

LE RÉCIT DU POÈME FRANCISCAIN DE FRÈRE GIUSEPPE DE GRAVINA

Un mur, un espace, une scène : les lunettes

Dans le cloître, Fra Giuseppe a recouvert les murs de fresques racontant des histoires franciscaines, selon un projet à la fois ordonné et varié dans ses propositions. Un projet qui révèle combien le maître s'inscrivait dans une tradition culturelle venue de loin.

Cassio, dans une étude intéressante sur les protomartyrs du Maroc, écrit qu'en Italie

« s'imposa un type d'illustration dévote qui enrichit les murs clos des cloîtres et des lieux de clôture, surtout ceux des cloîtres — cœurs spirituels des couvents où les frères rencontraient Dieu par la méditation, la déambulation, la prière, le chant, la lecture et la réflexion, parfois suscitées par des images picturales ou sculptées significatives pour l'évolution de l'Ordre. Très souvent, on rencontre des cycles d'histoires tirées de la vie de saint François, entrecoupés de médaillons représentant des saints et des bienheureux mineurs particulièrement vénérés localement. »

Pour éviter que le regard ne se perde, en mélangeant des scènes aussi diverses, Fra Giuseppe inséra chaque épisode dans une lunette — un espace pictural fermé, délimité par des choix architecturaux préexistants.

« **Un mur, un espace, une scène.** » C'est ainsi que Gombrich résume une pensée de Léonard de Vinci, qui critiquait les peintres de son temps pour avoir juxtaposé des scènes aux horizons différents, risquant ainsi de faire perdre à la représentation sa force dramatique. La séquence nécessaire devait être : **séparation des scènes, protection de leur contenu, mise en valeur de leur dramatisme, réaction empathique de l'observateur.**

« Les compositions des histoires peintes doivent émouvoir ceux qui les regardent et les contemplent selon le même effet que celui pour lequel l'histoire a été représentée ; c'est-à-dire, si cette histoire exprime la terreur, la peur ou la fuite, ou bien la douleur, les pleurs ou la lamentation, ou encore le plaisir, la joie et le rire [...] et si ce n'est pas le cas, l'esprit de l'artiste est vain. »

Dans un contexte différent, mû par d'autres motivations, **saint Ignace de Loyola**, dans ses *Exercices spirituels*, propose une démarche analogue. Après la lecture d'un passage biblique — court et précis — il faut s'efforcer de **voir** la situation décrite. Par exemple :

voir le lieu ; et ici, par la vision de l'imagination, voir le chemin de Nazareth à Bethléem, en considérant sa longueur, sa largeur, s'il est plat ou s'il passe par des vallées ou des côtes ; de même, considérer la grotte de la Nativité, combien elle est grande ou petite, haute ou basse, et comment elle était aménagée.

Suivent ensuite la **contemplation**, la **méditation** et enfin...

Mettons-nous à genoux avec Marie et Joseph et avec tous les fidèles pieux devant cette mangeoire, et demandons respectueusement au Saint Enfant, en essayant de lire sa réponse dans son regard lumineux : « *Pourquoi, mon Sauveur, tout cela ?* »

Le résultat est un **mouvement de l'âme**, un moment d'empathie qui naît de la création d'images mentales — exercice spirituel essentiel suggéré par l'Écriture. Ce n'était pas un exercice accessible à tous : **saint Grégoire le Grand** écrivait, plusieurs siècles auparavant :

« L'image est pour l'illettré ce que l'écriture est pour celui qui sait lire. »

Ce moment d'empathie, qui pousse celui qui sait lire à se mettre à genoux et à vivre les situations proposées par un texte, peut être offert à tous — par une image. À une condition : **celle indiquée par saint Ignace**.

Gombrich écrit :

Cette expérience nécessite évidemment une certaine manière de regarder. Nous devons nous concentrer et porter notre attention sur les figures, une à une, tout en nous immergeant dans l'événement représenté. C'est à cette fin que tous les moyens du peintre sont mobilisés.

L'image artistique, comme la poésie, nous fait ainsi entrer dans le mystère, dans le sacré, nous rendant témoins de l'indicible et de l'invisible.

