



HAL
open science

Écrire et représenter la dénudation de François d'Assise au XIII^e siècle

Damien Boquet

► **To cite this version:**

Damien Boquet. Écrire et représenter la dénudation de François d'Assise au XIII^e siècle. Rives nord-méditerranéennes, 2008, 10.4000/rives.2333 . halshs-03164791

HAL Id: halshs-03164791

<https://shs.hal.science/halshs-03164791>

Submitted on 10 Mar 2021

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.

Publié dans *Rives nord-méditerranéennes*, numéro thématique « Le corps dénudé », 30 (2008), p. 39-63.

Écrire et représenter la dénudation de François d'Assise au XIII^e siècle

Damien Boquet

La scène se passe en 1206. François, fils d'un marchand drapier d'Assise, est alors âgé de 25 ans ; depuis quelques temps déjà, il a renoncé en son for intérieur à sa destinée d'héritier. Son père, furieux de le voir dilapider son bien en œuvres de charité, a décidé de le traduire devant le tribunal de l'évêque pour obtenir un renoncement solennel à l'héritage familial. Sitôt devant l'évêque Guido, François non content de se plier à l'injonction paternelle, manifeste de façon spectaculaire sa renonciation en se dénudant complètement, rendant ainsi à son père selon la chair jusqu'à ses vêtements pour ne plus rien lui devoir. Le geste saisit l'assemblée, notamment l'évêque qui, subjugué, enveloppe François nu dans son manteau, avant de lui faire remettre la chemise d'un paysan qui se trouvait là. Ainsi pauvrement vêtu, François entame sur le champ sa nouvelle vie d'ermite itinérant.

La dénudation de François devant l'évêque d'Assise, présentée ici à partir de la matière fournie par les premiers récits biographiques¹, a été considérée par les hagiographes et les compagnons du *poverello* comme étant un moment clef de la conversion et de la vie du saint² ; ce que confirment les légendes figurées. Ainsi, la plupart des légendes issues du corpus biographique antérieur à 1270 témoignent de la scène³ :

- la *Vita prima* (1228), ch. VI, § 13-15, écrite peu après la mort du saint par Thomas de Celano ;
- la *Vita sancti Francisci* de Julien de Spire (1232-1235), ch. I, § 8-9, qui doit beaucoup à la *Vita prima* ;
- les deux témoignages de compagnons que sont l'*Anonyme de Pérouse* (1240-1241), ch. I, § 8b ;
- et la *Légende des trois compagnons* (1241-1246), ch. VI, § 18-20 ;

* Je tiens à remercier Piroška Nagy et Sylvain Piron pour leur disponibilité et leurs suggestions dans la relecture de cet article.

¹ Voir le synopsis en ANNEXE.

² Voir Giovanni MICCOLI, « La « conversione » di san Francesco secondo Tommaso da Celano », *Studi medievali*, ser. 3^a, 5 (1964), p. 775-792.

³ La bibliographie sur les questions philologiques et historiques liées aux légendes franciscaines est vertigineuse ; pour ne pas sombrer, je renvoie aux travaux de Jacques DALARUN, plus spécialement *La Malaventure de François d'Assise. Pour un usage historique des légendes franciscaines*, Paris, Éditions franciscaines, 2002 ; IDEM, *Vers une résolution de la question franciscaine. La Légende ombrienne de Thomas de Celano*, Paris, Fayard, 2007 et IDEM, « Plaidoyer pour l'histoire des textes. À propos de quelques sources franciscaines », *Journal des Savants*, juillet-décembre 2007, p. 319-358.

- la *Vita secunda* (1246-1247), ch. VII, § 12, de Thomas de Celano, rédigée près de 20 ans après sa première hagiographie pour prendre en compte les témoignages de compagnons écrits dans l'intervalle ;

- la *Legenda major* (1260-1263), ch. II, § 3-4, commandée par le chapitre général à Bonaventure pour mettre en ordre la matière préexistante ;

- et son abrégé liturgique, la *Legenda minor* (v.1269), ch. I, § 7-8⁴.

Par ailleurs, pour ce qui est de l'iconographie, je me suis intéressé aux cinq représentations les plus précoces (peintures à fresque ou sur bois) – antérieures à 1300 – , toutes originaires d'Ombrie ou de Toscane⁵ :

- le retable anonyme de la légende de saint François qui se trouve dans la chapelle Bardi de Sainte-Croix à Florence (v.1240)⁶ [fig. 1] ; la scène de dénudation est la seconde en partant du haut sur la colonne située à gauche de l'effigie du saint ;

- la fresque située dans la basilique inférieure de l'église Saint-François d'Assise d'un peintre anonyme appelé le « Maître de saint François » (troisième quart du XIII^e siècle)⁷ ;

- le retable anonyme de Sienne, dit du suiveur de Guido da Siena, qui se trouve aujourd'hui à la Pinacothèque Nationale de Sienne et placé à l'origine dans l'église

⁴ Pour l'édition critique des *Vita prima*, *Vita secunda*, *Vita sancti Francisci*, *Legenda major* et *Legenda minor*, voir *Legendae S. Francisci Assisiensis saeculis XIII et XIV conscriptae, Analecta Franciscana*, X (1926-1941). Pour l'*Anonyme de Pérouse*, voir Lorenzo DI FONZO, « L'Anonimo Perugino tra le fonti francescane des sec. XIII. Rapporti letterari e testo critico », *Miscellanea francescana*, 72 (1972), p. 117-483 ; pour la *Légende des trois compagnons*, voir Théophile DESBONNETS, « *Legenda trium sociorum* », *Archivum franciscanum historicum*, 67 (1974), p. 89-144. Les autres témoignages précoces, tels la *Légende de Pérouse* (ou *Compilation d'Assise*) (v. 1246) ou la *Légende ombrienne* (1237-1244), ne mentionnent pas l'épisode de la dénudation devant l'évêque ; néanmoins je m'y réfère pour d'autres scènes de dénudation, voir alors Marino BIGARONI, « *Compilatio Assisiensis* » *dagli scritti di fra Leone e compagni su s. Francesco d'Assisi*, Assise, 1992 (Publicazioni della Biblioteca francescana, Chiesa nuova, 2) et Jacques DALARUN, *Vers une résolution de la question franciscaine. La légende ombrienne de Thomas de Celano*, op. cit., p. 243-311. Pour la traduction française de l'ensemble (sauf la *Légende ombrienne* traduite par J. Dalarun), voir Théophile DESBONNETS et Damien VORREUX, *Saint François d'Assise. Documents. Écrits et premières biographies*, Paris, Les éditions franciscaines, 2002 (1968).

⁵ Pour accéder à l'iconographie franciscaine précoce, voir en dernier lieu William R. COOK, *Images of Francis of Assisi in Painting, Stone and Glass from the Earliest Images to ca. 1320 in Italy. A Catalogue*, The University of Western Australia, Leo S. Olschki Editore, 1999 (Italian Medieval and Renaissance Studies, 7) et Rosalind B. BROOKE, *The Image of Saint Francis. Responses to the Sainthood in the Thirteenth Century*, Cambridge University Press, 2006. Je ne rendrai pas compte des débats que certaines des œuvres retenues ici suscitent parmi les historiens de l'art, concernant notamment les questions de datation fine et parfois d'attribution. J'indique la datation la plus communément admise pour chaque œuvre. Pour une première approche de l'ensemble du dossier iconographique de la scène de « renonciation aux biens », voir Richard C. TREXLER, *Naked Before the Father. The Renunciation of Francis of Assisi*, New York – Bern – Frankfurt am Main – Paris, 1989, p. 71-102 (p. 74-88 pour l'iconographie du *duecento*, figures 1-7). Ce livre constitue en outre la référence indispensable pour comprendre l'acte de renonciation de François dans une perspective d'histoire sociale.

⁶ Ce célèbre retable a suscité une bibliographie conséquente, débattant notamment de sa datation et de l'orientation rigoriste de son contenu ; voir en dernier lieu Chiara FRUGONI, *Francesco un'altra storia con le immagini della tavola della cappella Bardi*, Genève – Milan, Marietti 1820, 2005 (1988).

⁷ Voir Guy LOBRICHON (photos de Gerhard RUF), *Assise. Les fresques de la basilique inférieure*, Paris, Cerf, 1985.

Saint-François de Colle di Val d'Elsa, au nord-ouest de Sienne (dernier quart du XIII^e siècle)⁸ ; la scène est située à l'angle gauche du panneau ;

- la fresque anonyme de l'église Saint-François de Gubbio (v. 1280-1285) ;

- la fresque attribuée à Giotto⁹, peinte à l'extrême fin du XIII^e siècle, dans la nef de la basilique supérieure de l'église Saint-François d'Assise [fig. 2] ; il s'agit de la cinquième scène représentée dans la chronologie du cycle.

