

LE CYCLE DE LA VIE DE SAINT BENOÎT DANS LE CLOÎTRE DE L'ABBAYE DE SAN NAZZARO SESIA

par

Dominique RIGAUX

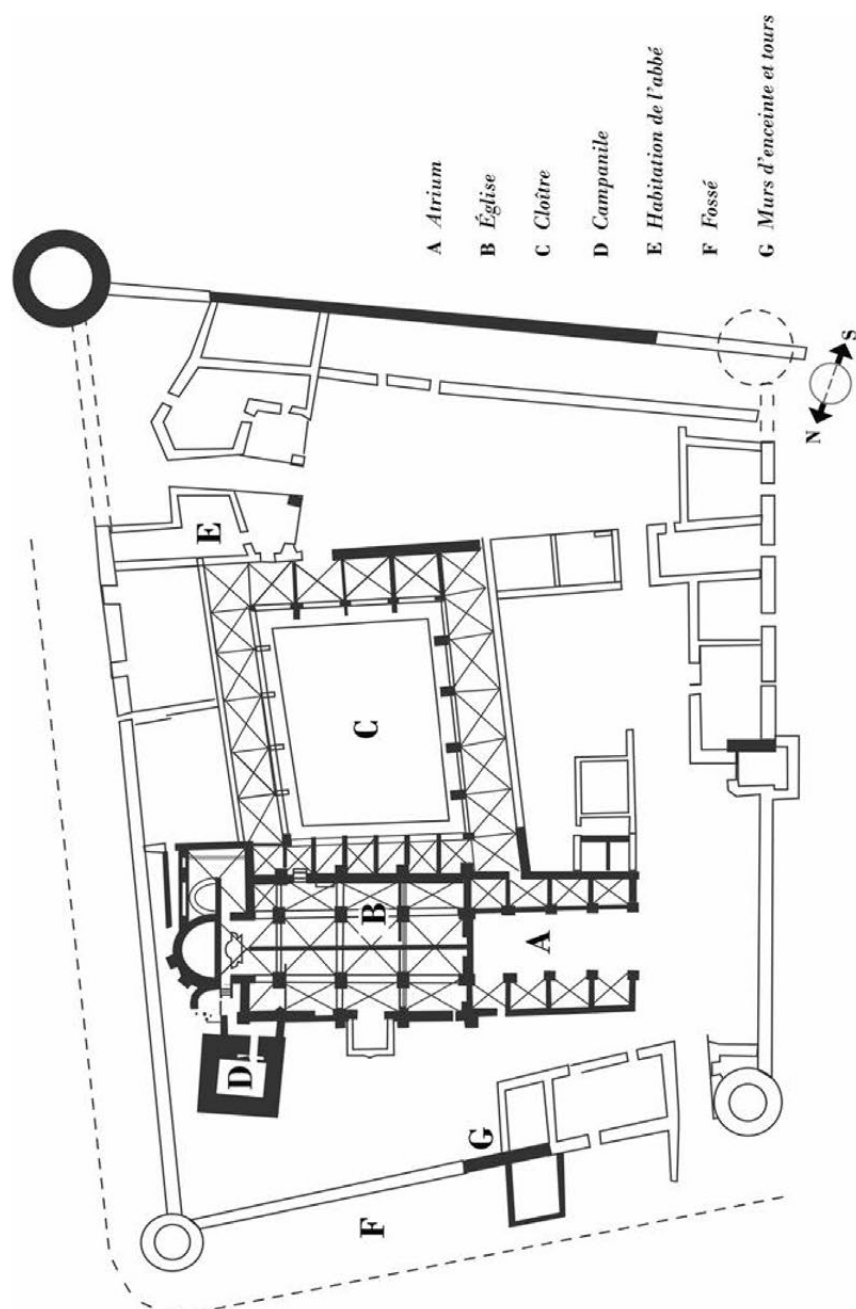
L'abbaye bénédictine fortifiée, consacrée aux saints Nazaire et Celse, qui se dresse vêtue de briques rouges dans un paysage de rizières aux confins des provinces actuelles de Novare et de Verceil – à l'intérieur du parc naturel des *Lame del Sesia* –, constitue un des complexes monastiques les plus importants du Piémont oriental, ainsi que l'un des plus significatifs de l'Italie septentrionale ¹. Il est composé d'édifices d'époques diverses dont la fondation initiale, à l'initiative de l'évêque Riprando de Novare, remonte aux alentours de 1040 ².

Occupant une position stratégique près d'un passage sur la rivière Sesia, l'abbaye fut fortifiée dès le XIII^e siècle en raison des luttes incessantes que se livraient les cités de Milan, Novare et Verceil et connut de nombreuses vicissitudes. Il ne reste rien du monastère primitif. L'essentiel de ce que l'on peut voir aujourd'hui – excepté le campanile roman qui a subsisté – a été construit en style gothique lombard, *ex novo* ou transformé complètement par des travaux de la première moitié du Quattrocento sous le long abbatiat d'Antonio Barbavara (1429-1467) membre d'une puissante et riche famille novaraise qui se distingua au service des ducs de Milan ³. Il fut le dernier abbé à résider dans les lieux où il s'était fait construire une demeure seigneuriale.

1. On se reportera principalement à Paolo VERZONE, « Sannazzaro Sesia, S. Nazzaro », dans *Congrès archéologique du Piémont. 129^e session (1971)*, Paris, 1977, p. 232-240, avec la bibl. antérieure ; Giancarlo ANDENNA, « L'abbazia incastellata di S. Nazzaro Sesia », dans Id., *Andar per castelli. Da Novara tutto intorno*, Turin, 1982, p. 189-195 ; Antonio AINA, *L'abbazia dei santi Nazario e Celso*, repr. anastatique Vercelli, 1994 [1^{re} éd. Vercelli, 1973] ; Salverio LOMARTIRE, « L'organisation des avant-corps occidentaux. À propos de quelques exemples de l'Italie du Nord au Moyen Âge », dans *Avant-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IV^e et le XII^e siècle. Actes du colloque international du CNRS (Auxerre 17-20 juin 1999)*, dir. Christian SAPIN, Paris, 2002 (Mémoires de la Section d'archéologie et d'histoire de l'art, 13), p. 367.

2. Aucun document n'appuie la date de fondation de 1039 donnée par Maria Grazia SANDRI, « Siti monastici nel Piemonte orientale », dans *Le fondazioni benedettine nel territorio e nel paesaggio dell'Italia settentrionale. Itinerari di storia e cultura*, dir. Paolo Bossi et Santino LANGÉ, Naples, 2007, p. 139. Selon la tradition, le complexe fut construit sur les restes d'un monastère antérieur.

3. Les sources anciennes divergent sur les dates de ce long abbatiat, mais s'accordent sur le rôle de « reconstruteur » d'Antonio Barbavara, cf. Marco ALBERTARIO, « Otto schede novaresi », dans *Affreschi novaresi del Trecento e del Quattrocento. Arte, devozione e società*, dir. Fabio BISOGNI et Chiara CALGIOLARI, Novare, 2006, p. 124, n. 7.



San Nazzaro Sesia, plan général du complexe abbatial. © Marc Chavot MSH-Alpes d'après
A. AINA, *L'abbazia dei santi Nazario e Celso*, Vercelli, 1994, p. 47.

On lui doit notamment la réalisation de l'élégant cloître qui servait de « cour de justice » où l'abbé rendait ses sentences (fig. 1). Profondément remanié au fil des ans, il ne correspond plus aux lieux évoqués dans les documents du xv^e siècle ⁴. Durant le régime de la commende, une bonne partie des édifices fut donnée en consigne et laissée à l'usage du représentant du commendataire, le locataire de la tenue, avec toutes les conséquences que l'on peut imaginer sur l'organisation interne des pièces. Avec la suppression de l'abbaye en 1801 par la République cisalpine et la vente des édifices qui suivit, le cloître eut à subir des conséquences encore plus dommageables. Au cours du passage entre différents propriétaires, une partie du cloître, l'aile est, fut abattue et réduite à un porche pour le passage du matériel agricole. L'étage supérieur fut affecté au stockage des céréales tandis que le portique inférieur au sud fut fermé pour servir de cuisine et de cave.

