné comme *Beatus frater Bernardinus de Senis*, à côté de saint François d'Assise. Son auréole, différente de celle du fondateur de l'Ordre, semble avoir été repeinte sur les rayons d'or encore bien visibles. Au milieu du XV^e siècle, il est d'usage en effet dans l'iconographie chrétienne de distinguer soigneusement les saints dûment canonisés, qui seuls ont droit à l'auréole d'or, des bienheureux dont la tête est entourée de rayons¹². Il n'en reste pas moins vrai que le meilleur moyen pour transformer aux yeux des foules un candidat à la gloire des autels en un authentique saint est de le doter d'un nimbe ! La règle – non écrite – souffre donc bien des exceptions. Il suffit de citer le célèbre retable que Pietro di Giovanni d'Ambrogio réalisa pour l'Observance de Sienne, conservé aujourd'hui à la pinacothèque de la ville¹³. Sur cette œuvre, peinte en 1444, l'année même de sa mort, et donc six ans avant sa canonisation, Bernardin arbore une énorme auréole d'or.

¹¹ V. Ilardi, « Firenze capitale degli occhiali », in F. Franceschi et G. Fossi (dir.), *Arti Fiorentine. La grande storia dell'Artigianato*, II. *Il Quattrocento*, Florence, 1999, p. 191-213.

¹² Sur la discussion à propos de l'usage de l'auréole et des rayons : A. Vauchez, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, ÉFR, 1981, p. 101-103, 114 [BÉFAR. 241].

¹³ P. Torriti, *La pinacoteca di Siena*, Gênes, 1978, p. 300.

⁹ D. Arasse, « Iconographie et évolution spirituelle : la tablette de saint Bernardin de Sienne », *Revue d'histoire de la spiritualité*, 50, 1974, p. 433 n. 3.

¹⁰ D. Arasse, « Saint Bernardin ressemblant », *art.cit.*, p. 317.

À Lodi, saint François d'Assise s'adresse à la dévote à ses pieds : *Filia accipe benedictionem*, mais celle-ci préfère se tourner vers Bernardin dont la sainteté est en quelque sorte garantie par la présence et les paroles de François. Ici les trois mitres sont bien visibles au centre de la composition entre les deux franciscains. Cet attribut, dont la présence bien sûr n'est pas obligatoire, reste cependant l'un des plus constants dans l'iconographie bernardinienne. En insistant sur le renoncement obstiné de Bernardin à une charge toujours considérée comme prestigieuse à la fin du Moyen Âge, il exalte l'humilité du frère, l'une des principales vertus franciscaines.

Il est important de souligner que si les premières images émanent le plus souvent de la dévotion populaire comme les fresques de Lodi, elles peuvent également être le fruit d'une spiritualité cultivée. C'est le cas notamment de l'exemple siennois déjà cité, le retable de Pietro di Giovanni d'Ambrogio, sur lequel le frère mineur apparaît doté de l'attribut de sainteté par excellence : un imposant nimbe d'or, dans lequel on peut lire, en capitales gothiques ton sur ton, le verset de l'évangile qu'il arbore fréquemment sur son livre et notamment dans les exemples déjà évoqués : *[Pater] manifestavi nomem tuum hominibus* (Jn 17, 6). Tandis qu'ici le livre ouvert affiche l'autre formule récurrente dans l'iconographie de Bernardin : *Que sursum sunt sapite non que super terram* (Col. 3, 2).

Trois ans plus tard, mais toujours avant la canonisation, le *Saint Bernardin* du Musée Borgogna à Verceil a été peint par un artiste peut-être local, mais de formation et de culture lombardes (Fig. 4, p. 133)¹⁴. Il s'agit d'une fresque détachée d'un pilier de l'église Saint-François à Verceil (aujourd'hui église Sainte-Agnès) qui présente l'avantage d'être datée avec certitude par une inscription : 1447 sous les pieds nus du frère dont la tête est entourée de rayons. Comme sur la seconde fresque de Lodi, le franciscain élève ostensiblement l'énorme disque – beaucoup plus grand que son visage –, qui porte le trigramme du Nom de Jésus de la main droite et de l'autre il présente le livre ouvert avec le

¹⁴ Fresque détachée reportée sur toile 183x75 cm. Vercelli, museo Borgogna (Istituto di Belle Arti, inv. 9). Je remercie la Fondation du musée Francesco Borgogna de m'avoir procuré une photographie de cette œuvre après restauration. Pour son analyse, voir S. Riccardi, « La Pittura dall'inizio del secolo a Cristoforo Moretti », in V. Natale (dir.), *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Quattrocento*, Biella, Eventi & Progetti, 2005, p. 39-55 ; S. Riccardi, « Pittore vercellese. San Bernardino da Siena, 1447 », in V. Natale (dir.), *Verso il Sacro Monte. Immagini della Passione nel Quattrocento*, catalogue de l'exposition, Vercelli, Museo Borgogna, 4 février-30 avril 2006, Biella, Eventi & Progetti, 2006, p. 17-19.

traditionnel verset de saint Jean : *Pater*... Sous les trois mitres, attribut familier de son iconographie, on peut voir aussi trois crosses pastorales qui soulignent l'importance donnée au refus tenace des honneurs épiscopaux, tandis que les églises, disséminées dans le paysage vallonné en arrière-plan, symbolisent à la fois son intense activité de prédicateur itinérant et son rôle de fondateur de couvents de l'Observance. Au cordon de sa ceinture pend l'étui à lunettes.

Une fresque très proche de celle de Verceil, du point de vue iconographique, se trouve encore *in situ* à Bergame dans l'église de San Michele al Pozzo Bianco, mais les trois mitres sont remplacées par trois livres et surtout l'auréole du saint est soutenue par deux petits anges sortant des nuées. L'importance donnée à ce grand nimbe – beaucoup plus imposant que le disque contenant le Nom de Jésus et mis en valeur par le motif des anges – invite à retenir une date postérieure à la canonisation quoique l'argument ne soit pas décisif comme nous l'avons vu précédemment¹⁵. Bernardin doté d'une courte barbe blanche comme à Lodi contemple le Nom de Jésus avec la même expression de douce « tranquillité heureuse » que traduit aussi, quoique différemment, la fresque de Verceil¹⁶.

