



**HAL**  
open science

**De la spiritualité dans la peinture ancienne ? Pour un essai  
d'iconologie spirituelle des peintures murales de saint  
Antoine de Padoue au couvent des Cordeliers d'Embrun (mil.  
XVe - début XVIe siècle)**

Yannick Frizet

► **To cite this version:**

Yannick Frizet. De la spiritualité dans la peinture ancienne ? Pour un essai d'iconologie spirituelle des peintures murales de saint Antoine de Padoue au couvent des Cordeliers d'Embrun (mil. XVe - début XVIe siècle). Peintures murales et ordres mendiants dans les Hautes-Alpes., Marianne Cailloux et le Centre départemental de ressources des arts, Embrun, Jun 2024, Embrun, France. <hal-05049391>

**HAL Id: hal-05049391**

**<https://hal.science/hal-05049391v1>**

Submitted on 28 Apr 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Copyright - All rights reserved

## De la spiritualité dans la peinture ancienne ?

### Pour un essai d'iconologie spirituelle des peintures murales de saint Antoine de Padoue au couvent des Cordeliers d'Embrun (mil. XVe – début XVIe siècle)

Yannick Frizet (Aix-Marseille Université, UMR 7298)

#### Introduction

- Cette étude porte sur une chapelle d'un couvent franciscain de la province de Provence, dans la custodie de Sisteron, située dans la vallée de la Durance, débouché de plusieurs petites vallées encaissées des alentours et voie de circulation entre le Dauphiné français, la Provence et l'Italie. Il s'agit d'une église conventuelle reconstruite intra-muros en 1413 et consacrée en 1443<sup>1</sup>. On ignore à qui était dédiée l'église mais elle abritait une communauté dont le nombre est estimé à 25 frères en 1474<sup>2</sup>. L'église conventuelle a été partiellement détruite entre la fin du XIXe et le premier tiers du XXe siècle (incendie de 1907<sup>3</sup>) et il n'en reste aujourd'hui que les 4 chapelles latérales gauches, celle de saint Antoine de Padoue étant la 2<sup>e</sup> à partir de l'ouest.
- Cette chapelle a connu plusieurs campagnes de peintures murales probablement entre le milieu du XVe et le début du XVIe siècle, sans dates documentées<sup>4</sup>. L'objectif de ce travail est de confronter l'iconographie de cette chapelle, constituée au fil de plusieurs décennies, à la spiritualité franciscaine locale et générale dans leurs évolutions respectives. Un accès nous est donné à cette spiritualité par les œuvres d'Antoine de Padoue (v. 1195 - 1231) lui-même, c'est-à-dire ses *Sermons*, publiés par le *Centro studi antoniani* de Padoue<sup>5</sup> et traduits en français par Valentin Strapazzon en 2005 en 4 volumes aux éditions du Cerf<sup>6</sup>.
- Les *Sermons des dimanches et des fêtes* ont été composés par Antoine dans les années 1227-1231<sup>7</sup>, copiés et cités probablement de son vivant, et ont connu une

<sup>1</sup> R.P. Marcellin Fornier, Raymond Juvéris, Antoine Albert, *Histoire générale des Alpes maritimes ou cottiènes et particulière de leur métropolitaine, Ambrun*, t.I, v.1640, publié par l'abbé Paul Guillaume, *Archives historiques des Hautes-Alpes*, Paris, Gap, 1890, 3 vol. Vol. I, p. 252 ; vol. II, p. 152 et n. 2, p. 346, et n.2, p. 350. L'église fut consacrée le 23 avril 1443. Chantal Desvignes-Mallet, *Peintures murales des Hautes-Alpes (XVe-XVIe siècles)*, Cahiers de l'Inventaire 7, Cahors, Edisud, 1987, p. 97.

<sup>2</sup> Pierrette Paravy, *De la chrétienté romaine à la Réforme en Dauphiné*, coll. de l'Ecole française de Rome, 1993, I, p. 356.

<sup>3</sup> Clément Gardet, "Les fresques de l'ancienne église des Cordeliers d'Embrun", *Congrès archéologique de France*, Dauphiné, 130e session, Paris, 1974, p. 152. Enaud, 1978, p. 24.

<sup>4</sup> François Enaud, « Les peintures murales découvertes dans les restes de l'ancienne église des Cordeliers d'Embrun », dans *Bull. de la Société d'Etudes des Hautes Alpes*, 1978, p. 27.

<sup>5</sup> Je saisis l'occasion de remercier ici l'un de ses membres, dont la contribution à ce travail est substantielle : Mme Giovanna Baldissin, professeure émérite de l'Université de Padoue.

<sup>6</sup> Saint Antoine de Padoue, Docteur évangélique, *Sermons des dimanches et des fêtes*, éd. Valentin Strapazzon, Paris, Cerf, Le messager de Saint Antoine, coll. Sagesses chrétiennes, 4 vol., 2005-2009.

<sup>7</sup> 1227-1228 pour les *Sermons des dimanches* et 1230-1231 pour les *Sermons des fêtes* (Rigon, p. 18) ; 1224-1231 pour

certaine diffusion en Europe occidentale<sup>8</sup>. Ils sont une mine d'or pour toute analyse iconologique aspirant à rendre aux images franciscaines produites entre XIIIe et XVIe siècles leur profondeur spirituelle<sup>9</sup>. Nous parlons ici d'un saint récent et bien documenté à travers ses nombreuses *Vitae* du XIIIe siècle et son *Livre des Miracles*, compilé par le frère Arnould de Sarrant<sup>10</sup> († 1374).

- Je me suis efforcé de retisser le lien entre ces diverses sources historiques et hagiographiques et l'iconographie de cette petite chapelle en spéculant sur la possibilité qu'elles aient pu être connues, en tout ou partie, des commanditaires de ces peintures. Ce n'est pas la moindre des stimulations procurées par la lecture des *Sermons* que de vouloir sonder la multiplicité sémantique des œuvres selon la tradition exégétique des Pères de l'Eglise, à laquelle saint Antoine se conforme, des quatre sens de l'Ecriture : littéral, allégorique, moral et enfin anagogique<sup>11</sup> ou spirituel.
- Cette analyse visant surtout à rendre son contenu spirituel aux images embrunaises d'Antoine a voulu évidemment tenir compte de l'évolution de son iconographie – mieux connue désormais grâce aux travaux récents de Mathilde Koskas (2007) et Léo Andergassen (2016<sup>12</sup>) - en fonction des diverses instrumentalisation franciscaines de ce personnage aux multiples facettes au gré des circonstances agitées de l'histoire de l'Ordre avant le concile de Trente.

## 1. L'iconographie embrunaise de saint Antoine de Padoue

A) Les **peintures du mur oriental** de la chapelle appartiennent à la campagne du milieu XVe s. et sont à rapprocher stylistiquement des œuvres du courant jaquérien bien connu dans la région<sup>13</sup>, plus précisément de l'atelier dit du « Maître de Lusernetta<sup>14</sup> », qui, outre cette localité piémontaise, a œuvré ailleurs dans le

---

Strappazzon, *Sermons*, I, p. XXXVI.

<sup>8</sup> Antonio Rigon, *Dal Libro alla folla. Antonio di Padova e il francescanesimo medioevale*, Roma, Viella, 2002 69-71, 79-80, 118.

<sup>9</sup> Ils corroborent par exemple les travaux de Dominique Rigaux sur le thème du sacrifice eucharistique dans l'iconographie du repas du Christ (*A la table du seigneur. L'Eucharistie chez les Primitifs italiens 1250-1497*, Paris, Cerf, 2007).