L'harmonieuse articulation architecturale divise l'espace des lunettes, mais l'exalte en même temps, les plaçant dans une succession ordonnée qui transforme des événements si différents en chapitres d'un unique récit dont le protagoniste est le franciscanisme et son histoire – avec les épreuves à surmonter, les antagonistes et les aides humbles ou puissantes de chaque époque, les luttes, la victoire.

Les murs-chant du poème

« Rien, dans son but didactique et rituel, n'empêche l'artiste d'exploiter pleinement la structure fournie par l'architecte. Les articulations du bâtiment coïncident avec le regroupement des images », écrit Gombrich.

Les murs du quadriportique ont été utilisés avec la même fonction narrative que les lunettes. Alors que chaque lunette raconte et clôt un épisode, chacun des quatre murs contient un chapitre, un chant du poème.

Le **Premier mur-chant** (lunettes 1 à 6) commence à la porte de la sacristie. Il s'ouvre par une sorte de hors-texte : l'un des deux grands fresques, celui de l'arbre franciscain entouré de papes et de cardinaux autour de l'Immaculée. Suivent des lunettes présentant des scènes symboliques ou des épisodes de la vie de « champions » franciscains. Des vies différentes, des modèles de vie différents, reliés par le fil rouge d'une foi immense, nourrie de passion. Il se termine avec la rencontre de François et du Sultan, une fresque aujourd'hui entièrement perdue. Le contenu du commentaire est suggéré par les rares mots encore lisibles de la légende.

Le **Deuxième mur-chant** (lunettes 7 à 12) est consacré aux martyrs. Il est introduit par la deuxième des grandes fresques, représentant des saints franciscains dans la gloire du Paradis.

Sur le **Troisième mur-chant** (lunettes 13 à 17), on voit des scènes de la vie de saints ayant vécu la spiritualité franciscaine dans des contextes princiers et opulents, où ont fleuri des choix de pauvreté, d'humilité et de charité. Il est introduit par la fresque dont la légende peut être considérée comme le manifeste pictural de frère Giuseppe.

Sur le **Quatrième et dernier mur-chant**, il ne reste malheureusement qu'un grand incipit : saint François recevant les stigmates. La légende est complète, tandis que l'image, comme toutes les fresques de ce mur, a disparu. C'est un incipit non seulement parce qu'il est placé au début du mur, mais aussi parce que les stigmates, tout en étant le couronnement de la vie du Saint, ouvrent également sa « seconde vie » qui arrive jusqu'à nous.

À la base des lunettes, sur les socles des grands panneaux principaux, sont peints au centre des blasons de nobles familles de Gravina, et aux extrémités, des médaillons représentant des saints et bienheureux franciscains, parmi lesquels figurent aussi des femmes – grandes saintes entreprenantes, intellectuelles et courageuses des deuxième et troisième Ordres – totalement absentes des lunettes et des fresques des cellules de l'étage supérieur. Ici, de grands arabesques peints encadrent les visages de Jésus, de Marie et de saints franciscains, certains absents du reste du cloître, tels que saint Bernardin de Feltre, saint Antoine et les protomartyrs du Maroc.

L'exemplum au carrefour du temps

Dans la culture gréco-latine, *exemplum* était un genre littéraire, une anecdote de caractère historique présentée comme argument juridique ou politique. Au Moyen Âge, le prédicateur-moraliste chrétien l'a transformé en un outil d'enseignement et/ou d'édification. L'exemplum est devenu « un récit bref présenté comme véridique (historique) et destiné à être inséré dans un discours (généralement un sermon) pour convaincre l'auditoire par une leçon salutaire ».

