

L'IMAGE D'UN SAINT THAUMATURGE : LES EX-VOTO DE SAINT-NICOLAS DE TOLENTINO (XV^e - MILIEU XVI^e SIÈCLE)

par
Élisabeth ANTOINE

Le sanctuaire de Saint-Nicolas de Tolentino est un bel observatoire pour qui s'intéresse à la piété de la fin du Moyen Age. Autour d'un saint dont le rayonnement fut surtout local s'entrecroisent divers types de sources permettant de multiplier les approches. Ce saint appartenant à l'ordre des Ermités de Saint-Augustin est mort en 1305, après avoir passé sa vie dans les Marches et pour l'essentiel au couvent de Tolentino, où il mena une vie pieuse et charitable. Le frère Nicolas bénéficiait déjà de dons de thaumaturge et de la réputation de sainteté de son vivant, mais les miracles accomplis en son nom ne firent que se multiplier après sa mort, accroissant sa *fama sanctitatis*, au point de provoquer une enquête en vue de sa canonisation en 1325, vingt ans après sa mort. Le procès de canonisation¹ permet, grâce aux 371 témoignages recueillis, d'élaborer une figure du saint à partir des miracles qu'il a accomplis. La *Vie* écrite à la même période par un de ses compagnons, Pietro de Monterubiano², enrichit ces récits en retraçant la vie du saint dans sa continuité. Ces éléments écrits sont complétés par des représentations figurées, les Marchésans n'ayant pas attendu la canonisation, qui n'intervint qu'en 1446 à cause, entre autres choses, des malheurs de la papauté, pour représenter le frère Nicolas en saint et en faire un de leurs intercesseurs privilégiés.

Dans une précédente étude³, nous avions montré que les témoignages du procès de canonisation donnaient déjà plusieurs exemples d'images du saint offertes en remerciement d'une grâce reçue, et en particulier de ce que nous avons défini comme tablette votive, c'est-à-dire d'images représentant à la fois le saint et le donateur. Attestées à une date très

1. *Il processo per la canonizzazione di S. Nicola da Tolentino*, éd. N. OCCHIONI o.s.a., Rome, 1984 (Collection de l'École française de Rome, 74).

2. *Historia Beati Nicolai de Tolentino ordinis fratrum heremitarum Sancti Augustini composita a fratre Petro de Monte Rubiano lectore anno M CCC XXVI tempore Domini Johannis Papae XXII*. Il en existe plusieurs manuscrits (Bibl. Vat., ms Urb. Lat. 1376, fol. 228-235 ; Florence, Bibl. Laurenziana, CXL ; Arch. gen. OSA, Cc 37) et plusieurs éditions dont *AASS, Septembbris*, III, p. 636-743 et B. MOMBRIUS, *Sanctuarium seu Vitae sanctorum*, II, Paris, 1910, p. 310-326.

3. É. ANTOINE, « L'ex-voto, don symbolique. Recherches sur la naissance des tablettes votives en Italie centrale », dans *Recherches sur l'économie ecclésiale à la fin du Moyen Age : autour des collégiales de Savoie. Actes de la table ronde internationale d'Annecy, 26-28 avril 1990*, Annecy, 1991 (Mémoires et documents publiés par l'Académie salésienne, 97), p. 169-179.

reculée, dès avant 1325, ces tablettes ont malheureusement disparu ; cependant, le sanctuaire conserve une exceptionnelle collection d'ex-voto, près de 400 pièces, allant du xv^e au xix^e siècle⁴.

Nous avons donc choisi d'utiliser le hiatus chronologique qui sépare les récits de la vie du saint ainsi que ses premières représentations⁵ des ex-voto restants du xv^e siècle, pour nous interroger sur les modes de représentation du saint dans ce nouveau véhicule de la dévotion, la tablette votive. L'apparition des tablettes votives à la fin du Moyen Âge est peu connue, car rares sont les témoignages matériels qui en subsistent⁶. Les tablettes votives du xv^e ou du xvi^e siècle proviennent pour l'essentiel d'Italie et de sanctuaires mariaux⁷ ; le sanctuaire de Tolentino, avec ses ex-voto dédiés à saint Nicolas, offre donc un témoignage tout à fait exceptionnel sur ce culte des saints tellement représentatif de « l'automne du Moyen Âge ». Pour cette étude, nous avons sélectionné dans le corpus des ex-voto de Tolentino les tablettes de la fin du xv^e et de la première moitié du xvi^e siècle, soit une soixantaine de pièces. Elles forment une série homogène stylistiquement et structurellement, dont les caractéristiques se modifient avec le milieu du xvi^e siècle, que nous avons donc pris pour terme.

Ces petites tablettes, au style en général très simple, sont riches de signification à plusieurs niveaux. Elles reposent sur la confrontation de deux mondes, terrestre et céleste, dont nous étudierons successivement les composantes. Du côté terrestre, elles nous renseignent sur les donateurs et sur les difficultés qu'ils rencontrent dans la vie quotidienne ; l'analyse stylistique et matérielle des tablettes offre quelques pistes sur les conditions de production de ces petites peintures, ainsi que sur le rôle important qu'y joue l'écrit. Quant au côté céleste, où apparaît saint Nicolas, il faut se demander s'il propose une figure spécifique du saint, ou si celle-ci s'inspire de sources anciennes, écrites ou figurées, et si d'autre part le saint y est véritablement séparé du monde des donateurs. Ou plus précisément encore : quel est l'espace donné à voir par l'ex-voto ?

4. L'ensemble de la collection est reproduit dans le catalogue de l'exposition *Gli ex voto per San Nicola a Tolentino*, Tolentino, 1972 [désormais cité « Cat. »], dont nous prendrons les numéros pour référence.

5. Les images du saint mentionnées dans le procès et le cycle de fresques du Cappellone dans le sanctuaire de Tolentino, sur lequel nous reviendrons plus loin.

6. Sur l'histoire des ex-voto, les études de L. KRISS-RETENBECK restent les ouvrages de référence : L. KRISS-RETENBECK, *Das Votivbild*, Munich, 1958 ; Id., *Ex voto. Zeichen, Bild und Abbild im christlichen Votivbrauchtum*, Fribourg-en-Br., 1972. Elles sont complétées par les analyses plus récentes de G. B. BRONZINI : « Fenomenologia dell'ex voto », dans *Lares*, t. 44/2, 1978, p. 143-166, et « Ex voto e cultura religiosa », dans *Rivista di storia e letteratura religiosa*, t. 15, 1979, p. 3-27. Le champ plus spécifique des ex-voto d'Italie du Nord a été étudié par A. TURCHINI, *Lo straordinario e il quotidiano. Ex voto, santuario, religione popolare nel Bresciano*, Brescia, 1980 ; Id., *Pittura « popolare »*. *Ex voto dipinti della Bergamasca*, Bergame, 1983, pour des sanctuaires dont les collections ne remontent malheureusement pas en deçà du xvi^e siècle ; A. VECCHI, *Il culto delle immagini nelle stampe popolari*, Florence, 1968, et Id., « Per la lettura delle tavolette votive », dans *Studia Patavina*, t. 21, 1974, s'est également penché sur la question des tablettes votives italiennes, mais sa perspective reste chronologiquement très floue.

7. Ainsi les sanctuaires de la Madonna dei Miracoli à Lonigo, de la Madonna delle Lacrime à Trevi, de la Madonna delle Grazie à Rimini, de la Madonna delle Grazie à Savignano, de la Madonna del Romituzzo à Poggibonsi, de la Madonna dell'Arco à Naples.