Un « vero ritratto »

La volonté affichée des artistes et de leurs commanditaires de broser un portrait « ressemblant » du prédicateur franciscain les conduit à adopter un certain nombre de traits figuratifs récurrents. La première caractéristique des « portraits » de saint Bernardin, celle que l'on retrouve partout est le grand âge. Cette caractéristique, qui n'exclut par un certain nombre de variations internes, comme le traitement des cheveux (calvitie ou couronne de cheveux blancs), la barbe plus ou moins mal rasée, le jeu de rides et de veines saillantes, crée ce que Daniel Arasse a appelé un « continuum figuratif » dans l'iconographie du saint¹⁷. Cela est tellement vrai que lorsqu'il s'agit de représenter Bernardin

¹⁵ C'est la position de L. Mattioli Rossi, « L'iconografia di s. Bernardino da Siena in Lombardia dal XV al XVIII secolo » in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Milan, 1983, p. 233, fig. 114, qui considère l'œuvre comme immédiatement postérieure à la canonisation du saint.

¹⁶ Le saint Bernardin du musée Borgogna exprime particulièrement bien le visage joyeux (*laetitia in facie*), que le prédicateur considérait lui-même comme le premier signe de l'amour divin et que soulignent ses contemporains, notamment ses frères, Jean de Capistran ou Jacques de la Marche. D. Arasse, « Saint Bernardin ressemblant », *art. cit.*, p. 317 note 17.

¹⁷ D. Arasse, « Saint Bernardin ressemblant », *art. cit.*, p. 322.

jeune dans le cycle des *Histoires de sa vie* par exemple, comme on peut le voir dans la chapelle Bonomi de l'église Saint-François à Lodi (Fig. 7, p. 136), rien ne distingue sa physionomie de celle des jeunes gens de son âge : mince, élégant, aux longs cheveux blonds bouclés. Le franciscain ne devient vraiment reconnaissable que sur le mur de gauche, à partir du moment de son entrée dans l'Ordre où il est représenté dans la maturité et la vieillesse, une vieillesse « symbolique » et précoce (Fig. 8, p. 137).

Il est vrai que la représentation du grand âge sert particulièrement l'exécution d'un portrait en permettant d'accuser les traits du modèle. Mais Bernardin n'est pas un vieillard anonyme. Des signes spécifiques personnalisent son visage, trois surtout : le long nez aquilin, la bouche fine aux lèvres étroites et aux commissures tombantes et le menton en galoche. Le visage émacié couvert de rides renforce ces trois aspects dont le plus significatif est sans conteste la bouche, mince, édentée aux plis tombants qui suffit seule à caractériser le « portrait » au prix parfois de la caricature. D'autres éléments, employés plus ponctuellement, complètent la description : les oreilles sans lobe qu'adoptent les peintres siennois ou la verrue sur la joue droite, héritée du masque mortuaire, que de nombreux peintres ont négligé de représenter.

Aussi divers que soit le contexte de sa création, l'image peinte prétend ressembler étroitement au visage du frère franciscain, tel qu'il était réellement, ou que l'on croit qu'il fut. Car dans ce domaine l'image crée l'image¹⁸. Certes on a conservé la trace des traits du prédicateur siennois figés dans le masque mortuaire, qui se trouve près de son tombeau à l'Aquila, ville où il est mort, et l'on sait que les peintres de la fin du Moyen Âge à l'instar de Cennino Cennini proposaient justement aux artistes du temps d'utiliser l'empreinte d'un moule pour broser un portrait¹⁹. Mais ce n'est pas cependant la méthode que privilégient les contemporains. Le frère Jean de Capistran (1386 - †1456), qui a connu personnellement Bernardin à qui il doit sa science de la prédication, désireux de faire peindre une effigie de son maître et ami n'hésite pas à réclamer une description du franciscain aux Siennois, le 22 mars 1445, alors qu'il se trouve à l'Aquila²⁰.

La ressemblance est en effet soutenue par la popularité, quasiment l'affection, dont a bénéficié le saint et par la contemporanéité du prédicateur

¹⁸ *Ibidem*, p. 324-326. D. Arasse a bien montré que le portrait est ressemblant par rapport à une série.

¹⁹ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, éd. F. Frezzato, Vicence. 2003. 205-206.

²⁰ D. Arasse, « Saint Bernardin ressemblant », *art. cit.*, p. 318.

et de ses premiers peintres. Même « reconstruite » par l'habileté de l'artiste, au prix de quelques artifices, ou de l'usage de cartons et de traditions d'atelier, elle est tellement efficace et réussie qu'elle permet d'identifier le saint, de le « re-connaître » sans avoir besoin de considérer ses attributs, qui se trouvent en quelque sorte éclipsés.

D'abord attribué au peintre vénitien, Bartolomeo Vivarini, puis à un grand nombre d'artistes importants – ce qui souligne son exceptionnelle qualité plastique – le petit portrait (27,5x19,1 cm) sur bois de l'Académie Carrare à Bergame (inv. 71) est aujourd'hui reconnu comme une œuvre d'Andrea Mantegna (Fig. 5, p. 134) et passe pour être un « *vero ritratto* » du saint siennois²¹. On le date autour de 1450. Mais il pourrait être antérieur à la canonisation du saint, et même à sa mort. En effet la présence du nimbe – qui est désormais privé presque complètement de sa feuille d'or originelle – n'implique pas obligatoirement une chronologie postérieure à la canonisation comme l'attestent les exemples précédemment étudiés. Le visage du vieillard, strictement de profil, émerge avec une rare intensité du capuchon qui l'enserme étroitement. Creusé et amaigri par les nuits d'insomnie et de prière, les yeux profondément enfoncés dans l'orbite, il est sillonné de rides. Le nez fin et le menton proéminent que l'on retrouve dans toutes les images du saint semblent bien être des traits croqués sur le vif, et surtout la bouche très mince presque dépourvue de lèvres. Peut-être faut-il voir dans ce « portrait » le souvenir d'un dessin – perdu – de l'artiste padouan Francesco Squarcione († 1468) dont Andrea Mantegna était à la fois le fils adoptif et l'un des élèves préférés avant que leurs relations ne se dégradent ? Le Padouan avait en effet rencontré personnellement le saint en 1443, un an avant sa mort²².

