



MUSÉE DE SAINT-ANTOINE L'ABBAYE

Face à face, une visite virtuelle vous invite à découvrir depuis chez vous un objet des collections. Aujourd'hui :

La tentation de saint Antoine

XVI^e siècle

Vitrail polychrome

Parcours permanent **Chroniques d'une abbaye.**

Ce vitrail polychrome date du début du XVI^e siècle. Sur bien des aspects, il demeure encore un mystère, en effet s'il est probable qu'il provienne de l'Est de la France, nous ignorons dans quel atelier il a été réalisé, et nous n'avons aucune information précise sur le ou les commanditaires.

1. Données iconographiques

Aucun doute sur le thème choisi : ce vitrail représente *La tentation de saint Antoine*. C'est une thématique religieuse extrêmement courante, reprise par de nombreux artistes de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance nordique, tels que Jérôme Bosch, Martin Schongauer, Joachim Patinir et Quentin Metsys.

La scène est directement empruntée aux récits hagiographiques de la vie d'Antoine le Grand, notamment celle rédigée en grec par Athanase d'Alexandrie au IV^e siècle (la *Vita Antonii*, traduite en latin par Evagre d'Antioche vers 370) et reprise dans par Jacques de Voragine sa *Légende dorée* au XIII^e siècle.

Ces sources nous rapportent qu'Antoine était un ermite copte qui aurait vécu en Égypte, entre 251 et 356 de notre ère. Imprégné des paroles de l'Évangile et tout entier tourné vers sa foi, il se serait retiré dans le désert où il aurait accompli des miracles et des guérisons.

2. Un rattachement stylistique à la Renaissance nordique

La facture de ce vitrail est, sur bien des aspects, caractéristique de la Renaissance nordique, notamment de l'École flamande. Le XVI^e siècle est, en effet, l'âge d'or du vitrail flamand qui

se caractérise par une quête de la virtuosité technique identique à celle que l'on retrouve dans la peinture.

On remarque tout d'abord que le sujet se rattache aux thématiques hallucinatoires, au monde du rêve et du carnaval que l'on observe chez des peintres du Nord comme Jérôme Bosch, Pieter Brueghel l'Ancien ou Matthias Grünewald, tous maîtres du monstrueux. Le motif du hibou se retrouve par exemple dans *La tentation de saint Antoine* de Pieter Huys (1520-1570). Il peut symboliser « le monde du rêve ou, plus globalement, le versant obscur de la conscience ».

Autre élément caractéristique du style flamand : les éléments d'architecture qui encadrent la scène, avec en bas le phylactère ainsi que le blason du ou des commanditaires. L'intérêt de cet encadrement est qu'il contribue à donner un effet de profondeur.

Il y a là quelques emprunts faits à l'art italien :

- La sensibilité pour la nature dans la représentation du paysage en arrière-plan,
- la perspective, c'est-à-dire l'art de représenter des objets ou des espaces en trois dimensions sur une surface à deux dimensions,
- le souci du réalisme anatomique dans la manière de représenter les corps,
- l'importance du modèle antique : les chapiteaux à feuilles d'acanthé s'inspirent directement des motifs ornementaux propres au style corinthien.

L'ensemble de ces éléments font de ce vitrail une puissante synthèse artistique qui combine la tradition gothique avec les apports novateurs de la Renaissance.

3. Identifier saint Antoine

Les attributs utilisés pour la représentation d'un saint permettent son identification. Antoine est représenté avec :

- L'auréole : ce cercle de lumière au-dessus de la tête est une convention iconographique qui rend visible la sainteté d'un personnage,
- Le livre se rapporte à la Bible, source de toute connaissance au Moyen Âge,
- Les flammes sont une allusion au mal des ardents, fléau contre lequel le saint assurait protection et guérison,
- Le chapelet à gros grains est un objet liturgique utilisé par les croyants à partir du XIIe siècle pour compter leurs prières,
- Le cochon domestique : sa symbolique est empruntée à l'hagiographie et au folklore où se dresse l'image du « bon cochon » qui devient, à partir du XIVe siècle, le compagnon fidèle et affectueux du saint Abbé. Il faut dire que l'animal partage la vie quotidienne des hospitaliers de saint Antoine : ils l'élevaient pour nourrir les malades atteints d'ergotisme qu'ils soignent dans leurs hôpitaux.

4. Représenter le démon à l'automne du Moyen-Âge

Mais les flammes sont aussi un renvoi à l'enfer, lieu de damnation éternelle qui hante l'imaginaire médiéval. Trois créatures infernales sont justement représentées autour d'Antoine, reconnaissables à leur physionomie monstrueuse.