I. Les ex-voto, côté terre

Les donateurs

Malgré leur apparente diversité, les représentations des donateurs⁸ se regroupent facilement en trois catégories : le donateur est figuré soit sous la forme d'un personnage de profil, agenouillé, mains jointes, soit malade dans son lit (également de profil et les mains jointes), ces deux formes faisant apparaître le donateur dans l'acte de la prière, tandis que la troisième décrit directement un incident : la position cette fois n'est plus fixée par un schéma prédéterminé, ce sont au contraire le mouvement et l'action qui priment.

C'est sur ces tablettes que les causes du vœu, prononcé en des circonstances marquantes de la vie — incendie, emprisonnement, chute (de cheval, d'une fenêtre), blessure due à une rixe ou à une agression (Cat. n° 58, cf. fig. 1) — sont les plus clairement lisibles⁹. Mais les manifestations de violence ou les accidents brutaux représentent finalement une part minime des scènes figurées sur les ex-voto.

Les plus fréquentes sont celles du « donateur malade » ou du « donateur agenouillé », où les causes précises de la demande d'intercession ne sont pas formulées par l'image, mais le sont parfois par une inscription accompagnant la représentation figurée et la complétant. Environ la moitié des ex-voto déchiffrables représentent un ou des malades : en chemise, souvent leur bonnet dans les mains pour les hommes, ils apparaissent comme de frêles silhouettes perdues dans un lit monumental. Dans ce décor, le personnage principal, le malade, est le plus souvent seul (Cat. n° 7, cf. fig. 2), montré en train d'invoquer saint Nicolas ; l'image est alors une forme de monologue. Parfois sur la tablette votive se côtoient le malade et ses proches, agenouillés autour du lit pour obtenir l'intercession du saint thaumaturge ; c'est la représentation typique des guérisons d'enfants. Dans ce cas, les parents, ou parfois la mère seule, sont figurés agenouillés à côté du lit ou du berceau, mais jamais le père seul.

De ces tablettes se dégage l'image d'une société où les hommes, s'ils sont figurés souvent seuls, faisant leur propre demande d'intercession, prient rarement pour d'autres, si ce n'est pour leur enfant ; à l'inverse, les femmes y sont nombreuses, priant pour elles-mêmes mais aussi pour leurs proches : conjoints, enfants, comme si la maladie faisait partie du monde domestique dépendant des femmes, et que la prière s'intégrait plus spécifiquement aux fonctions féminines de soin et de guérison. A ce titre, les femmes figurent comme les premiers intercesseurs

8. Précisons qu'à l'intérieur de notre corpus hommes et femmes sont représentés en nombre égal comme commanditaires d'ex-voto, et que le terme de donateur est employé ici de façon générique, sans distinction de sexe.

9. Ces ex-voto, liés à l'irruption de la violence dans le quotidien, sont essentiellement le fait de donateurs masculins.

dans la demande de guérison, ou servent du moins de relais à cette demande¹⁰.

Enfin, la forme la plus fréquente après celle du donateur-malade est celle du donateur-agenouillé, le plus souvent seul (Cat. n° 1, cf. fig. 3). S'il apparaît dans un décor imprécis, que l'ex-voto ne comporte pas d'inscription, rien ne permet de connaître le motif exact de son voeu. La représentation de l'orant agenouillé convient à toutes les situations (elle englobe d'ailleurs les maladies, le malade ne se faisant pas forcément représenter comme tel), c'est une sorte d'archétype. Formule simplifiée à l'extrême, puisqu'elle figure la demande d'intercession à l'état brut, elle est l'expression même de la prière. Sous cette forme de représentation, l'accidentel a disparu, seul prime le rapport mis en évidence entre un orant et le saint thaumaturge¹¹.

Parce qu'il est finalement l'essence même de l'ex-voto, parce qu'il pouvait aussi, d'un point de vue plus pragmatique, correspondre à toutes les demandes, ce schéma est extrêmement répandu et pouvait même être préparé à l'avance par les artisans fabriquant les tablettes peintes. C'est ce que montrent bien les deux premières tablettes de la collection ; exécutées par un même artiste, elles sont tout à fait semblables : dans la partie supérieure gauche apparaît saint Nicolas, tandis que le donateur, un genou en terre, invoque le saint, dans un décor limité au ciel et à une bande d'herbe. Un seul élément diffère : l'une (Cat. n° 2, cf. fig. 4) est sans inscription, tandis que l'autre (Cat. n° 1, cf. fig. 3) comprend à gauche un cartouche laissé vierge. Correspondant aussi bien à une demande d'intercession qu'à un remerciement, laissant le champ libre à la volonté du donateur de s'exprimer ou non par écrit, ces deux tablettes constituent une sorte de standard de l'ex-voto, à partir duquel nous analyserons la fabrication des tablettes votives.

Les peintres

A ce jour, nous n'avons recensé aucun témoignage écrit portant sur le mode de production des tablettes votives à Tolentino : objets de peu de prix, exécutées en général par des artistes anonymes, elles n'ont pas nécessité de commandes écrites et n'ont pas laissé de traces dans les récits sur la vie de saint Nicolas. Des chroniques portant sur d'autres lieux de culte mentionnent le fait que, les jours de pèlerinage, des marchands s'installaient autour du sanctuaire et vendaient, entre autres choses, des

10. Les soins par la famille ou le recours au médecin ne sont pas exclusifs de l'appel au pouvoir thaumaturgique du saint, comme le rappelle A. VAUCHEZ, « Il processo di canonizzazione di S. Nicola quale fonte storica », dans *Il processo*, *op. cit.*, p. 49-50.

11. La question peut se poser, dans ce cas, de savoir s'il s'agit d'un ex-voto propitiatatoire (de demande de grâce) ou gratulatoire (d'action de grâce). Le don d'objet ou d'argent en vue d'obtenir une grâce, selon le principe du *do ut des*, a perduré dans les pratiques religieuses du Moyen Age ; cependant, les inscriptions des ex-voto conservés se réfèrent toujours à un don après une grâce reçue, et non avant. Dans le cas des ex-voto peints, il semble plus vraisemblable que l'on ait affaire à un ex-voto gratulatoire plutôt que propitiatatoire, comme l'indique B. COUSIN, « Ex-voto provençaux et histoire des mentalités », dans *Le monde alpin et rhodanien*, t. 5, 1977, p. 183-212, spéc. p. 187, note 19.

ex-voto ; dans certains lieux de pèlerinage très fréquentés, des artisans étaient installés à demeure près du sanctuaire pour y vendre des ex-voto¹². Mais aucun témoignage de ce genre n'existe sur Saint-Nicolas de Tolentino, et les remarques qui suivent s'inspirent uniquement de l'analyse détaillée des œuvres de la collection pour tenter de deviner quelques traits de leur création.

Les tablettes votives conservées à Tolentino sont des œuvres de petite taille, proches du carré ou d'un format rectangulaire horizontal, se situant en général entre 20 et 25 cm pour la largeur et 15 à 20 cm pour la hauteur. Dans leur ensemble, elles sont donc proches par leur aspect des prédelles des retables italiens du Quattrocento, ainsi que de leur iconographie centrée sur les épisodes miraculeux de la vie des saints¹³.