Quoi qu'il en soit le petit tableau de Bergame s'inscrit dans une série d'images de Bernardin – dont il est peut-être le prototype – représenté de profil en buste, le capuchon rabattu sur le front et le livre fermé serré contre sa poitrine. Cette formule connut un certain succès en Lombardie puisque l'on en conserve au moins trois exemplaires proches : deux à la pinacothèque de Crémone

²¹ Ce panneau est encore attribué à Dario da Pordone dans le catalogue de l'Accademia. Pour une mise au point très récente, voir la notice qui lui est consacrée dans le catalogue de la dernière exposition Mantegna : S. Facchinetti, « San Bernardino da Siena », in G. Agosti et D. Thiébaud (dir.), *Mantegna 1431-1506*, Paris-Milan, 2008, cat. n°9, p. 76-78 (de la version italienne).

²² Ce fait a été bien établi par M. Murano, « F. Squarcione pittore umanista », in *Dalla Giotto a Mantegna*, Padoue, 1974, p. 74.

inv. N 73 et 89) et un au musée Poldi Pezzoli de Milan (inv. 1593)²³. C'est ce dernier, réalisé par Giorgio Schiavone (Juraj Čulinović), artiste originaire de Dalmatie et formé lui aussi à « l'école » de Francesco Squarcione, qui présente le plus de similitudes avec le panneau de Bergame au point de pouvoir soutenir l'hypothèse d'une matrice commune (Fig. 6, p. 135).

Contemporain du *Saint Bernardin* de Mantegna, un tableau à peine plus grand (39x27 cm) conservé à Pise à la Fondation de la Caisse d'épargne (inv. 1039) a été exécuté par un autre jeune artiste de génie, Vincenzo Foppa²⁴. Il reprend la composition du saint siennois en demi-figure, mais avec des différences notables. Le franciscain apparaît dans l'encadrement de marbre d'une fenêtre en plein cintre, tête nue, inclinée, presque de trois-quarts. Il semble profondément absorbé par la lecture du passage de l'évangile de saint Jean (17, 6). Entre son visage et l'ouvrage qu'il lit, brille le disque d'or contenant le Nom de Jésus. À sa ceinture pend l'étui à lunettes familier. Le tableau, réalisé lui aussi autour de 1450, reste lié à la tradition picturale d'un Jacopo Bellini qui avait cours en Lombardie, mais Vincenzo Foppa n'ignorait pas l'effervescence culturelle qui régnait alors à Padoue autour de Francesco Squarcione et les expériences artistiques novatrices qui y étaient menées²⁵. Il a donc pu avoir connaissance des autres portraits de saint Bernardin réalisés dans l'entourage du padouan.

Bien qu'ils aient un air de parenté, le tableau de Mantegna et celui de Foppa incarnent deux traditions parallèles. Le premier, comme celui de Schiavone qui lui ressemble comme un frère, toute en intensité contenue, semble une dernière image de l'homme de Dieu consumé par un feu intérieur, l'autre illustre plutôt le théologien affable et joyeux, infatigable promoteur du Nom de Jésus. Devant ces œuvres que leur petite taille destinait manifestement à la dévotion privée, on regrette de ne pouvoir préciser le nom et le milieu des commanditaires qui les ont fait faire.

²³ Pour les deux exemples de la pinacothèque de Crémone : F. Bisogni, « Per un census delle rappresentazioni di S. Bernardino da Siena nella pittura in Lombardia, Piemonte e Liguria fino agli inizi del Cinquecento », p. 380-381, fig. 9 et fig. 11.

²⁴ La signature a été repeinte, vraisemblablement à partir de celle figurant sur l'ancien cadre. Il s'agit de la plus ancienne œuvre connue à ce jour de Vincenzo Foppa qui avait une vingtaine d'années lorsqu'il l'exécuta. Cf. *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogue de l'exposition sous la direction de G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milan, 2002, p. 74.

²⁵ Bien que la présence de Vincenzo Foppa à Padoue ne soit pas directement documentée, elle apparaît dans les caractères stylistiques de certaines de ses œuvres. *Ibidem*, p. 72-73. G. Romano, « Vincenzo Foppa : gli anni di formazione », in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, op. cit., p. 25-37.

II. L'image et le culte

Dans la décennie qu'ouvre la canonisation (1450-1460) on constate une multiplication des images du saint peintes sur tous les types de supports, bois, mur, verre, tissu, parchemin, papier, qui se poursuit jusqu'à l'aube du XVI^e siècle. Ainsi entre 1450 et 1520 environ, Bernardin acquiert en Italie une stature de saint « national » et son image se diffuse largement en dehors de la péninsule²⁶. Son iconographie et le culte qu'elle sous-tend, typiques du Quattrocento, en font l'un des derniers grands saints médiévaux²⁷. Toutefois le succès même de cette représentation due à la dévotion des fidèles, à l'utilisation politique ou spécifiquement franciscaine de la figure de Bernardin entraîne des divergences souvent plus importantes que les ressemblances dans le traitement du visage du saint au point de permettre l'invention d'une nouvelle image, celle de la glorification.

Le saint en gloire

La canonisation de Bernardin six ans seulement après son décès marque le triomphe de sa vision théologique et sa complète réhabilitation après les attaques que lui avait valu son innovation : la tablette avec le trigramme IHS (Jésus) en lettres d'or gothiques, proposée à la vénération des fidèles²⁸. C'est la victoire du prédicateur du Nom de Jésus, mais c'est aussi – surtout ? – celle de l'Observance franciscaine dont Bernardin était le chef de file et que les frères s'empressent de célébrer en faisant multiplier les figures du saint en gloire²⁹.

Le type iconographique familier du saint soulevé par les anges – qui n'a pas été créé pour Bernardin, ni ne lui est réservé – est utilisé dès l'année 1450 à Sienne, où l'on sait grâce aux témoignages des contemporains, notamment Tommaso Fecini, que la *sacra rappresentazione* donnée en l'honneur de la sanctification de l'illustre enfant de la cité, avait fortement marqué les esprits³⁰.

²⁶ M. Gil, « D'Italie du nord en Artois, le portrait de saint Bernardin de Sienne des Heures d'Antoine de Crèvecœur, vers 1450-55 (Leeds, University Library, The Brotherton Collection, ms.4) », dans J. F. Hamburger et A. S. Korteweg (ed.), *Tributes in honor of James H. Marrow. Studies in Painting and Manuscript Illumination of the Late Middle Ages and Northern Renaissance*, Londres, Harvey Miller Publishers, 2006, p. 207-218.

²⁷ D. Arasse, « Iconographie et évolution spirituelle », art. cit., p. 434.

²⁸ L'étude fondamentale sur le sujet reste celle d'E. Longpré, « Saint Bernardin de Sienne et le Nom de Jésus », *Archivum Franciscanum Historicum*, 28, 1935, p. 442-476 ; 29, 1936, p. 142-168 et 443-477 ; 30, 1937, p. 170-192.