Les lunettes racontent des histoires qui font de chaque fresque un ancien exemplum. Les médaillons invitent à une recherche dans la même direction. Saint François était considéré comme un modèle, l'exemplum par excellence. Sa vie a été écrite plusieurs fois. Au milieu du XIXe siècle, J. Renan, historien des religions à tendance positiviste, le qualifie de « Père de l'art italien ». Fra Giuseppe consacre quatre lunettes à François : le rêve du pape qui le vit comme un « nouvel Atlas » portant l'Église vacillante ; le rêve de saint Dominique qui se vit lui-même et François indiqués par Marie pour apaiser un Jésus lançant des traits comme Jupiter tonnant ; François combattant les tentations en affrontant le feu protégé comme une salamandre ; François s'offrant à l'ange pour se faire imprimer les plaies sur le corps et, comme dit Thomas de Celano, dès ce moment ce n'est plus lui qui vit mais le Christ qui vit en lui.

Le François de Fra Giuseppe n'est ni le bouffon qui parle aux oiseaux, ni le poète qui embrasse l'univers dans un chant d'amour ; c'est un ardent Séraphin, un « champion » souffrant et vainqueur, un autre Christ. Ses choix sont radicaux, sans concession pour le corps ni pour l'âme, comme la Règle devait l'être, *sine glossa*.

Le poème franciscain s'enrichit de nouveaux contenus puisés dans d'autres histoires peintes par Fra Giuseppe dans le cloître ; histoires presque toujours dédiées à un saint ou un bienheureux différent. Ce sont des épisodes appartenant à un temps lointain et donc fascinant, intensément coloré de poésie et chargé de sens. Alors que la fresque fige l'histoire dans ce passé lointain, la légende explicative peut, si nécessaire, permettre l'usage de l'imparfait et du présent. Les textes se concluent en effet par une phrase qui rend l'histoire encore actuelle, non achevée :

« ... est enterré dans l'église des frères mineurs où il accomplit de nombreux miracles. Louange à Dieu ; »

« est mort dans la conquête de la Terre sainte. Le Seigneur l'illustre par des miracles ; »

« enterrée dans la patrie resplendit par des miracles ; »

« son corps incorrompu fut illustre [...] visible dans la patrie. »

Ces précisions laissent penser à une expérience directe ou à une transmission orale d'informations. Écrit Le Goff : « Ce n'est pas un hasard si les frères mendiants sont les grands diffuseurs [...] des exempla. Ils sont les spécialistes du temps rapproché. »

Saint François n'a pas été un expert en théologie, peut-être parce qu'il avait décidé de chercher ailleurs les réponses dont il avait besoin. Pourtant, dans ce cloître, on peut entrevoir une idée de théologie qui lui appartient ainsi qu'à notre temps. Horkheimer, philosophe allemand de l'école de Francfort, dit dans une interview :

La théologie est — je dois m'exprimer avec beaucoup de prudence — l'espoir que, malgré cette injustice qui caractérise le monde, l'injustice ne puisse être le dernier mot. [La théologie] est l'expression d'une nostalgie selon laquelle le meurtrier ne peut triompher de sa victime innocente.

L'essai de Le Goff ouvre des horizons qui dépassent la simple récupération du présent. Les *exempla*, et donc aussi les histoires franciscaines de Fra Giuseppe, renvoient à un ailleurs entendu aussi comme un futur chargé d'espérance, le temps du salut. À celui qui écoute, à celui qui regarde, est demandée une conversion réelle, immédiate, la seule capable d'ouvrir le chemin vers un monde nostalgique désiré où il y aura la paix parce qu'il y aura justice et amour. Dans le futur il y a le retour à la maison du Père. Pour toujours.

Et c'est seulement la révélation de ce temps secret, carrefour du passé, du présent et du futur, qui donne sens et signification aux choix fous de ceux qui vont volontairement vers le martyr comme saint Diego, qui refusent de boire alors qu'ils ont soif et par les longs jeûnes réduisent leur corps à une écorce sèche comme saint Pierre d'Alcantara, qui quittent une vie protégée et aisée pour vivre dans la cellule étroite d'un couvent comme la Bienheureuse Marguerite Colonna.

La dimension narrative, le goût de l'action, la participation intellectuelle et émotionnelle au drame représenté dans les fresques et en même temps les colonnes solides et sobres, le puits mystérieux et magique, les petites fenêtres toutes identiques et toutes fermées qui donnent sur les roses en fête tout autour, créent une aura qui donne vie aussi aux portraits des médaillons.

