

## La figuration des tentations des saints dans la peinture à l'époque moderne

Martine Vasselin

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/rives/509>

DOI : 10.4000/rives.509

ISBN : 978-2-8218-0042-7

ISSN : 2119-4696

### Éditeur

TELEMME - UMR 6570

### Édition imprimée

Date de publication : 15 octobre 2005

Pagination : 15-33

ISSN : 2103-4001

### Référence électronique

Martine Vasselin, « La figuration des tentations des saints dans la peinture à l'époque moderne », *Rives nord-méditerranéennes* [En ligne], 22 | 2005, mis en ligne le 30 décembre 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rives/509> ; DOI : 10.4000/rives.509

---

Ce document a été généré automatiquement le 20 avril 2019.

© Tous droits réservés

---

# La figuration des tentations des saints dans la peinture à l'époque moderne

Martine Vasselín

---

- 1 Par tentation, on entend « ce qui porte à enfreindre une loi religieuse, morale, une impulsion qui pousse au péché, au mal en éveillant le désir ». Aussi, comme le relèvent les auteurs de la notice du *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique* concernant la tentation, celle qui fit succomber nos premiers parents est bien devenue, du fait même de leur faiblesse et de leur chute, inhérente à l'existence terrestre de tous leurs descendants et le Christ lui-même, durant son existence humaine, n'en fut pas à l'abri<sup>1</sup>. Mais si cette conscience de la vulnérabilité à la tentation et de son omniprésence est essentielle à l'expérience chrétienne, il n'en va pas de même de sa figuration.
- 2 L'art chrétien a multiplié, du xv<sup>e</sup> au xviii<sup>e</sup> siècle, les images des saints, les proposant en modèles aux fidèles. Cependant, le choix des scènes hagiographiques s'est presque toujours révélé d'une grande prudence, évitant celles des moments cruciaux des épreuves qui assaillaient les saints malgré eux et dont l'issue pouvait paraître incertaine, ou la complaisance à la représentation du Malin et de ses incarnations séductrices, ambiguë et dangereuse. Aussi, rares sont les images qui exhibent la tentation subie, en acte, se déroulant sous nos yeux. Nous voudrions donc analyser ici quelques sources textuelles à l'origine de ces rares images explicites de la tentation satanique, les confronter à leur interprétation par les peintres et tenter de comprendre leur fonctionnement, l'effet escompté sur les fidèles de ces images qui font cohabiter le délectable et sa détestation, l'inventivité redoutable du Trompeur et la faiblesse passagère des âmes élues de Dieu, la beauté physique du Diable et la beauté morale du saint tourmenté. C'est l'art flamand et allemand qui fournit les contributions à la fois les plus nombreuses et les plus originales au thème de la tentation des saints, autour de la figure vedette de saint Antoine ermite, figure emblématique des tentations réitérées et presque insoutenables, recherchées comme à plaisir et affrontées avec bravade. Cette enquête permet de dégager deux questionnements : quel corps, quelle apparence concrète prend dans la peinture la

tentation, par essence mentale, imaginaire, fantastique, soit interne à l'esprit du saint, soit suscitée par la puissance de tromperie que Dieu a consenti au Démon d'exercer à l'encontre des hommes ? Quels effets produit la tentation sur le corps du saint ? Comment le corps pantelant, déchiré ou replié sur lui-même dans la frayeur, peut-il être en ce cas le miroir de l'âme assaillie et comment des corps concrets, de monstres ou de séductrices, peuvent-ils incarner, matérialiser, projeter dans la substance étendue, les phantasmes du saint inoculés en lui par le Malin ? La tentation étant une pulsion, même si combattue avec énergie, et rabaisée théologiquement au rang d'hallucination diabolique, d'illusion tragique du bonheur, comment figurer le conflit entre la concupiscence et les valeurs morales chrétiennes, dans le contexte d'un usage didactique et édifiant de l'art ? Le pouvoir de séduction des sens, d'attraction imaginaire de la peinture étant à cette époque perçu comme très efficient, insidieusement et de façon rémanente, comment, à la fois, le mettre à profit en jouant sur l'empathie et le brouillage temporaire des frontières entre le réel et l'imaginaire et dans le même temps le contrôler et le canaliser *ad majorem Dei et sanctorum gloriam* ?