Toutes sont peintes sur bois selon des techniques diverses. Pour la période qui nous intéresse, les liens avec la peinture du Quattrocento apparaissent dans la technique utilisée de façon majoritaire : la peinture *a tempera* sur bois. Cependant, les peintres d'ex-voto se sont servis aussi d'un autre médium, la peinture à l'aquarelle sur papier ensuite collé sur le panneau de bois. Cette méthode se développe dans la seconde moitié du XVI^e siècle, alors que la peinture à la détrempe est toujours employée mais subit l'influence de l'aquarelle et est surtout utilisée sur papier collé sur le panneau de bois. La technique de l'aquarelle sur papier collé sur bois est largement prédominante pour les ex-voto du XVII^e siècle, tandis que les médiums employés se diversifient — *tempera* sur papier collé sur bois, huile sur toile et huile sur bois — à la fin du siècle. Pour le XVIII^e et le XIX^e siècles, l'huile sur bois est la technique la plus couramment utilisée.

Qui étaient ces peintres d'ex-voto ? Cela est difficile à dire, car si certains ex-voto sont datés, aucun n'est signé ; les noms qui figurent sur les tablettes sont ceux des donateurs, héros de l'épisode rapporté, et non celui du peintre, simple transcriveur. S'il a dû exister un ou des artisans spécialistes des ex-voto autour de la basilique Saint-Nicolas, bien souvent les ex-voto étaient faits sur le lieu d'habitation du donateur, celui-ci se rendant auprès de l'artisan le plus capable d'exécuter une peinture.

Quoiqu'il ne soit pas possible d'identifier leur auteur, certains de ces ex-voto sont stylistiquement très proches et proviennent visiblement de la même main. Il s'agit des n° 1 et 2, puis des n° 5 et 6, des n° 13 et 14, et du n° 11 que l'on peut rapprocher de la tablette n° VI reproduite dans Ciarrocchi et Mori¹⁴. Quatre artistes ou artisans peuvent ainsi être

12. L'étude du milieu de production des ex-voto est une préoccupation récente ; B. Cousin s'y est livré dans *Le miracle et le quotidien. Les ex-voto provençaux images d'une société*, Aix-en-Provence, 1983, mais ses remarques concernent la période moderne et contemporaine. On trouvera un résumé des éléments concernant la production d'ex-voto en Italie à la même période dans P. CLEMENTE, « La ricerca della grazia. Tutela pubblica e comprensione intellettuale degli ex voto », dans *Pittura votiva e stampe popolari*, Milan, 1987, p. 23-24.

13. Sur ces similitudes, voir l'introduction de A. CIARROCCHI et E. MORI, *Le tavolette votive italiane*, Udine, 1960.

14. Dans la publication de Ciarrocchi et Mori, l'ex-voto n° VI (cf. fig. 8) est présenté comme « Saint Antoine de Padoue soignant une jeune ptisique ». Mis à part le fait qu'il tient un lys, rien n'indique qu'il s'agisse précisément de saint Antoine. Cette tablette est similaire

individualisés ; les groupes dégagés correspondent à des tablettes peu explicites sur les circonstances du don, ce sont presque à chaque fois ce que nous appellerons des « ex-voto types », c'est-à-dire des peintures où le donateur n'est individualisé ni par ses traits ni par son costume, le décor à peine évoqué et la position du donateur schématisée. C'est le cas des n° 1 et 2 (cf. fig. 3 et 4), qui représentent « l'ex-voto type » du donateur agenouillé¹⁵ ; les n° 5 et 6 (cf. fig. 5 et 6), de mêmes dimensions, donnent la formule du malade dans son lit : même lit, même malade, même couverture, l'artiste a introduit seulement quelques variantes dans le groupe de saint Nicolas et de la Vierge à l'Enfant, entourés de rayons sur l'une et non sur l'autre tablette. La scène du n° 11 (cf. fig. 7), une femme malade dans son lit, se retrouve sur le n° VI de Ciarrocchi et Mori (cf. fig. 8), de la même main, mais répondant cette fois à une demande et à des circonstances précises : une jeune fille phthisique crache du sang dans un bassin tandis que sa mère implore saint Nicolas ; la scène est explicitée par un cartouche malheureusement peu lisible.

Le relevé de ces convergences stylistiques et la mise en évidence de « mains » mettent donc l'accent sur ces « ex-voto types », et par conséquent sur l'existence d'ex-voto préparés à l'avance par des peintres, prêts à être vendus tels quels (comme les n° 1 et 2, qui répondent à n'importe quelle commande d'un donateur masculin), ou au prix d'une légère modification, comme l'ajout d'une inscription. C'est aussi la seule explication possible pour les ex-voto dont le cartouche, prévu dans la composition de départ, a été laissé vide d'inscription : ils ne correspondaient pas entièrement aux désiderata du donateur (qui ne souhaitait apparemment pas narrer par écrit son aventure), pour la bonne raison sans doute qu'ils avaient été réalisés avant sa commande. Dans certains cas, on note une différence de qualité d'exécution à l'intérieur d'un même ex-voto : ainsi sur l'ex-voto n° 25 où la figure de saint Nicolas, peinte avec une certaine finesse, contraste avec le reste de la tablette ; ceci laisse à penser qu'un artiste relativement habile pouvait préparer des ex-voto avec saint Nicolas, laissant à ses apprentis le soin de remplir le reste de la tablette en fonction des circonstances décrites par le donateur.

Entre les ex-voto de la collection existent des différences de qualité beaucoup plus considérables ; en effet, pour cette période « primitive »¹⁶ des ex-voto peints, beaucoup plus que pour les périodes postérieures, des artistes de qualité ont été requis pour exécuter des tablettes votives, et leurs œuvres côtoient celles, parfois très grossières, d'un artisanat local. Parmi les œuvres de la fin du xv^e et du début du xvi^e siècle

en bien des points au n° 11 (cf. fig. 7) de la collection de Tolentino : on retrouve les mêmes visages grossièrement esquissés, à la bouche tombante, et le même décor (plafond à caissons, murs aux joints de pierre marqués, forme du lit, plis des couvertures) ; nous pensons donc qu'elle a été exécutée par le même peintre et que le saint figuré est en réalité saint Nicolas de Tolentino. Comme nous l'indiquons plus loin, l'iconographie de saint Nicolas est suffisamment banale pour qu'on le confonde parfois aujourd'hui, sur des représentations très frustes ou dans un mauvais état de conservation, avec d'autres saints.

15. Le n° 51 n'est pas sans rappeler ces deux ex-voto, dont il présente la version féminine.

16. Comme on parle des Primitifs italiens ou flamands, nous emploierons le terme d'ex-voto primitifs pour les tablettes votives du xv^e et du début du xvi^e siècle.

conservées à Tolentino, certaines trahissent l'influence de la peinture ombrienne dans les paysages et la délicatesse des coloris employés. A cette période, tablettes votives et retables participent encore d'un même univers : même thématique, même format pour les prédelles, parfois mêmes artistes.

Ces remarques, pour être approfondies, nécessiteraient une étude des tablettes de cette période élargie à tous les sanctuaires italiens, accompagnée de recherches sur les témoignages écrits — récits de pèlerinage, de fondation de sanctuaire, livres de comptes — les concernant.

L'écrit dans l'image

Après une analyse des scènes représentées par les tablettes votives, il semble maintenant clair qu'il faut renoncer au schéma préconçu de l'ex-voto plein de saveur populaire, fourmillant de détails anecdotiques sur la vie de nos ancêtres. Ces images très synthétiques offrent un instantané, et non un film ; si la notion de durée en est exclue, celle-ci est restituée par un autre moyen, l'écrit.