<sup>10</sup> Strappazzon, *Sermons*, t. I, n. 1, p. IV-V. *Libro dei miracoli di sant' Antonio*, a cura di Vergilio Gamboso, Edizioni messaggero Padova, 4<sup>e</sup> éd, 2012.

<sup>11</sup> Strappazzon, *op. cit.*, p. XXX. Un exemple de cette quadri-interprétation est donné en t. I, p. 171 et n.4. Cette tradition est reprise par un humaniste comme Dante (*Banquet*, II, 1) qui l'applique à la poésie.

<sup>12</sup> Mathilde Koskas, *L'iconographie de saint Antoine. Sources et représentations (XIIIe-XVIe s.)*, thèse pour le diplôme d'archiviste paléographe, 2007 ; Leo Andergassen, *L'iconografia di sant' Antonio di Padova dal XIII al XVI secolo in Italia*, Padova, Centro studi antoniani, 2016.

<sup>13</sup> Jaquerio est porteur des héritages giottesque et avignonnais, mais aussi de celui des enluminures des *Très riches heures du duc de Berry*, de Beauneveu et des frères Limbourg (Enaud, art. cit., 1978, p. 32 et *Peintures murales des Hautes-Alpes (XVe-XVIe siècles)*, *op. cit.*, p. 41-42). Il est rapproché du style dit « gothique international » (*Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, catalogue d'exposition sous la dir. d'E. Castelnuovo et G. Romano, Turin, 1979).

<sup>14</sup> Elena Romanello, « Il maestro di Lusernetta e alcune considerazioni sulla pittura tardogotica pinerolese », dans *Bolletino de la societa piemontese di archeologia e belle arti*, LI, 1999.

Dauphiné français (St-Chaffrey<sup>15</sup>, *Flagellation du Christ* de la cathédrale d'Embrun) ainsi que dans les Préalpes provençales (Digne-les-Bains<sup>16</sup>) ou le comté de Nice (Auron<sup>17</sup>). Les maîtres de cet atelier témoignent de leur filiation directe avec Giacomo Jaquerio<sup>18</sup> par l'usage des fonds-écrans bleus sur vert, des visages vus de 3/4, des cheveux aux mèches ondulées, des drapés amples et creusés aux bords en circonvolutions, des mains très allongées, une perspective géométrique discrète voire erronée faute d'une maîtrise suffisante de la géométrie.

- La 1<sup>e</sup> scène en commençant par le haut représente *Antoine préservant de la mort un enfant tombé dans l'eau bouillante*<sup>19</sup> : une femme oublie son enfant dans son bain pour aller écouter un sermon de saint Antoine. De retour, ses voisins lui demandent où est son fils, et elle réalise qu'elle l'a oublié dans l'eau sur le feu. Elle s'arrache les cheveux, se griffe le visage et crie en se ruant chez elle. Par miracle, elle retrouve l'enfant indemne en train de jouer dans l'eau bouillante.
- Sur l'image, elle n'est pas accompagnée de voisins mais d'une domestique, pas de trace des mortifications qu'elle s'impose, pas de frayeur apparente. Antoine a un acolyte en priant derrière lui, alors qu'il n'est pas censé être entré dans la maison. Un livre gris est posé derrière l'acolyte (l'Évangile d'Antoine ?). La gestuelle est importante : Antoine fait un geste de bénédiction de la main droite et tient le bras de l'enfant de la gauche pour montrer qu'il est l'auteur du miracle. La mère, à genoux, ne prie pas mais tend les mains vers son enfant sauvé et sa servante fait un geste de conservation avec ses 2 mains comme disposées autour d'une boule, dispositif du peintre pour signifier au spectateur que le saint a protégé cet enfant qui paraît si grand.
- Au-dessous, une grande lacune révèle la 1<sup>e</sup> couche de plâtre, l'arricio où sont tracées des lignes d'un dessin préparatoire sommaire ou sinopia<sup>20</sup> et qui est ensuite bûché pour assurer l'accroche de la 2<sup>e</sup> couche de plâtre, l'intonaco, conservé par endroits. Il s'agit d'une technique de fresque dont on n'a pas relevé encore de pontata ni de détachement de pigment qui pourrait confirmer le caractère mixte de fixation des pigments par carbonatation et liant, comme à Digne. La première image du registre supérieur est illisible (3 droites horizontales, 3 verticales à la sinopia),

---

<sup>15</sup> F. Enaud, art. cit., 1978, p. 38.

<sup>16</sup> Je me permets de renvoyer à mon étude : Y. Frizet. « Découvertes sur les peintures murales tardo-médiévales de la cathédrale de Digne, Notre-Dame-du Bourg ». *Chroniques de Haute-Provence*, 2005, 354, pp.169-199, [\(hal-02143877\)](#) ; « Le Jugement dernier de Digne (XV<sup>e</sup> siècle) : sermon par la peinture murale ». *Imaginer et représenter l'au-delà : actes du 132<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques tenu à Arles du 16 au 21 avril 2007*, CTHS, Apr 2007, Arles, France. pp.145-161. [\(hal-02143903\)](#). Notons au passage qu'un chanoine d'Embrun était aussi chanoine de Digne (Fornier, *op. cit.*, vol. I, p. 235), ce qui peut jouer dans la circulation d'un même atelier entre l'un et l'autre lieu.

<sup>17</sup> Identité stylistique remarquée par F. Enaud, 1978, p. 49.

<sup>18</sup> Cl. Gardet le remarque le premier, allant jusqu'à lui attribuer certaines peintures du XV<sup>e</sup> siècle de la première chapelle (art. cit., p. 153-155). Cette attribution abusive est nuancée par F. Enaud (1978, p. 32-33 et n. 10, p. 38 et n. 13).

<sup>19</sup> *Libro dei miracoli*, *op. cit.*, cap. 1, n° 20, p. 33-34, et non pas le miracle p. 80-81 où il n'est pas question de feu.

<sup>20</sup> Plutôt bistre alors qu'à Digne elle est ocre.

mais la scène de dessous a été identifiée par Clément Gardet<sup>21</sup> comme étant :

- *Une mule adore l'eucharistie*<sup>22</sup>. On devine sur l'arricio à gauche un personnage auréolé avec l'index droit pointé vers le ciel, devant le dessin d'un bâtiment (avec pignon, toit à versants, portail en arcade), 2 personnages couverts d'un chapeau à larges bords et portant un bâton sur l'épaule droite, peut-être un 3<sup>e</sup> personnage à chapeau à droite. La peinture conservée aux angles nous indique l'écart important qui existe entre ce projet et sa réalisation : à gauche, on devine la manche droite d'un personnage en manteau jaune qui tend le plat de la main vers le centre de l'image, où se trouve une croupe d'animal grise devant un personnage à veste jaune cintrée à boutons, dont la main gauche sort de la manche et se tend, dans le même geste que son congénère de l'autre bord. La conjonction entre cette croupe d'animal et cette gestuelle pouvant exprimer la surprise devant un miracle en train de se produire conforte l'identification au fameux miracle de la mule.
- Un hérétique endurci qui doutait du saint sacrement demande par provocation à Antoine de produire un miracle aux yeux de tous qui prouverait la présence réelle du Christ dans le saint sacrement. L'hérétique propose de faire jeûner l'une de ses mules pendant trois jours et de lui proposer ensuite le choix entre l'hostie et une botte de foin. Le saint relève le défi. Au jour prévu, l'hérétique arrive avec ses compères et l'animal affamé sur la place publique. Antoine finit de célébrer la messe dans une chapelle voisine et apporte sur la place le saint sacrement pour le proposer à la mule, pendant que son maître lui offre du foin. On voit alors la mule plier le genou et incliner la tête devant l'hostie consacrée.
- Le personnage nimbé pointant son index droit vers le ciel, devant le bâtiment qui pourrait être une église, est à rapprocher d'Antoine en train de proposer l'hostie à la mule dont seule la croupe demeure, les autres personnages coiffés pouvant être les hérétiques à qui le coloris jaune convient bien.
- Au centre se trouve *Antoine en pied*, son visage est frontal, il porte sa robe de sac grise aux amples manches, avec sa corde à nœuds, une hampe en main droite<sup>23</sup>, un livre en main gauche. Il se tient debout sur un carrelage ocre-rouge qui donnait des lignes de fuite incisées au préalable<sup>24</sup>. En bas, à droite, une forme sombre brune difficilement lisible<sup>25</sup>.