J'ai envisagé dans ces pages l'acte de dénudation selon une double perspective. L'une est liée à ce qu'il convenu d'appeler la « question franciscaine », du fait que les récits biographiques – qu'ils soient écrits ou figurés –, dans la complexité de leur élaboration, ont été simultanément des sources de propositions pour façonner l'identité religieuse du mouvement (concernant la question centrale de la pauvreté évangélique, mais plus largement la nature de la spiritualité et de l'ascèse franciscaines). Mais l'événement peut être également regardé sous l'angle anthropologique : les enjeux culturels et sociaux de la dénudation recourent ceux de la nudité corporelle, elle-même d'une grande puissance symbolique dans le christianisme¹⁰ (le substantif *nuditas* apparaît d'ailleurs avec Tertullien), en lien étroit avec le récit de la Genèse (nudité d'innocence avant le péché ; nudité de honte après le péché) et de la Passion du Christ, dénudé et humilié sur la croix¹¹. Cependant, l'acte public de dénudation, par sa dimension dynamique et inchoative, doit être distingué de la nudité exposée (qui elle-même signifie bien autre chose que la nudité intime), qui est un état, aussi transitoire soit-il. La dénudation annonce quant à elle un projet, elle y prépare tout en étant promise à l'éphémère : elle ne signifie que le temps de l'action, vouée à se dissoudre soit dans la nudité, soit dans une nouvelle prise d'habit. En outre, il est bien acquis que la dénudation volontaire ne saurait avoir la même valeur sociale que la dénudation imposée : la première, à l'initiative du sujet, est foncièrement ambivalente (elle peut être l'acte fondateur d'une rupture, annonçant un ordre nouveau ou une perturbation durable, ou bien un moment préliminaire dans un processus de restauration de l'ordre ancien) ; la seconde, que subit le sujet, marque nécessairement une exclusion sociale, qu'elle soit temporaire ou définitive¹².

Ainsi, en mêlant ces deux approches d'histoire et d'anthropologie franciscaines, j'aborderai successivement cinq thèmes – l'évaluation du degré de nudité qui résulte de la dénudation ; l'économie de l'acte de dénudation dans les légendes ; son lien avec la

⁸ Voir Michel FEUILLET, *Les Visages de François d'Assise. L'iconographie franciscaine des origines 1226-1282*, Paris, Desclée de Brouwer, 1997, p. 118-123 (le retable Bardi est aussi présenté p. 94-108).

⁹ Il n'y a pas de consensus chez les historiens sur l'implication de Giotto dans la réalisation du cycle de la basilique supérieure d'Assise (c'est Vasari qui le premier attribue l'œuvre à Giotto). En revanche, l'attribution à Giotto est certaine pour la fresque représentant la même scène de la renonciation aux biens dans la chapelle Bardi de Sainte-Croix à Florence (v. 1320-1330).

¹⁰ Voir Réginald GRÉGOIRE et Aimé SOLIGNAC, « Nudité », *Dictionnaire de Spiritualité*, XI, Paris, Beauchesne, 1981, col. 508-517.

¹¹ On trouvera une réflexion intéressante sur la nudité spirituelle et la corporéité de l'exégèse littérale dans Alexandre LEUPIN, « Trois nudités : Adam, le Christ, Mercure », *Lendemain (Le nu et le texte)*, 51 (1988), p. 7-15 et <http://www.alexandreleupin.com/publications/3nudites.htm> (consulté le 14/03/2008).

¹² Sur l'articulation nudité / dénudation dans une perspective d'anthropologie historique, je renvoie à l'étude remarquable de Pierre CORDIER, *Nudités romaines. Un problème d'histoire et d'anthropologie*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 370-372 et *passim*.

pauvreté évangélique ; la construction du motif comme scandale admirable ; l'influence de la scène dans la spiritualité franciscaine –, sans avoir la prétention de les traiter de façon suffisante en quelques pages seulement mais en espérant donner à voir combien chacun d'eux ouvre des perspectives fructueuses à une histoire décloisonnée du corps et de la nudité.

1. Quelle nudité ?

Il convient de distinguer deux rapports possibles à la notion de nudité. Il y a d'une part ce qu'on peut appeler une nudité naturelle qui désigne un corps sans aucun vêtement, attribut ou ornement ; d'autre part, il y a la nudité en tant qu'elle est culturellement produite par un système de valeurs et de représentations¹³. Cette dernière, nommée ou considérée comme telle par un document, peut tout à fait n'être pas totale, voire ne désigner que l'absence d'un élément de parure cependant attendu conformément à la situation ou au statut de la personne considérée.

Les légendes emploient soit les verbes *nudari* / *denudari* qui qualifient l'acte de se déshabiller, soit l'adjectif *nudus* qui désigne le résultat du déshabillage. Depuis l'époque classique, les mots de la famille de *nudare* ont toujours eu un sens large : ils peuvent aussi bien qualifier une dénudation/nudité complète que partielle. La même ambiguïté se retrouve dans les langues romanes, comme dans le *Lancelot en prose* où Guenièvre rêve de Lancelot « tos nuz en braies et en chemise »¹⁴. Comme dans cet exemple, il est très fréquent au Moyen Âge que la nudité commence lorsque l'individu n'est plus revêtu qu'avec ses vêtements de corps (caleçon et/ou chemise). Jusqu'où François se déshabille-t-il ? Quatre des sept récits parlent du retrait de ses *vestimenta*, à comprendre comme étant l'ensemble des vêtements (manteau et chemise) sauf le caleçon. Pour l'*Anonyme de Pérouse*, il en résulte que François est nu, *nudus*. De même dans la *Légende des trois compagnons* qui précise *omnia vestimenta*, « tous ses vêtements ». La aussi, le texte dit que François se retrouve *nudus* : cependant, il ne s'agit pas d'une nudité naturelle puisqu'on découvre alors qu'il porte un cilice sous sa chemise. En outre, quatre textes sont très explicites en précisant qu'il enlève aussi ses *femoralia*, terme qui désigne les sous-vêtements, le caleçon. Au sens strict, il correspond au caleçon court, à la romaine, qui ne couvre que les cuisses, par distinction avec les *braca*, les braies longues d'origine gauloise. Néanmoins, cette terminologie n'impose pas une désignation impérative. Il reste que les textes franciscains les plus précoces, les deux règles et le *Testament*, emploient *braca* pour identifier cette partie du vêtement du frère mineur, alors que les récits biographiques semblent lui préférer le terme plus monastique de *femoralia*, qu'on retrouve par exemple dans la règle de saint

¹³ Je reprends cette distinction à Pierre CORDIER, *Nudités romaines*, *op. cit.*, p. 13-17.

¹⁴ *Lancelot*, éd. Al. Micha, Paris – Genève, 1978-1983, tome 4, p. 119, cité dans Micheline de COMBARIEU DU GRÈS, « Lancelot entre nu et vêtu dans le *Lancelot en prose* », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge (XII^e-XIII^e siècles)*, Aix-en-Provence, PUP, 2001 (Senefiance, 47), p. 95.

Benoît (55, 13)¹⁵. La proposition qui se dégage est donc celle d'une dénudation complète de François.

L'iconographie présente quant à elle deux cas de figure. La fresque de la basilique supérieure d'Assise est la plus explicite pour signifier la nudité totale de François, dans la mesure où l'on distingue clairement le caleçon long, de type braies, au bras du père de François [fig. 2]. La fresque de Gubbio, celle du maître de saint François à Assise et le retable de Sienna semblent aller dans le même sens en ce qu'ils montrent l'évêque enveloppant la partie inférieure du corps de François. La fresque de la basilique inférieure d'Assise laisse apparaître la jambe droite du saint jusqu'à mi-cuisse, dévoilant l'absence de caleçon long. En revanche, le maître du retable Bardi n'opte pas pour la nudité totale puisqu'il laisse entrevoir le caleçon de François [fig. 1]. Pourquoi ce choix divergent¹⁶ ? La raison première semble venir des options narratives du peintre qui tient par priorité à marquer le geste de François jetant ses vêtements aux pieds de son père ; ce qu'il est le seul à faire, les autres artistes montrant par le geste statique de François – les mains jointes, bras collés au corps ou tendus vers le ciel – un signe de soumission envers Dieu et/ou l'Église. Or, le geste ample du bras droit de François jetant ses vêtements contraint le maître du retable Bardi à repousser vers l'arrière le manteau de l'évêque, dévoilant par là même le buste du saint. Dès lors, on comprend que le peintre, jugeant impensable de montrer une nudité totale de François, préfère doter le saint d'un caleçon, quitte à se démarquer de sa source principale d'inspiration, la *Vita prima* de Thomas de Celano. Au regard de l'ensemble du dossier iconographique, malgré les deux options choisies (caleçon visible ou pas), il semble que les peintres sont moins hostiles à l'idée d'une nudité totale qu'au fait de la montrer directement : quand le manteau ne voile pas assez une nudité suggérée, la présence du caleçon indique que le principe de pudeur l'emporte sur un souci de correspondance parfaite avec la matière écrite.