La dimension narrative des tablettes votives est matérialisée par les commentaires que les donateurs firent eux-mêmes de leur expérience et qui occupent une place exceptionnelle durant cette période. En effet, sur la soixantaine d'ex-voto étudiés, plus de la moitié contiennent une inscription précisant les circonstances du don ou du vœu, les autres étant vides d'écriture, à quelques exceptions près, certains ex-voto étant marqués de la formule *EX VOTO* ou *PGR* (*Per Grazia Ricevuta*). Ces inscriptions se situent soit dans l'espace même de la représentation, en général en bas et au centre, soit, et c'est le cas le plus fréquent, dans un espace qui leur est propre, délimité par une simple bande laissée vierge au bas de la scène, ou dans un support plus explicitement lié à l'écrit : représentation d'un phylactère, d'un cadre ou d'une plaque commémorative¹⁷. On y trouve des types divers de calligraphies : certains utilisent les majuscules épigraphiques des inscriptions romaines dans un style plus ou moins soigné¹⁸, mais le plus souvent l'écriture est cursive.

Le mini-récit qui accompagne l'image précise toujours l'identité de la personne qui a reçu la grâce et fait don de la tablette, souligne le rôle d'intercesseur de saint Nicolas, et souvent explicite les circonstances de la demande de grâce. Il faut noter au passage que la part des donatrices est plus importante que celle des donateurs parmi les ex-voto comportant une inscription. Ainsi, si l'on examine le type du malade seul, priant dans son lit, alors que les figures masculines sont toutes « silencieuses », les ex-voto des figures féminines comportent une inscription expliquant les circonstances de la guérison, ou manifestant la reconnaissance de la donatrice. Faut-il en conclure à un éternel bavardage féminin, qui se manifestera jusqu'à dans les ex-voto par le recours à un mode d'expression explicitement narratif, ou y a-t-il chez les femmes une volonté plus

17. Cf. Cat. n° 9, 16, 29, 43 (cf. fig. 9, 10, 11, 12), 49, 50 (fig. 13), 52.

18. Cf. Cat. n° 3, 4, 16, 23, 24 (fig. 14), 41, 43 et pl. XIII.

grande de solenniser l'événement, ou encore de s'individualiser, d'affirmer leur identité par le biais de ces didascalies ?

Quoi qu'il en soit, que les détails soient plus ou moins abondants, l'accent est toujours mis sur une relation privilégiée entre deux personnes, le demandeur de grâce et le saint thaumaturge, expressément désigné. L'inscription, qui résitue l'épisode dans un cadre temporel, vise à rendre publique l'intervention du saint, c'est une preuve de plus de sa *fama*. L'intention de publicité est très claire dans des formules telles que « *sia noto e manifesto* » ou « *e così laude rendo a te santo Nicola* ». Chacune de ces inscriptions apparaît ainsi comme un témoignage de plus de l'efficace de l'humble frère de Tolentino et de son action thaumaturgique : ce sont autant de témoignages des miracles accomplis *post mortem*, que l'on pourrait ajouter à ceux de l'enquête de 1325 (si le saint n'avait été canonisé entre-temps !) et, en effet, on y retrouve les mêmes expressions stéréotypées, le même déroulement schématique et rapide des guérisons miraculeuses : à peine le demandeur se recommande-t-il (ou recommande-t-il un être proche) que la guérison est accomplie ; « *me raccomando e subito fo liberato* », lit-on sur les ex-voto, et c'est la même formule en latin que l'on trouve dans le procès à chaque récit de guérison¹⁹. Le rapprochement des expressions est frappant, et l'on serait tenté de voir là des témoignages spontanés continuant de renforcer la réputation de sainteté d'un saint dont le procès de canonisation s'était étendu sur plus d'un siècle. Mais le même phénomène s'observe durant cette période de la fin du xv^e et de la première moitié du xvi^e siècle sur les ex-voto conservés dans des sanctuaires mariaux, alors que la sainteté de la Vierge n'était plus à prouver depuis longtemps...

Il est certain que ces didascalies abondantes et précises correspondent à une période donnée, celle des premiers ex-voto conservés, et qu'elles tendent à disparaître au milieu du xvi^e siècle, remplacées par des formules beaucoup plus sommaires : *EX VOTO* ou *PGR*. Au xvii^e et au xviii^e siècle, période de floraison des ex-voto — ou du moins période pour laquelle beaucoup ont été conservés —, les didascalies deviennent exceptionnelles, alors que les formules stéréotypées *PGR* ou *EX VOTO* marquent pratiquement toutes les tablettes votives.

La complémentarité entre l'image et l'écrit apparaît comme une structure fondamentale de ces premiers ex-voto, qui tend à disparaître dans la deuxième moitié du xvi^e siècle, pour laisser la place prépondérante à l'image et à l'image seule. Signe révélateur de cette structure double primitive : les ex-voto que nous avions déjà relevés précédemment, dont le cadre, prévu pour l'inscription par l'artisan dès la fabrication, est resté vide, délaissé par un donateur qui ne jugeait pas utile de le remplir par son récit personnel ; il fait cependant partie de la structure initiale de la tablette votive.

Quelles sont les raisons profondes de la modification des ex-voto au cours du xvi^e siècle et de l'effacement de la part de l'écrit ? Pourquoi

19. Ainsi, par exemple, « *Et emisso dicto voto, statim dictus eius filius fuit liberatus* », dans *Il processo*, op. cit., testis ccxii, p. 455.



FIG. 1. — Un homme blessé d'un coup de fusil à la cuisse invoque saint Nicolas.
École marchésane, 1523.

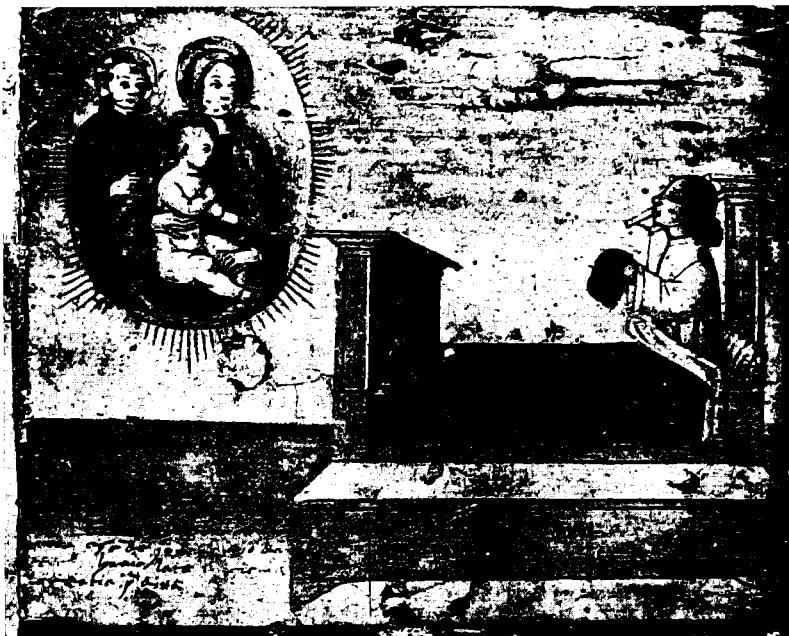


FIG. 2. — Donateur-malade. École ombrienne, fin du xv^e s.



FIG. 3. — Donateur agenouillé. École ombro-marchésane, fin du xv^e s.



FIG. 4. — Donateur agenouillé. École ombro-marchésane, fin du xv^e s.



FIG. 5. — Malade dans son lit invoquant saint Nicolas et la Vierge.
École ombro-marchésane, fin du xv^e s.



FIG. 6. — Malade dans son lit invoquant saint Nicolas et la Vierge.
École ombro-marchésane, fin du xv^e s.



FIG. 7. — Malade dans son lit invoquant saint Nicolas et la Vierge.
École ombro-marchésane, fin du xv^e s.