Le cloître du xv^e siècle présente une forme quadrangulaire avec des arcades qui se déploient sur quatre côtés et des voûtes sur croisées d'ogives dont les cordons sont richement décorés de motifs floraux et de variations sur le thème de la grecque exécutés dans le dernier quart du Quattrocento. Trois côtés sont identiques avec quatre piliers sur les côtés est et ouest et trois sur le côté sud à l'exception des piliers d'angle cruciformes. Très vraisemblablement la partie saillante du pilier a été ajoutée plus tard, parce que les relevés exécutés durant la restauration ont montré que la modénature de la base et celle du chapiteau au rez-de-chaussée tournaient à l'intérieur de la maçonnerie du pilier. Les piliers supportent les arcs des ogives tandis que le flanc ajouté renforce un arc surbaissé sur lequel se déploie la galerie du premier étage. Le quatrième côté, adossé à l'église, est soutenu par cinq colonnes octogonales en terre cuite excepté les deux d'angles qui supportent les arcs ogivaux. À l'étage s'ouvre une ample *loggia* avec architrave posée sur des colonnes octogonales, blanchies et décorées à fresque. Il est manifeste que ce côté a été adossé à la structure déjà construite, comme le montrent les contreforts extérieurs de l'église qui s'inscrivent dans les voûtes du portique sans cohérence précise avec les colonnes et dans le toit qui couvre les architectures en auvent de l'église. Tout autour, sous le bord du muret qui entoure la galerie supérieure, court une large frise décorative en terre cuite.

Dans la partie inférieure du mur ouest, trois grandes arcades en plein cintre mettent aujourd'hui en communication le cloître avec l'extérieur. En prolongement du cloître, sur le côté est, s'élevait l'habitation de l'abbé, maintenant complètement transformée. L'actuelle couverture du portail d'accès est sûrement postérieure aux siècles de rénovation de l'abbaye.

Un très vaste cycle de fresques consacrées à la vie de saint Benoît court le long des galeries inférieures du cloître. Ce décor monumental a fait l'objet d'une restauration récente achevée au printemps 2006 qui a permis de révéler la grande qualité plastique et chromatique de ces images ⁵. Toutefois, les

4. Les archives du monastère ont été dispersées à l'époque napoléonienne, la plus grande partie a disparu.

5. Les travaux de restauration ont été conduits sous la direction de Marina dell'Omo et Valeria Moratti (Soprintendenza per i Beni Storici, Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte). L'ouvrage collectif envisagé au terme de cette campagne de restauration est en cours de préparation.

peintures restent très lacunaires et les parties inférieures se dégradent de nouveau. Le décor du soubassement est complètement perdu. À en juger par le nombre de scènes conservées et les traces encore visibles dans les quatre galeries, le cycle devait comporter à l'origine une centaine d'épisodes. Ils ont, malheureusement, disparu pour la plupart dans les remaniements de l'édifice. Les plus lisibles, qui sont l'objet principal de cette étude, se trouvent sur le mur nord adossé à l'église abbatiale.

La figure de Benoît, sa vie, les miracles qu'il a accomplis, et l'influence de son action sur ses contemporains et ses successeurs ont inspiré un très important développement iconographique dans toute l'histoire de l'art chrétien d'Occident ⁶. Au sein de ce vaste corpus, le cycle piémontais de San Nazzaro Sesia, encore peu connu, constitue la plus importante série d'épisodes consacrés au fondateur des bénédictins dans toute l'Italie du Nord ⁷. En l'état, ce décor, malgré les pertes et les lacunes, offre un formidable observatoire pour étudier le rôle et la fonction de la création artistique dans un monastère bénédictin à la fin du Moyen Âge tout en éclairant le rapport entre architecture et décor monumental au Quattrocento.

1. Le traitement de l'espace

Rares en France, les représentations picturales de la vie de saint Benoît dans les cloîtres des abbayes bénédictines sont au contraire fréquentes en Italie, où la peinture murale connaît un très grand développement à la fin du Moyen Âge ⁸. Les deux exemples les plus connus sont celui du cloître dit des « Orangers » à la Badia de Florence réalisé par le peintre portugais João Gonçalves entre 1436 et 1439 et celui de l'abbaye de Monte Oliveto Maggiore tout près de Sienne, chef d'ordre de la congrégation bénédictine des olivétains, commencé dès la fin du xv^e siècle ⁹. Vasari s'étend avec complaisance sur

6. Cf. Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, 3 t. en 6 vol., Paris, 1955-1959, vol. III/1 : *Iconographie des saints. A-F*, p. 196 sqq. ; Maria Chiara CELLETTI, « Benedetto di Norcia », VII. *Iconografia, Biblioteca sanctorum*, vol. II, dir. Filippo CARAFFA et Giuseppe MORELLI, Rome, 1962, col. 1171-1184 ; Vincent MAYR, « Benedikt von Nursia », *Lexikon der christlichen Ikonographie*, vol. V : *Ikonographie der Heiligen. Aaron bis Crescentianus von Rom*, dir. Engelbert KIRSCHBAUM, Fribourg-en-Brigau, 1973, col. 351-364 ; Claudio PAOLINI, « Scene della vita di San Benedetto in Toscana dal XIV al XV secolo : Problemi iconografici », dans *Iconografia di San Benedetto nella pittura della Toscana. Immagini e aspetti culturali fino al XVI secolo*, Florence, 1982.

7. George KAFTAL et Fabio BISOGNI, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in the Painting of North West Italy*, Florence, 1985 (Saints in Italian art, 4), s.v. Benedict, col. 129-144.

8. Il faut tout de même citer l'important cycle de la *Vie de saint Benoît* peint au xvi^e siècle dans le cloître de l'abbaye de Saint-Michel en Thiérache et découvert en 1987. Voir le petit catalogue de l'exposition : *Peintures murales peintures emmurées (Musée de la vie rurale et forestière, 30 juin-30 octobre 1995)*, dir. René COURTOIS, Saint-Michel-en-Thiérache, 1995.

9. Pour le premier exemple voir Marco CHIARINI, « Il Maestro del Chiostro degli Aranci. Giovanni di Consalvo, portugese », *Proporzioni*, t. 4, 1963, p. 1-24 et Miklós BOSKOVITS, « Per Giovanni, "dipintore di Portogallo" » dans *Arte, Collezionismo, Conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, dir. Miles L. CHAPPELL, Mario DI GIAMPAOLO et Serena PADOVANI, Florence-Milan, 2004, p. 155-160. Pour le cycle de Monte Oliveto : Enzo CARLI, *Le storie di san Benedetto a Monteoliveto Maggiore*, Milan, 1980. La décoration commencée par le peintre de Cortone, Luca Signorelli, qui peignit dix scènes entre 1497 et 1501 avec la collaboration d'assistants, a été

la réalisation de ce dernier cycle de fresques où le peintre, Sodoma, né à Verceil en 1477, joua des tours pendables aux moines et laissa son autoportrait dans la scène du miracle du tamis¹⁰. Les fresques de San Nazzaro Sesia, que l'on situe aujourd'hui autour de 1465, se placent chronologiquement entre ces deux ensembles toscans majeurs¹¹. Leur datation est confortée par celle d'une fresque de l'église abbatiale, la *Vierge à l'enfant trônant entre saint Sébastien et sainte Agathe*, dont les caractères stylistiques offrent beaucoup de similitudes avec les peintures du cloître¹². L'œuvre porte la mention de l'année 1464. Son attribution reste en revanche très discutée, de même que celle des peintures du cloître. Plusieurs noms ont été avancés¹³. Il n'est pas de mon propos de trancher ici entre les diverses hypothèses¹⁴. Les critiques récents s'accordent toutefois à souligner les caractères lombards de ces œuvres qui dérivent de la tradition de l'enluminure avec quelques emprunts aux Zavattari ou à Masolino.

La richesse du décor et sa magnificence témoignent d'abord du prestige et de la réussite matérielle du monastère qu'ils rendent manifeste et soutiennent par la qualité et l'exemplarité de la réalisation. Le décor peint fait littéralement corps avec le mur : il le magnifie et dans une certaine mesure le « sacralise ». Cette étroite relation entre la peinture et l'architecture est ici tout aussi remarquable que le traitement des sujets. Ainsi les scènes de la vie de Benoît épousent les trois faces des contreforts de l'église qui scandent les travées de l'aile nord du cloître (fig. 2). Selon les cas, les arêtes des piliers font la séparation entre deux épisodes où au contraire offrent un espace complémentaire au développement d'une scène, comme le montre le *Miracle du tamis*. En tout cas ils sont toujours utilisés avec une grande maîtrise qui

poursuivie sur les trois autres côtés par Giovanni Antonio Bazzi dit le Sodoma après 1505 (1505-1508) et son élève Riccio de Sienne (1534).

10. Il s'agit du premier miracle de Benoît : par la force de sa prière, le tamis que sa nourrice avait brisé par inadvertance se trouve miraculeusement réparé. Cf. Giorgio VASARI, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, éd. et trad. André CHASTEL, vol. VIII, Paris, 1985 (Collection Arts), p. 225-244.