Les vérités colorées de frère Giuseppe

Comme Jacques de Voragine, qui écrivit ce texte intemporel qu'est la *Légende dorée*, frère Giuseppe a dû rechercher des histoires sur la vie des saints franciscains, les comparer, évaluer leur crédibilité et les raconter avec les couleurs de sa palette sans ignorer le type de vérité qu'elles portaient. Ces sources étaient souvent la transcription de récits oraux transmis de bouche à oreille et donc modifiés par les narrateurs. Dans la lunette sur l'épisode de la tentation de François, une vague demoiselle entre dans sa chambre pour le tenter alors qu'il est invité de Frédéric II au château de Bari. François résiste. Dans les *Petites Fioretti*, il rend visite au Sultan et tout se passe comme ci-dessus. Peut-être les deux informations vont-elles ensemble si l'on considère qu'à la cour de Frédéric se trouvait une importante présence sarrasine.

Frère Giuseppe a probablement rencontré plusieurs difficultés de ce type dans ses recherches. Pour choisir, il a sans doute utilisé des critères rigoureux, mais les sources étaient nombreuses et parfois contradictoires, rendant impossible une évaluation complète de leur fiabilité historique. Il choisit les histoires et les personnages comme exempla. Cela se découvre, par exemple, dans les passions des martyrs, souvent trop semblables entre elles, et dans les figures des persécuteurs : des monstres capables de toutes les cruautés, tous semblables dans leur perfidie [...]. Il est également facile

d'observer que tous les saints sont remarquables parce qu'ils possèdent tous les mêmes vertus et que certains épisodes sont attribués à plus d'un d'entre eux [...] c'est un signe de foi qui regardait vers l'éternel et, en tant que tel, au-delà et au-dessus de ces connaissances érudites qui varient avec le temps et qui sont le plaisir des esprits humains.

Les incohérences et les invraisemblances n'enlèvent rien à la valeur du récit. Grâce à ces histoires, beaucoup de visiteurs du cloître ont connu les vertus et les victoires des saints, comme « par les chansons de geste ils apprenaient les exploits profanes des héros ».

Les histoires du cloître ont des racines historiques et portent une vérité ancienne, dont la transmission orale ne les a pas privées. Avec le temps, à la vérité historique initiale, pauvre et essentielle, se sont ajoutées les vérités des narrateurs, inspirées non par les sources, mais par leurs expériences de vie et leurs désirs. Les narrateurs ont tissé leurs vérités comme des fils colorés et originaux dans le texte de l'histoire reçue et, ainsi transformée, l'ont transmise à d'autres. Une chaîne qui plonge dans les entrailles de la terre... à laquelle il est temps de se raccrocher, peut-être grâce aux images de frère Giuseppe.

Dans les lunettes...

Dans les lunettes, il y a des éléments récurrents qui relient magistralement des situations parfois très différentes, augmentant la cohésion et la cohérence du poème. Toutes révèlent le point de vue frontal du fresquiste. Le saint auquel l'image est dédiée occupe généralement le centre. À droite et à gauche, souvent d'autres personnages forment différents groupes engagés dans diverses activités.

Le ciel est toujours présent. En arrière-plan, si la scène est intérieure, il y a de grandes ouvertures ou fenêtres qui permettent d'apercevoir un petit morceau de ciel — parfois bleu, parfois nuageux — qui, dans certains cas, éclaire une végétation délicate mais florissante. Selon les règles de l'iconographie, « devant signifie à l'intérieur ». Les personnages sont devant l'ouverture, mais l'action doit être considérée comme interne.

Souvent, un faisceau de lumière descend d'en haut vers le saint et révèle la présence du Très-Haut, dont il est un élu et de qui il puise sa force. Les nuages entourent, soutiennent ou renvoient à des présences surnaturelles.

Les personnages appartiennent aux Franciscains et à différentes classes sociales. Les vêtements des nobles et des prélats sont élégants, somptueux, riches en dentelles, broderies et tissus précieux colorés ; les habits des Sarrasins sont aussi abondants tant par les couleurs que par les modèles. Les bourreaux sont torse nu ou peu vêtus. Tous les costumes contrastent avec ceux des Franciscains (s'ils sont présents), toujours identiques, d'une étrange couleur rappelant la terre aride.