²⁹ R.L. Mode, « San Bernardino in Glory », *Art Bulletin*, 55, 1973, p. 58-77.

³⁰ Pour les Siennois, Bernardin est un concitoyen. Il s'agit de la *Cronaca senese* de Tommaso Fecini, rapportée par L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, XV, 6, p. 861 qui décrit le déroulement de la fête.

Sano di Pietro représente ainsi le frère franciscain sur le panneau aujourd'hui conservé à la pinacothèque de Sienne³¹. On connaît cependant bien d'autres exemples du même type en dehors de Sienne qu'il est impossible de relier à la représentation théâtrale et à ses aspects visuels³². C'est le cas du panneau central du polyptyque du couvent Saint-François de Cagliari réalisé en 1455-1456 par les peintres catalans travaillant en Sardaigne Joan Figuera et Rafael Thomas et conservé aujourd'hui au musée national de Cagliari³³. À l'instar de cette œuvre, ces peintures sont souvent le fruit de la commande des frères.

Dans le contexte siennois, l'iconographie bernardinienne adopte très tôt un sujet particulièrement signifiant : le saint en gloire avec les pieds sur un monde aux allures de mappemonde³⁴. C'est ainsi qu'il figure par exemple sur le saint Bernardin en gloire de Sano di Pietro, ou sur celui de Giovanni di Paolo dans la collection Perkins, conservés au musée du Sacro Convento à Assise³⁵. Le thème du saint les pieds sur le monde, appelé bientôt à disparaître, est hérité de l'iconographie de la glorification de saint François³⁶. Il unit ainsi dans une même célébration visuelle le fondateur de l'Ordre et le nouveau saint.

En Italie du Nord, l'une des plus importantes représentations du saint en gloire est la *pala* dite de San Bernardino peinte pour l'autel du nouveau saint installé dans la chapelle homonyme de l'église du couvent de Saint-François à Mantoue. Le tableau est conservé depuis 1811 à la pinacothèque de Brera

³¹ Cat. 253, cf. P. Torriti, *La pinacoteca di Siena, op. cit.*, p. 268, fig. 316. Une inscription à la base du panneau précise : F. LEONARDVUS FECIT FIERI MCCCL.

³² Comme l'a bien montré D. Arasse, « Fervebat pietate populus » *art. cit.* prenant en défaut la thèse de R. Modé.

³³ Polyptyque peint à la détrempe et à l'huile sur fond d'or (398,9x253 cm). Il comprend 25 panneaux dont de nombreuses scènes de miracles et a été exécuté dans l'île comme l'exigeait le contrat. R. Serra, *Retabli pittorici in Sardegna nel Quattrocento e nel Cinquecento*, Cinisello Balsamo, 1980 ; Idem, « La posizione della pittura nel panorama culturale sardo aragonese », in *La Corona d'Aragona: un patrimonio comune per Italia e Spagna (secc. XIV-XV)*, catalogue de l'exposition sous la direction de G. Olla Repetto, Arcse, p. 78-93.

³⁴ À Sienne la mappemonde fait référence à des œuvres prestigieuses conservées dans le Palais public : la fresque perdue d'Ambrogio Lorenzetti, mais aussi l'attribut de la Justice et de la Religion peint par Taddeo di Bartolo ou la marqueterie des stalles consacrées aux articles du Credo, réalisée par Domenico di Niccolò.

³⁵ F. Zeri, *La collezione Federico Mason Perkins*, Assise, 1988, p. 108, cat. 40 ; p. 110, cat. 41.

³⁶ M. Bollati, « Gloria e trionfo : un'altra immagine di Francesco nel tardo Medioevo », in *Le immagini del Francescanesimo*, Atti del XXXVI Convegno internazionale Assisi, 9-11 ottobre 2008, Spoleto, Fondazione Centro Italiano di Studi sull'alto Medioevo, 2009, p. 317-319.

à Milan et est unanimement attribuée à Andrea Mantegna³⁷. C'était même la seule œuvre de Mantegna qui fut, pendant près de trente ans, visible dans un lieu public à Mantoue³⁸. La date a été lue diversement, entre 1460 et 1469 car le dernier chiffre a disparu. Toutefois, on retient généralement le début de la décennie, juste après l'achèvement de la chapelle (1459) faite pour le protonotaire apostolique Guido Gonzague. Le saint est représenté de face – fait assez rare – debout, pieds nus sur une estrade de marbre recouverte d'un tapis et ornée d'une guirlande de feuilles et de fruits. Il expose devant lui, bien au centre de la composition, le disque d'or contenant le Nom de Jésus. Son visage âgé et ascétique est empreint de bonhomie. Le regard est pénétrant. Il est entouré de deux anges qui tendent derrière lui un drap honorifique. C'est le prédicateur du Nom de Jésus qui est célébré ici comme en témoigne l'inscription épigraphique sur l'entablement de marbre qui surplombe la figure du saint : HVIVS LINGVA SALVS HOMINVM.

Désormais Bernardin ne se contente plus de désigner le saint Nom sur un disque rayonnant ou sur une tablette – selon les régions où il est représenté³⁹ – ou même de le brandir dans une « monstration » solennelle, mais il le tient à deux mains devant sa poitrine, faisant corps avec lui. Le motif se généralise après la canonisation qui apporte un démenti officiel aux détracteurs de la dévotion.

En fait dès 1427, alors que Bernardin convoqué à Rome pour des accusations d'hérésie risquait le bûcher, le pape Martin V l'avait disculpé au terme d'une dispute publique mouvementée qui vit Jean de Capistran arriver au secours de son frère à la tête d'une énorme procession en brandissant un étendard frappé du trigramme de Jésus. Mais Bernardin est encore accusé d'hérésie en 1431. Il est alors défendu par le pontife Eugène IV en personne et il sort de nouveau victorieux de ce procès comme de la discussion qui se tient au concile de Bâle en 1438. Toutefois la tablette du saint Nom suscitait toujours de vives critiques et une réprobation à la mesure de l'engouement populaire grandissant qui l'entourait. Il est révélateur qu'aucune mention de son culte controversé n'apparaisse dans les textes du procès de béatification ouvert peu de temps après la mort de Bernardin. Cela n'empêche pas que, le succès aidant,

³⁷ Inv. Reg. Cron. 188. Sur ce tableau : A. Uccelli, « San Bernardino, un posto da eroe » in S. Facchinetti, A. Uccelli, *I Mantegna di Brera*, Milan, 2006, p. 22-47.