11. La longue réflexion sur la datation des fresques du cloître commence avec un article de Nino BONOLA, « La vita di San Benedetto alla Badia di San Nazzaro Sesia », *La Fiera Letteraria*, t. 31, marzo 1929, qui situe les peintures de San Nazzaro à la fin du Quattrocento, suivi par Anna Maria BRIZIO, *La pittura in Piemonte dall'età romanica al Cinquecento*, Turin, 1942, p. 92-93. Mais Costantino BARONI, « L'arte a Novara e nel novarese », dans *Novara e la sua terra*, Novare, 1952, p. 571-574 réfute cette datation tardive, évoquant notamment l'impossibilité, selon lui, qu'un cycle de cette importance et de ce coût ait pu être exécuté sous les abbés commendataires. C'est bien pourtant en 1480 durant la période de commende de l'abbaye que fut réalisé, à la demande, il est vrai, de la population locale, le faux grand triptyque peint à fresque dans l'église abbatiale par Giovanni Antonio Merli et daté par l'inscription de dédicace de 1480.

12. Giovanni ROMANO, *Quattrocento novarese*, in *Museo Novarese. Documenti, studi e progetti per una nuova immagine delle collezioni civiche*, dir. Maria Laura TOMEA GAVAZZOLI, Novare, 1987, p. 226.

13. Lors de la conférence publique donnée *in situ* à l'occasion de la présentation des travaux de restauration des fresques du cloître, Massimiliano Caldera (« Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici del Piemonte ») avait avancé le nom du peintre Cristoforo Moretti, actif à Milan entre 1451 et 1462.

14. Pour une analyse des différentes hypothèses sur la paternité des fresques, voir Mario PEROTTI, « L'abbazia incastellata di San Nazzaro Sesia », dans M. L. TOMEA GAVAZZOLI et Giacomo PEROLINI, *La pianura novarese dal Romanico al XV secolo. Percorsi di arte e architettura religiosa*, Novare, 1994, p. 164.

prouve une bonne connaissance du procédé et le sens de la scénographie. De plus la composition, très astucieuse, utilise et intègre à la fois les éléments du bâti et les architectures peintes, selon une longue habitude locale dont on trouve un précédent dans la chapelle de San Siro du complexe épiscopal de Novare ¹⁵.

Le cycle de la vie de Benoît occupe sur deux registres superposés les lunettes et les piliers de la galerie inférieure du cloître en partant de l'aile nord. Il se déploie tout autour du cloître. Manifestement les scènes de la vie de saint Benoît couvraient les murs nord, est et sud. Il est plus difficile de se prononcer sur le décor de l'aile ouest dont il ne reste que la première lunette représentant deux épisodes : la naissance d'un enfant autour duquel s'affairaient les servantes pendant que la mère alitée se lave les mains et une scène de lecture dans laquelle un maître enseigne à de jeunes garçons tandis qu'un jeune homme est en prière dans la pièce voisine. La disparition des légendes empêche de savoir s'il s'agissait d'une première version du début de la vie du saint ou de tout autre épisode. En fait, l'ordre de lecture des scènes apparaît complexe. Si le cycle se déroule naturellement de gauche à droite – sens de l'écriture – il se « lit » aussi de haut en bas ¹⁶. Le mot « lecture » n'est pas ici exagéré, car la disposition des scènes dans les six arcades (les piliers faisant partie intégrante de chaque arcature du point de vue de la décoration) en quatre sujets distincts est empruntée aux mises en page des manuscrits et l'un d'eux a très bien pu servir de modèle. En outre chaque épisode est accompagné d'une légende en langue vulgaire italo-lombarde composée à partir du second livre des *Dialogues* de Grégoire le Grand, avec quelques ajouts et variantes ¹⁷.

Cette composition, qui n'offre pas de solution de continuité, a le mérite de mettre en évidence l'association de certaines scènes qui élargit l'éventail des significations de la représentation, transformant ainsi la vie du saint en un véritable enseignement. Et de fait, pour suivre l'histoire que racontent les peintures, le moine hier, comme le visiteur aujourd'hui, était obligé de procéder à une sorte d'« arrêt sur image » en s'arrêtant physiquement devant la peinture. Le sol du cloître a été abaissé, mais les scènes à l'époque se trouvaient à hauteur des yeux. On a une idée de la perspective juste en se plaçant au centre du jardin qu'entoure le cloître.

Dans ce dispositif, les épisodes les plus notables montrent Benoît quittant le domicile paternel, le miracle du tamis, la tentation des moines, l'entrée au couvent des novices Maur et Placide. L'histoire commence dans la première arcade du portique adossé à l'atrium et se développe le long du mur de l'église. La première lunette représente deux scènes rarement attestées : la

15. *L'oratorio di San Siro in Novara. Arte, storia, agiografia tra XII e XIV secolo*, éd. Istituto Geografico De Agostini, Novare, 1988, notamment p. 35 et suivantes.

16. La disposition des épisodes peints sur le mur nord est donnée dans le tableau de la p. 141, qui permettra d'en repérer la localisation.

17. La version italo-lombarde des *Dialogues* que suit le récit peint est encore inconnue. Il ne s'agit pas d'une traduction pure et simple du texte fameux de Grégoire le Grand, fondement du dossier hagiographique médiéval de Benoît, mais d'un texte remanié avec des variantes et des ajouts notables. Ainsi la subdivision en chapitres, beaucoup plus nombreux que ceux de la *Vita*, ne correspond pas à celle du texte de Grégoire.

Cloître de San Nazzaro Sesia
Disposition des épisodes peints sur le mur nord

I		II			III		IV			V		VI						
1	2	a	3 b	c	4	9	10	a	13 b	c	15	17	18	21	23 a	b	26	27
détruit		5	6	7	8 a b	11	12	a	14 b	c	16	19	20	22	24	25	détruit	
Pilier					Pilier					Pilier					Porte			

1. Naissance de Benoît.
2. Baptême de Benoît.
- 3 a, b, c. Départ pour Rome.
4. Benoît quitte les écoles.
5. Sa nourrice emprunte un tamis.
6. Le tamis brisé.
7. Benoît en prière.
- 8 a, b. Le tamis réparé est fixé sur la façade de l'église.
9. Benoît rencontre le moine Romain.
10. Prise d'habit de Benoît.
11. Retraite dans la grotte.
12. Dieu envoie un prêtre à la rencontre de Benoît.
- 13 a, b, c. Partage du repas pascal dans le désert.
- 14 a, b, c. La retraite de Benoît est indiquée aux voyageurs.

15. Benoît est découvert par des bergers.
16. Tentation charnelle.
17. Le buisson de ronces.
18. Les moines de Vicovaro supplient Benoît d'être leur abbé.
19. Exhortation aux moines.
20. Miracle de la coupe.
21. Travail des champs.
22. Accueil des pèlerins.
- 23 a, b. Envoi des moines fonder douze petits monastères.
24. Chant de l'office.
25. Moine ne pouvant rester au chœur.
26. Prise d'habit de S. Maur et S. Placide.
27. *Imago pietatis* dans le tympan de la porte.

Naissance de Benoît et son *Baptême* (fig. 3). Le premier épisode (1) est conçu selon l'iconographie traditionnelle de la *Naissance de la Vierge* qui sert de modèle à ce type de scène, très peu présente dans l'iconographie médiévale du saint¹⁸. Le texte des *Dialogues* dit seulement « Né de famille libre dans la région de Nursie... »¹⁹. Malheureusement l'inscription de San Nazzaro est illisible. Quant à l'épisode du baptême (2) il est quasiment inconnu. L'enfant est baptisé par immersion, selon le rituel médiéval, dans une vasque qui apparaît au centre de la composition.

Les épisodes de la seconde lunette donnent au peintre ou plutôt à l'atelier, car diverses mains furent à l'œuvre dans le cloître de San Nazzaro, l'occasion de magnifier l'architecture. Outre l'originalité iconographique du cycle, les peintres se sont livrés à de véritables scènes de genre, notamment pour la représentation des édifices, comme le montrent la muraille grise (3c) et l'église rouge (7) superposées sur une face latérale du premier pilier. Au registre supérieur, sur la face du pilier (3b), Benoît part sur un cheval blanc vers Rome. Il est vêtu élégamment comme un jeune noble du Quattrocento et porte des cheveux blonds bouclés. À ses côtés chevauche un jeune homme qui discute avec lui. Derrière eux suivent sur la même monture un homme plus âgé au profil marqué, coiffé d'un couvre-chef rouge sombre et une femme avec un voile blanc qui est sa nourrice²⁰. L'inscription dit « Comment le père envoya S. B. aux écoles et sa nourrice qui l'avait accompagné, l'aimait autant que si elle avait été sa véritable mère »²¹.