2. Une économie narrative de la dénudation

La thématique du vêtement est omniprésente dans les récits, écrits ou figurés, sur la vie de François, si bien qu'on a pu assimiler les premières décennies du mouvement franciscain à une « aventure vestimentaire »¹⁷. On pense bien sûr à la question de l'habit franciscain lui-même, qui symbolise le nouvel état de François et de ses compagnons, avec ses propres enjeux en termes de normalisation monacale. Mais il y a surtout dans le corpus considéré l'acte préalable, mais maintes fois réitéré, de la dénudation qui finit par construire en complément de l'état stable de l'habit revêtu une autre réalité, celle

¹⁵ Voir Théophile DESBONNETS, *De l'intuition à l'institution. Les franciscains*, Paris, Éditions franciscaines, 1983, p. 28-30.

¹⁶ Dans l'iconographie des XIV^e-XV^e siècles, seule la fresque de Domenico Ghirlandaio (Florence, église Santa Trinita, chapelle Sassetti) fait le même choix de montrer le caleçon de François ; les autres représentations suggèrent une nudité complète sous le manteau de l'évêque.

¹⁷ Voir Jean LACROIX, « L'aventure vestimentaire dans les écrits de saint François d'Assise et de ses disciples et épigones (XIII^e siècle) », dans *Le Nu et le vêtu, op. cit.*, p. 217-230.

d'une « liminarité permanente »¹⁸ : être franciscain, c'est tout autant revêtir l'habit liturgique que s'en défaire ; fondant par là le refus de la stabilité et de la propriété, l'esprit de pérégrination (*lex peregrinorum*) et le dépouillement. En ce sens, outre la catégorie de la dénudation de conversion qui nous retient ici, les récits rapportent de nombreux épisodes de dénudation qui concernent François ou ses compagnons¹⁹. Un autre exemple, plus radical, qu'on retrouve dans la plupart des récits²⁰, concerne la célèbre scène où François, qui s'accuse publiquement d'avoir mangé de la viande pendant le carême pour se soigner, se fait traîner la corde au cou dans les églises d'Assise, en caleçon (*cum femoralibus solis*)²¹, comme dans les cas de dénudation infâmante des criminels, et de là se fait mener au pilori avant de prêcher à la foule. Le corpus contient d'autres témoignages de ces dénudations de pénitence, comme dans la *Légende de Pérouse* où François impose à un frère accusé d'avoir médié d'un pauvre de retirer sa tunique et d'aller se « jeter nu aux pieds de ce pauvre »²². Dans la *Legenda major*, c'est François lui-même qui réprime ses désirs charnels à la façon des ermites, se dévêtant avant de se flageller avec la corde de sa tunique et de se rouler dans la neige²³. Dans ces différentes scènes, il est peu probable qu'il s'agisse de dénudation complète, mais plutôt partielle, des vêtements de dessus. À ce titre, il y a une forme de dénudation superficielle qui pullule dans les récits, ce sont les scènes où François fait le don de son manteau. C'est un réflexe chez lui, presque une manie qui commence dès les premiers temps de sa conversion et finit par irriter ses compagnons : François ne peut se trouver face à un pauvre sans lui donner son manteau. Sinon, ce sont des fidèles qui lui réclament un bout de vêtement par dévotion. Le summum de cette pratique se rencontre dans la *Légende de Pérouse*²⁴, puis dans la *Vita secunda* où ce ne sont pas moins de cinq récits de don de manteau qui se font suite²⁵. Au milieu de cet enchaînement, il y en a même un sixième intercalé où François découpe la doublure de sa tunique pour la donner à un pauvre : l'épisode se conclut par une remarque un peu énigmatique de Thomas de Celano comme quoi il arriva à François de donner plus d'une fois jusqu'à ses caleçons (*femoralia*) à des pauvres²⁶. L'ensemble de ces dénudations de dépouillement relève bien entendu de l'*imitatio Christi*, dans une corrélation nudité / pauvreté / imitation du Christ que nous envisageons ci-après : « Voilà sa profonde tendresse pour les pauvres, voilà sa générosité à suivre les traces du Christ qui s'est fait pauvre pour nous »²⁷.

¹⁸ Sur ce concept, voir Victor W. TURNER, *Le Phénomène rituel*, Paris, PUF, 1990 (éd. originale 1969), *passim* ; ici plus spécialement p. 141-143. Turner s'appuie alors sur l'étude de Malcolm D. LAMBERT, *Franciscan Poverty*, London, Allenson, 1961.

¹⁹ On pourra se reporter à la rubrique « nudité » de l'index de DESBONNETS et VORREUX, *Saint François d'Assise. Documents, op. cit.*, p. 1445, qui identifient 4 entrées : dénudation devant l'évêque ; dépouillement total ; pénitences ; pour mourir comme le christ.

²⁰ Voir ainsi *Vita prima*, 52 ; *Légende de Pérouse*, 39 et *Legenda major*, 6, 2.

²¹ *Legenda major*, 6, 2.

²² *Légende de Pérouse*, 89. Repris dans la *Vita secunda*, 85.

²³ *Legenda major*, 5, 4.

²⁴ *Légende de Pérouse*, 52-56.

²⁵ *Vita secunda*, 86-92.

²⁶ *Vita secunda*, 90.

²⁷ *Ibid.*

Il reste que la plus emblématique de ces scènes de don de manteau prend place chronologiquement avant la dénudation devant l'évêque. On la rencontre dans la *Vita secunda* puis dans la *Legenda major* : François, qui vient d'être libéré après une année de captivité à Pérouse, croise sur son chemin un chevalier si pauvre qu'il en est « presque nu » (*pene nudum*)²⁸. François lui donne alors son manteau, ce qui le rend plus admirable que saint Martin aux yeux de Thomas de Celano car Martin n'avait donné que la moitié de son manteau, alors que François, qui n'est quant à lui même pas chevalier comme l'était Martin, donne la totalité du sien. Il apparaît d'ailleurs ici une première forme d'ennoblissement spirituel de François (par le modèle chevaleresque) qui sera réitérée un peu plus tard dans l'épisode de la dénudation devant l'évêque²⁹.

Qu'en est-il de cette économie de la dénudation franciscaine dans les programmes iconographiques du XIII^e siècle ? Dans l'église Saint-François à Assise, l'acte de dénudation tient une place importante. Ainsi, le cycle de la basilique supérieure s'ouvre par une scène montrant le saint honoré par un homme du peuple qui retire son manteau pour le placer sous ses pas. La scène suivante, au centre donc de ce premier triptyque, comme en réponse, représente cette fois François donnant son manteau à un pauvre. La gradation se poursuit au groupe suivant, dont la scène centrale n'est autre que celle de la renonciation aux biens, où François ne se défait plus seulement de son vêtement de dessus mais se dénude entièrement.

Il serait sans doute intéressant de faire une étude systématique, à partir des légendes figurées qui nous sont parvenues, des séquences de la vie de François qui ont été présentées aux fidèles : le choix, l'ordre, l'occurrence des scènes donneraient assurément à voir une nouvelle variante de la vie de François, différente encore de celles fournies par la matière écrite, mais peut-être plus importante en termes d'impact sur l'imaginaire des populations³⁰. Quoi qu'il soit, ce montage virtuel dévoilerait la place assez modeste de la scène de dénudation devant l'évêque d'Assise. Prenons, en guise d'échantillon représentatif, les huit peintures sur bois historiées datant du XIII^e siècle qu'a réunies Michel Feuillet dans son étude sur l'iconographie de saint François³¹. Seules les deux que nous avons incluses dans notre corpus (le retable Bardi et celui du suiveur de Guido da Siena) représentent la scène. Par comparaison, la scène de la guérison de Barthélemy de Narni apparaît à six reprises, autant que l'exorcisation de la possédée de Norcia ou la guérison de la jeune fille au cou tordu. En fait, on voit sans surprise que ce sont les miracles *post mortem* de guérison qui sont représentés le

²⁸ *Vita secunda*, 5.

²⁹ Voir *Vita secunda*, 12.

³⁰ Qu'il suffise ici de mentionner Angèle de Foligno qui entre dans un état second, poussant des cris stridents, à la seule vue d'un vitrail (situé à gauche de l'entrée de la basilique supérieure d'Assise) qui représente la glorification de saint François, porté contre la poitrine du Christ ; voir *Le Livre d'Angèle de Foligno. D'après les textes originaux*, traduit par Jean-François GODET, Grenoble, Jérôme Million, 1995 (collection Atopia), p. 77. Sur le rôle de la vue et de l'image chez les mystiques franciscaines, voir Rosalind B. BROOKE, *The Image of Saint Francis*, *op. cit.*, p. 472-488 et Damien BOQUET, « Incorporation mystique et subjectivité féminine d'après *Le Livre d'Angèle de Foligno* († 1309) », *Clio. Histories, femmes et sociétés*, 26 (2007), p. 189-208.

³¹ Le retable de Pescia de Bonaventura Berlinghieri (v. 1235) ; le retable de Pise (1253-1264) ; le retable de Pistoia (1254-1261) ; les deux *ex-voto* de la basilique inférieure d'Assise (1250-1260) ; le retable Bardi (v. 1240) ; le retable d'Orte (1282) et le retable de Sienne (dernier quart du XIII^e siècle). Voir Michel FEUILLET, *Les Visages de saint François*, *op. cit.*

plus souvent, en relation avec la fonction de dévotion de ces peintures. En revanche, si l'on exclut les scènes de guérisons miraculeuses, on constate que les choix des séquences de vie sont plus diversifiés : miracle des stigmates (5), prédication aux oiseaux (5), mort du saint (3) puis vient la dénudation devant l'évêque (2), à même hauteur que l'approbation de la règle ; enfin, une douzaine de scènes n'apparaissent qu'une seule fois³².