FIG. 8. — Femme implorant saint Nicolas pour la guérison de sa fille phtisique.
École ombro-marchésane, fin du xv^e s.
(Cliché Bibl. d'art et d'archéologie, Paris)



FIG. 9. — Femme se recommandant à saint Nicolas. École marchésane, 1523.



FIG. 10. — Donatrice agenouillée priant saint Nicolas.
École marchésane, fin du xv^e s.



FIG. 11. — Femme malade dans son lit invoquant saint Nicolas.
École marchésane, début du XVI^e s.



FIG. 12. — Un homme que l'on poignarde invoque saint Nicolas (partie manquante).
École marchésane, début du XVI^e s.



FIG. 13. — Parents agenouillés invoquant saint Nicolas pour la guérison de leur enfant.
École marchésane, 1516.



FIG. 14. — Jeune homme agenouillé priant saint Nicolas.
École ombrienne, début du xvi^e s.



FIG. 15. — Un homme blessé par un arbalétrier implore saint Nicolas.
École marchésane, début du XVI^e s.
(Cliché Bibl. d'art et d'archéologie, Paris)



FIG. 16. — Deux dévots prient saint Nicolas pour la libération
d'Andrea di Antonio di Quattrochi, fait prisonnier par les Turcs.
Italie Centrale, début du XVI^e s.
(Cliché Bibl. d'art et d'archéologie, Paris)



FIG. 17. — Deux dévots prient saint Nicolas pour la libération d'un jeune homme fait prisonnier. École marchésane, 1667.



FIG. 18. — Malade dans son lit invoquant la Vierge à l'Enfant. École ombrienne, fin du xv^e s.

l'image pure, simplement « frappée » du signe *PGR* ou *EX VOTO*, prend-elle le pas sur l'image-parlante²⁰? Autant de questions qui restent pour le moment en suspens.

II. Les ex-voto, côté ciel

Une iconographie passe-partout

Face au(x) donateur(s) et au monde terrestre caractérisé par les accidents, l'imprévisible, le péril et l'angoisse de la maladie ou de la mort, s'affirme la présence rassurante et immuable du saint. Parfois représenté accompagné de la Vierge à l'Enfant, il est plus souvent figuré seul.

Ses caractéristiques iconographiques sont relativement souples²¹: tonsuré, vêtu de la coule noire à ceinture de cuir des Ermites de Saint-Augustin, il est représenté comme un personnage jeune, généralement glabre (mais parfois barbu). L'aspect juvénile du saint peut sembler étonnant, sachant que sa vie eut une durée « normale », c'est-à-dire qu'il mourut, selon les sources, âgé de 50 à 60 ans ; cette représentation s'inspire probablement de la figure du saint telle qu'elle apparaît sur le cycle de fresques ornant le Cappellone de Tolentino, cycle sur l'influence duquel nous reviendrons plus loin. Mais pour quelle raison le saint est-il figuré comme un jeune homme sur ces fresques ?

D'une part, la jeunesse du saint peut s'expliquer par les circonstances mêmes de sa vie, ou plutôt leur absence ; le récit de sa vie se déroule en effet sans dates, sans événements marquants, le saint par conséquent semble ne pas avoir d'âge et ne pas vieillir. De plus, de nombreux témoins rapportent qu'en signe d'humilité, il allait toujours le visage baissé, caché par son capuchon rabattu : ainsi, même les pénitents qui venaient se confesser n'ont pas vu son visage. Ce visage caché ne pouvait donc être atteint par la vieillesse et le temps.

D'autre part, la figuration d'un saint sous des traits jeunes s'intègre de façon plus large dans les représentations de la sainteté au Moyen Age. A. Vauchez²² a montré comment, dans la mentalité commune, la sainteté se manifestait de façon physique après la mort (corps incorruptible, parfum dégagé par le corps), mais aussi du vivant du saint, marqué par son

20. Il est en effet étonnant de voir la part de l'écrit dans les tablettes votives suivre en quelque sorte l'évolution inverse de l'alphabétisation de la population. Jusqu'ici, ces didascalies n'ont pas fait l'objet d'études propres, dans la mesure où elles intéressent peu l'épigraphie et où elles sont rédigées en langue vulgaire (l'exposition et le colloque « *Visibile parlare* », Montecassino, octobre 1992, dont les actes sont à paraître, posent ce problème de l'écrit dans l'œuvre d'art, mais uniquement pour les textes rimés). Elles font partie des phénomènes déviants décrits par A. PETRUCCI, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turin, 1986, p. 97-118 (plus spéc. p. 109-111 sur les ex-voto).

21. Pour d'autres représentations de saint Nicolas, voir G. KAFTAL, *Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence, 1952, col. 769-774 et In., F. BISOGNI, *Iconography of the saints in the painting of the North East Italy*, Florence, 1978, col. 773-778.

22. A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Age*, Rome, 1994 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 241), p. 499-510.

rayonnement, sa beauté, sa jeunesse, signes extérieurs de la beauté de son âme. De façon plus générale encore, il faudrait rapprocher cette conception des premières images de l'art paléo-chrétien, où la jeunesse des personnages leur confère une valeur d'éternité et sert donc à signaler leur dimension sacrée²³.

Les attributs de saint Nicolas sont : le livre de la règle de l'Ordre rappelant une de ses vertus essentielles, l'obéissance ; le lys, symbole de la chasteté ; enfin, une étoile ou un soleil sur la poitrine ou tenu dans la main, allusion à la vision qu'eut en songe saint Nicolas d'une étoile allant de Castel Sant'Angelo — lieu de sa naissance — à Tolentino, au-dessus de l'autel où il célébrait la messe, et qui après sa mort fut vue au-dessus de son tombeau. L'iconographie du saint conjugue ces attributs, les employant tantôt tous les trois, tantôt deux d'entre eux, tantôt un seul. Elle est donc relativement floue, le livre et le lys sont suffisamment fréquents dans les représentations de saints pour que saint Nicolas puisse être confondu avec d'autres saints, notamment saint Antoine de Padoue, chanoine régulier de Saint-Augustin avant de devenir franciscain, représenté avec un livre et/ou un lys. Des ex-voto attribués aujourd'hui à saint Antoine de Padoue, saint plus « renommé » que saint Nicolas de Tolentino, pourraient bien en réalité avoir été réalisés en l'honneur de celui-ci²⁴. Parfois, plus rarement, saint Nicolas a pu être confondu avec saint Bernardin et son disque solaire²⁵.

Il faut souligner un autre élément caractéristique des ex-voto primitifs conservés à Tolentino : si les attributs du saint sont relativement indistincts, sa position dans l'espace l'est également. Alors que par la suite les ex-voto obéissent à une règle quasi absolue d'organisation dans l'espace, celle d'une composition en diagonale avec l'intercesseur céleste en haut à gauche de l'image, séparé du monde terrestre par un nuage, et le donateur en bas à droite²⁶, jusqu'au milieu du XVI^e siècle les règles ne semblent pas encore fixées. Sur la soixantaine d'ex-voto que nous avons étudiés, dans les deux tiers des cas, saint Nicolas apparaît à gauche de

23. Cf. A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, Paris, 1979, p. 36.

24. Ainsi, certains ex-voto dont on ne connaît pas la provenance, reproduits dans A. CIARROCCHI et E. MORI, *op. cit.*, par exemple les n° XI et XII ; l'analogie de style avec une tablette de Tolentino nous a permis de rendre la n° VI (fig. 8) à saint Nicolas et non à saint Antoine (cf. note 14), mais cet exemple n'est certainement pas isolé, et l'on serait tenté de rapprocher le n° XIV (fig. 15) du n° 58 (fig. 1) du catalogue de Tolentino. Quant au n° XXX (fig. 16), plus tardif, intitulé par les auteurs « Un saint moine libére Andrea di Antonio di Quattrocchi », il appartient sans conteste aux ex-voto de saint Nicolas et a servi de modèle à une tablette datée de 1667, conservée à Tolentino (Cat. n° 254, cf. fig. 17) : la composition est exactement la même, à droite deux femmes agenouillées en prière, au centre le prisonnier emmené par ses geôliers, avec au-dessus du groupe le saint, et enfin à gauche la forteresse aux trois murailles successives, copiées trait pour trait dans la tablette du XVII^e siècle. Les costumes ont changé, mais la scène de capture reste la même, jusqu'à l'expression d'innocence bafouée du jeune prisonnier. Nous avons ici l'exemple frappant du rôle de modèle que jouaient auprès des peintres les ex-voto exposés dans le sanctuaire, et de la perpétuation de certains schémas dans ces images au cours des siècles.