- 3 La tentation n'a pas le même sens ni la même valeur chez le simple fidèle dans son humaine imperfection et chez les êtres déjà éprouvés et choisis par Dieu, les saints bien avancés sur le « chemin de perfection », modèles et tuteurs des chrétiens. Il convient de relever dans les écrits autobiographiques des saints et dans les récits hagiographiques de leurs témoins ou de leurs héritiers spirituels les occurrences et les divers caractères des tentations évoquées, les aspects concrets que ces descriptions pouvaient fournir aux peintres. On pourra ainsi constater une nette disparité quantitative entre la relative fréquence du thème spirituel de la tentation, de la mise à l'épreuve du saint dans les textes et sa quasi-occultation dans les images ; et, à l'inverse, le caractère très abstrait et laconique des évocations des tentations dans la littérature religieuse comparée à l'imagination fertile des quelques artistes qui se sont risqués à peindre ces épisodes.
- 4 Les tentations retenues par l'iconographie concernent fort peu de personnages saints comme Benoît, Jérôme, Antoine, alors que *La Légende dorée*, vers 1260, les décrit beaucoup plus nombreux à avoir résisté aux attaques du Malin, notamment Marie l'Égyptienne, François, Bernard. Les textes ne font que des allusions très brèves à la forme prise par les tentations, assez diverses, et répugnent à toute insistance sur l'effet physiologique et psychologique de la tentation sur sa victime. Le peintre en revanche est inévitablement amené à se prononcer, à caractériser les sensations éprouvées par le saint à travers son attitude et sa physionomie, à choisir d'exprimer la fascination ou l'angoisse du saint, son combat ou sa fuite, la flatterie des sens ou l'horreur répugnante de ses visions, l'aspect paradisiaque ou ignoble des créatures dépêchées ou investies par Satan. Si le récit hagiographique peut distinguer une première phase de surprise ravie, suivie de la révélation de la hideur du Démon interrogé et démasqué, le peintre doit les intégrer dans un même champ de vision du spectateur et montrer l'ambivalence de la tentation dans la simultanéité. Si le narrateur peut tirer la leçon de l'épreuve et évoquer Dieu tirant en coulisse les ficelles de la scène et de ses acteurs, autorisant les agressions du Tentateur pour accroître les mérites des saints victorieux, le peintre doit privilégier l'héroïsme de leurs attitudes (jouant aussi de l'échelle héroïque du saint par rapport à des créatures diaboliques pygmées) face au grouillement des monstres, à leurs violences ou au charme méprisé des tentatrices. Des contraintes et des ressources différentes, des rôles différents des images et des textes, des destinataires différents, concourent donc à faire des rares représentations visuelles de la tentation des saints dans la tradition occidentale des

Temps modernes, un précieux témoignage complémentaire de la conception des désirs refoulés et des conflits torturants entre l'âme et la chair.

- 5 Dans le *Livre des dialogues* de Catherine de Sienne, vers 1378, la sainte prête ces propos à Dieu : « Ma justice a fait du Démon le bourreau qui doit tourmenter les âmes qui m'ont misérablement offensé. Je lui ai donné pour mission, en cette vie, de tenter mes créatures, non point pour que mes créatures soient enfin vaincues, mais pour qu'elles triomphent et pour qu'elles reçoivent de mes mains la gloire de la victoire, après m'avoir manifesté leur vertu. Que nul n'ait peur : quelle que soit la tentation ou le combat que le Démon vous livre, je vous ai rendus forts, je vous ai donné une volonté forte, trempée dans le sang de mon Fils. Cette volonté, ni le Démon, ni les créatures ne peuvent vous la changer puisqu'elle est bien vôtre ; je vous l'ai donnée avec le libre-arbitre (...) On ne parvient à la vertu que par la connaissance de soi-même et par la connaissance de moi-même. Or cette connaissance ne s'acquiert jamais aussi parfaitement qu'au moment de la tentation. L'âme voit bien alors qu'elle n'est rien : n'est-elle pas incapable de se libérer de cette souffrance et de ces tracasseries qu'elle voudrait fuir ? ». Ainsi la tentation renvoie le saint à la conscience de sa faiblesse et de la bonté divine. Sainte Catherine évoque les tromperies du Diable : « Je t'ai dit que le Démon attire les hommes vers l'eau morte, la seule qu'il possède, en les aveuglant avec les délices et les honneurs du monde. Il les attrape avec l'hameçon du plaisir qu'il maquille en bien ». Mais pour qui reçoit les visites de Dieu qui mettent l'âme en fête, comment distinguer sa présence des pièges similaires du Malin : à la « diminution de l'allégresse de l'âme à mesure que la visite se prolonge », « Aux premières approches du Démon, il y a allégresse mais ensuite confusion et nuit spirituelle », ennui et nausée. Quelques images sont ici significatives dans leur parallélisme avec les moyens dont dispose le peintre : l'eau sombre et stagnante, le piège dissimulé, les couleurs du plaisir.
- 6 Dans les textes hagiographiques, les tentations concernent très rarement les femmes et la *Légende dorée* indique à peine en une phrase les longues épreuves de sainte Marie l'Égyptienne, tentée durant dix-sept ans au désert puis délivrée de l'aiguillon de la chair. Les saints tentés relèvent de divers types : les moines, les ermites, les ascètes, parfois des dignitaires ecclésiastiques comme des évêques devant donner l'exemple à leurs brebis. Ce sont des saints ayant fui les persécutions des premiers siècles du christianisme au désert ou des saints fondateurs ou réformateurs des ordres monastiques, des derniers siècles du Moyen Âge. Ce sont souvent des saints qui ont décrit et raconté eux-mêmes les tentations dont ils furent l'objet comme Catherine de Sienne ou Thérèse d'Avila. Parfois la tentation est rapportée par un narrateur qui semble se reposer sur les confidences du saint et une tradition orale. De semblables prises de conscience et mises en garde se lisent chez saint François de Sales (*Introduction à la vie dévote*, 3<sup>e</sup> édition en 1608) et dans *Le Chemin de perfection* de sainte Thérèse d'Avila. L'objet de la tentation est variable : de la luxure chez Marie l'Égyptienne et Benoît, du pouvoir, de la richesse (parmi d'autres suggestions, Antoine est tenté à diverses reprises par de l'or et des objets précieux). Dans les récits hagiographiques comme les vies de *La Légende dorée*, la tentation peut être montrée comme un événement capital mais unique, vaincue et surmontée une fois pour toutes ; soit par une auto-punition extrême que le saint s'inflige pour s'en guérir à tout jamais par le souvenir de ses souffrances : François se jette nu dans la neige, saint Bernard dans les eaux d'un étang glacé, Benoît dans les ronces ; soit par la découverte du véritable visage de la tentation, de sa laideur réelle derrière des apparences flatteuses. Mais la tentation peut aussi être décrite comme un retour incessant, obsessionnel des mêmes désirs