---

<sup>21</sup> Art. cit., p. 155-156.

<sup>22</sup> *Libro...*, cap. I, n° 3, p. 11-13, d'après la Vita dite *Benignitas* (n. 6).

<sup>23</sup> Il peut s'agir d'un bâton de prédicateur itinérant (Andergassen, *op. cit.*, p. 263) ou d'une croix (*Libro...*, *op. cit.*, p. 69 ; Koskas, *op. cit.*, p. 103 ; Andergassen, *op. cit.*, p. 124).

<sup>24</sup> Technique d'incision préalable qui se retrouve à Digine.

<sup>25</sup> Gardet voit à ses pieds à gauche une foule agenouillée (art. cit., p. 155-156). Andergassen envisage la présence d'un autel au pied de ce mur, sous cette image, mais sa localisation des scènes est erronée (p. 263-264).

- A droite, apparait la scène du *nouveau-né qui parle*<sup>26</sup> : c'est une scène censée se passer à Ferrare, où un homme comptant parmi les grands de la cité et de tempérament jaloux, vient d'avoir un fils et soupçonne sa femme de l'avoir fait avec quelqu'un d'autre. Il en est si ulcéré qu'il refuse tout contact avec le bébé. Saint Antoine le prend dans ses bras et lui demande de dire qui est son père. Le nouveau-né de quelques jours fixe ses yeux sur le père (puisqu'il était emmaillotté et non libre de ses gestes) et, par miracle, une voix claire comme celle d'un garçonnet de 10 ans sort de sa bouche et le désigne comme son véritable géniteur. Alors le saint homme demande au père de prendre le petit et d'aimer sa femme comme elle le mérite.
- L'image nous montre l'enfant nu et sans langes dans les bras d'Antoine qui le tend à son père. La gestuelle, une fois de plus, vient à l'appui de l'explication du miracle. Le refus antérieur du père de prendre son enfant dans les bras est représenté par sa main gauche accrochée à sa ceinture pour signifier son refus de le prendre dans ses bras ; de sa main droite il semble tenir contre lui un bâton verdâtre, qui pourrait être une quenouille garnie de laine<sup>27</sup>. L'enfant n'a pas de langes ici et peut se servir de son bras droit pour indiquer de l'index son vrai père, car le regard n'aurait pas suffi et l'on n'a pas tenté de représenter la voix par une inscription. Dans cette scène assez théâtrale, un homme placé derrière Antoine le pointe du doigt pour le désigner comme auteur du miracle, tandis que de l'autre côté un compagnon s'adresse au père et d'un index à l'autre fait le rapport entre cet enfant et son père. La mère vertueuse est agenouillée et rend grâce, en compagnie de deux autres femmes dont une est probablement sa servante, au saint pour son intervention.
- La scène suivante, au-dessous, a été rapprochée par François Enaud du miracle du cœur de l'usurier<sup>28</sup> mais à l'examen ses dispositions ne correspondent pas à ses attendus : Antoine y est censé s'adresser à une famille en deuil devant un mort pour lui annoncer que son cœur a déserté sa poitrine pour s'enfermer auprès de son trésor conservé dans une cassette. Ici le personnage alité<sup>29</sup> est bien vivant et personne n'est en tenue de deuil. Cela pourrait plutôt représenter un miracle de guérison, comme celui où *Antoine rattache un pied amputé*<sup>30</sup>. Un jour, un jeune Padouan nommé Leonardo confesse au prédicateur avoir administré à sa mère un coup de pied qui l'a projetée à terre. Le saint, scandalisé, lui lance que le

<sup>26</sup> *Libro...*, *op. cit.*, cap. 8, n°70, p. 93-94.

<sup>27</sup> Cette idée plutôt séduisante m'a été suggérée par Marianne Cailloux et je l'en remercie. Il est vrai que cet objet féminin pourrait signifier le retour du mari dans la confiance en son épouse. Cependant, un doute subsiste quant à la main qui empoigne ce bâton. Si c'est celle du père, elle semble peinte à l'envers ; mais elle est trop éloignée du bras gauche d'Antoine et trop grande pour être la main gauche de l'enfant...

<sup>28</sup> Art. cit., p. 49. Desvignes-Mallet, *op. cit.*, p. 105. *Libro...*, *op. cit.*, cap. 8, n°68, p. 92.

<sup>29</sup> C'est, à mon sens, plus une tête de lit qu'un dossier de trône, lequel aurait été accompagné de vêtement somptueux et d'une couronne sur la tête du siègeant.

<sup>30</sup> *Miracles*, cap. 4, n°32, p. 45-46, d'après la *Vita* dite *Benignitas*.

pied qui frappe le père ou la mère devrait être amputé sur l'instant. Leonardo, simple d'esprit, prend cette parole pour un ordre, rentre chez lui et se châtie en se coupant le pied. Apprenant cela, sa mère rentre à leur maison, découvre avec horreur son fils mutilé et se rue au couvent des Franciscains où elle fait un scandale à Antoine qu'elle tient pour responsable de la mortification de son fils. Le saint tente de la calmer et gagne avec elle son domicile. Après avoir prié, il replace le pied coupé au bout de la jambe en faisant le signe de la croix et en imposant les mains plusieurs fois. Immédiatement, la jambe redevient valide et le jeune homme peut se relever joyeusement.

- La coiffure du personnage alité rappelle en effet celle du jeune garçon dans la marmite bouillante et sa main fait un geste d'étonnement face à un miracle. Le saint vu de profil est penché vers ses pieds et sa mère et derrière lui qui récite le rosaire, en compagnie d'une autre femme, non mentionnée dans l'article du miracle.
- On doit relever aussi que l'acolyte qui suit Antoine dans 2 des scènes du mur Est ne provient pas du *Livre des Miracles*. Il porte la même tenue franciscaine que le saint mais adopte une position d'observateur extérieur à la scène qui le rapproche de celle d'un disciple. De plus, il est dépourvu d'auréole. On pense naturellement au principal compagnon d'Antoine, Luca Belludi, continuateur de son action, témoin des miracles posthumes du saint et déclaré bienheureux peu après sa mort<sup>31</sup>. L'iconographie padouane le représente nimbé d'or et plus âgé que son maître alors que le disciple d'Embrun n'a pas d'auréole et semble plus jeune. Cela pourrait être aussi un certain « frère Ruggero » que le *Livre des Miracles* mentionne, dans un autre article, au côté d'Antoine à l'ermitage de Camposampiero, à la fin de sa vie<sup>32</sup>.