³⁸ En fait jusqu'en 1496, date de l'inauguration de la Madone de la Victoire ; voir G. Agosti, D. Thiébaut, *Mantegna, op. cit.*, p. 183 et fig. 80.

³⁹ En Lombardie et dans les territoires sous domination lombarde, tel le canton du Tessin, on préfère le disque rayonnant, tandis qu'en Piémont on choisit plutôt la tablette carrée ou rectangulaire.

la tablette devient l'attribut du saint par excellence et le signe concret et durable de sa volonté à marquer chaque espace public et privé.

Si « l'invention » de Bernardin – et surtout l'usage qu'en faisaient les dévots – pouvait prêter à discussion, elle n'était pas pour autant un « ars diabolica ». Toutefois seule la canonisation était en mesure de faire taire les attaques et d'autoriser la légitime diffusion d'un objet qui avait acquis le statut de relique dans la pratique. C'est déjà dans cet esprit que Bernardin l'utilisait en la présentant à la fin de ses prédications comme en témoigne le panneau de Sano di Pietro⁴⁰. Dès 1445 à Sienne, Vecchietta avait représenté le franciscain qui n'était pas encore canonisé tenant sa tablette devant le corps sur l'armoire des reliques de l'Hôpital de Santa Maria della Scala (aujourd'hui à la pinacothèque).

La canonisation semble donc avoir mis un point final au débat. En tout cas, après 1450, l'iconographie du saint le montre de plus en plus souvent exhibant sa tablette devant lui, proche de son corps. Non seulement la paternité de cette dévotion lui est reconnue, mais elle peut désormais « s'afficher ». La formule se développe – non sans de profondes variantes – dans les églises et chapelles rurales d'Italie septentrionale dans la seconde moitié du Quattrocento. Le saint s'identifie progressivement à la tablette qu'il présente ostensiblement devant sa poitrine, faisant corps avec lui comme on peut le voir par exemple dans les peintures murales de l'église Saint-Pierre à Casalvolone (Fig. 12, p. 141) dans le diocèse de Novare⁴¹.

Le « second fondateur » de l'Ordre

On comprend dès lors la place essentielle que tient cet attribut dans l'iconographie bernardinienne de cette période. Pour ses frères comme pour ses dévots, la tablette consacre la vertu de Bernardin⁴². Elle est étroitement liée

⁴⁰ Il s'agit d'un panneau du polyptyque pour la Compagnie de la Vierge à Sienne représentant Bernardin prêchant sur la place du Campo, peint en 1445 par Sano di Pietro et conservé dans la salle du Chapitre de la cathédrale de Sienne. Bernardin, comme Sano di Pietro, était membre de cette confrérie. Cf. M. Mallory-G. Freuler, « Sano di Pietro's Bernardino Altarpiece for the Compagnia della Vergine in Siena », *The Burlington Magazine*, 133, 1991, p. 186-192.

⁴¹ F. Bisogni, C. Calciolari, *Affreschi novaresi del Trecento et del Quattrocento. Arte, devozione e società*, Novare, Silvana editoriale, 2006, p. 199-201.

⁴² Sur la célèbre tablette de Bernardin outre l'article de référence de D. Arasse, « Iconographie et évolution spirituelle », *art. cit.*, p. 433-456, on consultera aussi : D. Arasse, « Saint Bernardin et le secret de la tablette », dans *La cifra e l'immagine*, actes du colloque international (Sienne, 1987), Sienne, 1988 ; Idem, « Entre dévotion et hérésie :

à sa vie et à sa réputation de prédicateur. Dès 1418, à l'Aquila où Bernardin prêchait quotidiennement, il la montrait au peuple, en expliquait la signification et en promouvait l'usage. Il n'est pas donc pas étonnant de la voir ponctuer un registre entier du cycle de la *Vie du saint* exécuté en 1477 par Gian Giacomo da Lodi sur les parois latérales de la chapelle qui lui est dédiée dans l'église Saint-François à Lodi⁴³.

En l'absence des peintures qui ornaient l'église et le couvent de Sant'Angelo à Milan, principal centre de l'Observance franciscaine lombarde, et du cycle de la vie du saint peint par Vincenzo Foppa en 1462 dans l'église del Carmine à Pavie, celui de Lodi reste le plus important cycle de fresques du XV^e siècle consacrées à Bernardin, qui soit parvenu jusqu'à nous⁴⁴. Commandé par Alvise Bonomi, qui a laissé son nom à la chapelle, il comprend 21 scènes qui se suivent chronologiquement de gauche à droite sur quatre registres parallèles, accompagnées de didascalies rédigées en latin⁴⁵. La paroi de gauche (Fig. 7, p. 136), mur ouest, est entièrement dédiée à la jeunesse édifiante du futur saint tandis que l'autre (Fig. 8, p. 137) raconte la vie du frère franciscain à partir de son entrée dans l'Ordre jusqu'à sa mort et aux scènes de dévotion à son tombeau. Le récit peint s'appuie sur la biographie rédigée en 1453 par Maffeo Vegio (†1458), humaniste originaire de Lodi qui rencontra personnellement le prédicateur durant ses séjours milanais⁴⁶. Mais il s'inspire aussi des traditions orales, tant lombardes qu'aquiléanes, qui furent mises par écrit durant les siècles suivants, et d'exemples figuratifs hélas disparus. Astucieusement, Laura Mattioli Rossi a mis en parallèle ce cycle avec celui de la vie de saint François

la tablette de saint Bernardin ou le secret d'un prédicateur » *Dono Don. Autonomo... Aesthetics*, 28, automne 1995, p. 118-139.

⁴³ Sur ce cycle voir la fiche avec bibliographie dans M. Payone et V. Raceni, *Iconografia, op. cit.*, p. 69. L. Mattioli Rossi, « L'iconografia di s. Bernardino da Siena in Lombardia dal XV al XVIII secolo », *art. cit.*, p. 236-237 et fig. 115-116, p. 234-235 ; et S. Bandera « Pittura a Lodi. Dal tardo Trecento alla fine del Quattrocento », in M. Gregori (dir.), *Pittura tra Adda e Serio. Lodi, Treviglio, Caravaggio e Crema*, Cinisello Balsamo (Mi) 1987, p. 21, 98-100, pl. 20.