occasionnant un combat presque continu, sans guère de répit : c'est le cas d'Antoine et d'autres ermites, la fuite du monde n'entraînant nullement le tarissement des sources de tentation, ni l'amoindrissement de leur urgence<sup>2</sup>. Dans certaines biographies, les saints ont à faire aux tentations des autres, comme Dominique qui contraint le Diable à lui révéler les pièges qu'il tend aux frères au chœur, au dortoir ou au réfectoire. Dans les récits hagiographiques, la tentation est le plus souvent présentée comme l'apparition du diable sous diverses formes, visibles ou non, humaines ou non. Dans *La Légende dorée*, le Démon se révèle à Martin sous l'aspect d'un roi ou de dieux païens, à Dominique en moine moqueur et irrévérencieux, à Nicolas en religieuse, à Macaire en moissonneur à la faux, à Auxerre sous le visage familial de voisins, à Benoît en enfant noir, démon de la fornication, à Antoine en géant, à Paul ermite, François, Benoît et à un évêque dans la « Vie de saint André », sous l'apparence d'une femme très belle. Il peut aussi prendre l'apparence d'animaux sauvages et cruels agressant Antoine, d'un monstre hideux jetant des flammes des yeux et de la bouche (« Vie de saint Benoît »), d'esprits invisibles hantant les tombeaux païens, d'êtres volants (dominant la ville d'Arezzo ou courant en troupes sur le toit de la maison où réside saint François). Parfois le diable entre dans le corps d'animaux ou d'humains qu'il possède, comme le cheval de saint Grégoire, parfois il se contente de laisser un objet comme un plat d'argent ou une masse d'or. La scène peut connaître quelques variantes dans son déroulement. Saint Basile invoque lui-même le Démon pour le connaître, mais le plus souvent ce dernier intervient spontanément pour tourmenter le saint qui ne cherche qu'à s'en protéger. La rencontre peut se traduire par un dialogue : plaintes du Diable devant le tort que lui cause le saint de par l'exemple de sa vie vertueuse, paroles de séduction et de flatterie, ordres et exigences ou confession d'être vaincu par la foi du saint et son appel à Dieu. Mais elle peut, sans aucune rhétorique, être une lutte physique sans merci où le saint est bastonné, écorché. Le dénouement peut aussi prendre divers aspects, plus ou moins magiques : le Démon est contraint à la fuite, s'envole, est réduit en fumée, disparaît en laissant une odeur infecte. Les raisons de sa défaite sont le signe de la croix, l'invocation au Christ et son appel à l'aide de la part du saint, les crachats et autres marques de mépris, invectives et moqueries que lui inflige le saint, l'indifférence ou l'intrépidité de celui-ci.

- 7 Ces données théologiques, morales et biographiques étant explicitées, qu'en est-il de la figuration plastique de ces scènes de tentation ? Nous allons assister à des partis divers, certains peintres cherchant à rendre la tentation vraisemblable, familière, naturelle, d'autres à accentuer son étrangeté radicale, son caractère fantastique ou monstrueux. Certains ont vu la tentation comme une offre de plaisir défendu qu'il convenait de faire ressentir et partager au spectateur, d'autres l'ont montrée comme une attaque terrifiante d'un saint en proie aux souffrances physiques et morales. Certains ont traduit la tentation dans le langage de la gestuelle et de la mimique faciale, selon les codes humanistes, d'autres ont projeté les angoisses du saint dans l'espace qui l'entourne, le peuplant de pièges et de menaces, d'êtres malfaisants et difformes. Mais le héros y est toujours chancelant, la victime palpitante, la leçon de la fragilité humaine jusque dans ses incarnations les plus parfaites y est manifeste. Et si ces images, trop inquiétantes, n'ont pas été privilégiées – bien au contraire – par la propagande visuelle de l'Église catholique, elles n'en furent pas moins en consonance avec un certain sens de l'humilité de l'homme, impuissant sans le secours de la grâce divine, guetté par le Malin tout au long du chemin de sa vie, voix qu'on entend aussi bien chez les théologiens de la fin du Moyen Âge que chez les penseurs de l'âge moderne. Mystiques ou pénitents, gothiques ou baroques, ont exprimé cette angoisse de la rencontre disproportionnée entre la faiblesse humaine et les

forces omniprésentes du mal, qui implique le miracle de la grâce et de la miséricorde divine. Examinons quelques exemples