Dans cet ensemble, il faut distinguer le caractère exceptionnel du retable Bardi, avec ses 20 scènes (pour seulement 4 à 8 scènes pour les autres peintures). Ainsi, c'est de loin le support qui donne le plus d'importance à la thématique de la dénudation. Outre la scène de renonciation aux biens, le peintre représente un épisode tiré de la *Vita prima* où saint François rachète deux agneaux promis à la boucherie en échange de son manteau³³. La scène située juste à droite de la précédente illustre quant à elle l'épisode de la dénudation pénitentielle à Assise, selon d'ailleurs un dispositif proche de la scène de renonciation aux biens (François dénudé entre deux groupes de personnages faisant le geste de jeter son vêtement au sol)³⁴. Enfin, on pourrait ajouter la scène placée en regard de la scène de la dénudation devant l'évêque, par delà l'effigie de François, qui montre semble-t-il la reconnaissance d'un groupe de marins sauvés du naufrage qui viennent rendre grâce en habit de pénitent, torse dénudé. Au regard de la tonalité rigoriste du retable Bardi³⁵, on a ici une confirmation du poids de la symbolique de la dénudation pour exprimer l'idéal franciscain de pauvreté et de dépouillement.

3. Dénudation et pauvreté franciscaine

La dénudation devant l'évêque contresigne publiquement la renonciation de François à son héritage (paternel et mais aussi semble-t-il maternel³⁶) tout en manifestant un acte de conversion. En ce sens, il ajoute à la symbolique spirituelle de la nudité une dimension dynamique. Celle-ci est d'autant plus centrale que la question de la pauvreté est en train de devenir un enjeu majeur de l'organisation du mouvement franciscain durant la période où s'élaborent les légendes de saint François, qu'elles soient écrites ou

³² On pourra consulter aussi les tableaux de distribution et de fréquence des scènes représentées dans les cycles datant du XIII^e siècle dans Cecil L. STRIKER et Y. DOĞAN KUBAN, *Kalenderhane in Istanbul. The Buildings, Their History, Architectures and Decoration. Final Reports on the Archeological Exploration and Restoration at Kalenderhane Camii 1966-1978*, Mainz, Verlag Philipp von Zabern, 1997, p. 128-142 (ici, p. 141). Datées du milieu du XIII^e siècle, les fresques de la chapelle Saint-François à Kalenderhane réunissent dix scènes de la vie du saint, la plupart étant malheureusement très endommagée. Aucune scène de dénudation n'est identifiable. Je remercie Nicolas Michel de m'avoir signalé cette référence.

³³ Voir *Vita prima*, 78. La scène se trouve au bas du retable, la deuxième en partant de la gauche.

³⁴ À noter que la *Vita prima*, 52 ne parle pas de dénudation à propos de cet épisode. La scène représentée ici par le peintre s'accorde bien mieux avec la *Légende de Pérouse*, 39 et surtout la *Legenda major*, 6, 2, ce qui n'est pas sans poser question : voir *infra*, note 40.

³⁵ Sur ce point, voir Chiara FRUGONI, *Francesco un'altra storia*, op. cit. et EADEM, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin, Einaudi, 1993, p. 357-398 (ch. 9 : « La tavola Bardi, Francesco degli zelanti »).

³⁶ C'est la thèse de Richard C. TREXLER, op. cit., p. 59-69.

figurées. Dans ce climat, abondamment documenté par l'historiographie³⁷, on peut voir dans l'acte de dénudation devant l'évêque d'Assise une triple signification religieuse :

- en rendant ses vêtements à son père, François signifie son renoncement définitif à son ancienne vie et à son milieu ; c'est à proprement parler l'acte de conversion ;
- en se dénudant intégralement, il fonde un principe de l'identité franciscaine : l'exigence d'un complet dénuement à la fois matériel et spirituel, qu'il convient néanmoins d'évaluer en termes de pauvreté ;
- en acceptant le manteau de l'évêque, François se place désormais sous la protection/tutelle de l'Église.

Il est entendu que cette lecture (qui fonde le triptyque franciscain dénuement-pauvreté-obéissance) n'est pas contenue en soi dans les récits mais qu'elle est construite par les auteurs, dont on sait que leurs visées peuvent diverger. Prenons pour seul exemple la différence de traitement de la scène de renoncement aux biens entre la *Vita prima* de Thomas de Celano et la *Legenda major* de Bonaventure dont on sait que, s'il s'est largement inspiré du matériel hagiographique fourni par Thomas, il tend à donner une interprétation plus distanciée de l'engagement de François – surtout par rapport aux portraits de compagnons – et se préoccupe de normaliser la situation franciscaine au sein de l'Église romaine. Cela se vérifie ainsi dans le rôle dévolu à l'évêque dans la scène. En apparence, les deux textes sont très proches :

« Amené en face de l'évêque, il n'attend pas, il ne barguigne pas : sans prononcer un mot et avant qu'on lui enjoigne quoi que ce soit, il ôte tous ses vêtements et les lance dans les bras de son père : il ne garde même pas ses caleçons mais demeure complètement nu devant l'assistance. L'évêque, touché de ce courage et saisi d'admiration au spectacle d'une telle ferveur et force d'âme, se leva aussitôt, attira le jeune homme dans ses bras et le couvrit de son manteau. Il avait clairement conscience d'être là en présence d'une inspiration de Dieu, et il était persuadé que la scène dont il venait d'être témoin possédait une signification surnaturelle et cachée. C'est pourquoi, à partir de ce moment, il se constitua son protecteur, lui prodigua encouragements et marques de tendresse, bref l'adopta et l'aima du plus profond de sa charité. »³⁸ (Thomas de Celano)

« Celui-ci, en véritable amant de la pauvreté, se prête volontiers à la cérémonie, se présente au tribunal de l'évêque et, sans attendre un moment ni hésiter en quoi que ce soit, sans attendre un ordre ni demander

³⁷ Voir en dernier lieu Giovanni MICCOLI, *Francesco d'Assisi. Realtà e memoria di un'esperienza cristiana*, Turin, Einaudi, 1991 et Roberto LAMBERTINI, *La povertà pensata. Evoluzione storica della definizione dell'indentità minoritica da Bonaventura ad Ockham*, Modène, Mucchi, 2000 ; pour une approche synthétique, voir Grado Giovanni MERLO, *Au nom de saint François. Histoire des Frères mineurs et du franciscanisme jusqu'au début du XVI^e siècle*, Paris, Cerf, 2006 (éd. originale 2003), p. 115-164 et Sylvain PIRON, « La pauvreté dans l'expérience et la réflexion franciscaines », dans Alain LEROUX et Pierre LIVET (dir.), *Leçons de philosophie économique*, tome 4, *La pauvreté dans les pays riches*, Paris, Economica (à paraître).

³⁸ *Vita prima*, 15.

une explication, enlève aussitôt tous ses habits et les rend à son père (on s'aperçut alors que, sous un élégant habit, l'homme de Dieu portait un cilice). Tout à son admirable ferveur, emporté par son ivresse spirituelle, il quitte jusqu'à ses chausses et, complètement nu devant toute l'assistance, déclare à son père : « Jusqu'ici je t'ai appelé père sur la terre ; désormais je peux dire avec assurance : *Notre Père qui es aux cieux*, puisque c'est à Lui que j'ai confié mon trésor et donné ma foi. » L'évêque, un saint et bien digne homme, pleurait d'admiration à voir les excès où le portait son amour de Dieu ; il se leva, attira le jeune homme dans ses bras, le couvrit de son manteau et fit apporter de quoi l'habiller. »³⁹ (Bonaventure)

Le récit de Bonaventure s'inspire en fait ici conjointement de la *Vita prima* et de la *Vita secunda*. Dans cette dernière, Thomas fait un récit plus sobre de l'épisode, avec une ellipse sur l'acte de dénudation lui-même et le geste protecteur de l'évêque. En revanche, il ajoute la déclaration de François renonçant à son père selon la chair pour le Père céleste et la manifestation du cilice, que reprend Bonaventure. Dans la *Vita prima* – dont s'inspire pour cet épisode la *Légende des trois compagnons* –, Thomas s'attarde davantage sur la réaction de l'évêque, qui apparaît moins en position d'autorité que subjugué par François qui se révèle à lui comme un prophète (*mysterium continere*) : s'il lui fait don de sa protection, dans la restauration d'un lien paternel, les deux hommes sont d'abord unis par le lien gratuit de la charité. Chez Bonaventure, Guido n'est pas moins submergé par l'émotion, mais il conserve pour autant une lucidité critique vis-à-vis du comportement de François, laquelle s'exprime dans la référence à l'admirable excès (*admirans excedentem*) qui traduit une idée chère à Bonaventure selon laquelle François est un être d'exception dont les vertus doivent être imitées mais non directement la personne. Aux yeux de l'évêque, François en fait un peu trop : même si cet excès est dans l'instant source d'admiration, il exige plus qu'une protection charitable, à savoir une forme de canalisation. Dès lors, il convient de rhabiller dans la foulée François, dans une initiative – que seul Bonaventure relate⁴⁰ – qui apparaît évidemment comme une préfiguration symbolique de la prise d'habit de François, sous l'égide de l'Église.