⁴⁴ Sur bois, il convient de rappeler le panneau de Cagliari déjà cité.

⁴⁵ Le comptage des scènes varie d'un auteur à l'autre de 21 (L. Mattioli Rossi) à 23 (F. Bisogni) en raison des artifices de composition utilisés dans la division des épisodes. Si l'on retient comme critère d'identification des scènes le texte des didascalies, on distingue 21 unités iconiques.

⁴⁶ C. Ferrari, « Per la storia dell'arte pittorica in Lodi », in *Arc. Storico di Lodi*, 63, 1944, p. 80-86 ; 65, 1944, p. 23-31. On sait que Bernardin gagna Milan à la fin de l'année 1417. Il y prêcha le Carême de 1418 où il tomba en extase dès sa première homélie. Il prêcha de nouveau le Carême en 1419, puis il revint à Milan probablement en 1438 et 1439 et pour la dernière fois en 1442.

dans la basilique supérieure d'Assise, présentant ainsi Bernardin, promoteur de l'Observance, donc du grand retour aux origines, comme le second fondateur de l'Ordre franciscain⁴⁷.

C'est ainsi qu'il est souvent représenté dans les chapelles rurales des régions alpines et subalpines et de la plaine padane qu'il eut maintes fois l'occasion de traverser de son vivant et qui furent profondément marquées par l'impact de sa parole. Bernardin y figure le plus souvent aux côtés de saint François où dans une triade des grandes figures de l'Ordre franciscain comprenant outre le Pauvre d'Assise, saint Antoine de Padoue prédicateur et théologien de renom (canonisé en 1232) particulièrement cher à la dévotion des laïcs. C'est ce que montre par exemple la fresque récemment restaurée de l'église du château de Marano Ticino dans la province de Novare (Fig. 9, p. 138)⁴⁸.

Sur le mur nord, un Bernardin inhabituellement jeune accompagne Antoine et François aux côtés d'une Vierge à l'Enfant dont l'iconographie originale semble faire référence à sa conception sans tâche, immaculée⁴⁹. Chaque saint est doté de ses attributs traditionnels : les trois mitres, l'étui à lunettes et le Nom de Jésus pour Bernardin ; le lys pour Antoine ; le crucifix et les stigmates pour François. Tous trois portent un livre fermé, noir pour Bernardin qui le serre contre sa poitrine, et rouge pour ses deux frères. Selon une iconographie parfaitement maîtrisée et largement diffusée, les trois saints ont endossé le même vêtement serré par une semblable corde à trois nœuds et sont également pieds nus. Même leurs visages sont à l'unisson. Rien n'indique ici une quelconque volonté de les différencier, ni de relier l'image des frères aux vicissitudes de l'Ordre ou à la promotion de l'Observance comme on le note parfois⁵⁰. En revanche il s'agit bien d'un unique sujet, la glorification de

tout l'Ordre franciscain en la personne de ses trois plus illustres représentants associés dans une commune dévotion mariale.

Faisant pendant à saint François et également tourné vers Marie dont il vénérât l'image depuis son enfance, Bernardin apparaît comme le second fondateur de l'Ordre des Mineurs⁵¹. Le fait est d'autant plus remarquable qu'il ne s'agit pas d'une commande franciscaine. La forte présence des frères Mineurs aux côtés de la Vierge, titulaire de l'église, dans un décor peint qui ne manque pas de références – tant du point de vue des sujets retenus que des motifs iconographiques particuliers – à une lecture doctrinale et liturgique du privilège marial que soutenaient les Franciscains, oriente celui qui les regardent vers une interprétation de la conception sans tâche, immaculiste, de Marie. Elle fait écho cependant à une dévotion largement partagée en faveur d'un Ordre que la parole de Bernardin, sa présence sur le terrain et la multiplication de ses miracles ne pouvaient que renforcer.

III. L'image et la dévotion

Plus largement et sans que son image ne fasse obligatoirement référence à son Ordre ou à ses frères, ni même à sa venue dans la région, les nombreuses occurrences de l'image de Bernardin attestent du succès personnel du prédicateur auprès des fidèles et de la puissance de sa parole. Juste retour des choses pour un homme qui aimait les images et savait les utiliser dans ses sermons⁵² ! La peinture murale de la chapelle rurale Saint-Ferréol de Grosso Canavese est à cet égard particulièrement révélatrice (Fig. 10, p. 139). Il s'agit d'une des nombreuses représentations de saint Bernardin en chaire⁵³. De profil, debout dans une de ces constructions mobiles en bois que l'on édifiait sur les places publiques des cités italiennes, le frère, dont l'effigie est peinte sous celle de la Vierge à l'enfant, se tourne vers l'imposante cavalcade des vices qui se déploie

sur le courant conventuel dans les querelles qui déchirent l'Ordre franciscain encore au début du XV^e siècle.

⁴⁷ Le troisième panneau des fresques de la chapelle Bonomi, sur le mur ouest, montre justement Bernardin en prière aux pieds de l'image de Marie (cf. Fig. 7, p. 136). D'après ses biographes, il s'agit d'une peinture de la Vierge attribuée à Simone Martini et repeinte en 1415 par Benedetto di Bindo « alla Porta Camollia ».

⁴⁸ L. Bolzoni, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Turin, Einaudi, 2002.

⁴⁹ Sur ce thème, on se reportera aux travaux de R. Rusconi, *Dottrine e immagini : R. Rusconi, « Predico in piazza » : politica e predicazione nell'Umbria del 400 », in Signorie in Umbria tra Medioevo e Rinascimento : l'esperienza dei Trinci*, Pérouse, 1989, p. 113-141.

⁴⁷ L. Mattioli Rossi, « L'iconografia di s. Bernardino », *art. cit.*, p. 236-237.

⁴⁸ La restauration de l'église Santa Maria in Castro, réalisée par Federico Barberi sous la direction d'Illaria Ivaldi pour les structures architectoniques et de Marina Dell'Omo pour les peintures murales, a été achevée en 2008. Je dois à l'amitié de Donata Minonzio de connaître ce décor et de pouvoir en reproduire une excellente photographie.