- 8 Les *Belles Heures du duc Jean de Berry*, illustrées par les frères Limbourg au tout début du xv<sup>e</sup> siècle, renferment une représentation assez rare de l'histoire du jeune chrétien qui résiste victorieusement à la tentation, mais dont la vision et celle d'autres tourments endurés par des chrétiens effraya Paul au point qu'il décida de s'enfuir au désert<sup>3</sup>. L'enluminure correspond bien au récit de la *Légende dorée*, dans la vie de saint Paul ermite. Le saint vit un jeune chrétien attaché sur un lit mollet dans un jardin charmant agrémenté d'un ruisseau, d'oiseaux chanteurs, de fleurs odorantes et d'une douce brise. « Vient une jouvencelle d'une exquise beauté, mais impudique, qui caresse impudiquement le jeune homme rempli de l'amour de Dieu. Or, comme il sentait dans sa chair des mouvements contraires à la raison mais qu'il était privé d'armes, pour se soustraire à son ennemi, il se coupa la langue avec les dents et il la cracha au visage de cette courtisane. Il vainquit ainsi la tentation par la douleur et mérita un trophée digne de louanges ». L'anecdote eut un certain retentissement puisque François de Sales la rapporte dans *l'Introduction à la vie dévote* comme un fait raconté par saint Jérôme et en tire une analyse casuistique sur les degrés de consentement à la tentation et un éloge de la vertu héroïque<sup>4</sup>.
- 9 Il se rencontre quelques images de Benoît se jetant dans les ronces : une scène du cycle de fresques de Spinello Aretino dans la sacristie de *San Miniato al Monte* de Florence au xiv<sup>e</sup> siècle ; ou un dessin à la plume et à l'aquarelle d'Albrecht Dürer, appartenant à une série de quatre épisodes de la vie du saint, datable du tout début du xvi<sup>e</sup> siècle et conservé au musée de Darmstadt, où la tentatrice, sagement assise les mains jointes paraît bien inoffensive. Il existe aussi un certain nombre d'illustrations de la tentation évoquée par saint Jérôme dans une lettre à Eustochius : « Et tandis que je n'avais pour compagnons que les scorpions et les bêtes sauvages, souvent je me trouvais en esprit dans les assemblées des jeunes filles ; et dans un corps froid, dans une chair déjà morte, le feu de la débauche m'embrasait. De là des pleurs continuels. Je soumettais ma chair rebelle à des jeûnes pendant des semaines entières. Les jours et les nuits étaient tout un le plus souvent et je ne cessais de me frapper la poitrine que quand le Seigneur m'avait rendu à la tranquillité. Ma cellule elle-même me faisait peur, comme si elle eût été le témoin de mes pensées. Je m'irritais contre moi et seul je m'enfonçais dans les déserts les plus affreux. Alors, Dieu m'en est témoin, après ces larmes abondantes, il me semblait quelquefois être parmi les chœurs des anges<sup>5</sup>. » Jérôme, presque dénudé, agenouillé et repoussant des bras l'apparition de jeunes filles formant un concert, peint par Zurbaran autour de 1640 pour la sacristie du monastère hiéronymite de Guadalupe en Estremadura, exhibe parfaitement le contraste entre la figure sénile et ascétique et la fraîcheur de la vision des six gracieuses jeunes musiciennes, dont aucune n'a une apparence ou une attitude provocatrices.
- 10 Mais le saint qui a suscité le plus grand nombre de représentations plastiques de ses tentations est Antoine abbé, pour lequel les peintres disposèrent de diverses sources littéraires : des lettres d'Antoine, sa *Vie* par saint Athanase et sa vulgarisation dans le recueil hagiographique de *La Légende dorée*<sup>6</sup>, ainsi que des légendes arabes traduites en latin en 1349 par le frère dominicain Alphonsus Bonihominis. J. de Voragine relate que, lorsqu'il entreprit de mener la vie érémitique, saint Antoine « eut à supporter de la part des démons d'innombrables tourments ». Antoine a quitté le monde pour trouver son unité et sa voie, et n'a plus à lutter que contre lui-même. Il l'exprime ainsi : « Celui qui,

une fois entré en solitude, y reste, est délivré de trois ennemis : l'ouïe, le parler et la vue ; il ne lui en reste plus qu'un à combattre : c'est son cœur. ». Saint Antoine n'hésite donc pas à affronter les démons qui le tourmentent pour les identifier et les tenir ainsi en respect, ce qui est connu par l'esprit perdant tout pouvoir de l'effrayer ; et le démon, pour lui, n'est pas une force extérieure, mais une illusion et une faiblesse complice qui la laisse s'insinuer en nous. Selon les paroles d'Antoine, « tu auras beau regarder : le péché, l'iniquité qu'ils méditent pour toi ne te seront pas perceptibles matériellement, eux-mêmes n'étant pas visibles matériellement. Comprenez-le bien : c'est nous qui leur servons de corps, lorsque notre âme accueille leur perversité (...). Ce sont nos actes qui manifestent leur présence. ». Antoine devient ainsi la victime consentante des démons pour les forcer à se révéler : « Une autre fois qu'il était caché dans un tombeau, une multitude de démons le battit avec une telle violence que celui qui lui apportait à manger le transporta comme un mort sur ses épaules ». Mais il reprend vie et se fait reporter dans le même tombeau. « Comme il était étendu par terre à cause de la douleur de ses blessures, il provoquait encore par force d'esprit les démons à de nouvelles luttes. Alors ceux-ci lui apparurent sous différentes formes de bêtes féroces et le déchirèrent à coups de dents, de cornes et de griffes. Mais tout à coup apparut une clarté admirable qui mit en fuite les démons et Antoine fut incontinent guéri. Ayant reconnu que Jésus-Christ était là, il dit : « Où étiez-vous, bon Jésus ? Que n'étiez-vous ici dès le commencement pour me prêter secours et me guérir de mes blessures ! ». Le Seigneur lui répondit : « Antoine, j'étais ici, mais je te regardais combattre ; or maintenant que tu as lutté avec vigueur, je rendrai ton nom célèbre dans tout l'univers. »