B) les **peintures du mur nord** sont partagées en 2 époques :

- Vers le milieu du XVe siècle, on y fait représenter à droite de la baie, en partie basse, un couple de saints en pied. Bien qu'elles ne soient conservées qu'en partie haute, jusqu'à la taille, elles semblent d'une autre main que les précédentes images. Il peut s'agir d'un autre atelier intervenu peu avant ou peu après. Quoi qu'il en soit, son style relève de la même formation jaquéenne, avec ses fonds-écrans bleu sur vert et ses lourds drapés rehaussés de touches épaisses.
- Au côté gauche se tient un saint évêque mitré, tenant une crosse orfévrée en main droite et lisant un livre ouvert dans sa main gauche. Il reste mal identifié. Plutôt que le saint Marius proposé par Clément Gardet, repris

---

<sup>31</sup> Il est vénéré comme « *beatus* » dans la basilique du Santo à Padoue au XIVe siècle (chapelle de 1382) en vertu d'un décret de béatification du XIIIe siècle qui n'a été ratifié par le pape qu'en 1927 (Rigon, *op. cit.*, p. 167-172 et n. 2).

<sup>32</sup> *Libro...*, *op. cit.*, cap. 4, n°35, p. 49-50, d'après la *Vita seconda*.

par François Enaud et Chantal Desvigne-Mallet<sup>33</sup>, l'inscription supérieure lacunaire nous rapproche davantage de « *S. MARCIUS* ». Cela pourrait être l'abréviation, avec un tilde disparu, de Marcellinus, 1<sup>er</sup> évêque d'Embrun, qui viendrait illustrer les rapports étroits du couvent avec l'archevêque d'Embrun, attestés dès la fondation<sup>34</sup>. Serait-ce plutôt le mystérieux « *Marcus* » à qui est dédiée une chapelle à Seyne-les-Alpes mentionnée dans le registre des taxes sur les bénéfices dues à la métropole d'Embrun en 1516<sup>35</sup> ?

- Du côté droit, l'inscription est plus lisible et n'a pourtant jamais été transcrite. Il s'agit de sainte Catherine d'Alexandrie, tenant la palme du martyr en main gauche et un fragment de la roue brisée de l'autre. On peut encore lire le *titulus* « ...INA ALEXANDRIA » qui l'identifie au-dessus. L'association Catherine-Antoine de Padoue est fréquente en milieu franciscain<sup>36</sup>, ce qui se confirme ici par la présence d'un cycle de la princesse martyrisée dans la première chapelle, probablement exécuté par l'atelier du mur Est de notre chapelle, avec le saint Jean du voûtain. Il s'agit d'une association qui promeut un franciscanisme savant mis au service de la défense de l'orthodoxie théologique.
- Clément Gardet indique que deux autres saints se tenaient en pied en pendant de l'autre côté de la baie, identifiés par le même type d'inscriptions<sup>37</sup>.
- Les autres peintures de ce mur ont été ajoutées des décennies plus tard, au début du XVI<sup>e</sup> s. probablement.
  - Il s'agit d'une scène unique, proche de la scène de genre, s'étendant de part et d'autre de la baie et non plus découpée en registres. Au lieu de la polychromie elle est dominée par des tons gris, se rapprochant de la grisaille. On y voit à gauche un groupe de prisonniers libérés en prière devant saint Antoine, lequel leur tourne le dos pour se concentrer sur une scène de naufrage de trois embarcations prise sur un cours d'eau coincée entre d'abruptes falaises. Une inscription latine à gauche pourrait être : *CADUNT/CEDUNT ? - MARE - VINCUA*<sup>38</sup>.
  - La *Vita* de saint Antoine comporte effectivement une scène importante de libération des prisonniers. On y lit que dans la dernière année de son

<sup>33</sup> Gardet, art. cit., p. 158 ; Enaud, art. cit., 1978, p. 54 ; Desvigne-Mallet, *op. cit.*, p. 108.

<sup>34</sup> Le premier couvent fut fondé par l'archevêque Bernard vers 1220 et plusieurs fiefs ont été cédés au couvent par l'archevêque Pastor (1340-1352) (Fornier, *op. cit.*, vol. I, p. 768 et n.2 ; vol. II, p. 152 et n. 2, p. 165 et n.2, p. 166) ; voir aussi Paravy, *op. cit.*, vol. 1, p. 358, 971-972.

<sup>35</sup> Fornier, *op. cit.*, vol. III, p. 432. Pourrait-on aller jusqu'à imaginer la contraction *Martius* de *Martinus*, le fameux évêque de Tours ? Ce serait le troisième élément français du décor de ces chapelles latérales après la sainte Geneviève de la 1<sup>e</sup> chapelle et le chapiteau aux trois fleurs de lis de la 3<sup>e</sup> chapelle.

<sup>36</sup> Koskas, *op. cit.*, p. 11, 94 (il lui arrive d'apparaître dans des images du mariage mystique de la sainte, étant tous deux des saints de l'Enfant Jésus).

<sup>37</sup> Peut-être saint Roch et saint Marcellus (Gardet, art. cit. p. 158).

<sup>38</sup> « les fers [et] la mer tombent ».

existence, pour le Carême 1231, sa prédication dans la cité de Padoue en faveur des débiteurs insolubles incarcérés aurait conduit à leur libération. Il est un fait que la Commune de Padoue a adopté à cette occasion un nouveau statut protecteur contre les abus de ses nombreux usuriers<sup>39</sup>.

- Le *Livre des miracles* rapporte de nombreuses résurrections de noyés, notamment des enfants<sup>40</sup>, mais il existe aussi un sauvetage de naufragés qui se rapproche de cette image<sup>41</sup>. 26 hommes et femmes sur une embarcation à rames dans la lagune de Venise arrivent au soleil couchant à proximité de l'église San Giorgio in Alga (Ouest de Venise). Une furieuse tempête se lève et les fait dériver vers des contrées inconnues sous le vent et la pluie. Effrayés par la violence des éléments, ils se mettent à pleurer et crier, souhaitant que la mort vienne abrégier leur calvaire. Après s'être confessés et avoir reçu l'absolution d'un prêtre qui était parmi eux, ils invoquent saint Antoine. La tempête se calme alors et les voilà plongés dans une épaisse obscurité jusqu'à ce qu'une lumière sorte miraculeusement du bateau et les guide sains et saufs jusqu'à une localité proche de Venise, San Marco Piccolo.
  - La marine d'Embrun est fidèle à l'atmosphère de tempête du miracle, les eaux sont agitées et sombres<sup>42</sup>, l'horizon est noir, le ciel est nuageux et une église est là. Certes nous ne sommes pas dans la lagune de Venise mais plutôt sur un fleuve, peut-être la vallée de la Durance au pied de l'église cathédrale d'Embrun et de la Tour Brune, comme le suggère F. Enaud<sup>43</sup>. La scène vénitienne semble avoir été convertie aux couleurs locales afin de gagner en pertinence. Au lieu d'une embarcation unique à rame, le peintre représente 3 barques à voiles et rames, des coursiers, embarcations fluviales et de cabotage armées de drisses, d'un mât et d'une nacelle de guet non occupée en la circonstance<sup>44</sup>. Le seul homme debout est vêtu de blanc, ceinture à la taille, en prière en direction de saint Antoine. Il pourrait être le prêtre ayant confessé l'équipage comme indiqué dans l'article ; peut-être l'a-t-il incité à se vouer à saint Antoine. Il y a 3 hommes qui essaient de diriger la barque avec des rames, 2 hommes à la mer à qui le passager arrière au béret rouge a tendu une corde blanche ; aucun signe de la lumière miraculeuse qui met fin au cauchemar, aucune femme n'est présente.
- Au **mur Ouest**, la lunette est là aussi entourée d'une frise de grotesques sur un fond alternant entre le rouge, le jaune et le bleu (de gauche à droite) et une colonne en faux marbre gris veiné de rouge la divise en 2 parties égales.