Benoît n'est pas encore saint mais déjà des rayons d'or que l'iconographie chrétienne réserve aux bienheureux entourent sa tête. C'est à la fin du xiv^e siècle, dans les années 1380 semble-t-il, que s'est mise en place dans la peinture italienne la distinction entre saints et bienheureux, même si l'iconographie a pris bien des libertés avec ce type de conventions²². Le récit se poursuit avec l'image d'un palais de pierres grises à bossage dans lequel on voit des professeurs enseigner du haut de la chaire à un auditoire attentif (4) ; de l'escalier majestueux de ce palais descend d'un pas décidé le jeune Benoît ses livres sous le bras, tandis qu'en arrière-plan une imposante tour se veut

18. Il figure en revanche dans l'iconographie moderne du saint, par exemple dans le cloître de San Michele in Bosco à Bologne.

19. Pour les citations du livre second des *Dialogues*, on se reportera à GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogues*, t. II, liv. II : *Vie et miracles du vénérable abbé Benoît*, texte critique et notes par Adalbert DE VOGÜÉ, traduction par Paul ANTIN, Paris, 1979 (Sources chrétiennes), n° 260, p. 126-249, ici, à la p. 126, l. 6 du Prologue : *liberiori genere ex prouincia Nursiae exortus*.

20. A. AINA, *L'abbazia dei santi Nazario e Celso*, op. cit., p. 199 voit dans le compagnon de Benoît chevauchant à ses côtés l'image d'une femme qu'il interprète comme la nourrice du saint, les deux autres personnages étant selon lui des serviteurs. Cette hypothèse, peu convaincante, est démentie par le costume des protagonistes. L'homme âgé porte un vêtement et un chapeau élégant qui indique un personnage important, la femme un voile blanc que l'on retrouve dans la scène du miracle du tamis. Il faut signaler que l'homme au chapeau rouge – un portrait ? – réapparaît dans plusieurs autres scènes du cycle, notamment celle de la prise d'habit de Maur et Placide.

21. « Come lo padre mando S. B. al studio et la sua nutrice aveva compagno S. B. lo amava quanto fosse stata la sua vera madre ».

22. André VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge d'après les procès de canonisation et les documents hagiographiques*, Rome, 1981 (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 241), p. 101-103 [BEFAR, 241].

une réminiscence iconographique – un peu confuse – du château Saint-Ange (fig. 4). L'inscription commente « Comment S. B. alla étudier et alla à un lieu appelé Afide où il y avait une nourrice qu'il avait emmenée avec lui et [comment il se mit] à demeurer près d'une église [éloignée pour aller] à un village en dehors de Rome incognito pour autant qu'il le pouvait »²³. De toute évidence l'inscription ne correspond pas exactement à l'image qui suit bien mieux le texte des *Dialogues* – et donc la tradition iconographique – à savoir : « Donc, il laissa Rome et les écoles, savamment ignorant et sagement inculte et se voua à la solitude accompagné de sa seule nourrice qui était tout amour pour lui. Ils atteignirent Effide... », l'actuelle Affile proche de Subiaco²⁴.

Au registre inférieur est décrit en cinq séquences successives, très lacunaires, le *Miracle du tamis*. Ici le peintre suit à la lettre l'histoire telle qu'elle est rapportée dans le texte des *Dialogues* : la nourrice emprunte un tamis aux femmes du voisinage (5) ; elle le fait tomber, les morceaux jonchent le sol et Benoît, mains ouvertes, se lamente avec elle (6, fig. 5) ; Benoît à genoux en prière implore le ciel (7) ; sa prière a été entendue et la nourrice brandit l'instrument miraculeusement réparé (8a) ; pour la plus grande édification de tous l'objet du miracle est fixé sur la façade de l'église (8b, fig. 6).

L'importance remarquable donnée à l'épisode du tamis s'explique par le double fait qu'il marque la vocation précoce de Benoît et la première preuve de sa sainteté. À l'inverse d'autres grandes figures hagiographiques dont la conversion correspond à une rupture radicale avec leur mode de vie, Benoît apparaît destiné à la sainteté dès sa naissance. C'est pourquoi cet épisode occupe une place importante dans tous les cycles de la vie du saint à commencer par celui peint dans un somptueux manuscrit provenant de l'abbaye du Mont-Cassin et daté de 1071, le manuscrit B.A.V., Vat. lat. 1202²⁵. Lorsque se développent les grands cycles peints des ^{xiv}e et ^{xv}e siècles, l'Église romaine préfère soumettre « la vérité des signes à la vertu des mœurs » pour reprendre la formule du pape Innocent III²⁶. Néanmoins, la place et l'importance numérique des miracles, héritées de la conception du haut Moyen Âge, restent prépondérantes dans l'iconographie de saint Benoît au ^{xv}e siècle et bien au-delà.

23. « Como [S. B.] a[ndo allo] studio et ando ad un loco chiamato afidi dove ci era una nutrice la quale aveva menato seco [...] a stare ad una chiesa [...] villa fora de Roma in cognito fin che poteva ».

24. *Recessit igitur scienter nescius et sapienter indoctus. [...] Hic itaque cum iam relictis litterarum studiis petere deserta decreuisset, nutrix, quae hunc arctius amabat, sola secuta est. Cumque ad locum uenissent, qui Effide dicitur [...]*, GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogues*, t. II, liv. II, éd. cit., p. 126-128, Prologue, l. 14-15 et l. 1-4.

25. Ce célèbre lectionnaire conservé à la Bibliothèque apostolique vaticane contient les vies de saint Benoît, de sa sœur sainte Scholastique et de son premier disciple, saint Maur. La vie de Benoît est ornée de soixante-cinq miniatures. Cf. Beat BRENK, *Das Lektionar des Desiderius von Montecassino, Cod. Vat. lat. 1202. Ein Meisterwerk italienischer Buchmalerei des 11. Jahrhunderts*, Zürich, 1987.

26. Elle figure dans la bulle de canonisation de saint Homebon de Crémone (12 janvier 1199). Cf. A. VAUCHEZ, *La sainteté en Occident aux derniers siècles du Moyen Âge*, op. cit., p. 43, n. 13.

Dans l'adaptation des peintures aux différentes parties de l'architecture du cloître ainsi que dans la répartition des scènes et des épisodes de la vie du saint, à travers la reprise de certains thèmes, de certains motifs, se dévoile l'articulation fondamentale entre le propos particulier – la narration de la vie de saint Benoît – et le ton général – l'exemplarité de ce récit et la glorification de l'ordre. Ainsi ces peintures se situent dans une dialectique du particulier et de l'universel. C'est aussi à ce double niveau qu'intervient le demandeur principal, l'abbé, dont il est difficile aujourd'hui de dire quel fut exactement le rôle. On est donc en présence d'une composition savamment élaborée capable d'articuler espaces peints et espaces symboliques, de jouer sur les emboîtements d'espaces au service d'une pensée symbolique de grande envergure.

2. *Memoria* et tradition bénédictine

Benoît de Nursie fut avant tout un moine ²⁷. À cet égard, le traitement de l'épisode de la prise d'habit mérite une attention particulière. À San Nazzaro, le thème apparaît à deux reprises : le cycle représente non seulement le moment où Benoît revêt lui-même l'habit (10), mais aussi celui où il le remet à ses premiers disciples Maur et Placide (26).

Dans le premier cas, la prise d'habit de Benoît ne signifie pas l'adhésion définitive et totale du saint à la vie communautaire. Bien au contraire, l'épisode qui se passe dans un lieu isolé au Sacro Speco traduit le retrait du monde, le désir de réclusion selon la logique anachorétique ²⁸. L'image ne montre pas le moment où Benoît se dévêt pour recevoir l'habit des mains « d'un certain moine nommé Romain ». Le saint, à genoux, tonsuré, a déjà revêtu la coule noire, dont les manches évasées laissent apercevoir le cilice et Romain s'apprête à enfiler par dessus le manteau selon la métaphore paulinienne : « afin que ce qui est mortel soit englouti par la vie » (2 Co 5,4). L'élégant vêtement rose que le jeune homme portait encore lorsqu'il a quitté Rome, abandonné sur une pierre suffit à traduire le dépouillement et la conversion (fig. 7). Fidèle en tous points à la tradition transmise par le second livre des *Dialogues*, le moine en question ne présente aucun signe distinctif face au jeune postulant agenouillé devant lui. L'« habit de sainte vie » qu'il lui transmet n'est pas le vêtement d'un ordre religieux, mais l'enveloppe textile symbole de sa conversion intérieure et de sa rupture avec le monde ²⁹. On mesure pleinement la singularité de l'image de la prise d'habit de Benoît, si on la compare avec celle de la sixième lunette de l'aile nord du cloître où le saint reçoit ses premiers disciples, Maur et Placide (fig. 9). Dans ce cas c'est toute la communauté qui est convoquée pour l'événement.