Au cours de sa retraite dans le désert, rapporte l'évêque d'Alexandrie, Antoine se serait confronté à de nombreux démons, des êtres hybrides (mi-hommes/mi-bêtes) qui, dans la tradition chrétienne, sont les alter-ego maléfiques des anges, messagers de Dieu. Ils représentent les vices et les tentations qui guettent constamment non seulement le saint ermite jusque dans sa retraite, cherchant à éloigner tout croyant de sa quête spirituelle.

À gauche se tient un incube (démon mâle), et à droite un succube (démon femelle), ils tentent d'entraîner le saint à la luxure, qui compte parmi les sept péchés capitaux. Mais à regarder plus en détail, on remarque qu'il s'agit d'un démon hermaphrodite, à en juger par sa poitrine de femme et son sexe d'homme. La confusion des deux sexes en un seul et même corps est ici dépeint comme une anomalie, une transgression de l'ordre naturel : c'est un renvoi au désordre et à la dépravation qui conduisent les âmes en enfer.

Le motif des tentations est à replacer dans le cadre plus général des figurations de l'enfer qui rassemble les peurs collectives et impose au spectateur un examen de conscience : « il est un miroir qui renvoie au sujet l'image d'un 'moi' coupable ; il fonctionne comme incitation à la confession, comme fondement d'un recours à la médiation ecclésiale » (cf. Jérôme Baschet, *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie, XIIIe-XVe siècles*).

5. Antoine, miroir de perfection chrétienne

Face à ce mal qui tente de le ronger, Antoine reste d'une impassibilité absolue. Il se réfugie dans sa foi, comme l'indique son livre ouvert et ses mains jointes dans l'attitude de la prière. Sur le vitrail comme dans le récit d'Athanase, Antoine résiste sans relâche aux tentations grâce à une foi inébranlable. En cela, il a incarné un modèle de perfection chrétienne. Par un effet miroir, le fidèle est invité lui aussi au repentir et à la pratique de la vertu.

6. Provoquer l'émotion mystique : l'art du vitrail et la théologie de la lumière

Ce discours symbolique sur le triomphe du Bien sur le Mal est renforcé par le support matériel utilisé : le vitrail qui accorde une grande place à la lumière, considérée comme un reflet de la gloire de Dieu, qui est Lumière. Guillaume Durant, évêque de Mende (v.1230-1296), considère que « les fenêtres vitrées sont les écritures divines, qui versent la clarté du vrai soleil, c'est-à-dire de Dieu, dans les églises, c'est-à-dire dans les cœurs des fidèles, tout en les illuminant ». Il faut donc s'imaginer cette image de verre en place, sans que l'on sache s'il s'agit plutôt d'une chapelle privée ou d'un sanctuaire, pour créer un univers de lumière.

Le vitrail aide à provoquer l'émotion mystique ; la puissance de séduction de l'art, offert à la « concupiscence des yeux » (Bernard de Clairvaux), vient affermir le sentiment religieux et tient lieu d'expérience théophanique. En cela cette œuvre possède une forte valeur esthético-religieuse.

7. Le vitrail : histoire et technique

Le vitrail est une composition translucide faite de morceaux de verre, colorés ou non, assemblés à l'aide de baguettes de plomb et d'une armature de fer ou d'un ciment. Il sert à fermer une ouverture et à créer une vaste paroi lumineuse et décorative. Ils peuvent représenter des scènes historiées, des paysages ou encore des formes abstraites.

Si le vitrail est utilisé dès la période romaine, c'est au Moyen Âge, entre 950 et 1240 que sa technique se développe réellement. Il doit son essor à l'avènement de l'art gothique qui a vu l'augmentation de la taille des fenêtres sur les édifices religieux.

La fabrication du vitrail se fait en plusieurs étapes. Le verre est obtenu à partir d'un mélange de sable de rivière et de cendres de fougères, brûlé à haute température. Les grandes quantités de matières premières nécessaires expliquent que les verreries étaient situées à proximité immédiate d'une forêt et d'un cours d'eau. Les plaques de verre sont obtenues par soufflage.

Vient ensuite le dessin du modèle et la réalisation du gabarit. Le maître verrier réalise son dessin à la mine de plomb ou en peinture en grandeur nature sur un parchemin. Il s'agit ensuite d'harmoniser la création entre les plaques de verres et les baguettes de plomb afin de rendre le vitrail le plus lisible possible. Le plomb est utilisé en raison de sa malléabilité.