---

<sup>39</sup> Rigon, *op. cit.*, p. 170 ; Koskas, *op. cit.*, p. 28 et n.87, p. 58 (il a prêché pour une semblable cause à Vérone).

<sup>40</sup> *Libro...*, *op. cit.*, p. 54-56, 61-62, 63-64, 80-81.

<sup>41</sup> *Libro...*, *op. cit.*, p. 104, d'après l'*Assidua*.

<sup>42</sup> Je ne vois pas les poissons décrits par F. Enaud. Les aurait-il confondus avec les nombreuses lacunes ovales ?

<sup>43</sup> Enaud, art. cit., 1978, p. 54-55, puis Desvignes-Mallet, *op. cit.*, p. 107. Le paysage fluvial aux falaises grises est proche de celui de la vallée de la Durance juste quelques kilomètres en amont d'Embrun.

<sup>44</sup> Je remercie amicalement Philippe Rigaud d'avoir sur ce point partagé avec moi, une fois de plus, son expertise maritime.

- Sur la partie de gauche, saint *Antoine en pied*, livre rouge en main gauche, fait le geste de bénédiction pour des malades agenouillés autour de lui. La scène est fermée sur l'arrière par un mur qui laisse apparaître en fond une ville constituée de beaux bâtiments de pierre taillée disposant de nombreuses fenêtres, tantôt à croisée, tantôt rectangulaire, tantôt en plein cintre. Ces gens du peuple, le regard tendu vers le saint, sont 11 hommes et 4 femmes portant un voile blanc. Du côté gauche, au premier plan, sous le regard du saint, un jeune homme occupe un espace important de la peinture en exposant son pied nu et le désignant encore des 2 mains : il peut s'agir d'un rappel du miracle du pied rattaché après amputation, déjà représenté sur le mur Est plusieurs décennies avant<sup>45</sup>. Derrière lui, un couple est en prière, dont l'homme a le pantalon troué au genou. Plus au fond, un homme se distingue par son riche pourpoint vert et son visage barbu teinté de contrition a des traits assez proches de ceux du roi François I<sup>er</sup><sup>46</sup> (1515-1547). Du dernier homme au fond (un hérétique ?) sortent 2 démons, qu'Antoine vient de chasser par son intercession et qui s'envolent vers la ville.
- Les personnes qui se tiennent derrière le saint ont le corps couvert de boutons rouges, peut-être des bubons de peste<sup>47</sup>. L'homme au premier plan, que sa barbe et ses cheveux gris placent dans la maturité voire la vieillesse, porte un bicoquet blanc et une tunique jaune au revers blanc. Sa gestuelle, bien qu'ostensible, est malaisée à comprendre : sa main droite est placée sur son abdomen, tandis que la gauche indique le sol : veut-il dire qu'il est prêt à se jeter aux pieds du saint pour obtenir la guérison ? L'inscription au pied de l'image indique : *DEMON – LEPRA – FUGIUNT*<sup>48</sup>.
- Du côté droit de la colonne, le même saint Antoine bénissant est entouré d'une foule de gens debout et d'animaux domestiques qu'il domine par la taille. Du côté de son bras droit, se distinguent un éclopé avec jambe de bois et béquille, devant deux femmes au voile blanc, dont la première a les mains jointes et un tablier blanc à la ceinture, sur sa robe rouge. Mais le saint est plutôt tourné vers sa gauche et vers les 4 à 5 hommes qui s'y trouvent, placés derrière le gros et le petit bétail. Il y a là 7 animaux, 4 brebis dont deux couchées et une debout, une chèvre, et un bovidé, un âne et un cheval. Contrairement à tous les êtres humains qui les entourent, Antoine compris, ils ont la gueule entrouverte comme pour pousser leur cri. L'inscription inférieure indique : *EGRI (grex, gregis<sup>49</sup> ?) – SURGUNT – SANI*<sup>50</sup>.

<sup>45</sup> Déjà relevé par Andergassen, *op. cit.*, p. 264. Il semble y avoir une trace peinte de section sur la peinture.

<sup>46</sup> Le roi est d'ailleurs passé à Embrun sur le chemin de l'Italie, le 11 août 1515 (Fornier, t. II, p. 490).

<sup>47</sup> Enaud, art. cit., p. 50.

<sup>48</sup> Desvignes-Mallet, 1987, p. 106. « démon et lèpre fuient ».

<sup>49</sup> C'est-à-dire le troupeau ou le bétail. Le pluriel serait plutôt *greges*.

<sup>50</sup> Desvignes-Mallet, 1987, p. 106. « les bêtes ressortent guéries ».

- Il s'agirait plutôt d'une synthèse de plusieurs miracles de conversion des hérétiques<sup>51</sup>, d'exorcismes<sup>52</sup> et de guérisons de malades (une petite fille paralytique et épileptique, un hérétique lépreux, la blessure d'un chevalier, l'enfant goitreux, plusieurs sourds-muets ou muets, la femme au kyste à la tête, le frère souffrant d'une hernie<sup>53</sup>). Je n'ai pas relevé dans le *Livre des Miracles* de scène concernant la guérison de bêtes malades mais d'autres chercheurs ont remarqué la tendance d'Antoine à devenir le protecteur des bêtes à partir du XVIe siècle<sup>54</sup>. Il peut s'agir aussi, une fois encore, d'une accommodation au contexte pastoral local.

---

<sup>51</sup> *Libro...*, *op. cit.*, p. 57-59.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 67-69, 78.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 42, 58, p. 60-61, 77, 79-82.

<sup>54</sup> Koskas, *op. cit.*, p. 28.