25. Sur le Cat. n° 29 (fig. 11), bien que l'inscription fasse explicitement référence à saint Nicolas, celui-ci tient dans sa main un disque solaire marqué du monogramme *IHS*.

26. Sur les ex-voto de la période baroque, voir les remarques concernant l'organisation de l'espace dans B. COUSIN, *Le miracle et le quotidien*, *op. cit.*, ch. IV.

l'image mais, dans un autre tiers²⁷, il figure au centre ou à droite : proportion bien inférieure, mais d'importance si on la compare aux représentations des siècles suivants, où les intercesseurs échappant à la loi du « en haut à gauche » se comptent par unités sur des centaines d'exemples.

De même, l'intercesseur est, dans la plupart des cas étudiés, séparé du reste de l'espace par une mandorle ou par un nuage sur lequel il repose à mi-corps tandis qu'il fait le geste de la bénédiction ; mais saint Nicolas figure aussi debout, intervenant directement auprès du donateur, sans aucune séparation entre celui-ci et son intercesseur, sans représentation aucune d'une frontière entre l'au-delà et l'ici-bas ; il fait alors irruption dans le monde terrestre, son intervention se manifeste comme un véritable face à face avec le donateur (Cat. n° 9, cf. fig. 9). Là encore, il s'agit d'un trait caractéristique des ex-voto primitifs, qui disparaît au cours du xvi^e siècle au profit d'une organisation de l'espace beaucoup plus stricte et monotone.

Avant de nous interroger plus avant sur les conséquences que ces remarques impliquent sur la représentation de l'espace céleste, ou de l'espace tout court, sans doute faut-il revenir sur les causes de cette diversité des représentations et en chercher les éventuelles origines dans les premières sources de l'iconographie de saint Nicolas, aussi bien écrites que figurées.

Les sources de l'iconographie de saint Nicolas

L'iconographie de saint Nicolas, tel que nous le présentent les ex-voto du sanctuaire, est somme toute assez banale. Elle est conforme à la personnalité du saint telle qu'elle émerge de la *Vie* rédigée par Pietro de Monterubiano ou des témoignages du procès. A travers ces récits divers, c'est une figure en creux qui apparaît, plutôt qu'en relief. Aucun trait ne l'individualise, au contraire les caractéristiques qui se dégagent sont la modestie, l'humilité, l'obéissance. Peu de détails sont donnés sur la vie du saint, consacrée à soulager les pauvres et à confesser. Il n'y a pas d'épisode réellement marquant, saint Nicolas n'existe qu'à travers les autres, c'est-à-dire à travers les miracles qu'il a accomplis, plus encore après sa mort qu'avant. La vie sans aspérité de ce saint « passe-partout » ne pouvait donc guère inspirer une iconographie très spécifique. Si les ex-voto du xv^e et du début du xvi^e siècle se situent bien dans la tradition définie par les témoignages écrits sur le saint et par sa *fama sanctitatis*, quelle est leur position par rapport à des représentations figurées plus anciennes, et ont-ils pu se définir par rapport à des modèles iconographiques ?

Le procès de canonisation montre que le culte de saint Nicolas se diffusa très rapidement, dans la région proche des Marches du moins, et que l'on réalisa des peintures à son image données en ex-voto, bien qu'il ne soit pas canonisé. Cependant, la première réalisation publique exaltant la vie du

27. Nous préférons éviter de donner ici des pourcentages précis, qui nous paraissent ne pas avoir de sens dans la mesure où le nombre d'objets étudiés est restreint.

saint est le cycle de fresques décorant le Cappellone dans l'église de Tolentino. M. Boskovits²⁸, et nous suivrons ses conclusions, attribue ce cycle à Pietro di Rimini et à son atelier, et le situe vers 1330. Il montre, en effet, que le cycle suit un schéma iconographique bien construit²⁹, reposant donc sur un matériel documentaire important, et qu'il s'inspire précisément de certains miracles rapportés au cours du procès et ne figurant pas dans la *Vie* de Pietro de Monterubiano. La source du cycle est donc bien le procès, et les fresques ont dû être commandées immédiatement après celui-ci, à un moment où l'on pensait que la canonisation était imminente.

Les épisodes retenus pour le cycle du Cappellone sont ceux où le surnaturel fait irruption dans la vie de saint Nicolas ; quant aux interventions du saint après sa mort, elles font partie des catégories traditionnelles, voire « évangéliques » des miracles : deux résurrections, une guérison d'aveugle, une libération de possédés ; deux autres miracles ne font pas référence aux miracles accomplis par le Christ : un homme fait prisonnier par des voleurs et libéré par saint Nicolas, et le sauvetage d'un naufrage. Ce sont là les thèmes fondamentaux des récits de miracles et des ex-voto, il est donc difficile d'établir une filiation directe entre telle fresque et tel ex-voto, tant leur thématique appartient à un vocabulaire commun du merveilleux. Seule la scène de la guérison d'une aveugle peut apparaître comme une source figurative directe pour les ex-voto : la femme implorant la grâce de saint Nicolas se trouve en effet agenouillée devant lui, les mains jointes, tandis que le saint approche ses mains de ses yeux ; l'aveugle est dans la position de l'orant type face à son intercesseur.

Davantage que dans le thème des scènes, l'influence du cycle du Cappellone sur les ex-voto apparaît à travers la figure de saint Nicolas, qui ponctue les fresques de sa longue silhouette noire aux mains démesurément allongées et au doux visage éternellement jeune. C'est précisément cette silhouette que l'on retrouve dans les ex-voto que nous relevions plus haut, où le saint, s'échappant des frontières délimitant l'espace sacré — nuage, mandorle —, intervient directement dans l'espace quotidien des donateurs, avec qui il entre en contact parfois physiquement. L'absence de distance entre monde terrestre et monde céleste qui caractérise ces ex-voto provient sans conteste du cycle du Cappellone : en effet, rien n'y distingue le saint vivant, en chair et en os, de ses « apparitions » ou de ses interventions bénéfiques *post mortem* ; figuré avec une auréole dès son plus jeune âge, Nicolas poursuit sa carrière de saint au-delà de la mort de son corps. L'image que nous donnent les fresques insiste sur la continuité de son élection et de sa sainteté : né grâce à l'intercession de saint Nicolas de Bari, ayant un comportement pieux dès son plus jeune âge, il mène une vie modèle d'ermite soulageant les pauvres et les malades, dont l'action

28. M. Boskovits, « La decorazione pittorica del Cappellone di S. Nicola a Tolentino », dans *San Nicola, Tolentino, le Marche. Contributi e ricerche sul Processo per la Canonizzazione di San Nicola da Tolentino*, Tolentino, 1987, p. 245-252.