On peut également aborder ces variations autour de la dénudation par les citations patristiques qui sont convoquées respectivement par Thomas et Bonaventure pour qualifier le nouvel état de François. Thomas cite une formule célèbre de Grégoire le Grand : « notre athlète désormais va *lutter nu contre son adversaire nu*⁴¹ ; dépouillé

³⁹ *Legenda major*, 2, 4.

⁴⁰ Il n'est pas impossible que la scène du retable Bardi qui suit celle de la dénudation devant l'évêque (juste au-dessous) fasse référence à ce passage de Bonaventure. Les convergences narratives entre la *Legenda major* et le retable Bardi n'ont pas retenu à mon sens l'attention qu'elles exigent, notamment de la part de Chiara Frugoni, sans doute parce qu'elles pourraient conduire à remettre en question la datation précoce du retable. Pourtant, rien n'empêche d'envisager une convergence des récits sans influence directe, par exemple par un emprunt commun à une matière orale. En ce sens, voir William C. COOK, *Images of Saint Francis of Assisi*, op. cit., p. 101.

⁴¹ GRÉGOIRE LE GRAND, *Homiliae in Evangelia*, éd. Raymond ÉTAIX, Turnhout, Brepols, 1999 (*Corpus Christianorum Series Latina*, 141), XXXII, 2, p. 278.

de tout ce qui appartient au monde, il ne s'occupe plus que de la justice à laquelle Dieu nous convie »⁴². Chez Grégoire, l'adversaire ce sont les démons qui sont nus au sens où eux ne sont en rien dépendants des choses matérielles : il faut donc les affronter avec le même détachement, sinon ils risquent de terrasser l'homme, en s'accrochant à ses vêtements. La connotation de l'expression, que cite également Pierre Damien⁴³ mais dont l'inspiration remonte aux Pères du désert, est nettement ascétique. Bonaventure l'invoque parfois, notamment dans la *Legenda major*, lui aussi dans cette même perspective de combat contre le démon, par exemple durant l'agonie de François, dont le récit s'inspire directement d'ailleurs de Thomas de Celano⁴⁴ :

« Une fois arrivé là [à Sainte-Marie de la Portioncule], voulant montrer par l'exemple qu'il n'avait rien de commun avec le monde en cette maladie qui devait être la dernière, poussé toujours par la ferveur, il se prosterna nu sur la terre nue ; afin qu'en cette dernière heure, celle où peut-être l'ennemi livrerait le suprême assaut, il puisse *lutter nu contre un adversaire nu*. »⁴⁵

En revanche, Bonaventure choisit une autre référence patristique que Thomas pour qualifier le devenir de François après la renonciation devant l'évêque : « C'est ainsi que le serviteur du Grand Roi fut laissé nu (*nudum*) pour marcher à la suite de son seigneur attaché nu à la croix (*nudum crucifixum dominum*) »⁴⁶. Il cite ainsi librement une tout aussi célèbre formule tirée de la correspondance de Jérôme, qui apparaît dans plusieurs variantes : *nudus nudum Christum sequere* (« suivre nu le Christ nu », lettre 125 à Rusticus) ou *nudam crucem nudus sequens* (« suivre nu la croix nue », lettre 58 à Paulin et lettre 52 à Népotien)⁴⁷. La formule de Bonaventure, qui emploie *crucifixum*, synthétise la double référence *crux / Christus* de Jérôme ; de plus, on peut apercevoir derrière la mention au *pauper seminudus* une l'allusion à une autre variante – *pauper pauperem Christum sequi* – qui n'est pas empruntée à Jérôme, mais qu'on trouve à plusieurs reprises au XII^e siècle⁴⁸. La formule de Jérôme a donné lieu à plusieurs études fouillées qui ont montré son grand succès chez les auteurs religieux à partir du début du XII^e siècle⁴⁹, marqués par l'évangélisme érémitique puis la spiritualité mendicante. Jean

⁴² *Vita prima*, 15.

⁴³ Voir PIERRE DAMIEN, *Apologeticum de contemptu saeculi. Opusculum 12, 5* dans *Patrologia Latina*, 145, col. 255D, cité dans Jean CHÂTILLON, « *Nudum christum nudus sequere*. Note sur les origines et la signification du thème de la nudité spirituelle dans les écrits de saint Bonaventure », dans *S. Bonaventura 1274-1974*, Grottaferrata (Roma), Collegio S. Bonaventura, 1974, p. 759, note 1.

⁴⁴ *Vita secunda*, 214.

⁴⁵ *Legenda major*, 14, 3. Repris dans *Legenda minor*, 7, 3.

⁴⁶ *Legenda major*, 2, 4.

⁴⁷ Voir le relevé d'occurrences dans Jean CHÂTILLON, « *Nudum christum nudus sequere* », art. cité, p. 771-772.

⁴⁸ Voir Giles CONSTABLE, « *Nudus Nudum Christum Sequi* and Parallel Formulas in the Twelfth Century. A Supplementary Dossier », dans F. Forrester CHURCH et Timothy GEORGE, *Continuity and Discontinuity in Church History. Essays Presented to George Huntston Williams*, Leiden, Brill, 1979, p. 86.

⁴⁹ En complément des articles de Châtillon et de Constable, et de la notice « nudité » du *Dictionnaire de spiritualité*, voir Matthäus BERNARDS, « *Nudus nudum Christum sequi* », *Wissenschaft und Weisheit*,

Châtillon tout particulièrement a étudié la place de cette expression de Jérôme dans les écrits que Bonaventure consacre à la question de la pauvreté⁵⁰, notamment dans l'*Apologia pauperum* (1269-1270)⁵¹, composée dans le contexte du conflit entre mendiants et maîtres séculiers à l'université de Paris, en réponse à l'argumentaire de Gérard d'Abbeville contre le renoncement à la propriété commune. Dans cette défense, Bonaventure fait la distinction entre la *nuditas cordis* (nudité du cœur) et la *nuditas cordis et corporis* (nudité du cœur et du corps). La première est rapprochée de la formule de Grégoire le Grand qui exige un détachement de la volonté vis-à-vis des désirs terrestres. La seconde contient trois niveaux : elle peut être grande, supérieure ou bien absolue. Le premier degré désigne l'abandon de toute possession privée et correspond à l'exhortation adressée par Jérôme dans la lettre 52 à Népotien. Le deuxième degré, la « nudité supérieure » ajoute un renoncement à la volonté propre. Enfin, le troisième degré, la « nudité parfaite » suppose un renoncement à toute forme de propriété et atteint un sommet de perfection, par laquelle « est embrassée la nudité de la croix et est imité le crucifié nu » (*nuditatem crucis amplectitur et nudum Crucifixum imitatur*)⁵². Il s'agit ici précisément de la même formule que celle appliquée pour qualifier la renonciation du *pauper seminudus*. Comme le rappelle J. Châtillon, c'est à dessein que Bonaventure choisit de substituer à la formule grégorienne une assimilation de François au « crucifié nu ». On est bien entendu dans la construction de la figure de François comme un *alter Christus*, dans une nudité d'identification aux souffrances du Christ et non simplement dans un registre ascétique de résistance aux tentations. En ce sens, pour Bonaventure, l'acte de dénudation est bien un manifeste de l'identité franciscaine, elle-même fondée sur ce principe du refus de la propriété – mais dans l'exigence de l'obéissance – exposé notamment dans l'*Apologia*, et que confirme le récit même des derniers moments du saint :

« Les compagnons du saint, que poignait une intense émotion, étaient tout en pleurs ; celui d'entre eux que l'homme de Dieu nommait son gardien devina, par une inspiration divine, ses désirs : il courut prendre une tunique, une corde, des caleçons, et les tendit au petit pauvre avec ces mots : « Voici ce que je te prête comme à un pauvre ; accepte tout au nom de la sainte obéissance. » Le saint, tout heureux, et jubilant d'allégresse d'avoir été jusqu'au bout fidèle à sa dame Pauvreté, leva les mains vers le ciel et glorifia le Christ pour tant de joie ; s'en aller vers lui entièrement libre, débarrassé de tout. Car s'il avait agi ainsi, c'était par souci de pauvreté : il ne voulait rien posséder, pas même un habit, qui ne lui eût été prêté par autrui. Pour être parfaitement conforme au Christ crucifié, pendu en croix pauvre, souffrant et nu, il était resté nu devant

14 (1951), p. 148-151 et Willigis ECKERMANN, « *Nudus Christus in nuda croce* », *Augustiniana*, 54 (2004), p. 685-718.