27. A. DE VOGÜÉ, *Saint Benoît. Homme de Dieu*, Paris, 1993 (Mémoire d'hommes, mémoire de foi), p. 11.

28. C'est précisément ce qu'indique l'inscription sous l'image : « Como quel Romano monaco compagno S. B. aldeserto ad uno loco chiamato speco susa uno altissimo monte dove stete tre anni in una spelonca incognito se no dal dito Romano et lui ghe de labito ».

29. Dominique DONADIEU-RIGAUX, *Penser en images les ordres religieux (XII^e-XV^e siècles)*, Paris, 2005, p. 93-100.

La couleur du vêtement bénédictin aux origines a donné lieu à maintes discussions. La Règle n'en dit quasiment rien sinon de ne pas y penser ! Selon toutes probabilités les premiers moines bénédictins étaient vêtus de laine grossière non teintée c'est-à-dire blanche, beige ou noire. Cependant le noir prévaut durant les premiers siècles du monachisme bénédictin, tandis que le blanc fut adopté régulièrement par les moines de la réforme camaldule et cistercienne aux ^x^e et ^{xii}^e siècles ³⁰. Naturellement dans les représentations, les artistes adaptent le vêtement du saint à celui de leurs commanditaires : ainsi un Spinello Aretino à San Miniato, un Luca Signorelli, ou un Sodoma à Monte Oliveto Maggiore habillent Benoît et ses premiers disciples en blanc parce qu'ils travaillent pour des monastères réformés, tandis que les peintres du Sacro Speco de Subiaco ou du monastère San Severino de Naples le vêtent en noir. Fra Angelico à Florence utilise indifféremment les deux-couleurs selon les commanditaires qui l'emploient. Mais au-delà de ce souci légitime de satisfaire le client, il ne faut pas toujours croire ce que l'on voit en peinture murale : le noir est une couleur facilement altérable et certaines coules de moines aujourd'hui bleuâtres ou gris clair étaient noires à l'origine ³¹.

Revêtu de cette nouvelle « peau », Benoît se retire en prière dans une grotte inaccessible où il reçoit sa nourriture, que Romain prélève régulièrement sur sa propre part, au moyen d'un panier attaché à une corde, comme le montre la scène suivante au registre inférieur, étroitement associée à celle de la prise d'habit (11, fig. 8). La grotte particulièrement étroite (*arctissimo specu*) fait corps avec l'ermitage dont elle épouse la forme. Celui-ci, enfermé dans sa double enveloppe textile et rocheuse, capuchon rabattu sur la tête, s'est retranché du monde pour mieux communiquer avec Dieu. Dans la *Vie* de saint Benoît, la prise d'habit est indissociable de l'expérience érémitique, étape qui prélude, après la victoire sur les tentations, à l'adoption du cénobitisme.

Cette composition obéit à une tradition éprouvée dont la première occurrence apparaît dans le manuscrit de la Bibliothèque vaticane, déjà mentionné (Vat. lat. 1202) provenant de l'abbaye du Mont-Cassin. On en retrouve tous les aspects dans une peinture murale de la seconde moitié du ^{xiii}^e siècle réalisée par Magister Conxolus dans un lieu emblématique de l'histoire et de la tradition bénédictine : l'église inférieure du monastère du Sacro Speco à Subiaco, qui englobe la grotte même dans laquelle le saint se retira durant trois années. L'image peinte offre ainsi une extraordinaire mise en abîme du lieu sacré qu'elle habite et représente. À Subiaco, les trois épisodes clés : le *Miracle du tamis* en deux scènes, la *Prise d'habit* et la *Réclusion de Benoît dans sa grotte* figurent regroupés dans une même lunette. À San Nazzaro Sesia tous ces éléments sont également présents, mais ils sont, en quelque sorte, dilatés par l'espace et par la mesure de la marche silencieuse du moine dans la galerie du cloître, réactivant ainsi la force de la tradition et de la *memoria*. L'*imago pietatis* peinte au cœur de la lunette de Subiaco ne se

30. M. Ch. CELLETTI, « Benedetto di Norcia », art. cit., col. 1172.

31. C'est le cas des robes des moines qui chantent l'office divin sur la face méridionale du troisième pilier de la galerie nord (24).

retrouve-t-elle pas, d'ailleurs, dans le cycle de l'abbaye piémontaise, dans le tympan au-dessus de la porte de communication entre le cloître et l'église abbatiale qui clôt le décor de l'aile nord (27) ?

La tradition mise en scène, c'est aussi celle de la vie communautaire régie par le texte fondamental que constitue la *Règle*. Ce petit traité de soixante-treize chapitres qui fixent dans les moindres détails la vie des moines fut composé par Benoît au Mont-Cassin entre 530 et 560 et nous en dit autant sur la vie bénédictine que sur l'esprit de l'homme que fut Benoît de Nursie³². Il se présente comme « une petite Règle pour les débutants » (RB, 73, 8). Bien sûr la *Règle des moines* n'est pas la première Règle monastique en Occident. Et bien des passages prouvent une bonne connaissance, chez son auteur, des règles antérieures, tant orientales – Pacôme et Basile – qu'occidentales – Cassien, et surtout Augustin et la *Règle du maître* que l'on a parfois aussi attribuée à Benoît. Mais la *Règle des moines* est aussi précise qu'est touffue l'œuvre qui la précède. Quatre traits la caractérisent : la modération (que Benoît appelle *discretio*, juste discernement), la gravité, avec son corollaire le silence, l'austérité et la douceur. Autant de vertus qui, ordonnées au service de Dieu, culminent dans l'office divin et que l'on retrouve mises en œuvre dans l'autre pôle de l'activité du moine bénédictin : le travail manuel, y compris le travail artistique qui n'est pas la moindre de ses tâches.

C'est précisément ce que montre la dernière arcade (lunette et pilier) de l'aile nord. Elle est consacrée à la fondation des douze monastères et à l'illustration de l'idéal de vie bénédictin : *Ora et labora*, « prie et travaille », selon la devise bénédictine. Il n'est pas anodin que ces peintures soient figurées dans la sixième travée qui jouxte la porte de communication entre le cloître et l'église, ultime méditation avant de pénétrer dans le sanctuaire. Tandis qu'un moine travaille le sol sur le pilier (21, fig. 10), un autre accueille les pèlerins (22) – et l'on sait le rôle de premier plan que jouèrent les monastères bénédictins dans ce domaine durant tout le Moyen Âge. Benoît fonde une douzaine de petits monastères et bénit moines et abbés agenouillés devant lui (23a) avant de les envoyer par monts et par vaux dans leurs nouvelles communautés, ce qui donne l'occasion au peintre d'exprimer sa science du paysage (23b). Au registre inférieur est magnifié *l'opus Dei* : les moines chantent au chœur l'office divin (24). C'est dans ce cadre, sur la demi-lunette voisine, que se situe l'épisode de la prise d'habit des nouveaux disciples (26).

La suite de l'histoire, la punition du moine fouetté et la guérison spirituelle, qui devait se trouver au registre inférieur, a disparu. L'ultime scène conservée prolonge le chant de l'office : il s'agit de l'épisode qui montre un moine incapable de rester en prière (25). Dès que les moines entraînent au chœur il s'en allait de ci de là vaquer à mille occupations. Malicieusement le peintre l'a placé à côté de la porte par laquelle les moines passaient pour entrer dans l'église (fig. 11).

32. Dans un souci de démontage systématique des sources on en est venu à douter de l'authenticité de ce texte et à se demander si Benoît en était bien l'auteur. Pourtant rien ne permet d'appuyer de telles dénégations, ni de lui retirer la paternité de la *Règle des moines* que lui attribue l'auteur des *Dialogues*.



FIG. 1. – Vue du cloître depuis l'angle sud-est, San Nazzaro Sesia (NO), cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 2. – Galerie nord du cloître, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 3. – *Naissance et baptême de Benoît*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord première lunette, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 4. – *Benoît abandonne ses études*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.