29. Au niveau supérieur, la vie du Christ ; au niveau inférieur, la vie de saint Nicolas, organisée en treize séquences, six relatant la vie du saint, séparées par la scène des funérailles de six miracles survenus *post mortem*.

thaumaturgique ne fait que s'intensifier après la mort. Sentiment de continuité donc entre la vie et la mort de saint Nicolas, et de proximité entre les donateurs vivants et le saint mort : tels sont les traits essentiels qui se dégagent du cycle du Cappellone et que l'on retrouve dans les ex-voto mentionnés ci-dessus, ceux de « l'intervention directe » du saint. Ce mode de représentation, de plus en plus rare dans les ex-voto postérieurs, trouve donc ses racines dans la peinture du XIV^e siècle. Il n'est pas étonnant que le cycle marque une sorte de terme fondateur dans l'iconographie du saint : réalisé au moment où la figure du saint se définit à travers les témoignages recueillis auprès de ceux qui l'ont connu, c'est aussi une œuvre marquante du point de vue artistique. Influencée par le style giottesque, notamment par les fresques de la chapelle de l'Arena à Padoue, c'est le chef-d'œuvre de la peinture marchésane au XIV^e siècle, et elle ne pouvait que servir de référence aux peintres locaux.

Pourtant, mise à part la similitude formelle entre les fresques du Cappellone et certains ex-voto, les ex-voto les plus anciens de Tolentino semblent très peu marqués par d'autres images du saint, ainsi que par les formes du culte qui lui est rendu.

Seuls deux ex-voto font explicitement référence à un vœu prononcé devant une représentation figurée du saint : l'un, où il apparaît comme une statue dans une niche devant laquelle sont agenouillés les donateurs ; l'autre, fort étrange, montre un homme malade dans son lit, regardant sur le mur face à son lit une grande image de saint Nicolas, l'espace de la chambre étant largement ouvert sur un paysage de collines par une loggia. Le saint est représenté à mi-corps sur un nuage, mais au lieu d'apparaître dans le ciel, il se manifeste par le biais d'une peinture au cadre délimité dont s'échappe pourtant le lys qu'il tient à la main. Tout se passe comme si la peinture de saint Nicolas contemplée par le malade s'animait pour manifester l'intervention du saint³⁰. Mais l'exemple est unique, de même que les références au sanctuaire de Tolentino sont rares : sur un seul ex-voto, saint Nicolas tient le modèle de la basilique dans sa main. Les allusions à l'espace du culte : chapelles, retables, se feront plus nombreuses aux siècles suivants.

De façon plus curieuse, les ex-voto étudiés ne font aucune allusion aux réalités matérielles du culte rendu à saint Nicolas dans la basilique de Tolentino. En effet, alors qu'en 1345 le corps du saint était retiré de son cercueil et qu'on constatait son imputrescibilité, prit place un épisode de *furta sacra* des reliques : un jeune moine allemand découpa les bras de saint Nicolas, afin de pouvoir rapporter dans son pays une partie des reliques du saint ; mais les bras se mirent à saigner et le moine se vit

30. L'influence des peintures sur les mystiques a été soulignée par M. MEISS, *Painting in Florence and Sienna after the Black Death*, Princeton, 1951, ch. v (trad. française : *La peinture à Florence et à Sienne après la Peste noire*, Paris, 1994). Connue par les récits suscités par des personnages exceptionnels, cette influence ne s'est pas limitée cependant aux saints et se faisait certainement sentir auprès de tous ceux qui avaient la possibilité de se recueillir et de méditer devant des figures du Christ ou des saints, même s'ils n'en ont pas laissé de traces. Cet ex-voto est un témoignage du rôle de la diffusion des images dans la transformation des dévotions.

contraint de renoncer à son vol. Après cet épisode, le corps de saint Nicolas fut enterré dans un lieu tenu secret (tant et si bien qu'on finit par l'oublier), tandis que seuls les bras restaient offerts à l'adoration des fidèles. En 1492, ils furent placés dans des reliquaires en argent ornés de pierreries et conservés dans un coffre³¹. Au cours des siècles, à plusieurs reprises furent constatées des effusions de sang coulant des bras de saint Nicolas.

Ces épisodes, pourtant importants, n'apparaissent jamais dans les ex-voto ; on aurait pu cependant imaginer des représentations de saint Nicolas saignant, ou sans bras, ou au contraire des bras-reliquaires en argent (saignant ou non), images marquantes s'il en est, attestant du rôle du merveilleux dans la vie de saint Nicolas. De fait, les ex-voto de sanctuaires mariaux de la même époque font apparaître ce type de représentations à propos d'images « agissantes » de Vierge qui pleure ou qui saigne.

Dès lors, pourquoi les ex-voto de saint Nicolas n'ont-ils pas fait état des altérations subies par sa dépouille, témoignages supplémentaires de sa sainteté ? Il nous semble que l'absence de conséquences des modifications de la dépouille de saint Nicolas sur son iconographie — celle-ci étant pourtant établie depuis peu, puisque les bras sont détachés du corps à peine quinze ans après l'exécution du Cappellone — prouve que le culte de saint Nicolas s'est développé indépendamment de ses reliques et de son sanctuaire. Alors qu'aux siècles plus anciens du Moyen Âge les pèlerins se rendent sur place pour prononcer un vœu et obtenir une guérison, il apparaît déjà dans le procès que les donateurs demandent une grâce à saint Nicolas et ne se rendent à son sanctuaire que pour accomplir leur vœu, une fois leur demande exaucée. Si les images de saint Nicolas dans les ex-voto tiennent si peu compte des réalités matérielles données à contempler aux fidèles à Tolentino, c'est sans doute parce que, au moment de leur vœu ou de la réalisation de l'ex-voto, ils ne connaissaient saint Nicolas que par sa *fama*, sa légende, le pèlerinage à Tolentino ne venant qu'ensuite³². Loin d'être attaché à un lieu et à des formes précises, le culte de saint Nicolas est « délocalisé » : son intervention n'est pas liée à un lieu miraculeux, arbre, source, comme c'est souvent le cas dans les cultes mariaux, elle est démultipliable à l'infini, en fonction de chaque donateur.

En fin de compte, l'iconographie de saint Nicolas, par rapport aux formules stéréotypées des XVII^e et XVIII^e siècles, est à la fois plus riche et plus floue. Saint Nicolas, personnage peu caractérisé, y apparaît avant tout comme une figure du surnaturel.

L'ex-voto, espace de la prière ?

Au terme de notre analyse des représentations de saint Nicolas dans les ex-voto, il apparaît que la coupure traditionnelle entre l'espace céleste et

31. Voir *AASS, Septembrio*, III, p. 676-678.

32. Sur cette évolution du pèlerinage au tombeau du saint, devenu rite de satisfaction et non plus propitiatore, voir A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident*, op. cit., p. 522-524.

l'espace terrestre n'est pas si claire pour la période étudiée, et il est permis de se demander quel est en définitive l'espace figuré sur les tablettes votives. Cette interrogation sera menée à travers celle, complémentaire, de la notion de temps ou d'instant.