⁵⁰ Voir Jean CHÂTILLON, art. cité, p. 755-767.

⁵¹ Voir BONAVENTURE, *Apologia pauperum contra calumniatorem*, dans *Opera omnia*, tome VIII, Quaracchi, 1898, p. 233-330.

⁵² Voir BONAVENTURE, *Apologia pauperum*, op. cit., VII, 21-23, p. 279-280 et le commentaire de Jean CHÂTILLON, art. cité, p. 759-760.

l'évêque au début de sa conversion, et c'était nu également qu'il voulut sortir de ce monde, au moment de la mort. »⁵³

Refus de la possession individuelle et commune, exigence du dépouillement et obéissance dans l'usage des choses matérielles : le message ici de Bonaventure sur la nature de la pauvreté qu'il préconise est on ne peut plus clair, tout comme l'est la construction en miroir des récits de la conversion et de l'agonie qui bornent le cycle de la vie terrestre dans le Christ de François. C'est ainsi de nouveau par une dénudation complète suivie d'une nouvelle prise d'habit – avec les mains tendues vers le ciel comme le montrait déjà le cycle pictural à Assise –, comme une ultime réitération de son vœu, que François prépare cette fois son entrée dans la béatitude (même s'il demande ensuite à être exposé nu après sa mort dans un ultime signe d'humilité)⁵⁴.

4. Admirable scandale et folie sainte

La dénudation de François n'est pas un acte anodin. Malgré la familiarité et l'ancienneté du motif du dépouillement spirituel, la réalité perçue par les spectateurs est celle d'un scandale qui résulte d'une double audace : l'émancipation vis-à-vis de l'autorité paternelle et le mépris de la pudeur. Cette double perturbation est exprimée dans les légendes par la thématique de la folie. Soulignons d'ailleurs que la mise à nu consécutive à une crise de folie est un motif lui-même fréquemment usité comme ressort dramatique dans la littérature vernaculaire contemporaine, et qui vient s'ajouter à un autre *topos*, religieux cette fois, celui du saint comme fou de Dieu, ainsi que François n'hésite pas lui-même à se présenter⁵⁵.

Dans les légendes, c'est l'ensemble du processus de conversion autour de la dénudation qui est placé sous le signe de la transgression et de la déraison. Tout commence avec la colère du père, qui agit en furieux : « *furens et fremens* » dit la *Legenda minor*. Cette *furor* du père est à placer en regard de la *fervor* de François : deux excès se font face, rehaussés par le jeu des allitérations, l'un est condamnable car purement vénal, l'autre est admirable car guidé par la grâce. Dès la phase préliminaire de la persécution de son père, on le prend pour un fou (*alienatus*) dans son entêtement à refuser le destin confortable que sa position sociale lui assure. C'est ainsi qu'il faut interpréter le jugement de Bonaventure qui souligne l'admirable transgression (*admirans excedentem*), manifestée sur la fresque d'Assise attribuée à Giotto par le geste, de pudeur et d'admiration jointes, de l'évêque qui détourne la tête.

Surtout, Bonaventure mentionne l'ivresse spirituelle (*ebrius spiritu*) qui étreint François, et qu'il convient de rapprocher de l'ivresse réelle de Noé. L'épisode suit immédiatement dans la Genèse la sortie de l'arche ; Noé reprend la culture de la vigne mais dès la première récolte, il s'enivre : « ayant bu du vin, il fut enivré et se dénuda à

⁵³ *Legenda major*, 14, 4.

⁵⁴ Voir une autre version dans la *Légende ombrienne*, 2.II où l'échange de tunique est lié à la manifestation des stigmates, dans Jacques DALARUN, *Vers une résolution de la question franciscaine*, *op. cit.*, p. 254.

⁵⁵ Voir *Légende de Pérouse*, 114.

l'intérieur de sa tente » (*bibensque vinum inebriatus est et nudatus in tabernaculo suo*)⁵⁶. À son réveil, Noé apprend qu'un de ses fils, Cham, a vu sa nudité alors que les deux autres, Sem et Japhet, prévenus par le premier, sont entrés à reculons dans la tente, sans voir la nudité de leur père, afin de le recouvrir d'un vêtement. Le déroulement du récit suppose que le scandale est bien lié à une transgression : celle pour un fils de voir, et sans doute de dénoncer, la nudité du père. C'est d'ailleurs l'interprétation de la tradition rabbinique (pour laquelle le sexe exhibé de Noé est aussi le symbole de la nouvelle alliance, puisque de Noé viendra le repeuplement de la terre) : la nudité du père est indigne mais plus scandaleuse est la réaction d'irrespect du fils⁵⁷. Bonaventure ne fait pas explicitement référence à Noé, mais l'analogie est évidente si l'on se souvient que l'interprétation dominante de cet épisode pour les médiévaux est celle de saint Augustin, dans le livre XVI de la *Cité de Dieu*, qui voit dans Noé une préfiguration du Christ, qui lui aussi s'est humilié en choisissant la nudité de la condition humaine. Augustin assimile alors la dénudation de Noé, humiliante mais admirable, à la passion de Jésus : « et il s'enivra, c'est-à-dire il souffrit (*patus est*), et il fut dénudé (*denudatus est*), car alors son infirmité fut mise à nu, c'est-à-dire apparut » avant de rappeler la parole de saint Paul⁵⁸ : « La faiblesse de Dieu est plus forte que les hommes et la folie de Dieu a plus de sagesse que les hommes »⁵⁹. Bonaventure cultive le même registre ambivalent à propos de la dénudation de conversion de François, humiliante en puissance mais qui se transforme elle aussi en signe divin, dans un double jeu de renvoi à la nudité prophétique de Noé et à celle du Christ supplicié : c'est le sens porté par l'évêque Guido qui voit dans le geste fou de François un *mysterium*, un signe caché, ou encore par la main de Dieu qui apparaît au centre du bord supérieur de la fresque d'Assise [fig. 2], vers laquelle François lève les yeux et les mains jointes, dans un mouvement qui s'inscrit en contrepoint du geste de l'évêque détournant le regard devant cette révélation – comme l'avaient fait Sem et Japhet devant la nudité de leur père. Enfin, on trouve une confirmation de cette intertextualité dans le traité mystique de Bonaventure *De triplia via* qui définit l'ivresse spirituelle (*ebrietas*) comme le quatrième degré de l'amour de Dieu, là encore en opérant un rapprochement implicite entre la dénudation de Noé et les souffrances du christ :

« L'ivresse spirituelle consiste en un amour de Dieu si ardent que non seulement l'âme dédaigne les consolations, mais qu'elle se complait dans les souffrances et les considère comme un plaisir. Par amour pour son Bien-Aimé, elle se plaît, comme l'Apôtre, dans les peines, les opprobres et les coups. À ce degré, Un homme ivre se dénude lui-même sans

⁵⁶ Gen. 10, 21.

⁵⁷ Voir Jean-Paul DEREMBLE, « La nudité de Noé ivre et ses relectures typologiques et iconographiques médiévales », dans Michel ROUCHE (dir.), *Mariage et sexualité au Moyen Âge. Accord ou crise ?*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2000 (Cultures et civilisations médiévales, XXI) p. 147-155.

⁵⁸ *I Cor.*, I, 25.

⁵⁹ Voir AUGUSTIN, *La Cité de Dieu*, trad. Georges COMBÈS, Œuvres de saint Augustin 36, Paris, Desclée de Brouwer, 1960 (Bibliothèque Augustinienne), XVI, 2, p. 182-183.

éprouver de honte (*se ipsum denudat sine pudore*) et subit les coups sans ressentir de douleur (*sustinet plagas sine dolore*). »⁶⁰

Enfin, lorsque François prend la route à travers la forêt dans son vêtement d'ermite à demi-nu (*viator seminudus*), les témoins continuent à le prendre pour un fou (*insanus* dit l'*Anonyme de Pérouse*). Cette nouvelle évocation de la folie s'inscrit quant à elle en miroir du motif littéraire de la dénudation de déraison. Dans la mesure où le vêtement exprime l'être social de l'individu, sa place et sa participation dans la civilisation, l'acte brutal de mise à nu traduit un rejet ou un renoncement à cet être social, donc un retour ou un passage vers le non-civilisé, voire le non-humain, le bestial. Dans la littérature vernaculaire, cette dénudation est souvent associée, comme ici, à la forêt, l'espace par excellence de l'*incultus*, du non-cultivé et donc symboliquement du non-civilisé⁶¹. Dans un contexte hagiographique, cette dénudation sylvestre exprime le renoncement et la fuite du monde ; c'est ce qui se passe pour Marie l'Égyptienne dans la *vita* versifiée de Rutebeuf (v. 1262), contemporaine de l'écriture de la *Legenda major* :

La dame fu en la forest.
Fors que de nuit ne prent arest.
Sa robe deront et depiece,
Chacuns rains enporte sa piece,
Car tant ot en son doz estei
Et par yver et par estei,
De pluie, de chaut et de vent
Toute est deroute par devant.
Il n'i remaint costure entiere
Ne par devant ne par derriere.⁶²

L'ensauvagement de Marie se vérifie dans sa transformation physique : sa peau devient noire, sa poitrine se couvre de mousse. D'humaine, elle devient progressivement elle-même une partie de la forêt, mi-bête, mi-végétal. On a une ici une forme extrême du modèle ascétique du désert ; l'animalité qui résulte de la dénudation correspond à un rejet d'une civilisation corrompue. D'où la proximité avec la folie, cette autre limite de l'humanité : c'est le cas pour Marie harcelée par des démons qui tentent de la faire sombrer dans la mélancolie ; c'est le cas aussi pour Yvain, dans le roman de Chrétien de

⁶⁰ BONAVENTURE, *De triplia via*, dans *Opera omnia*, tome VIII, Quaracchi, 1898, ch. II, § 4, p. 10 ; *Les Trois voies de la vie spirituelle*, trad. Jean-François BONNEFOY, Montréal, Éditions franciscaines, 1945, p. 90-91 (traduction légèrement modifiée).