⁴⁹ Sur cette peinture et le contexte du décor de la chapelle, voir D. Minonzio, « I dipinti di Santa Maria in Castro : Frammenti e testimonianze di una storia antica », in *Il Castello di Marano Ticino. Il castrum, Le vicende, la chiesa*, chap. IV *Le immagini*, Novare, 2008, p. 118-149. Pour l'attribution, l'auteur note une affinité avec les œuvres de l'Anonyme de Borgomanero, même si le visage de Bernardin ressemble à celui peint par Tommaso Cagnoli pour représenter le Bienheureux Tommaso da Cacia (Novare, église de San Nazzaro della Costa) et propose une datation entre 1470 et 1490.

⁵⁰ M. A. Pavone, *Iconologia francescana. Il Quattrocento*, Turin, 1988, montre que l'image de Bernardin a souvent été utilisée pour signifier la victoire du courant observant

à sa droite sur le mur de la nef⁵⁴. Il est particulièrement regrettable que l'on ne puisse savoir, à cause d'une malencontreuse restauration architectonique, s'il désignait le Nom de Jésus ou la Cavalcade des Vices, voire un Crucifix comme dans la fameuse prédication de saint Bernardin sur la place de San Francesco peinte par Sano di Pietro. Il est manifeste cependant que la prédication moralisante et imagée du frère franciscain s'accorde bien avec le thème des vices et des vertus souvent évoqué⁵⁵. Et une fois encore on pense au modèle de saint François accompagné par les vertus qui triomphe des vices tel que l'illustre par exemple le panneau central du polyptyque peint en 1403 par Taddeo di Bartolo pour l'église de San Francesco al Prato à Pérouse, aujourd'hui en partie conservé à la Galerie nationale de la ville⁵⁶.

Une figure légitimante

Ces allusions nombreuses, plus ou moins développées à l'image de François d'Assise font de celle de Bernardin, auréolée du prestige d'une canonisation récente et fastueuse, une figure de référence au sein de son Ordre et en dehors auprès des fidèles qui gardent en mémoire sa silhouette ascétique et la vivacité de sa parole. Mais « l'image » qui reste la plus associée encore aujourd'hui à la mémoire figurative que l'on conserve de lui est celle dont on lui reconnaît la paternité : le Nom de Jésus. À la fois écrit, image et objet, la « tavoletta » comme l'appellent les Italiens, quelle que soit sa forme précise suffit à elle seule à évoquer le portrait du saint franciscain qui se reflète en elle comme dans un miroir.

La représentation de Bernardin avec sa tablette a acquis une telle autorité – au sens médiéval du terme – qu'elle devient une figure « légitimante » c'est-à-dire une caution de sainteté pour des bienheureux locaux en mal de reconnaissance comme on peut le constater en milieu rural par exemple dans le

⁵⁴ E.E. Aleci, « Vizi e Virtù a Grosso Canavese. Studio iconografico », in *Atti del convegno della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti* 1998, Torino, 1998 ; Idem, *La pittura religiosa tardo-gotica in Canavese*, in G. Cracco (dir.), *Storia della chiesa di Ivrea. Dalle origini al XV secolo*, Roma, 1999. Sur le thème des vices et des vertus : D. Rigaux, « La Cavalcade des Vices de la chapelle des Gicons en Dévoluy. Permanence d'un thème iconographique », in D. Rigaux, G. Cantino Wataghin (dir.), *Regards croisés sur le Dévoluy. Cultures et sociétés dans les pays alpins*, Grenoble, Publications de la MSH-Alpes, 2005, p. 121-167.

⁵⁵ Z. Zafarana, « Bernardino nella storia della predicazione popolare », in *Bernardino predicatore nella società del suo tempo*, Atti del XVI Convegno del Centro di Studi sulla spiritualità medievale, Academia Tudertina, Todi, 1986, p. 39-70.

⁵⁶ M. Bollati, « Gloria e trionfo », *art. cit.*, p. 300-301, fig. 2.

diocèse de Novare. Ainsi à Garbagna, dans l'abside de l'église de la Madonna di Campagna, un obscur Saint Bœuf qui doit sa fortune à défaut de la canonisation à un jeu de mot sur son nom (Bobon) et à la folklorisation de son culte apparaît aux côtés de saint Bernardin de Sienne⁵⁷. Les deux figures, unies dans un même cadre à filets rouge et blanc, sont dues à deux commanditaires différents Otinus de Grato et Baptista de Comolo résidant dans le voisinage. L'image dynamique de Bovo s'oppose au statisme de Bernardin qui fait figure d'*auctoritates*. La présence du franciscain fraîchement canonisé – les peintures murales de l'abside signées par l'artiste local Tommaso Cagnola sont datées du 27 avril 1481⁵⁸ – justifie et conforte celle de l'intercesseur local qui a reçu par la grâce du pinceau une auréole identique.

Mais il y a plus : le lien entre les deux saints protecteurs est renforcé par la répétition du trigramme IHS qui les unit dans une commune dévotion au Nom de Jésus, inventée et propagée par le premier, mais sans aucun rapport avec la vie et la spiritualité du second ! Tout se passe comme si les trois lettres d'or avaient glissé de la tablette du saint siennois qu'il brandit à la hauteur du visage de Bovo, sur l'étendard blanc frappé de la croix rouge du *miles Christi* du second. L'utilisation du Nom de Jésus s'est généralisée au point de devenir un sujet qui se développe indépendamment de la figure de Bernardin et poursuit sa vie propre. Du disque immatériel des premières images, on est passé à un objet bien réel, doté de sa propre puissance.

Le saint thaumaturge

C'est surtout la réputation thaumaturgique du saint qui, à la fin du Moyen Âge, assure le succès de son image favorisée par l'absence de frontière entre salut de l'âme et salut du corps propre à la culture médiévale. Intercesseur privilégié contre la peste et diverses maladies, Bernardin incarne un exemple particulièrement significatif de sainteté thaumaturgique du Quattrocento⁵⁹. Ainsi il trouve place dans la décoration murale des églises de campagne qui, à l'exemple de celle de Garbagna dans la province de Novare, développe un programme dogmatique dans l'abside et laisse libre court aux dévotions person-

⁵⁷ Sur Bovo et son iconographie je me permets de renvoyer à D. Rigaux, « San Bovo : l'iconographie d'un culte rural italien du XV^e siècle », in J.P. Massaut et M.E. Henneau, *La Christianisation des campagnes*, Actes du colloque du CIEHC (25-27 août 1994), I, Bruxelles-Rome, 1996, p. 171-198.

⁵⁸ F. Bisogni, C. Calciolari, *Affreschi novaresi*, *op. cit.*, p. 217-218, fig. 4.