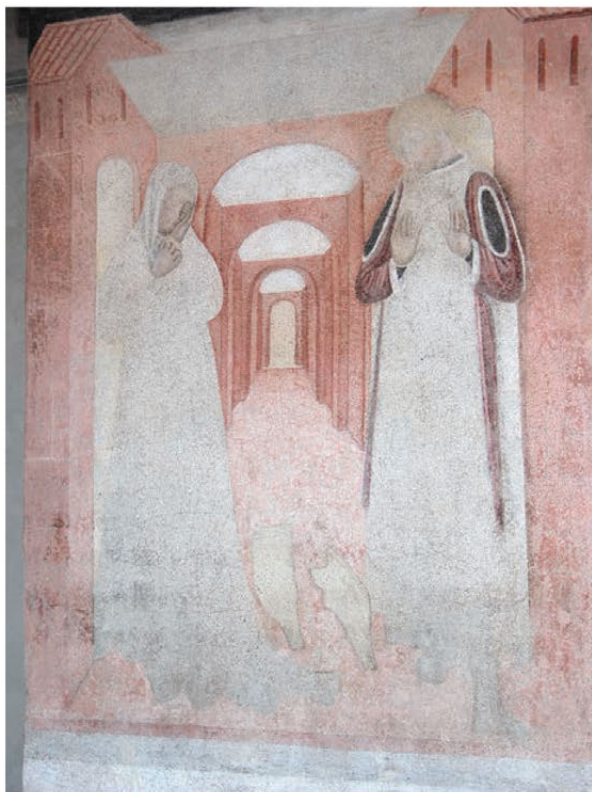


FIG. 5. – *Miracle du tamis*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.
© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 6. – *Miracle du tamis*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 7. – *Prise d'habit de Benoit*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 8. *Retrait au désert*, lunette de la seconde travée, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 9. – *Vêtue des premiers disciples*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 10. – *Moine travaillant au champ*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 11. – *Le moine chassé*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 12. – *Découverte de l'ermite par les bergers*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 13. – *Tentation charnelle*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 14. – *Épreuve du buisson de ronces*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur nord, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 15. – *Construction du Mont-Cassin*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur est, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.



FIG. 16. – *Mort de saint Benoit*, San Nazzaro Sesia (NO), cloître de l'abbaye, mur sud, cliché de l'auteur.

© Paroisse de San Nazzaro Sesia.

Le cycle de San Nazzaro Sesia prouve par ses citations et son développement une excellente connaissance de l'iconographie antérieure nourrie de la tradition hagiographique bénédictine et la capacité d'en jouer pour mettre en scène une histoire familière à ses destinataires. De ce fait, autant que par son ampleur, il constitue une véritable somme narrative sur la vie de saint Benoît. Outre cet intéressant traitement de la figure du fondateur, on ne peut oublier que la peinture sous toutes ses formes : retables, peintures murales, miniatures, était tenue en grande estime au sein des abbayes bénédictines et largement pratiquée encore à la fin du Moyen Âge comme en témoignent abondamment les œuvres conservées³³. Il ne faut donc pas s'étonner que les monastères bénédictins manifestent précocement et durablement l'attachement à la représentation de la figure de leur fondateur. Même si, le succès aidant, les œuvres qu'ils abritent ont connu rapidement une renommée et leur iconographie une diffusion bien au-delà des limites du cloître, le culte de saint Benoît, lui, est resté plus monastique que populaire comme cela a été souvent souligné³⁴.

3. Une logique de *renovatio*

La figure du saint est en effet conçue comme une autorité monastique, au sens premier du terme latin *auctoritas* c'est-à-dire un modèle, un exemple mis en image et une garantie, une caution pour un mode de vie spirituelle. Les premières représentations connues de saint Benoît datent du VIII^e siècle³⁵. Dans les images les plus anciennes, le père des moines a un aspect relativement jeune, soit imberbe soit doté d'une courte barbe. Rapidement, il acquiert une allure plus majestueuse et apparaît sous les traits d'un homme mûr et même souvent âgé avec une longue barbe.

Cette figure de Benoît s'impose à la fin du Moyen Âge dans la peinture italienne comme un prototype pour représenter les saints, moines ou ermites. Elle sert par exemple de modèle pour la diffusion de l'image de saint Jérôme³⁶. Benoît devient alors, dans les années 1380-1390, une figure à la mode qui s'impose par son visage monastique capable d'assumer l'idéal de pureté des origines. En effet les mouvements observants, dans leur quête de retour aux sources, mettent l'accent sur la figure du pénitent. Et le pénitent plaît aux patriciens enrichis, parfois retirés des affaires, vivant comme des nobles en ville dans leurs palais ou à la campagne dans de magnifiques villas comme celle d'Antonio degli Alberti, non loin de Florence, baptisée le *Paradis*. Il répond mieux que le vieil ermite à leur forme de piété. Ce milieu où se mêlent marchands enrichis et aristocrates et que fréquentent les artistes

33. Même si la critique s'est largement concentrée sur la production artistique des XI^e et XII^e siècles.

34. M. Ch. CELLETTI, « Benedetto di Norcia », art. cit., col. 1172.

35. L'une des premières est celle découverte, en 1940, dans la catacombe de Saint-Hermès à Rome. Le saint y figure vêtu d'une coule sombre, le capuchon sur la tête comme tant de moines de l'époque. Il tient ouvert le livre de la Règle qu'il désigne de la main droite et sur lequel l'artiste a eu soin de reporter un passage : *Initium Sapientiae timor Domini*.

36. Daniel Russo, *Saint Jérôme en Italie. Études d'iconographie et de spiritualité*, Paris-Rome, 1987 (Images à l'appui, 2), p. 120-121.

et les humanistes à commencer par le célèbre Coluccio Salutati, alors chancelier de Florence, constitue la clientèle privilégiée des monastères réformés, notamment ceux des bénédictins de Toscane. Les Alberti ne sont-ils pas très liés au monastère de San Miniato al Monte qui s'élève sur la colline dominant Florence et répond au désir de retraite cher aux mouvements réformés ³⁷ ? C'est du reste le cousin d'Antonio degli Alberti, Benedetto, qui commande au peintre Spinello Aretino plusieurs fresques de la vie de saint Benoît, son saint patron, pour orner le monastère occupé en ces années 1380 par les olivétains.

En dehors du milieu monastique, c'est aussi avec une barbe imposante qu'est dépeint Benoît dans les figures isolées de ce patriarche, fondateur du monachisme. À Florence encore, la fresque de Gherardo di Jacopo Starnina provenant de l'église Sainte-Marie-des-Carmes le représente ainsi au début du xv^e siècle ³⁸. Le caractère fragmentaire de cette peinture, aujourd'hui déposée, met en évidence l'intensité de l'expression du visage du saint dont le traitement, particulièrement réussi, traduit à la fois austérité, gravité et douceur, des vertus qui caractérisent aussi la Règle des moines.

Dans le cycle de San Nazzaro Sesia, l'esprit est différent. L'usage du motif des cheveux longs et de la barbe sert habilement à indiquer le changement d'état, chez Benoît, de l'érémisme au cénobitisme. Il est frappant de constater en effet que les seules représentations dans tout le cycle où le saint porte la barbe sont précisément celles concernant les épisodes érémitiques de sa vie, telle la scène où les bergers le découvrent tapi dans sa grotte dans la quatrième lunette du mur nord (15). Comme le précise la légende, le saint méconnaissable est devenu un homme sauvage vêtu de peaux de bêtes, avec des cheveux longs et une barbe hirsute et les bergers sont d'abord effrayés à cette vision ³⁹. Toutefois, l'image que donne la fresque de San Nazzaro est plus apaisée que celle du récit des *Dialogues* (fig. 12). Certes le saint dans sa grotte étroite, pieds-nus, porte les cheveux longs et la barbe, de sa tunique de peau émerge un cilice déchiré, mais il est dans une attitude de méditation et le livre fermé est bien visible à ses côtés. Quant au berger qui le désigne du doigt, il témoigne plus de curiosité que de peur.

Au registre inférieur, Benoît toujours assis dans sa grotte subit la tentation charnelle (16). L'ermite que la découverte des bergers a rendu de nouveau célèbre a repris un habit monastique, mais conserve les cheveux longs et la barbe – que l'on devine en dépit de la perte d'une partie de la couche picturale. Une femme élégamment vêtue à la mode courtoise se présente à lui

37. Sur les liens privilégiés entre les Alberti et le monastère de San Miniato al Monte, voir Frederick ANTAL, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale nel Trecento e nel primo Quattrocento*, trad. ital., Turin, 1960 (Saggi, 260), p. 298-299 et n. 188, p. 325. Pour une étude récente sur ces cycles de la vie de saint Benoît dans les monastères réformés voir Anne LEADER, *The Badia of Florence. Art and Observance in a Renaissance Monastery*, Bloomington, 2012.

38. Sur cette fresque qui a échappé aux terribles inondations de 1966, voir le catalogue de l'exposition *Fresques de Florence [exposition, Petit Palais, Paris, septembre-novembre 1970]*, Paris, 1970, cat. 16.