De longues épées arment les mains des soldats, divers instruments de torture celles des Sarrasins qui infligent le martyre. Dans quatre lunettes dédiées à un martyr, un Sarrasin (dans une, une Sarrasine) tient un couteau appelé la « miséricorde » : le bourreau l'utilisait pour le coup de grâce, c'est-à-dire pour mettre fin aux tortures par une mort immédiate.

Les yeux des saints et surtout des martyrs sont levés vers le ciel, souvent la pupille est à peine visible. Ils semblent stimulés par l'invitation de Saint Paul : « Cherchez les choses d'en haut ». Le corps des martyrs est tendu et leur posture exprime non pas tant une expérience de douleur que d'extase. Ils tiennent souvent une branche de palmier (au Paradis, ce sont les anges qui portent des bouquets de palmes). La palme n'est pas un symbole du martyre, mais de la victoire et même de la résurrection : dans l'Apocalypse, les martyrs vainqueurs de la mort et du démon portent des branches de palmier.

Beaucoup de saints tiennent un livre : ce sont des fondateurs d'ordres religieux, des évêques ou de grands prédicateurs. Dans le premier cas, le livre est la Règle qu'ils ont écrite ; dans les deux autres, ce sont les Évangiles dont ils ont eu la responsabilité de la diffusion.

Fra Giuseppe et la femme : d'Ève à Claire

Fra Giuseppe ne consacre aucune lunette aux femmes, mais elles apparaissent dans certaines histoires à des rôles marginaux ou négatifs.

Il y a les vagues jeunes filles chargées de tenter les hommes : dans une lunette, une fille envoyée par le seigneur du château tente en vain même François ; dans une autre lunette, des filles des îles Moluques tentent puis torturent publiquement un martyr pour rendre sa mort plus humiliante. Dans ces cas, la femme était encore Ève, que l'Église continuait de présenter comme un danger imminent dont il fallait se tenir éloigné.

Il y a la femme mère/belle-mère, qui assiste à la mort de son fils sans montrer d'émotion seulement parce qu'en choisissant d'être ermite, il s'était soustrait au projet de pouvoir qu'elle avait rêvé pour sa vie.

Il y a la femme épouse fidèle, celle qui réalise sa perfection en partageant les choix de chasteté de l'homme qu'elle a épousé (épouse du Bienheureux Henri de Chypre, Sainte Delfine, épouse de Saint Elzéar). Il y a la grande Sainte Thérèse d'Avila présentée seulement comme témoin de la sainteté de Saint Pierre d'Alcántara et comme sa disciple.

Six grandes femmes figurent dans les médaillons : ce sont des mystiques, fondatrices, abbesses intelligentes et cultivées, vivant et protégées par de grands monastères, engagées dans des œuvres d'apostolat, dans lesquelles elles réussissaient à impliquer nobles et riches (parfois parce qu'elles-mêmes venaient de ces milieux).

Et puis il y a Claire : elle est seule sur le mur de l'escalier qui mène aux cellules des frères, où il y a seulement une autre femme : Marie. La figure de Claire placée là le long de l'escalier évoque une figure maternelle, presque protectrice. Je pense à Claire qui soigne François malade et presque aveugle, qui pourvoit à ses besoins les plus simples : elle soigne ses blessures, coud des bandages pour lui, crée des chaussures en tissu pour ne pas irriter les plaies aux pieds. Évoquer la mère n'est pas une exagération ; François confiait à deux frères plus âgés, qu'il appelait les mères, la période de formation de deux jeunes frères, disant que, vivant isolés, ils se partageraient les rôles et les tâches de Marthe et Marie.

Claire n'est pas dans le cloître, mais proche des frères ; elle n'est même pas à la porte d'une cellule car tous les frères du couvent lui sont confiés. François est absent et lointain ; Claire est justement seule, presque pour souligner que son parcours est symétrique, parallèle, non complémentaire à celui de François. L'exemple du Saint ne l'a pas empêchée de tracer sa propre voie, qu'elle a continué à parcourir seule. Mais Fra Giuseppe a-t-il vraiment pensé ainsi ? Quelques doutes surgissent quand on découvre que dans la grande fresque du Paradis il n'y a aucune femme, pas même Claire.