Abordant le rôle de l'écrit dans les ex-voto, nous avons noté que c'est par ce biais que la notion de temps ou de durée apparaissait dans l'ex-voto : temps de l'accident, de la maladie, de la souffrance, même s'ils ne sont mentionnés que brièvement. L'image, quant à elle, ne fait jamais intervenir la notion de durée ; la juxtaposition de séquences narratives, procédé si fréquent dans les peintures de vies de saints des XIV^e et XV^e siècles, n'a pas été utilisée par les peintres d'ex-voto. Le sujet pourtant s'y prêtait à merveille et l'on imagine facilement de petits tableaux figurant successivement : l'accident, la demande de grâce, la guérison. Mais les peintres, ou les donateurs, n'ont pas cherché à représenter l'intervention de saint Nicolas sous la forme d'un « avant/après », à aucun moment ne sont figurés simultanément la cause de la demande d'intercession et les effets de celle-ci. Il y a l'avant, ou l'après.

Nous avions regroupé plus haut les ex-voto en trois catégories qui peuvent ici être ramenées à deux : 1) la représentation de la maladie ou de l'accident, et dans ce cas l'inscription si elle existe tient lieu de scène de guérison ou, en son absence, c'est l'existence même de l'ex-voto qui en témoigne ; 2) la représentation de la demande de grâce, là aussi l'ex-voto en lui-même témoignant de sa satisfaction. C'est donc toujours un moment précis qui est représenté : le temps exprimé par les ex-voto est ramené à l'instant.

Quant aux lieux où prennent place ces instants privilégiés, ils se répartissent à première vue en deux catégories simples : intérieur ou extérieur. Les intérieurs, les plus fréquents, sont les chambres de malade avec leur grand lit³³, ou parfois simplement l'espace clos où se trouve le donateur agenouillé. Ce sont les images qui frappent le plus la mémoire du visiteur : on y trouve en effet mise en œuvre, de façon assez fruste, la théorie de la perspective linéaire du Quattrocento, et l'espace y est figuré comme une véritable boîte, que l'on aurait coupée sur un côté pour en regarder l'intérieur. L'effet de profondeur est accentué par la représentation des pavements ou des briques des murs (Cat. n° 9 et 10, cf. fig. 9 et 18). Quoique de façon maladroite, ces images reprennent entièrement à leur compte les théories albertiennes de la peinture comme « une fenêtre par laquelle nous regardons une portion du monde visible »³⁴.

Les autres scènes se situent soit dans la rue, devant une maison, soit, le plus souvent, dans un paysage. A quelques exceptions près, où des collines boisées évoquent les paysages de la peinture ombrienne, ceux-ci sont

33. Le lit fonctionne comme un symbole de la maladie, ainsi que le souligne M. La Matina dans son analyse sémiotique des ex-voto, où il définit la représentation du lit en tant que figure du discours, cf. M. LA MATINA, « La gratitudine come problema semiotico-filologico. Gli ex-voto per San Nicola da Tolentino », dans *Interpretazione e gratitudine. XIII Colloquio sulla interpretazione*, Macerata, 30-31 marzo 1992, G. GALLI éd., Macerata, 1994, p. 248.

34. H. JANITSCHÉK éd., *Leone Battista Alberti. Kleinere kunsttheoretische Schriften*, Vienne, 1877, p. 69.

figurés de façon sommaire ; le donateur se détache sur un fond divisé en deux bandes de couleur : en bas, une prairie, dont dépassent quelques brins d'herbe, au-dessus, le ciel.

Dans un cas comme dans l'autre, l'espace se révèle être très abstrait : deux bandes de couleur pour évoquer la campagne, un cube ouvert aux murs nus, parfois vide, parfois contenant un lit, pour évoquer l'intérieur de la maison. Plus abstraites encore se révèlent être certaines tablettes, où l'on ne peut discerner avec précision la nature de l'espace représenté : est-ce l'intérieur d'une chambre, l'espace ouvert de la campagne ? Ainsi, dans plusieurs cas, le lit dans lequel gît le donateur se détache sur un fond de nuages au sein desquels apparaît saint Nicolas (Cat. n° 7, cf. fig. 2), ou tout simplement sur un fond neutre ne renvoyant à aucune coordonnée spatiale précise.

Bien souvent, les frontières entre espace clos et ouvert, intérieur et extérieur, se brouillent pour délimiter un autre lieu, abstrait, organisé par les rapports entre le donateur et son intercesseur. En effet, les exemples d'ex-voto où l'espace ne peut être caractérisé clairement mettent l'accent sur la signification véritable de ceux-ci ; les ex-voto ne cherchent pas à représenter un lieu donné, mais l'espace dans lequel prend place l'invocation mentale du saint. Lorsque l'ex-voto figure le donateur agenouillé devant le saint dans un décor indéfini, il nous semble représenter un instant hors du temps, on ne peut déterminer s'il s'agit du moment de la demande de grâce ou celui du remerciement pour la grâce reçue. Qu'il s'agisse de l'un ou de l'autre semble finalement de peu d'importance, car l'essentiel est de voir la représentation du moment de la communication entre deux mondes, l'ici-bas et l'au-delà.

Au terme de l'analyse des tablettes votives selon les critères de l'espace et du temps, les ex-voto primitifs nous semblent loin d'être les peintures narratives auxquelles on les assimile habituellement. Ce sont au contraire des images synthétiques, qui pulvérissent à la fois les notions de temps et d'espace, cristallisant dans un instant l'espace mental de la prière³⁵.

L'ex-voto ne raconte pas mais fait signe : signe de l'appropriation d'un intercesseur par le demandeur de grâce, signe de l'efficacité de la prière, signe du pouvoir du saint thaumaturge. Bien loin de l'anecdote, on serait tenté de le rattacher à la catégorie des images-signes définies par A. Grabar à propos des premières images de l'art chrétien³⁶. Ces images-signes illustraient pour la plupart des exemples de l'intervention de Dieu en faveur du salut de certains fidèles. Les ex-voto ont la même forme indifférente au détail, et la même signification, *via* un intercesseur thaumaturge. L'ex-voto, image-signe, matérialise le rapport de confiance qui s'est instauré au cours des siècles du Moyen Age entre les saints et les fidèles, et la continuité de l'intervention divine en faveur de leur salut.

L'étude des ex-voto primitifs de Tolentino nous permet de retracer la genèse de cette forme picturale : les tablettes votives apparues précoce-

35. L'analyse sémiotique de M. La Matina, citée note 33, aboutit aux mêmes conclusions, cf. « La gratitudine come problema semiotico-filologico », art. cit., p. 250.

36. A. GRABAR, *Les voies de la création en iconographie chrétienne*, op. cit., p. 12-14.

ment en Italie montrent une grande variété de formes et de solutions, traces d'autant de recherches dans la figuration des rapports entre le monde des donateurs et celui des intercesseurs, recherches qui devaient aboutir à la mise en place de formules stéréotypées diffusées massivement par la piété baroque.

A la différence des tablettes peintes de l'époque baroque, où la représentation du saint est répétitive, la figure du saint est encore très variée, comme dépendante de chaque donateur ou de chaque peintre ; chaque ex-voto est la projection du rapport personnel qui s'est établi entre un donateur et le saint thaumaturge. De même, les frontières entre monde terrestre et monde céleste sont nettement moins bien définies, et le saint, peu séparé de ceux qui l'implorent, apparaît comme un proche, presque au même titre que la famille qui entoure le malade dans son lit.

Le culte des saints se poursuivit à l'époque baroque et la multiplication des ex-voto peints en atteste la vivacité, mais il s'était transformé, et le monde des intercesseurs était bien autre, au-delà des créatures humaines. Les ex-voto dédiés à saint Nicolas de Tolentino jusqu'au milieu du XVI^e siècle nous donnent au contraire à voir le culte des saints à son apogée, à un moment où ceux-ci sont devenus de véritables familiers de leurs fidèles, dans un monde où le surnaturel est encore omniprésent.

Élisabeth ANTOINE

Musée national du Moyen Age - Paris