39. « Come S. B. fu trovato da li pastori in quella spelunca ed cridivano perche era vestito de pelle chel fusse qualche salvadizina pure ala fine conoscirano che era homo », GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogues*, t. II, liv. II, éd. cit., I, 8, texte latin, p. 136.

et tente de le séduire. Le saint reste impassible et son compagnon, un corbeau noir, s'envole pointant un bec menaçant vers la femme qui esquisse un geste de retrait (fig. 13). Le corbeau n'est pas ici un animal maléfique, envoyé par Satan pour tourmenter le saint, mais un précieux auxiliaire pour déjouer les pièges du Malin. Du reste, c'est encore à un corbeau que Benoît confie la tâche d'emporter loin de toute présence humaine le pain empoisonné qu'un prêtre des environs, nommé Florent, lui avait fait servir par jalousie ⁴⁰. Cette histoire est chargée de réminiscences hagiographiques : elle apparaît comme l'inverse de celle de l'ermite Paul ravitaillé par un corbeau qui lui apportait son pain quotidien. Mais elle souligne aussi le caractère visionnaire du saint capable de deviner les intentions malveillantes, faculté qui le rapproche du prophète Élie lui aussi nourri par les corbeaux (I R, XVII, 4-6). Les artistes postérieurs qui firent du corbeau un des attributs de prédilection des figures de Benoît, notamment dans la sculpture, semblent avoir bien compris la portée du symbole. Quoiqu'il en soit ce traitement de la scène de la *Tentation charnelle* à San Nazzaro est rendu très original par la présence du corbeau et tranche avec celui des scènes précédentes qui suivent fidèlement la tradition iconographique bénédictine.

La rupture avec les modèles iconographiques éprouvés se confirme dans la scène suivante, l'une des plus célèbres, celle du buisson de ronces (17) dans lequel Benoît se jette nu pour mortifier la chair (fig. 14) ⁴¹. On est loin du modèle de Spinello Aretino d'un Benoît, vigoureux, nu à plat ventre dans les épines, et portant la tonsure. Ici les artistes de San Nazzaro ont choisi de revisiter la tradition. Aucune allusion n'est faite à la vie monastique. Le cadre austère, rocheux et boisé, sans aucune trace d'habitation ni de construction, est celui du « désert-forêt ». Le vêtement dont s'est dépouillé le saint n'est pas visible. Bien plus, l'accent mis sur la retraite au désert est souligné par la présence de la poulie et de la corde munie d'une clochette qui servait à annoncer au saint l'arrivée de son pain. Si le récit se veut narratif, il ne perd rien de son efficacité didactique. En cette seconde moitié du xv^e siècle, l'érémisme conserve une grande force d'attractivité et garde sa valeur d'exemplarité religieuse. L'iconographie du pénitent a remis l'érémisme au goût du jour, mais un érémitisme différent de celui des Pères du désert, plus spirituel, plus courtois aussi. Le combat entre le vice et la vertu prend de nouvelles formes. Contrairement à une tradition – qui remonte au moins au xi^e siècle avec le manuscrit Vat. lat. 1202 – de montrer le saint vu de dos, Benoît au corps émacié couvert de plaies – y compris à la tête – comme un Christ souffrant, est représenté de trois-quarts face, en position demi-allongée, appuyé sur son coude dans une attitude qui exprime davantage la méditation que l'expiation ⁴². Au delà de la référence à un épisode biogra-

40. C'est la seconde tentative d'assassinat fomenté contre Benoît dans le cadre d'un repas, après celles des moines de Vicovaro qui figure dans la cinquième lunette (20). Cet épisode, souvent représenté, intervient plus tard dans la vie de saint Benoît : il était peut-être peint dans l'aile est du cloître dont les scènes sont malheureusement en partie détruites.

41. La légende est explicite : « Como S. B. si se buto nudo dentro le spine e ortige tutto sanguinava tanto piangeva e diceva o misero mi che o abbandonato Idio per si picilo piacere te castigaro ribalda carne tanto che in se levarano gusti mali pensieri ».

42. Sur la fresque très lacunaire du cycle de saint Benoît dans le cloître du prieuré clunisien de Piona (LC), sur les bords du lac de Côme, il semble que Benoît soit couché sur le dos, comme

phique, c'est la voie du salut qui est proposée ici et elle passe par la mortification du corps à l'exemple du Christ. Toute l'attitude du saint illustre l'intériorisation et l'appropriation du modèle christique chère au courant spirituel de la fin du Moyen Âge dont l'*Imitation de Jésus-Christ* constitue l'expression la plus achevée⁴³. L'image devient un « miroir spirituel » à l'usage des moines et de leurs mécènes.

La cinquième lunette consacre à la fois la victoire sur la tentation (épisode du buisson de ronces), la fin de la vie érémitique (démarche des moines de Vicovaro auprès de Benoît) et le début de la vie monastique (Benoît accepte d'être leur abbé). L'histoire des moines de Vicovaro qui prolonge la scène du buisson de ronces est racontée en trois épisodes. Dans le premier, les moines supplient Benoît de remplacer leur défunt abbé. Le saint a déjà la robe noire mais pas encore la tonsure et il leur lit les recommandations qu'ils doivent s'engager à suivre sous peine d'être abandonnés comme le précise la légende (18)⁴⁴. Dans le second épisode, Benoît tente d'introduire la discipline dans la communauté. Debout sous une loggia, le saint exhorte les moines à genoux devant lui. L'œuvre est trop lacunaire pour que l'on puisse dire s'il est imberbe ou non et s'il porte la tonsure. Mais il semble tenir au bout de son bâton le faisceau de verges. Cet attribut a fait couler beaucoup d'encre. Symbole multiple, il illustre concrètement et allégoriquement à la fois la rigueur de la discipline – aussi bien morale que physique – maintes fois soulignée dans la Règle. Il rappelle l'épisode du moine fouetté par Benoît pour le ramener dans le droit chemin, et tout simplement l'autorité de l'abbé. Mais il est aussi compris comme un signe du zèle ardent pour la prière : le faisceau de verges n'étant plus alors un instrument de punition, mais la dérivation de la *traccola*, instrument de bois utilisé pour réveiller les moines et les appeler à *l'opus Dei*.

Le troisième épisode illustre la réaction de rejet des moines : c'est la première tentative d'empoisonnement du saint, un récit connu sous le nom de *Miracle de la coupe* (20). Dans le cadre du repas, les moines présentent à l'abbé une coupe de vin empoisonné. Benoît la bénit et la coupe se brise en mille morceaux. Benoît leur pardonne mais retourne à Subiaco. Désormais son heure est venue. Les moines accourent à l'annonce de son retour, c'est le moment de la fondation de la nouvelle communauté et la création d'une douzaine de petits monastères qui débouchent sur l'illustration d'une tranche de vie monastique (23a, b).

Dans la galerie est du cloître subsistent seulement quelques fragments dont la lunette se rapportant à la construction du monastère du Mont-Cassin (fig. 15). La lunette est divisée en deux scènes : quelques frères tentent de soulever de toutes leurs forces une pesante pierre et dans un édicule Benoît

s'il était tombé à la renverse. Le sujet prolonge la scène de la *Tentation* – une des rares qui soit assez bien conservée –, où Benoît est clairement dépeint comme un moine.

43. Catherine VINCENT, « L'imitation de Jésus-Christ », dans *Histoire du monde au XV^e siècle*, dir. Patrick BOUCHERON, Paris, Fayard, 2009, p. 470-475.

44. « Como S. B. stava pure ala solitudine molti monaci p. divina inspiratione andano alui molto lo preganano che volese esere suuo abate intendado la voluntade loro recuxo asi de non andare tanto lo pregano promise de andare con questo che promitati sempre di bene fare se non alo deserto faro tornata acquista monaci era morto el suuo abate ».

les bénit, alors la pierre est enlevée sans aucun effort. Ici le récit iconographique se fait plus large et plus ouvert et manifeste le souci de représenter un véritable travail manuel.