- 11 Quelques éléments de prédelle de l'école siennoise du xv<sup>e</sup> siècle illustrent, de façon pittoresque et anecdotique, diverses tentations particulières du saint : dans un petit panneau du Maître de l'Observance, Antoine est tenté par le démon sous la forme d'une douce jeune femme blonde aux ailes de chauve-souris dissimulées dans son dos (Yale University, New Haven) ; dans celui de Sassetta (c.1401-1450), fragment du retable démembré de l'Eucharistie peint pour l'*Arte della Lana* de Sienne, organisation corporative des tisserands et marchands d'étoffes de laine, le saint est bastonné par trois diables noirs, animaux aux pieds fourchus, cornus, ou ailés environnés de serpents (Pinacoteca Nazionale, Sienne, vers 1425). Mais c'est dans l'art allemand et flamand de la fin du xv<sup>e</sup> siècle et du début du xvi<sup>e</sup> siècle que les tentations de saint Antoine ont été traduites avec une force, une véhémence expressive, un sens de l'horreur inégalés. Martin Schongauer (c. 1450-1491) a réalisé, vers 1472, une gravure au burin qui montre le saint enlevé dans les airs par neuf démons composites qui le battent et le tourmentent, agrippant ses bras, sa tunique et ses cheveux ; cette planche a sûrement connu une certaine diffusion puisque l'on sait que Michel-Ange la copia dans sa jeunesse et qu'il semble en avoir admiré l'imagination fantastique et le sentiment pathétique (selon ses biographes A. Condivi et G. Vasari). La gravure de Lucas Cranach l'Ancien (1472-1553), datée de 1506, en dérive : des monstres apocalyptiques à bec crochu, cornus, griffus, à trompes, à sabots, à pinces, à épine dorsale acérée ou à ailes chitineuses, lui arrachent la barbe, le bastonnent, s'engouffrent dans sa robe monacale. Ce groupe halluciné surplombe un paysage rocheux, aux formes végétales tourmentées.

Figure 1



- 12 Jan Wellens de Cock nous a laissé une xylographie datée de 1522, dans laquelle l'artiste flamand emprunte à Jérôme Bosch comme à Dürer leurs figures grotesques et à A. Bonihominis certains des six épisodes de la vie d'Antoine : au centre, au premier plan, il est abordé par une fausse reine qui lui présente un calice, l'incitant à l'assister dans ses œuvres charitables, mais elle a les pieds fourchus, de même que son compagnon estropié. Dans le second plan à droite, le saint semble invectivé par des baigneuses dans une rivière et s'enfonce dans la solitude. Antoine y est cerné par des animaux malfaisants, hyène, singe, monstres hybrides, mais au fond, sur la gauche, le Christ lui apparaît<sup>7</sup>. Un siècle plus tard c'est Jacques Callot (1592 ?-1635) qui orchestrera le même motif dans une scénographie cosmique, un tourbillon baroque<sup>8</sup>.
- 13 Pour le monastère des Antonins d'Issenheim, Mathis Grünewald peint de 1506 à 1516 un retable à plusieurs paires de volets et ouvertures multiples qui présente notamment la double scène juxtaposée de la *Visite de saint Paul ermite à saint Antoine au désert* et de la *Tentation de saint Antoine* agressé par une troupe de démons hideux. Le malheureux ermite est renversé à terre, se protégeant le visage d'une main et serrant dans l'autre son bâton en forme de tau et son chapelet. Des démons ressemblant à des insectes ou à des reptiles courent sur le toit de sa cabane en ruines. Dieu se profile dans le ciel au cœur d'un halo flou de couleur chatoyante mais semble lointain, laissant le pauvre ermite tourmenté par les créatures sataniques : un oiseau de proie aux bras athlétiques s'apprête à le frapper de son gourdin, une sorte de basilic rampe vers lui, dans son dos, un fauve et un autre monstre hybride armé d'une mâchoire ; autour, des diables aux yeux globuleux et louches, hérissés de pointes et de crêtes, découvrant les crocs, dans l'angle gauche, un monstre batracien pustuleux à la chair bleuâtre. Le paysage se révèle hostile : une solitude montagneuse, dont la végétation semi morte est hérissée de brindilles aiguës. L'étrangeté du coloris flamboyant ajoute au sentiment d'irréalité et d'angoisse. Dans cette tradition allemande, la tentation est une agression physique, douloureuse et terrifiante, perpétrée par des créatures monstrueuses, êtres hybrides et répugnants. L'imagination



des peintres des Pays-Bas à la même époque s'est orientée différemment, vers la concrétisation des images intérieures du saint.