⁶¹ Voir Alain LABBÉ, « Le vêtement déchiré et l'ensauvagement dans la forêt dans quelques textes médiévaux », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge*, *op. cit.*, p. 203-216.

⁶² « Voilà la Dame dans la forêt./ Elle ne s'arrête que la nuit./ Elle rompt et déchire sa robe./ Chaque branche en emporte une pièce./ Car elle l'a eue si longtemps sur le dos./ hiver rompt et déchire sa robe./ que la pluie, la chaleur et le vent/ l'ont toute ruinée par devant./ Il n'y reste pas une couture intacte/ ni par-devant ni par-derrière ». RUTEBEUF, *La Vie de sainte Marie l'Égyptienne*, v. 437-446, dans *Œuvres complètes*, texte établi, traduit, annoté et présenté par Michel ZINK, Paris, Le Livre de Poche, 2005 (Lettres gothiques), p. 480-481.

Troyes, qui par douleur d'amour fuit dans la forêt où on le retrouve nu, vivant comme un animal⁶³.

On pourrait multiplier ici les exemples à l'envi⁶⁴. Ils constituent un bagage culturel pour tout lettré : c'est donc sciemment que Bonaventure prend à contre-pieds ce lieu commun littéraire, au point d'ailleurs de rappeler précisément en cet endroit le goût de François pour le chant français, la langue courtoise par excellence : « Il voyageait ainsi dans la forêt et, tout joyeux, chantait en français les louanges du Seigneur »⁶⁵.

La dénudation publique porte en puissance le scandale social et le déséquilibre psychologique. Si les deux facteurs interagissent dans la dénudation devant l'évêque, alimentant ainsi le registre de l'excès et de la déraison, ils sont transfigurés dans la mesure où ils révèlent le projet divin qui agit à travers François.

5. Une dénudation exemplaire

Si la symbolique de la dénudation qui signifie le renoncement et la conversion, en appui sur les deux thèmes de la nudité du Christ et de la croix, est très ancienne⁶⁶, la transformation de saint François en *alter christus* opérée par l'historiographie franciscaine va fortement infléchir le motif dans les derniers siècles du Moyen Âge, au sens où, dans certains milieux, le modèle à imiter, c'est désormais François lui-même. On le vérifie par exemple chez les *mulieres religiosae*, ces femmes laïques, béguines ou tertiaires, particulièrement imprégnées de piété franciscaine. Ainsi, avant même de parler d'influence directe, signalons par exemple la grande ressemblance spirituelle entre la figure de François et sa contemporaine Marie d'Oignies⁶⁷. C'est d'abord son biographe Jacques de Vitry qui paraît faire de Marie, délibérément ou pas alors, une jumelle spirituelle de François :

« L'esprit de crainte lui avait insufflé un tel amour de la pauvreté que c'est tout juste si elle voulait garder le nécessaire. Tant et si bien qu'un jour elle résolut de fuir : sans attaches, méprisée, elle mendierait de porte en porte, elle suivrait nue le Christ nu, abandonnant le manteau de tous les biens temporels avec Joseph⁶⁸, la cruche avec la Samaritaine⁶⁹, la

⁶³ Voir CHRÉTIEN DE TROYES, *Yvain ou le chevalier au lion*, v. 2788-2839, dans *Œuvres complètes*, sous la direction de Daniel POIRION, Paris, Gallimard, 1994 (Bibliothèque de la Pléiade), p. 407-408.

⁶⁴ Voir Élodie BURLE, « Nudité, dépouillement, création : une figure de fous (*Yvain, Majnûn Laylà, Le Fou d'Elsa*) », dans *Le Nu et le vêtu au Moyen Âge*, op. cit., p. 59-73 et, plus largement, Muriel LAHARIE, *La Folie au Moyen Âge, XII^e-XIII^e siècles*, Paris, Le Léopard d'Or, 1991.

⁶⁵ *Legenda major*, 2, 5.

⁶⁶ Voir Réginald GRÉGOIRE, « Nudité. I. L'adage *Nudus nudum Christum sequi* », art. cité, col. 509-513.

⁶⁷ Sur le contexte spirituel voir Alcantara MENS, « L'Ombrie italienne et l'Ombrie brabançonne. Deux courants religieux parallèles d'inspiration commune », *Études franciscaines*, supplément annuel, XVIII (1967).

⁶⁸ Gen. 39, 12.

⁶⁹ Jn 4, 28.

tunique de lin fin avec Jean⁷⁰ – tout imprégnée qu'elle était du souvenir de la pauvreté du Christ... »⁷¹

Jacques a été l'un des premiers contemporains à évoquer, avec admiration, les disciples de saint François, d'abord dans une lettre datée d'octobre 1216⁷², soit exactement à l'époque où il achève de rédiger la vie de Marie d'Oignies. D'ailleurs, il parle dans cette lettre aussi des sœurs mineures, qui mènent alors selon lui une vie fort comparable à celle des béguines de Flandre⁷³. Quand bien même il ne chercherait pas explicitement dans ce passage à raccorder le profil spirituel de Marie au modèle de saint François, il le fera *a posteriori* de façon certaine dans son *Histoire occidentale* en convoquant les mêmes références scripturaires et patristiques qu'à propos de Marie pour louer les frères mineurs :

« Ils abandonnent tout ce qu'ils possèdent, ils renoncent à eux-mêmes, prennent leur croix et suivent nus le Christ nu. Ils abandonnent leur vêtement avec Joseph, leur cruche avec la Samaritaine et ils courent sans entrave »⁷⁴.

Quelques décennies plus tard, l'imitation de la dénudation de saint François est devenue un *topos* de la spiritualité féminine franciscaine. Ainsi est-il, à la fin du XIII^e- début du XIV^e siècle, chez Angèle de Foligno, compatriote de saint François, qui vécut en tertiaire au contact de spirituels franciscains qui ont rapporté ses propos et expériences mystiques :

« Je n'ai pas honte de dire devant le monde entier tous les péchés que j'ai commis dans ma vie, et je me réjouissais même d'imaginer comment je pourrais rendre publics mes iniquités, mes hypocrisies et mes péchés. Je voudrais me pendre au cou des poissons et des morceaux de viande, et aller nue par les villes et les places publiques (*ire nuda per civitates et plateas*) en disant : Voyez la plus vile des femmes, pleine de malice, d'hypocrisie, sentine de tous les vices et de la méchanceté. Je faisais carême dans ma cellule pour que les gens pense du bien de moi ; je faisais dire à tous ceux qui nous invitaient : Je ne mange pas de viande ni de poisson, alors que j'étais gourmande, pleine de gourmandise, je n'arrêtais pas de manger et de m'enivrer. »⁷⁵

⁷⁰ Mc 14, 52. On trouve le même rapprochement entre Gen. 39, 12 et Mc 14, 51-52, interprété comme acte de renoncement aux biens temporels, dans JÉRÔME, « Lettre 71 à Lucinus de Bétique », dans *Lettres*, t. IV, Paris, Les Belles Lettres, 1954, § 3, p. 11.

⁷¹ JACQUES DE VITRY, *Vita B. Mariae Oigniacensis*, dans *Acta Sanctorum*, 23 juin, tome V, Paris, Victor Palmé, 1867, p. 557E-F ; traduction par Jean MINIAC, JACQUES DE VITRY, *Vie de Marie d'Oignies*, Paris, Babel, 1997, p. 91.

⁷² Voir *Saint François d'Assise. Documents*, op. cit., p. 1322-1323.

⁷³ Voir JACQUES DE VITRY, *Vita B. Mariae Oigniacensis*, AASS, p. 547F.

⁷⁴ JACQUES DE VITRY, *Histoire occidentale*, traduit par Gaston DUCHET-SUCHAUX, Paris, Cerf, 1997 (Sagesses chrétiennes), p. 194-195.

⁷⁵ *Le Livre d'Angèle de Foligno*, op. cit., p. 181.