## 2. Quel saint Antoine pour Embrun ? Pour servir quelle spiritualité ?

- Le personnage de saint Antoine de Padoue, de par la polyvalence de l'homme, a offert à la postérité une multitude de potentialités iconographiques, hagiographiques, spirituelles. Le saint Antoine retenu pour les peintures d'Embrun entre le milieu du XVe et le premier tiers du XVIe siècle n'est pas le dénonciateur des abus du clergé, le fidèle successeur de saint François, pas l'ermite de Montepaolo et Camposampiero, ni le professeur de théologie à Bologne, ni le savant guide spirituel des *Sermons*<sup>55</sup>.
- S'il n'y est pas non plus un modèle de cénobitisme, la présence affirmée d'un disciple à ses côtés indique que le thème de la transmission de son enseignement, voire de sa longue postérité, devait compter, davantage au XVe siècle qu'après. Est-il plutôt le prédicateur itinérant ? Aucune des scènes conservées ne le représente en train de prêcher au peuple sur une estrade ou de démarquer ses arguments sur les doigts. C'est le thaumaturge qui a été privilégié. Non pas le faiseur de miracles pour la haute aristocratie<sup>56</sup> mais pour les gens du peuple, bourgeoisie comprise, pour la petite notabilité locale et jusqu'aux animaux domestiques. Ajouté à cela la franche coloration locale de ces images<sup>57</sup> (paysage fluvial, escarpé et montagneux, représentation de la cathédrale, pastoralisme), nous sommes induits à penser que ces peintures s'adressent aux populations locales de l'Embrunais.
- Au XVe s., les scènes narratives dynamiques, riches en couleurs et sans inscriptions sont privilégiées. L'image de dévotion centrale du saint a pu servir de retable à un autel<sup>58</sup>, d'autant que la scène du miracle de la mule, voisine, réaffirme le dogme de la présence réelle dans l'eucharistie. Mais dans l'ensemble, on présente aux fidèles sur ce mur Est un saint agissant, à égalité de taille avec les fidèles de la notabilité locale, pénétrant dans les intérieurs domestiques, touchant les corps, pour résoudre des problèmes parfois conjugaux<sup>59</sup> (jalousie maritale), une sorte de médiateur spirituel des conflits familiaux, avec une attention particulière pour les enfants.
- Au XVIe s., Antoine devient à Embrun une grande image de dévotion placée telle une statue dominante au milieu des fidèles du petit peuple, tous adultes et agenouillés, proches mais sans contact avec lui, dans un paysage profond mais dont les tonalités fleurissent avec la grisaille. Il ne s'intéresse plus à l'intimité de la population locale mais s'universalise en captant les prières des naufragés, des captifs, des malades, des éleveurs de bétail. Notons au passage que cet élargissement du spectre le fait entrer en concurrence avec la très proche Notre-

<sup>55</sup> Cf. Rigon, *op. cit.*, p. 9-11, 25, 80.

<sup>56</sup> L'un de ses miracles concerne la fille de la reine du Portugal (*Libro...*, *op. cit.*, cap. 5, n°49, p. 62-63).

<sup>57</sup> Cependant, le paysage urbain prestigieux en fond ne renvoie certainement pas aux localités des Alpes dauphinoises, ni provençales. Il s'agit d'une grande cité imaginée (Rome ?, l'horizon eschatologique de la Jérusalem céleste, comme dans la sculpture romane ?).

<sup>58</sup> Andergassen, *op. cit.*, p. 263-264.

<sup>59</sup> C'est, en effet, l'une des « spécialités » du thaumaturge Antoine, cf. *Libro...*, *op. cit.*, cap. 2, n°9, p. 19-20 et n.6.

Dame d'Embrun<sup>60</sup>. Mais cela correspond à l'évolution générale du culte d'Antoine qui tend, à partir du XVI<sup>e</sup> s., à s'émanciper des couvents franciscains pour gagner les autres églises, les confréries, les communes, les individus, la société civile<sup>61</sup>. Dans les deux cas, il y a une évidente incitation à recourir à l'intercession, donc au culte, de saint Antoine, qui, d'après le *Livre des Miracles*, passe par la formulation de vœux auxquels il est impératif de se tenir<sup>62</sup>.

- Antoine, avec ses attributs d'humilité, sa tonsure, sa robe de bure, sa corde à nœuds, ses sandales aux pieds (sur une scène ici), cet Evangile qu'il possède pleinement, prêche aux autres<sup>63</sup> et auquel il conforme son existence, inspire la confiance à tous. Il n'est pas encore le thaumaturge qui retrouve les objets perdus. Il faut relever qu'il n'est plus le « marteau des hérétiques », jamais un inquisiteur féroce, tout simplement un paisible exorciste, qui ramène gentiment à Dieu les brebis égarées, comme dans le miracle de la mule et bien d'autres dans son hagiographie. Les Franciscains d'Embrun, pourtant encore très engagés dans la chasse aux Vaudois jusqu'aux années 1470<sup>64</sup>, n'ont pas instrumentalisé l'image d'Antoine pour terroriser les hérétiques<sup>65</sup> avec la brutalité qui peut caractériser les représentations infernales dans l'espace alpin (Digne).

### Une spiritualité de la ceinture ?

- On peut cependant déceler dans ces images un parti pris d'austérité, en particulier autour de l'objet de la ceinture. Antoine et son acolyte portent naturellement leur corde à 3 nœuds. D'ailleurs, sur la 1<sup>e</sup> image, le pompon de la cordelière du disciple vient toucher la robe d'Antoine pour matérialiser la transmission. Les hommes et les femmes – pas les enfants – dans la mesure où leur buste est visible, portent quasiment tous une ceinture à la taille, très remontée vers la poitrine pour celles-là. Dans la scène de la marmite, la ceinture rouge de la mère, nouée dans son dos, fait même un retour sur sa robe au premier plan, avec un motif de quadrillage qui attire l'attention. En revanche, l'hérétique présumé derrière la mule n'a pas de ceinture à la taille de son pourpoint jaune. Certes, cela peut être considéré comme une constante des images de cette époque, voire du costume contemporain. On peut ajouter le constat que les femmes ont toutes les cheveux réunis dans une résille couverte d'un voile blanc (la « sella ») ou pris dans un « balzo<sup>66</sup> ». Aucune n'a les cheveux détachés, comme on peut le voir à Digne

---

<sup>60</sup> Fournier, *op. cit.*, vol. II : les miracles de la Vierge d'Embrun concerne aussi la guérison d'épileptique ou malades d'une épidémie en 1482-1483 (p. 687-690), d'estropiés en 1482 (p. 697), la libération de prisonniers et de suppliciés (p. 713), voire le sauvetage de naufragés en 1493 (p. 728). A quel saint se vouer ?

<sup>61</sup> Koskas, *op. cit.*, p. 128. Remarquons combien le répons *Si quaeris miracula de l'Officium rhythmicum s. Anthonii* de Julien de Spire (1235) est conforme à notre iconographie du XVI<sup>e</sup> (Strappazon, *op. cit.* p. XXVI-XXVII).

<sup>62</sup> *Libro...*, *op. cit.*, cap. 5, n°46, p. 60-61 : faute d'avoir accompli son vœu d'offrir un cou de cire au tombeau du saint, une mère voit son enfant, après avoir été guéri, redevenir goitreux... jusqu'à exécution de sa promesse.

<sup>63</sup> Koskas, *op. cit.*, p. 62, 71, 98.

<sup>64</sup> Fournier, *op. cit.* vol. II, p. 368-370, 463-471, 544-546. P. Paravy, « Remarques sur les passages de saint Vincent Ferrier dans les vallées vaudoises », *Croyances religieuses et sociétés alpines, Actes du colloque de Freissinières (1981)*, Société d'études des Hautes-Alpes, Gap, 1987, p. 143.

<sup>65</sup> Les Franciscains inspiraient la terreur dans les vallées vaudoises (Paravy, art. cit., p. 149).

<sup>66</sup> Enaud, art. cit., p. 49, n. 20.

(âme des élues, Vices, Marie-Madeleine), à l'exception notable de sainte Catherine.