- 14 La *Tentation de saint Antoine* de Joachim Patinir (c. 1475/85-1524), au musée du Prado, fait une large place à un paysage panoramique serein qui évoque les bords de l'Escaut. Le saint n'y semble guère violenté et reçoit, d'une façon qu'il est difficile d'apprécier psychologiquement, la visite de trois jeunes femmes séduisantes et d'une vieille entremetteuse. Les jeunes femmes sont vêtues de robes ajustées dont le décolleté laisse voir la peau laiteuse, elles sont parées de bijoux et de fourrures et l'une tend un fruit à l'ermitte tandis qu'un petit démon sombre à l'allure simiesque tire son froc dans son dos ; dans l'arrière-plan, en petites silhouettes, d'autres femmes se baignent dans un lac ou festoient dans une barque. Tout autre est la vision de Jérôme Bosch (1453 ?-1516).
- 15 La *tentation de saint Antoine* de Bosch se présente sous la forme d'un triptyque de proportions importantes, dont la version *princeps* semble être celle du musée de Lisbonne, en raison des repentirs et repeints visibles aux rayons-X, modèle d'une série d'une vingtaine de répliques, copies d'atelier ou dérivations recensées de nos jours. Il semble dater d'environ 1505, sans document précis qui permette de le dater exactement ni d'en connaître le commanditaire et la destination primitive, peut être un hôpital d'Antonins. Les éléments empruntés à la *Légende dorée* s'y retrouvent ; un parallèle didactique est tracé entre les souffrances du Christ (Portement de croix en camaïeu de la face extérieure des deux volets) et celles d'Antoine, mais ces éléments de repère hagiographiques et moraux sont immergés dans la vision vertigineuse d'un univers sans aucune logique apparente et dont les motifs singuliers sont terrifiants et repoussants. En progressant de ce qui nous est désormais familier vers ce qui apparaît ici singulier, on peut en tenter un décodage en insistant sur la forme corporelle prise par ces tentations, sur le corps du saint lui-même et ce qu'il transmet émotionnellement au spectateur et sur les divers niveaux de symbolisme des créatures du retable et de son agencement général comme champ métaphorique dénonçant l'omniprésence du démon et le piège des apparences sensibles du monde : chaque chose semble pouvoir se métamorphoser, changer de nature, d'échelle, de signe, s'allier aux autres règnes de la nature, subvertir et ébranler toutes les certitudes de l'intellect ou de la foi<sup>9</sup>.
- 16 Dans le volet gauche du triptyque en position ouverte, le saint figure deux fois : à petite échelle, il est porté dans les airs par des monstres, renversé sur le dos et les mains jointes, semblant implorer Dieu, fouetté par un renard qui découvre les crocs, tandis qu'une sorte de rat se glisse sous son manteau noir et qu'il repose sur le ventre d'un batracien aux ailes de chauve-souris. En figure plus importante, il est transporté, presque inanimé, bras et tête pendants, par deux moines et un laïc en qui l'on a voulu reconnaître un autoportrait de Bosch, et le groupe effectue la traversée des eaux troubles qui cernent le paysage, sur une passerelle que les vers ont commencé à ronger, sous laquelle se tapissent trois êtres hybrides qui semblent comploter.

Figure 2



- 17 Dans le panneau central, saint Antoine se retrouve, agenouillé de profil mais tournant le regard dans notre direction et nous adressant un geste de bénédiction. Son corps est comme accoudé devant le muret d'un sanctuaire, tour évidée et ruinée dans une niche sombre de laquelle, le Christ, petite silhouette au nimbe crucifère, désigne sa propre image crucifiée sur l'autel. L'ermite reparait une quatrième fois, dans le volet droit : plus près de nous, assis de trois-quarts dos sur un talus herbu et replié sur lui-même dans son manteau, il voudrait s'absorber dans sa lecture, mais en est distrait par une jeune femme nue qui se baigne, qui apparaît dans l'écorce vide d'un tronc d'arbre, retenant de sa main contre son sexe un voile transparent dont l'autre extrémité est agrippée par un monstre qui se fait servir une coupe de vin.

Figure 3



- 18 En se détournant de cette scène à la fois séduisante et obscène, le regard du saint ne peut échapper à une autre tentation : une table est dressée portant une carafe et du pain, mais la nappe qui n'en couvre que la moitié faisant face à l'ermite nous dévoile des êtres nus qui la soutiennent, l'un ayant le pied dans une jarre.
- 19 Le ciel, dans les trois panneaux, est le théâtre d'un sabbat de sorcières et de monstres volants. L'élément du feu se manifeste dans l'incendie d'un village à gauche, dont l'église est la proie des flammes et le clocher s'abat, et dans le bûcher ardent d'un supplicié au sommet d'une coupole à droite. La terre est pleine de crevasses et de replis propices aux embûches des monstres et la colline, dans le volet de gauche, se métamorphose en homme à quatre pattes présentant son postérieur de façon obscène, et en caverne dont l'entrée est située entre ses jambes. Des marécages glauques cernent tout l'espace central : des monstres y nagent, des humains s'y baignent sous les arcades d'un palais sur l'eau, des cavaliers y pataugent, un homme y affronte un dragon dans l'arrière-plan à droite. Partout des signes de violence et de meurtre : une armée a envahi les remparts de la ville, l'homme-colline a une flèche fichée dans le front, des poissons et des monstres sont transpercés d'une flèche ou d'un poignard, des monstres et des animaux sont engloutis par d'autres, pris dans leurs filets. Des signes de folie ou de stupidité obtuse sont disposés de façon éparse : un entonnoir sur la tête d'un oiseau à manteau et patins, une chouette sur celle d'un homme à groin de porc. Des images dans l'image, scènes figurées sur le mur externe de la tour, fournissent quelques indices interprétatifs repérés par Charles de Tolnay : la remise des tables de la loi à Moïse par la main de Dieu tandis que le peuple idolâtre se livre à une ronde effrénée autour du veau d'or, une idole simiesque sur un trône auquel le peuple offre un cygne, emblème de la confrérie de Notre-Dame à laquelle Bosch appartenait, les envoyés de Moïse lui rapportant la grappe gigantesque de la Terre promise que lui-même ne verra pas. Autant d'images

typologiques ambivalentes, annonces et espoir du salut et dénonciation de la faiblesse humaine condamnée à sa folie en même temps. Accablé, souffrant et priant, cherchant à s'abstraire et à fuir en lui-même, ou nous indiquant de faire, à son exemple, confiance en Jésus-Christ, saint Antoine nous apparaît donc comme un homme isolé et cerné par ses propres fantasmes projetés dans l'espace des quatre éléments, les ennemis illusoire qu'il dénonçait lui-même dans ses lettres, aussi prompts à surgir pour le tourmenter qu'à s'évanouir comme de pures chimères. C'est pourquoi toutes ces images sont absurdes comme celles du rêve, grilles ou êtres sans corps, hybrides, êtres amorphes ; c'est pourquoi elles sont instables, chatoyantes mais sans consistance, comme en perpétuelle transformation. Leur désordre est celui de la confusion mentale de l'homme en proie aux pièges du Malin qui perturbe les lois du réel, subvertit sa logique et son ordonnance pour décontenancer le saint et lui faire croire à son pouvoir : transgression morale et bouleversement grotesque du monde se répondent en jeux de miroirs. En dépit des propositions des femmes nues ou richement vêtues, des provocations d'un officiant à tête porcine et d'un noir qui tient sur un plateau un homoncule portant un œuf comme il élèverait une hostie en un geste sacrilège et de tous ces périls physiques et moraux incarnés par des fruits rouges et béants et des monstres, le regard paisible du saint au centre même du tableau nous montre sa fermeté et nous redonne confiance dans le secours divin : la tentation est renvoyée à son néant.