La découpe du verre répond à des besoins à la fois esthétiques et pratiques. On peut jouer sur l'alternance des couleurs mais également réaliser des vitraux de grandes dimensions avec des plaques de verre de taille modeste. Le verre est découpé à l'aide de tiges métalliques qui le fragilisent à l'emplacement souhaité afin de pouvoir détacher le morceau facilement. Pour la couleur, on ajoute des oxydes métalliques. L'oxyde de cuivre donne la couleur rouge, le cobalt, le bleu et le fer, le vert.

Le verre des vitraux conserve en son sein de multiples informations sur sa fabrication, son histoire mais également son vieillissement et sa dégradation. Pour exemple les scientifiques peuvent distinguer à l'aide d'une technique de caractérisation physique des matériaux, la spectrométrie Raman, les verres du Moyen Âge, qui contiennent du potassium, des verres de remplacement montés au XIXe siècle, qui contiennent du sodium.

Les détails des vitraux sont réalisés à la peinture par la technique de la grisaille ; ils sont posés au pinceau directement sur les pièces de verre puis fixés au four.

8. L'utilisation du vitrail dans les édifices religieux médiévaux

Le dessin des premiers vitraux romans est obtenu par la découpe, soulignée par les joints de plomb supportant les panneaux. L'utilisation de la grisaille est réduite, la luminosité des vitraux assez faible. Au cours de la période gothique, la taille des morceaux de verre grandit, augmentant l'apport de lumière et la grisaille remplace fortement la découpe dans la structuration de l'œuvre jusqu'aux vitraux très lumineux de la Renaissance. Les ouvertures se multiplient et deviennent plus grandes ; en plus des décors, qui ont une fonction

d'accompagnement liturgique, la transparence des vitraux souligne l'importance et le rôle de la lumière au Moyen Âge.

Le matin, la lumière envahit l'abside où des vitraux représentent la Vierge, le midi elle illumine la rosace sud du transept, le soir la façade occidentale. Les vitraux placés au nord ne sont jamais éclairés directement : ils représentent les prophètes, qui n'ont pas reçu la lumière du Christ, contrairement aux vitraux placés au sud, représentant des personnages et des scènes du Nouveau Testament. La multitude des fenêtres offre ainsi le développement d'une narration iconographique biblique riche fournissant un enseignement théologique aux fidèles.

Dans la construction contemporaine, l'éclairage naturel répond à des normes très précises, il s'agit de créer des *ambiances lumineuses* adaptées à l'habitat et aux lieux de travail. Cette question de l'éclairage naturel de l'édifice a profondément bouleversé notre compréhension des vitraux romans et gothiques, reliant architecture, liturgie et technique de construction.

La notion d'*ambiance lumineuse* est si étroitement associée à notre culture contemporaine, jugée innovante, qu'elle n'a été appliquée que tout récemment à l'architecture médiévale. Si les bâtisseurs du Moyen Âge ne connaissaient pas la physique appliquée, ils avaient pour eux l'expérience et l'intuition.

S'ils ignoraient qu'entre plusieurs sources lumineuses monochromatiques affichant la même puissance énergétique, celle qui rayonne dans le jaune-vert est 20 fois plus intense que celle rayonnant dans le bleu ou le rouge, ils l'ont expérimenté dans les vitraux de pleine couleur, dont les rouges et les bleus, abondants, consomment beaucoup de lumière. Ainsi, au cours du XIII^e siècle, ont été imaginées des verrières aux couleurs plus claires, alternant figurations et verres blancs, avant que le jaune d'argent (XIV^e) ne permette d'extraordinaires effets de transparence et de clarté.

L'architecture gothique augmente la luminosité en agrandissant les fenêtres et en appliquant des couleurs claires (faux appareils blancs) sur les murs, se distinguant ainsi de l'éclairage contrasté de la période romane. On passe d'une dramatisation de la liturgie à une recherche de lumière surabondante et omniprésente.

Dans la théologie chrétienne, la lumière est assimilée à une manifestation divine puisque « Dieu est lumière ». Les vitraux colorés éclairent les reliques, et les tombeaux des personnages importants, désormais placés dans le chœur plutôt que dans la crypte. L'ensemble concourt à créer une atmosphère colorée et un climat spirituel magnifiant la prière. C'est le cas du sanctuaire de Saint-Antoine, où étaient logées les reliques du saint.

Nos remerciements à Benoit Chêne et Aurélien Dartora pour leurs recherches et les visites 'face à face' réalisées au cours de leur stage.

Visuels : détails ©Denis Vinçon / ambiance ©Fabian Da Costa