⁵⁹ Ph. Jansen, « Un exemple de sainteté thaumaturgique à la fin du Moyen Âge : les miracles de saint Bernardin de Sienne », *MÉFRM*, 1984, 96-1, p. 129-151.

nelles des fidèles dans la nef mais aussi dans l'abside de ces petits sanctuaires ruraux auxquels les populations locales sont très attachées.

Un exemple particulièrement intéressant à cet égard se trouve à Sologno dans la petite église des saints Nazaire et Celsius au milieu d'une série d'images de dévotion que la critique attribue aujourd'hui à Giovanni de Campo et à son atelier⁶⁰. La figure de saint Bernardin de Sienne n'y apparaît pas moins de quatre fois. L'une des plus originales, sur le mur nord, montre le saint au secours d'un jeune enfant (Fig. 11, p. 140). Plus qu'une image de dévotion du type *pro memoria*, il s'agit ici à proprement parler d'une image votive, faite pour rendre grâce, véritable *ex-voto* mural. Si l'*ex-voto* au sens propre ne se diffuse véritablement qu'à partir du siècle suivant, les images votives gravées sur bois fleurissent dans les lieux de pèlerinage. La pittoresque figure de la femme agenouillée aux pieds du saint qu'elle implore d'un geste de la main tandis qu'elle dénude ostensiblement le sexe de son petit garçon, et l'attitude de l'enfant dans les bras de sa mère, les mains jointes en prière et le visage implorant, plaident en faveur d'un *ex-voto*. L'image synthétise en fait la représentation de la demande et celle l'action de grâce qui suit l'intervention du saint.

Saint Bernardin de Sienne, qui est représenté ici avec tous ses attributs traditionnels notamment les trois mitres symboles des trois évêchés auxquels il avait renoncé, se penche vers la mère et l'enfant avec bienveillance et les bénit. Manifestement il a exaucé leurs prières comme en témoignent les paroles inscrites sur le livre ouvert tourné vers lui qui remplacent l'habituelle formule : « *Pater* ». Ici on peut lire « ADULE/SCENS/TIBI/DICO/SURGE (Lc 7,15) allusion à l'épisode de la résurrection du fils de la veuve de Naïm que rapporte l'évangile de Luc. Cette formule ne contredit pas la guérison d'une maladie affectant l'appareil génital de l'enfant du type énurésie qu'avait supposée Ferro⁶¹. Mais en invitant l'enfant « à la résurrection » physique et morale, le saint accomplit pleinement le sens du miracle médiéval sans lequel il n'est pas de guérison du corps sans guérison de l'âme.

Pourtant le glissement entre le salut de l'âme et les besoins du corps entraîne souvent une pratique exacerbée d'objets apotropaïques dont la tablette avec le Nom de Jésus offre un exemple particulièrement significatif. La ferveur entachée de superstition qui entoure bientôt l'objet n'est pas sans avoir suscité

⁶⁰ Sur le décor mural de Sologno voir F. Bisogni, C. Calciolari, *Affreschi novaresi. op. cit.*, p. 312-316.

⁶¹ Idem, p. 314. G.B. Ferro et F.M. Ferro. *Gli affreschi novaresi del Quattrocento*, Novare, 1972, p. 63.

des polémiques et des critiques, on l'a vu. Le culte du Nom de Jésus contribue à accroître les réticences des humanistes envers un mode de prédication qu'ils jugeaient dangereusement démagogique. Mais bien plus violentes et plus lourdes de conséquences étaient les accusations des ecclésiastiques qui voyaient dans le « nouveau » culte du saint Nom une dévotion de nature superstitieuse, liée aux doctrines hérétiques et suspecte de magie. Pourtant, après la canonisation l'iconographie de la tablette triomphe avec l'image de Bernardin avec laquelle elle fait corps, comme l'illustre la fresque de l'église Saint-Pierre de Casalvolone attribuée à Bartolomeo (Fig. 12, p. 141)⁶². Saint Bernardin y apparaît aux côtés d'autres images de dévotion avec toutes les caractéristiques de son iconographie. Toutefois, on comprend que les peintres aient préféré une image moins équivoque à l'instar de la belle peinture murale anonyme de Bernardin dans la chapelle Saint-Grat de Montrigone di Borgosesia en Valsesia (Fig. 13, p. 142)⁶³. L'équation visuelle entre le livre ouvert sur lequel le verset implore au Père de manifester son nom renvoie à l'image du saint Nom que brandit Bernardin à hauteur de son visage et dans laquelle il se reflète. Déjà à Lodi, sur la première représentation étudiée ici (Fig. 1, p. 131), le disque immatériel illuminait la face du prédicateur : image de soi à l'image de Dieu.

Conclusion

À la lecture de ces images, une double conclusion s'impose. D'abord il faut souligner que la figure de Bernardin est une image très datée. Elle apparaît au moment de la mort du saint, ou juste un peu avant c'est-à-dire autour de 1444, se développe après la canonisation (1450) et disparaît au début du XVI^e siècle, alors que le trigramme, lui, perdure. C'est l'image d'un saint typiquement médiéval et elle ne survit pas aux mutations en cours. Particulièrement en Italie du Nord où elle fleurit, elle reste très liée à la christianisation des campagnes. Mais Bernardin doit son succès autant à son Ordre qu'à ses dévots. Ensuite on constate un fil rouge dans cette iconographie : la tablette du Nom de Jésus, présente dès les premières images. Elle adopte diverses formes selon les traditions régionales (circulaire, carrée, rectangulaire) mais tend progressivement à prendre corps : elle devient un objet réel et à faire corps avec son « inventeur », relayant ses pouvoirs thaumaturgiques. Finalement le visage du saint italien

⁶² F. Bisogni, C. Calciolari, *Affreschi novaresi, op. cit.*, p. 199-201.

⁶³ Voir la base Prcalp en ligne <http://prcalp.msh-alpes.fr/> (fiche Donata Minonzio)

le plus facilement reconnaissable de tout le XV^e siècle s'efface devant le seul vrai portrait que résume le trigramme IHS, celui de Jésus. Ironie de l'histoire, l'image de Bernardin, considérée comme l'un des premiers « portraits », au sens moderne du terme, de saint disparaît de l'iconographie religieuse au moment où le genre du portrait s'impose dans l'art et où la modernité consacre l'avènement de l'individu⁶⁴.

⁶⁴ B.M. Bedos-Rezak et D. Iogna-Prat (dir.), *L'individu au Moyen Âge*, Paris, Aubier, 2005.