- 20 Il est intéressant d'observer la conjonction de cet imaginaire boschien de nuits incendiées et de prolifération tératologique, et de l'image humaniste du saint, chez un peintre actif à Brescia et Venise, ayant épousé une Néerlandaise, Giovanni Girolamo Savoldo (c. 1480-1548)<sup>10</sup>. Ses *Tribulations de saint Antoine*, vers 1527, présentent un paysage didactique alternatif opposant la voie du salut à celle de la perte. Les mains jointes en direction d'un monastère isolé dans la solitude d'un paysage pastoral à gauche, le saint fuit à grandes enjambées, tout en regardant en arrière vers la droite, avec effroi et douleur, un paysage urbain ruiniforme et labyrinthique, véritable « spectacle pyrotechnique », où pullulent des créatures qui semblent empruntées aux Jugements derniers de Bosch. La rhétorique des « *affetti* », des émotions, se combine à l'imagerie diabolique pour renforcer la leçon, mais le saint est extérieur à cet univers maléfique et son salut est dans sa fuite. L'image est plus « manichéenne » et ne comporte pas la séduction ambiguë et l'angoisse diffuse qui émanent de celles de Bosch, mais elle est aussi plus acceptable pour un peintre qui participa par ses œuvres au mouvement de réforme interne de l'Église catholique en Italie du Nord.

Figure 4



- 21 Au XVII<sup>e</sup> siècle, le thème de la tentation des saints se marginalise, se rationalise ou devient générique. Le tableau du *Christ bénissant saint Antoine* après l'une de ses épreuves, peint par Simon Vouet (1590-1649) en 1640 (musée de Grenoble), est emblématique : un démon féminin à la peau blafarde, aux drapés bleutés et aux ailes de libellule s'enfuit terrifié sous le regard réprobateur des anges surgis des nuages, tandis que le saint assis sur le sol semble prendre le Christ à parti, lui demandant pourquoi il ne l'a pas secouru plus tôt<sup>11</sup>. Dans l'eau-forte d'Andries Both, peintre et graveur néerlandais actif dans la première moitié du XVII<sup>e</sup> siècle, le Démon qui tente Antoine a plus l'allure grotesque d'un Polichinelle que d'un séducteur dangereux et l'ermitte ne fait que lui opposer paisiblement son crucifix<sup>12</sup>. Alessandro Magnasco (Gênes, 1667-1749), influencé par les gravures de Jacques Callot, crée un type de tableaux d'ermites fiévreux dans une nature étrange qui sera partagé par son ami Sebastiano Ricci (Venise, 1659-1734). Dans un tableau attribué à ce dernier au musée de Grenoble, un groupe de moines dans une sombre caverne est en butte aux tourments infligés par des démons qui se couchent sur eux, les malmènent, s'envolent. Le clair-obscur contrasté et la pénombre dominante, le dessin schématique et heurté, l'échelle réduite des figures et leur multiplication, tout est fait pour ôter à ces scènes pittoresques leur gravité tragique et pour les muer en images anecdotiques de sorcellerie. L'étrange, le morbide, le grotesque prévalent, mais sans leçon morale ou métaphysique.
- 22 Discréditées par la suite, sans doute à la fois par leur ambivalence et par leur naïveté, faisant la part trop belle aux diableries chimériques et aux légendes apocryphes, les images de la Tentation de saint Antoine ne retrouveront la faveur des artistes qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment grâce à l'ouvrage de Flaubert et aux possibilités de l'illustrer.

## NOTES

1.Simon LEGASSE, Paul LAMARCHE, Gueric COUILLEAU, André DERVILLE et André GODIN, « Tentation », Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique, t. XV, Paris, 1991, col.193-251.

2.Jacques de VORAGINE (1225\_/\_30-1298), La Légende dorée, éd. Garnier-Flammarion, 1967, « Vie de saint Benoît » : « Bientôt après, le diable lui ramena devant les yeux de l'esprit une femme qu'il avait vue autrefois et il alluma dans son cœur une telle passion pour cette personne que, vaincu par la volupté, il était près de quitter le désert. Mais rendu subitement à lui-même par la grâce divine, il quitta ses vêtements et se roula dans les épines et les ronces éparses çà et là avec tant de violence que son corps en fut tout meurtri. Il guérit ainsi par les plaies de la chair les plaies de la pensée ; il vainquit le péché en déplaçant l'incendie. À dater de ce moment, aucune tentation ne s'éleva en son corps. ». Les eaux gelées avaient si bien guéri saint Bernard et éteint en lui les concupiscences de la chair qu'il put ensuite ignorer paisiblement les tentations les plus dangereuses : « Vers le même temps, une fille, poussée par le démon, se glissa nue dans le lit où il dormait. En la sentant, il lui céda en toute paix et silence le côté du lit où elle s'était placée et, se retournant de l'autre côté, il s'endormit. Alors cette misérable resta quelques instants tranquilles et attendit ; enfin elle se mit à le toucher et à le remuer ; enfin comme il restait immobile, cette fille toute impudente qu'elle était, se prit à rougir et pleine d'une crainte étrange et d'admiration, elle se leva et s'enfuit. »