- Portons notre regard vers les animaux. Le petit bétail semble libre (brebis, chèvre) mais pas le gros : le bovidé a un collier de corde autour du cou, l'âne a un licou et son maître, qui regarde frontalement le spectateur, lui tient la bride courte, tandis que le cheval est fermement harnaché de cuir rouge et le peintre a insisté sur son mors. Pour saint François, suivi par saint Antoine, l'âne est une allégorie du corps de l'Homme, que l'âme abandonne au jour de la mort<sup>67</sup>. Ailleurs, comme à Digne (Vices), l'âne peut symboliser la paresse<sup>68</sup>, ce qui revient au thème du corps non contraint, oisif et objet de tentations.
- Enfin, il est temps de considérer la mystérieuse frise qui surmontent toutes ces scènes. Je ne parle pas des frises de grotesques peuplées, qui ne concernent que les images les plus récentes mais de cette ceinture de métal qui, en cernant les quatre voutains, couronne aussi les 3 murs peints de la chapelle, en plus de figurer sur les ogives de la voûte, comme au premier plan d'une voûte céleste. Cette omniprésence dit à la fois l'importance de ce motif gris répété de double maillon à rosette centrale et indique qu'il a été peint à partir du début du XVI<sup>e</sup> siècle comme élément d'harmonisation entre les différentes campagnes de peinture. La frise a même été reprise dans la 1<sup>e</sup> chapelle, en 2 voutains sur 4, par une autre main qui a légèrement modifié le motif en deux maillons concentriques. Cette frise ressemble fortement à une ceinture de métal, un cilice, comme ceux que portaient les Franciscains dès le XIII<sup>e</sup> siècle<sup>69</sup>, ou bien une ceinture de chasteté.
- Saint Antoine évoque plusieurs fois ce thème dans ses *Sermons*<sup>70</sup>, prenant ses sources dans l'Ancien (Exode, Isaïe) et le Nouveau Testament, la patristique (Isidore) et même les auteurs païens (Aristote, Varron ?). Il rappelle par exemple, d'après le livre de Daniel, que le fait de serrer ses reins permet de maîtriser les œuvres de chair et que Jean parle même de « serrer aux mamelles » de façon à maîtriser aussi ses pensées<sup>71</sup>. Antoine lui-même aurait guéri un fou en lui donnant sa cordelière<sup>72</sup>. La ceinture est perçue comme symbole de la mortification du corps par continence des liquides chauds issus des reins ; elle peut symboliser aussi, chaîne ou corde, la servitude envers le péché<sup>73</sup>.
- Il est difficile de ne pas voir dans ce programme décoratif entretenu pendant 6 ou 7 décennies la persistance du thème de la contention du corps par la ceinture, la mortification de la chair pour rejeter le péché, « célébrer la vraie Pâque », se

---

<sup>67</sup> *Libro...*, *op. cit.*, cap. 5, n°36, p. 51 et n. 3 : François appelait son corps « frère âne ».

<sup>68</sup> Cf. *Sermons*, vol. I, p. 276.

<sup>69</sup> Voir la mention du cilice des premiers Franciscains chez Boncompagno da Signa dans Rigon, *op. cit.*, n. 21, p. 40. Dans le miracle du *Libro...*, *op. cit.*, cap. 7, n°61, p. 82, un frère porte une ceinture de fer. L'importance de la mortification du corps pour le religieux est abordée dans *Sermons*, *op. cit.*, vol. I, p. 370.

<sup>70</sup> *Sermons*, *op. cit.*, vol. I, p. 262 et surtout p. 296-297 et 394 (« la ceinture de la chasteté pourrit dans l'abondance de la gourmandise et de l'ivrognerie. » ; voir aussi vol. IV, p. 106 (cilice).

<sup>71</sup> *Sermons*, *op. cit.* vol. I, p. 358.

<sup>72</sup> *Libro...*, *op. cit.*, cap. 3, n°15, p. 27.

<sup>73</sup> *Sermons*, *op. cit.*, vol. I, p. 276-277.

préparer au Jugement dernier et mériter le Salut. Irait-on jusqu'à dire que nos frises « caténaïres », véritables chaînes tendues entre ciel et terre, par leur superposition avec une alternance de couleurs ou leur juxtaposition avec le ciel étoilé promeuvent cette discipline pénitentielle typiquement franciscaine<sup>74</sup> qui ouvre les portes du paradis ?

- Il n'est pas douteux que la spiritualité antonienne, dans sa rigueur<sup>75</sup>, ait inspiré les Spirituels dès le XIII<sup>e</sup> siècle, les Fraticelles au XIV<sup>e</sup><sup>76</sup> et les Observants au XV<sup>e</sup>. La teneur de ces images complexes argumente en faveur d'un rapprochement du couvent d'Embrun avec le mouvement observant. Bien qu'il n'apparaisse pas sur la liste des couvents observants de 1527, la question a déjà été soulevée par Pierrette Paravy<sup>77</sup> et il me semble que l'analyse iconologique le confirme. Il y a une cohérence entre la thématique de la contention du corps et la spiritualité de cette « Confrérie de la Discipline » (*sectam seu confraternitatem, quam de Disciplina appellant*), certainement des flagellants qui se mortifiaient le corps, qui fut fondée dans ce couvent par frère Basile en 1456. L'évêque d'Embrun s'efforça de dissoudre cette confrérie, qui semble avoir attiré aussi des pénitents d'un certain rang, mais n'y parvint pas. Nos images témoignent du fait que ces dispositions spirituelles rigoureuses aient perduré au couvent d'Embrun. Ces pénitents célébraient dans une chapelle particulière qui, d'après Paul Guillaume, a été détruite en 1890. Et si c'était la nôtre et que seules les images les plus violentes aient disparu ? Frère Basile était un adepte de saint Bernardin, l'un des fondateurs de l'Observance, l'un et l'autre ayant beaucoup contribué à promouvoir le culte de saint Antoine<sup>78</sup>.
- La figure de saint Bernardin de Sienne vient à l'esprit lorsqu'on lève les yeux vers la clé de voûte de notre chapelle : on y reconnaît le soleil flamboyant de son monogramme du Christ, avec 2 types de rayons d'or, grands (ondulés, 12 ici) et petits (4 x 10), sur un fond bleu, tels que définis par le saint lui-même<sup>79</sup>. On sait combien cet emblème était lié à sa prédication. A Padoue, un modèle de terre cuite avait été inséré sur un mur du transept de la cathédrale spécialement pour sa venue pour le Carême de 1423 ou 1443<sup>80</sup>. On sait qu'il l'exhibait sur un petit panneau aux foules qui venaient l'écouter, comme cela a été représenté en peinture v. 1450 dans la chapelle de Lusernetta, en Piémont, précisément par le même atelier – en tout ou partie - que celui d'Embrun et de Digne au XV<sup>e</sup>

---

<sup>74</sup> Jacques Chiffolleau, « Culte des saints et pastorale de la sainteté chez les Cordeliers d'Avignon », dans *Peuple des saints, Croyances et dévotions en Provence et Comtat Venaissin des origines à la fin du Moyen Age*, CNRS, Académie de Vaucluse, 1984, p. 230.

<sup>75</sup> Voir la sévérité de certains sermons antoniens envers le relâchement moral des clercs (*Sermons, op. cit.*, vol. I, p. 157-159).

<sup>76</sup> Rigon, *op. cit.*, p. 107-114, 118-122.

<sup>77</sup> Paravy, *op. cit.*, vol. I, p. 357 et n. 37.

<sup>78</sup> Fornier, *op. cit.*, vol. II, n. 2, p. 350-351 : la confrérie est restée active au moins jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle. L'acte de dissolution par l'archevêque Jean de Girard est daté du 7 avril 1456 (transcrit par Fornier, *op. cit.*, vol. III, p. 376-378). Il n'eut pas l'effet escompté. Voir aussi Paravy, *op. cit.*, vol. 1, p. 358. Sur le support antonien de la spiritualité des Observants et son influence sur les images, voir les pages pertinentes d'Andergassen, *op. cit.*, p. 123-145.

<sup>79</sup> Andergassen, *op. cit.*, p. 126, 162 et n. 80, 163.