Bible des pauvres ou, mieux, des illettrés

Il y a certainement eu un temps où pauvre rimait avec illettré, et donc la Bible des pauvres, faite d'images, était la Bible de ceux qui ne savaient pas lire. Pourtant, il existait aussi d'autres moyens d'acquérir un savoir littéraire : la narration orale, transmise de bouche à oreille, et l'écoute semi-orale,

avec la lecture à haute voix. Dans les deux cas, on pouvait acquérir un savoir livresque sans avoir besoin d'alphabétisation. La vie des saints, la légende, faisait partie des textes préférés.

Le Concile de Trente avait fixé et imposé à l'Église, en particulier aux ordres religieux, l'objectif d'une catéchèse plus rigoureuse pour le peuple. Parallèlement, le baroque proposait des œuvres suscitant émerveillement et stupéfaction. La rencontre entre ces deux intentions, apparemment différentes, fut inévitable : la Contre-Réforme tridentine trouva dans le baroque un instrument efficace de persuasion, et l'art trouva dans les sujets religieux une richesse d'histoires où la beauté a toujours habité.

Au milieu du XVII^e siècle, dans le cloître de San Sebastiano, Fra Giuseppe fut surtout inspiré par la dévotion naïve mais exigeante d'une commande provinciale (de nombreuses familles y figurent avec leurs blasons) qui considérait essentielle la dimension doctrinale des œuvres. Les exemples présentés — images soutenues par des formes narratives brèves mais essentielles et expressives — deviennent, pour le croyant, un stimulant à la dévotion et à la prière. Ainsi, plus que les scènes imposantes et dramatiques à la manière de Caravage, ces fresques renvoient à la Bible des pauvres/illettrés et évoquent les icônes délicates et magiques de Giotto.

Cardinaux et papes : bonnet cardinalice, galero, trirègne

Les cardinaux étaient des ecclésiastiques chargés du service d'une église ou d'une diaconie. Ils étaient donc "incardinés", d'où le nom de cardinaux. Lorsqu'ils se sont installés à Rome au service du pape, leurs fonctions ont changé, à leur grand avantage. Le collège des cardinaux est devenu avec le temps une personnalité juridique ayant pour fonction de collaborer étroitement avec le pape, d'assurer ses suppléances en son absence, et d'élire le nouveau pape.

Dans l'une des deux grandes fresques, tous les cardinaux, sauf un, portent le bonnet cardinalice sur la tête ou dans la main. Certains le regardent, d'autres l'ignorent. Seul le cardinal Vicedomino de Vicedominis porte le camauro, une coiffe que les papes utilisaient en hiver, sans doute pour rappeler qu'à sa mort, élu pape depuis seulement quelques heures, il était vieux et malade. Alors, c'est la mort qui prend la charge de le proclamer pape en posant sur sa tête le trirègne. Le bonnet fut accordé en 1464 par le pape Paul II, mais la définition finale de ses quatre pans, et donc de sa forme, date de la moitié du XVI^e siècle. Pour le maintenir en forme, les cardinaux inséraient un carton rigide.

La coiffe la plus connue, symbole de la dignité cardinalice, est le galero rouge, à large bord. Il date de 1245, accordé par le pape Innocent IV lors du concile de Lyon. Le rouge symbolise la Passion et indique la disponibilité au martyre, ainsi la pourpre est la couleur des cardinaux, princes de l'Église, prêts à s'immoler pour elle (malheureusement, nombreux furent ceux qui l'ont oublié au cours de l'histoire). Le trirègne est le résultat d'une transformation de la tiare, réalisée en plusieurs étapes. Les couronnes superposées étaient devenues trois pour indiquer les trois pouvoirs du pontife : père des princes et des rois, recteur de l'univers, vicaire du Christ. Après la proclamation de Paul VI, le trirègne a été abandonné mais pas aboli.