3.Belles heures de Jean de Berry, Metropolitan Museum of Art, New York, vers 1407-10 ; voir John HARTMAN, Books of hours and their owners, Thames and Hudson, 1978, p.64

4.Édition par E.M. Lajeunie, Paris, Seuil, 1962, p. 256

5.La lettre est citée dans La Légende dorée de même qu'un autre passage où saint Jérôme rêve qu'il comparaît devant le tribunal du souverain juge pour avoir lu Cicéron et Platon plutôt que les saintes Écritures et qu'il est fouetté. Zurbaran a représenté aussi cette autre scène dans le cycle du monastère hiéronymite de Guadalupe en Estremadura conservé in situ.

6.On sait par exemple, en ce qui concerne Jérôme Bosch, qu'une traduction hollandaise de La Légende dorée parut à Gouda en 1478 et qu'une autre traduction en néerlandais de la Vie de saint Antoine par saint Athanase, reprise dans les Vitae Patrum, fut publiée en 1490 à Zwolle. La disponibilité de ces sources a été vérifiée par Charles de TOLNAY, Jérôme Bosch. L'œuvre complète, Paris, Booking international, 1989, p. 130-1 et 337-8. On a pu ajouter aux autres sources de Bosch, en ce qui concerne les visions fantastiques et l'imaginaire de la sorcellerie, la publication en néerlandais de la Vision de Tongdal en 1484 à Bois-le-Duc, ville du peintre, et le Malleus maleficarum, compendium des récits de sabbats, chevauchées aériennes, messes noires, réunions de sorcières aux bords d'eaux croupissantes, sacrifices humains et animaux, orgies et copulations avec des êtres monstrueux, etc.

7.Reproduction et analyse dans le catalogue de l'exposition Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano, a cura di Bernard AIKEMA et Beverly Louise BROWN, Bompiani, 1999, p. 438, n° 113.

8. Callot en a gravé deux versions, la première à Florence en 1621, marquée par les fêtes des fêtes des Parigi, scénographes de la cour de Toscane, la seconde à Nancy en 1634, plus concentrée et expressive.

9. Les études sur l'œuvre de Jérôme Bosch et sur ce tableau en particulier sont nombreuses, de qualité scientifique et de présupposés théoriques très variables. Nous nous appuyons ici essentiellement sur Charles de Tolnay, Max Friedländer, José Luis Porfirio, La tentation de saint Antoine, Paris, Adam Biro, 1989, et Jacques Chailley, Jérôme Bosch et ses symboles. Essai de décryptage, Académie royale de Belgique, Mémoires de la classe des Beaux-Arts, t.XV, fasc.1, 1978. Si l'ouvrage de Chailley tombe dans une véritable obsession interprétative, notamment alchimique, son approche des témoignages anciens sur le peintre (Antonio de Guevara au xv<sup>e</sup> siècle et le frère José de Siguenza au début du xvii<sup>e</sup> siècle) est beaucoup plus clairvoyante.

10. Tableau sur bois conservé à The Putnam Foundation, San Diego, Californie, Timken Museum of Art ; voir la notice du catalogue *Il Rinascimento a Venezia*, p. 444-5, n° 116. L'auteur pense que Savoldo a pu voir des œuvres de Bosch à Venise, car le cardinal Domenico Grimani y possédait alors deux tableaux du maître néerlandais représentant la tentation de saint Antoine, perdus ou non identifiés de nos jours.

11. Tableau peint vers 1638-1639 pour la chapelle de la famille d'Antoine d'Aubray en l'église de l'Oratoire à Paris, le commanditaire voulant célébrer son saint patron ; conservé au musée des Beaux-Arts de Grenoble. Voir Gilles CHOMER, *Peintures françaises avant 1815*. La collection du musée de Grenoble, RMN, 2000, p. 252-4.

12. Otto NAUMANN éd., *The illustrated Bartsch 7, formerly 5, 2. Netherlandish Artists*, New York, 1978, p. 26, n° 8 (216).

## RÉSUMÉS

Les images des tentations des saints sont rares et ne concernent que peu de saints (Antoine, Jérôme, Benoît) car elles ont à affronter un paradoxe : comment figurer le conflit entre la concupiscence et les valeurs morales chrétiennes, entre la beauté dangereuse du diable et la beauté morale du saint, dans le contexte d'un usage édifiant de l'art ? La confrontation des textes racontant ces épisodes de tentations et de l'iconographie permet de voir comment les peintres ont résolu ce problème en mettant l'accent soit sur la faiblesse pathétique de l'homme, soit sur la lutte héroïque qu'il livre à son propre corps ou aux corps multiformes des démons qui l'assaillent.

Representations of saints being tempted are not frequent and concern a few saints only (Anthony, Hieronymus, Benedict), because the painters had to face a paradoxical situation about them: how to picture on canvas the conflict between concupiscence and Christian moral values, or between the Devil's dangerous beauty and the saint's moral beauty, in the framework of art as a means for edification? The confrontation between narratives of temptations and iconography helps us figure out how painters settled the problem, by emphasizing either the pathetic side of human weaknesses, or man's heroic struggle against his own body or the multiform bodies of demons assailing him.

## INDEX

**Mots-clés** : christianisme, corps, histoire, histoire de l'art, saint

**Index géographique** : Europe

**Index chronologique** : Époque moderne