On a ici un décalque de la dénudation pénitentielle de François dans les rues d'Assise, après qu'il se fut lui-même accusé de gloutonnerie pour avoir mangé de la viande durant le Carême. Une génération à peine après Angèle, ce même motif se retrouve, de nouveau chez une femme, Claire de Rimini, mystique italienne elle aussi proche des spirituels franciscains :

« Le jour du vendredi saint où le Christ fut crucifié en endurant de telles peines, le matin de bonne heure, elle prit deux ribauds à gages. Après avoir promptement visité l'évêché de Rimini [...], elle commandait qu'ils lui lient étroitement les mains derrière le dos par des entraves. Les ribauds en question la menaient en la tenant par une corde au cou. Selon sa volonté, ils l'attachaient à une colonne de pierre et elle restait ainsi liée jusqu'à l'heure de none du samedi suivant. Alors, une fois les offices récités, ils la détachaient de la colonne. Les mains toujours entravées, le licol à la gorge, vêtue de ses dessous, sollicitant que chacun la batte cruellement de ses propres mains à coups de faisceaux de branches ou de fléaux, elle visitait les églises de la cité et des bourgs, les cherchant très minutieusement. Ensuite elle retournait à sa cellule, ainsi affligée. »⁷⁶

Comme le fait remarquer Jacques Dalarun, il convient de souligner la superposition des deux modèles, « le Christ et François, le second ramenant constamment au premier »⁷⁷. Néanmoins, c'est l'évolution du motif de la dénudation par dévotion à la croix et à la pauvreté de Jésus, entre Marie d'Oignies, Angèle et Claire de Rimini qui est riche d'enseignements. Dans la vie de Marie d'Oignies, même si l'aura de François plane déjà, on assiste à une déclinaison du motif traditionnel de la dénudation spirituelle appliquée conformément à l'adage patristique « suivre nu le Christ nu ». Chez Angèle, François n'est plus une ombre, mais bien celui-là même qui est imité par la mystique, sans qu'il faille y voir nécessairement le christ en surimpression. Angèle imite un François historique – pour preuve, la dimension outrée de son autocritique : François avait consommé de la viande pour se soigner, Angèle s'inflige une telle pénitence par pure *imitatio Francisci* – alors que Claire de Rimini quant à elle imite un François totalement christique. La dénudation pénitentielle rapportée dans la *Legenda major* s'est transformée en remémoration voire en réitération de la Passion.

Parallèlement, on assiste en l'espace d'un siècle à la fois à un durcissement de la dimension pénitentielle de la dénudation et à un phénomène d'imitation littérale de la source évangélique. Le durcissement est perceptible dans la flagellation que s'impose Claire de Rimini. Il faut dire qu'au début du XIV^e siècle, les pratiques de flagellation collective font désormais partie des manifestations ordinaires de la piété urbaine. C'est

⁷⁶ Jacques DALARUN, *Claire de Rimini. Entre sainteté et hérésie*, Paris, Payot, 1999, p. 113 (commentaire p. 112-115) et IDEM, « *Lapsus linguae* ». *La légende de Claire de Rimini*, Spolète, 1994, p. 305-309 et 324-326. On observe les mêmes flagellations pénitentielles aussi chez Marguerite de Cortone dans le dernier quart du XIII^e siècle, mais le modèle de la sainte est plutôt ici Marie Madeleine.

⁷⁷ Jacques DALARUN, *Claire de Rimini, op. cit.*, p. 113.

d'ailleurs en Ombrie, non loin d'Assise, à Pérouse qu'apparaissent les premiers groupes de flagellants, dans un climat de crise alimentaire (famine de 1258) et d'affrontements entre Guelfes et Gibelins. Ils surgissent ensuite toujours dans un contexte de grands troubles, en Rhénanie à la fin du XIII^e siècle, avant de connaître un succès spectaculaire lors de la peste de 1348. Les pénitents vont alors de cité en cité, se rendent sur les parvis des églises et les places. Là ils se dénudent partiellement, se jettent à terre les bras en croix puis procèdent à des actes collectifs de flagellation.

Les flagellants de Pérouse sont signalés en 1260, l'année même où la rédaction d'une nouvelle vie de saint François est confiée à Bonaventure. Déjà, le maître du retable Bardi posait cette analogie entre François dénudé et le pénitent. Chez Bonaventure, il semble y avoir simultanément un renvoi à cette nouvelle pratique, qui a pu lui servir de référence pour appréhender rétrospectivement la déambulation pénitentielle de François, et l'occasion de mettre en garde son auditoire contre une imitation irréfléchie d'un homme qui reste hors norme : « Tous les assistants, remplis d'admiration à ce spectacle extraordinaire et profondément édifiés, car ils connaissaient bien son austérité, proclamèrent que pareille humilité était plus admirable qu'imitable »⁷⁸. Dans le cas d'Angèle, mais plus encore avec Claire, ces précautions n'ont plus cours, au contraire, on est plutôt dans la surenchère, due sans doute à la proximité de ces deux saintes femmes des milieux spirituels, mais aussi en raison des inflexibilités des sensibilités et de la piété. En effet, l'autre élément remarquable concerne cette application littérale du modèle évangélique. On le voit déjà avec François se dénudant physiquement pour suivre le Christ nu. Angèle franchit un pas, mais au spirituel seulement, en s'imaginant embrassant nue la croix : « j'étais tellement enflammée que, me tenant debout à côté de la croix, je me dépouillai de tous mes vêtements et m'offris toute au crucifié »⁷⁹. La Passion jouée par Claire constitue encore un pallier supplémentaire puisqu'elle exige désormais une implication bien réelle du corps, une actualisation physique des souffrances comme validation de l'efficacité de l'imitation évangélique. La lettre a triomphé, le corps aussi dans son accession au degré le plus élevé de l'engagement spirituel. La dénudation réelle, auto-infligée, n'est plus le symbole du dénuement spirituel ; elle en est la condition nécessaire, presque suffisante.

Conclusion

Grâce au dossier iconographique constitué par Richard Trexler, nous pouvons suivre la diffusion géographique de l'image de la dénudation devant l'évêque à la fin du Moyen Âge : on la retrouve essentiellement dans l'Italie centro-septentrionale, avec quelques incursions vers le nord (Suisse) et vers le sud (Sardaigne)⁸⁰. En revanche, l'autre dénudation, celle de la déambulation dans Assise, n'aura pas de postérité iconographique ; sans doute en raison de son caractère extrême. S'agissant des textes, la symbolique de la dénudation spirituelle est tellement répandue dans la tradition chrétienne qu'il est difficile, dans les nombreux cas où le ou la converti(e) manifeste

⁷⁸ *Legenda major*, 6, 2.

⁷⁹ *Le Livre d'Angèle de Foligno*, op. cit., p. 55.

⁸⁰ Voir Richard C. TREXLER, *Naked Before the Father*, op. cit., p. 88-102.

son renoncement au monde par une forme de dénudation, d'y voir spécifiquement le filigrane de saint François. Pour seul exemple en ce sens, citons le cas de Douceline de Provence, contemporaine de Bonaventure et sœur d'un autre grand franciscain proche des spirituels, Hugues de Digne, dont la vie signale classiquement et sobrement au moment de sa conversion un geste de dénudation suivi de la prise de l'habit de pénitent : « Alors, avec grand mépris du monde, elle abandonna aussitôt les vêtements qu'elle portait, avec grande ardeur, et elle se vêtit de noir, dans la couleur et la forme d'habit que portaient les dames [clarisses] qu'elle avait vues »⁸¹. La démonstration est plus aisée concernant la dénudation pénitentielle, qui fait bien école dans l'hagiographie féminine, accompagnant la vogue pour la flagellation qui gagne l'Italie centrale à la fin du XIII^e siècle. Ici, l'origine des témoignages écrits, marqués par le courant spirituel, confirme dans le même temps le véritable mobile du silence des images, dans la mesure où l'on n'est jamais loin de l'hérésie.

Dans la culture médiévale, l'acte public de dénudation exprime une perturbation momentanée des valeurs, qui peut alors être perçue de façon ambivalente : elle peut stigmatiser l'infamie ou la honte du sujet (dénudations d'humiliation, de concupiscence ou de pudeur bafouée) ; ou bien révéler l'héroïsme de celui qui déroge aux règles sociales pour créer un nouveau cours des valeurs, fondé sur une vérité sans artifice. François se situe évidemment dans le second cas de figure, même si les deux registres fonctionnent de pair et se nourrissent l'un l'autre. Ce qui rend la dénudation de François devant l'évêque d'Assise particulièrement remarquable et exemplaire, c'est sa capacité à concentrer cette richesse symbolique et cette polysémie, puisqu'elle est tout à la fois le point d'orgue de sa conversion, et par extension de toute expérience individuelle invitée à s'identifier au *poverello*, et le manifeste d'un nouvel ordre collectif alors en débat, avec fièvre et ferveur.

⁸¹ *Vie de sainte Douceline*, traduit du provençal par Geneviève BRUNEL-LOBRICHON dans Danielle RÉGNIER-BOHLER (dir.), *Voix de femmes au Moyen Âge. Savoir, mystique, poésie, amour, sorcellerie XII^e-XV^e siècle*, Paris, Robert Laffont, 2006 (Bouquins), p. 283-370 (ici p. 304).