<sup>80</sup> Plaque en terre cuite conservée à Padoue au Museo arcivescovile (sculpteur padouan). La datation précise est déduite d'Andergassen, *op. cit.*, p. 162.

siècle<sup>81</sup>.

- Ce soleil flamboyant divisé en 4 parties par la pointe de chaque voutain daterait plutôt du début du XVI<sup>e</sup> siècle et il n'est pas improbable qu'il soit une référence à la prédication du saint fondateur des Observants. Mais notre décor, et celui des autres chapelles conservées, ne portent aucune trace de la figure de saint Bernardin. Ces flammes étaient aussi de nature à illustrer la foi ardente et la prédication enflammée de saint Antoine. Le thème de la flamme et du feu est important dans ses *Sermons*<sup>82</sup> et le *Livre des miracles* insiste sur ses « paroles de feu », si efficaces qu'elles le font « ressembler à une torche ardente<sup>83</sup> ». Thomas Gallus, qui a été son professeur à Verceil pendant 5 ans et lui a enseigné la *Hiérarchie céleste* de Denis l'Aréopagyte, ouvrage selon lequel le centre céleste est occupé par un Dieu solaire qui irradie des cercles angéliques concentriques, a dit d'Antoine qu'« il brûlait d'amour intérieurement et en resplendissait extérieurement<sup>84</sup> ». C'est tout naturellement que la flamme est devenue l'un des attributs de saint Antoine de Padoue dans son iconographie, sans avoir besoin de la confusion avec Antoine abbé, comme cela a été proposé<sup>85</sup>. Léo Andergassen soutient que la flamme est un attribut privilégié de saint Antoine en milieu observant pour signifier son amour du Christ non asséché par la culture livresque<sup>86</sup>.
- D'ailleurs, au portail central de la basilique du Santo à Padoue, les frères ont fait peindre par Andrea Mantegna en septembre 1452<sup>87</sup> sur la lunette extérieure une image qui associe Antoine et Bernardin autour du monogramme flamboyant. L'emblème solaire promu par le second s'accommode volontiers du premier<sup>88</sup>.

## Conclusion

- Au terme de cette analyse, il est possible de faire quelques propositions déductives. L'iconographie antonienne de notre chapelle témoigne d'une connaissance assez précise des miracles opérés par le saint, peut-être du *Livre des Miracles* lui-même, dans la mesure où il rend accessible un ensemble de scènes réparties dans plusieurs autres ouvrages hagiographique plus ou moins diffusés. Cependant, chaque scène a été adaptée au besoin sémiotique de l'image et à son public, en ajoutant ou retirant des objets ou des personnages, en les dynamisant par une certaine théâtralisation, notamment gestuelle, jusqu'à la

---

<sup>81</sup> Elena Romanello, « *Gli affreschi di Lusernetta* », 1998. Koskas, *op. cit.*, p. 85.

<sup>82</sup> *Sermons*, *op. cit.*, vol. I, p. 350-351, 359-360 : « Les yeux du prélat [...] doivent être comme une flamme de feu, c'est à dire rayonnants de simplicité envers Dieu et d'innocence envers le prochain. »

<sup>83</sup> *Libro...*, *op. cit.*, cap. 6, n°55, p. 75.

<sup>84</sup> *Ibid.*, cap. 3, n°17, p. 30-31.

<sup>85</sup> Koskas. *op. cit.*, p. 92-93, 95, 97, 99-100.

<sup>86</sup> Andergassen, *op. cit.*, p. 124-125, 130, 144, 179-186.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 162 et n. 77. La façade présente une copie, l'original est conservé au Museo antoniano de la Basilique.

<sup>88</sup> Andergassen relève le premier exemple dès 1446 (*ibid.*, p. 163).

synthèse de plusieurs scènes en une dans la campagne du XVI<sup>e</sup> siècle.

- Cette iconographie illustre bien l'évolution de l'image du saint entre le thaumaturge populaire et intime des Embrunais au XV<sup>e</sup> siècle et le grand saint universel du XVI<sup>e</sup>. Du reste, cette insistance sur l'action domestique du saint est à questionner. Peut-on la rapprocher de la familiarité des Franciscains avec le quotidien des fidèles de la zone embrunaise<sup>89</sup>, renforcée par la fonction de confesseurs privilégiés qu'ils exercent ? Peut-on en inférer leur rôle particulier, par le sacrement de confession une fois de plus, dans l'apaisement d'un climat de violence familiale, notamment envers les femmes et les enfants ?
- En outre, l'iconographie de la chapelle saint Antoine du couvent des Cordeliers d'Embrun semble confirmer l'adhésion des frères au mouvement observant de l'Ordre. Nos images gardent la trace de ce que j'ai appelé une « spiritualité de la ceinture » mais qui est davantage celle de la contention des corps, de la mortification pénitentielle. Elle trouve un écho dans l'insistance sur la Passion du Christ qui s'exprime dans deux autres chapelles de l'église<sup>90</sup>. Pourtant, nous avons constaté la délicatesse du traitement de ce thème, comme si l'on avait voulu respecter la « tendresse franciscaine » propre à Antoine<sup>91</sup> malgré l'exhortation à la violence contre la chair, un paradoxe que le style doux du Maître de Lusernetta sert avantageusement.
- Cette analyse nous incite à préciser les datations des diverses campagnes et à avancer les dates proposées par François Enaud en 1978 et Chantal Desvignes-Mallet en 1987<sup>92</sup>. La première campagne pourrait être à peu près contemporaine de la fondation de la confrérie de pénitents (1456) soit les années 1450 et 1460, deux décennies qui voient probablement aussi la réalisation des peintures de Notre-Dame du Bourg à Digne. Un second atelier a pu réaliser les portraits de saint *Marcus* (?) et sainte Catherine d'Alexandrie sur l'initiative ponctuelle d'un commanditaire extérieur au couvent, l'évêque d'Embrun, un chanoine ou même un laïc. La troisième campagne se situerait plutôt, selon moi, au début du règne de François I<sup>er</sup>, soit dans les décennies 1510-1530, avant le concile de Trente et les exubérances de la Contre-Réforme.

---

<sup>89</sup> Paravy, *op. cit.*, vol. 1, n. 25, p.353.

<sup>90</sup> Desvignes-Mallet, *op. cit.*, p. 112. La voute de la première chapelle présente un Christ ressuscité exhibant ses stigmates sanguinolents et deux anges qui arborent les outils de la Passion, en plus du Christ de douleur qui apparaît à saint Grégoire sur le mur Nord. Dans la Crucifixion centrale de la troisième chapelle le sang coule abondamment des plaies du Christ, tout comme le stigmaté au flanc de saint François.

<sup>91</sup> Le style du Maître de Lusernetta correspond bien à ce que Strappazzon (*op. cit.*, p. XLI, XLVII) appelle la « tendresse franciscaine » qui transparait aussi dans les sermons d'Antoine. D'après Tommaso da Eccleston, Antoine est « douceur et simplicité » (Rigon, *op. cit.*, p. 108). Remarquons qu'il est toujours représenté bouche fermée alors qu'il se distingue par son éloquence de prédicateur (*ibid.*, p. 80) et qu'on vénère à Padoue 3 reliquaires contenant des fragments de son appareil vocal : le larynx, la langue et la mandibule inférieure.

<sup>92</sup> Enaud, *op. cit.*, p. 41 (peintures commencées v. 1443) ou p. 44 (1440-1450), bornes reprises par Desvignes-Mallet, *op. cit.*, p. 104.