Sur le mur sud, la lunette la mieux conservée est celle qui relate la mort de Benoît juste en face de la première lunette du mur nord où le cycle avait débuté (fig. 16). L'événement se développe sur cinq épisodes, de l'ouverture du tombeau à la mort que, selon la tradition, le saint accueille debout, apanage des évêques et des empereurs de son temps⁴⁵. Le manuscrit Vat. lat. 1202 du Mont-Cassin, déjà cité, en donne au folio 80 une image particulièrement significative. Elle montre la relation personnelle, verticale, du saint à Dieu au détriment de la dimension horizontale, sociale et communautaire que traduisent sur des œuvres plus tardives les frères entourant le corps étendu de leur abbé. Contrairement à la plupart des fondateurs d'ordre en effet, François ou Dominique notamment, dont la dépouille allongée sur un lit-brancard est exposée au chagrin et à la vénération de leur communauté, le père des moines meurt d'abord et avant tout en « héros de Dieu »⁴⁶. Il faut attendre le ^{xiv}^e siècle et les fresques de Spinello Aretino dans la sacristie des olivétains de San Miniato à Florence (1387) pour voir une image de la mort de Benoît dans laquelle les moines éplorés célèbrent une messe sur sa dépouille. Les derniers instants de la vie de Benoît, habités par le charisme personnel du saint, sont alors transformés en une scène collective, fondatrice. Les représentations postérieures de la mort du saint adoptent volontiers cette formule qui souligne la proximité voire la parenté spirituelle des disciples avec le Père, surtout celles réalisées en milieu réformé⁴⁷.

Mais à San Nazzaro Sesia, chez les moines noirs, les artistes renouent avec une tradition iconographique plus ancienne, celle qu'illustre le manuscrit Vat. Lat 1202, et ils suivent à la lettre le texte du *Livre des Dialogues*⁴⁸. Ils ajoutent une précision quasi « archéologique ». Dans la première scène derrière le moine qui soulève la dalle funéraire pour que le saint puisse contempler son tombeau, on aperçoit l'effigie de saint Jean-Baptiste, titulaire de la chapelle. Benoît est désormais un vieillard amaigri au corps éthéré flottant dans sa robe monastique devenue trop large ; assis, cramponné au bâton pastoral et entouré par les siens, il contemple son sarcophage, tandis qu'un frère apparaît dans l'embrasure de porte⁴⁹. Dans un savant jeu d'emboîtements architecturaux, la seconde moitié de la lunette montre le saint alité recevant la visite du médecin qui prend son pouls et dont la monture apparaît en contre-bas, puis deux frères soutenant Benoît pour le porter à la chapelle tandis que les autres éplorés regardent la scène avec tristesse du haut de la loggia, et finalement la mort de Benoît debout dans l'oratoire alors que déjà ses jambes se dérobent sous lui⁵⁰. Les mains tendues vers le ciel au milieu de

45. Ildefonse SCHUSTER, *Saint Benoît et son temps*, Paris, 1950, p. 378-379.

46. D. DONADIEU-RIGAUT, *Penser en images les ordres religieux*, *op. cit.*, p. 226.

47. *Ibid.*, p. 226.

48. GRÉGOIRE LE GRAND, *Dialogues*, II, SC, 260, Paris, 1979, II, 37, 2, p. 244-245.

49. A. AINA, *L'abbazia dei santi Nazario e Celso*, *op. cit.*, p. 208, note qu'une femme assiste à la scène depuis une fenêtre, mais aucune fenêtre ne figure dans l'épisode de la contemplation du tombeau.

50. Selon A. DE VOGÜE, o.s.b., *Saint Benoît homme de Dieu*, Paris, 1993, p. 94-95, il s'agit vraisemblablement de l'oratoire Saint-Martin et non de l'oratoire Saint-Jean-Baptiste, ancien

sa prière il exhale son dernier soupir tandis que son âme monte vers le Père (fig. 16). Cette ascension de l'âme de Benoît, aussi, est extraordinaire. L'image ne montre pas, selon une pratique familière, l'âme du saint sous la forme d'un petit être nu que les anges emportent vers Dieu dans un linge. Mais, comme le rapporte le second *Livre des Dialogues* de Grégoire le Grand, à la manière du prophète Élie, Benoît emprunte une voie lumineuse qui, partant du monastère, s'élève du côté de l'Orient et s'enfonce vers le ciel tandis qu'un ange indique le chemin que Benoît vient d'emprunter⁵¹. On songe à l'échelle de Jacob dont la Règle fait le symbole de l'ascension spirituelle. En mourant Benoît a gravi le dernier échelon de la montée par l'humilité.

Cette mort exceptionnelle qui fait l'objet d'un traitement inédit permet de souligner à la fois le caractère unique et exemplaire de la *Vie de Benoît* et le respect empreint d'attachement de ses disciples. Seuls deux épisodes – dans ce qui est encore visible – font l'objet d'un tel développement en cinq séquences : le *Miracle du tamis* et la *Mort du saint*. Dans les deux cas ils traduisent l'humanité de Benoît, sa clairvoyance et sa charité pleine de sensibilité, qui en font un saint particulièrement proche de ses frères. D'autre part, la présence insistante de la communauté dans les derniers instants de la vie du fondateur est aussi le moyen, pour les moines de San Nazzaro, de réaffirmer leur proximité spirituelle avec leur Père et la fidélité aux origines.

Ce qui frappe le plus en dernier ressort dans l'extraordinaire cycle de San Nazzaro est l'absence de digression, chère aux peintres lombards du temps. Avec une économie de moyens, notamment une palette restreinte, les peintres suivent un discours rigoureux parfaitement construit qui se veut avant tout à usage communautaire. La meilleure illustration de cette remarque est peut-être la belle image de Benoît et du corbeau (fig. 13) où la figure impassible du saint vêtu de noir comme l'oiseau brise la tentation.

Car c'est bien de cela qu'il s'agit : offrir aux moines un miroir exemplaire dans lequel ils puissent s'identifier. La présence de la communauté se fait de plus en plus forte au fur et à mesure que l'on avance dans ce récit. Celui-ci s'appuie d'ailleurs, comme c'est le cas pour l'évocation de la plupart des fondateurs d'ordre, sur une iconographie d'inspiration hagiographique dont la source essentielle reste en ce cas les *Dialogues* de Grégoire. Une grande place est aussi ménagée à la vie communautaire, au repas, au travail, à la prière. En dépit des pertes et des lacunes, on constate aussi à San Nazzaro, comme dans tous les cycles bénédictins connus, que les prodiges l'emportent sur les éléments d'ordre biographique – par exemple le départ de la maison paternelle. L'image de Benoît, contrairement à celle d'autres saints, ne perd jamais la saveur de ses origines, celle d'une hagiographie du haut Moyen Âge. Elle reste marquée cependant par le souci constant de la glorification de l'ordre à travers celle du saint. Cette volonté prend tout son sens dans la seconde moitié du xv^e siècle dans un contexte de *renovatio* et non de déclin comme on a trop souvent voulu le dire. On ne saurait oublier que le cycle de

site païen que le saint avait transformé en sanctuaire et où il fut inhumé. Le cycle de San Nazzaro indique bien deux oratoires distincts.

51. *Ibid.* p. 95.

San Nazzaro Sesia faisait partie d'une dynamique créative et que les peintures murales du cloître doivent être replacées dans un ensemble de réalisations artistiques concernant aussi bien l'architecture que l'orfèvrerie ou l'enluminure, exécutées dans le cadre de la *renovatio* spirituelle et culturelle de l'abbaye sous Antonio Barbavera. À cet égard, au fil de l'histoire de saint Benoît apparaissent dans l'assistance plusieurs figures dotées d'un profil de médaille et richement vêtues, qui semblent traduire la volonté de faire référence à des personnages réels ⁵². C'est le cas de l'homme au chapeau rouge qui suit Benoît à cheval lors de son départ pour Rome et qui se tient près de l'entrée de la chapelle dans l'épisode de la prise d'habit des premiers disciples (fig. 9) ou de celui au chapeau blanc dans la scène de la construction du Mont-Cassin (fig. 15).

Enfin et ce n'est pas le moindre de leurs apports, ces peintures nous rappellent encore que la sainteté nouvelle, notamment celle des mendiants, ou la sainteté locale si vive en Italie dans cette seconde moitié du Quattrocento et dans cette région de la basse Sesia, n'ont pas détrôné la sainteté ancienne, traditionnelle, dont Benoît fut sans nul doute l'un des meilleurs représentants.

Le goût des bénédictins pour l'image, et plus particulièrement pour les cycles de la vie de leur fondateur, ne se limitait pas à ce que l'on pourrait qualifier un peu vite et de façon réductrice d'iconographie didactique. Ces peintures fonctionnent plutôt, à la fois comme une *memoria* et un *exemplum*, afin que, selon les paroles mêmes de Benoît, « on ne préfère rien à l'œuvre de Dieu » ⁵³.

Dominique RIGAUX

Centre de recherche en histoire et histoire de l'art. Italie, Pays alpins
Université Pierre-Mendès-France, Grenoble 2

52. Est-ce une allusion aux prestigieux visiteurs qui furent reçus à l'abbaye dans la seconde moitié du xv^e siècle ?

53. *Règle*, chapitre 43.