

## INTRODUCTION

Dans les derniers siècles du Moyen-Age, le succès culturel et iconographique des saints ne cesse de croître, en s'établissant notamment sur une conception élargie de la sainteté, dans laquelle la prédestination joue moins désormais que les pratiques d'austérité et de charité<sup>1</sup>. Au cœur d'une hiérarchie céleste ainsi bouleversée, se détachent certains modèles doués d'une exemplarité particulière, parce qu'en accord avec cette nouvelle spiritualité. Ceux proposés par la sainteté érémitique connaissent entre autres un renouveau de leur popularité : c'est le cas d'un ascète oriental tel qu'Antoine l'Égyptien, dont la multiplicité soudaine des représentations à partir du XIII<sup>e</sup> siècle constitue l'une des marques les plus évidentes de l'actualité de son culte. Devenu la référence idéale du monachisme en Occident, saint Antoine ermite parvient à s'imposer aussi aux foules, grâce à ses pouvoirs de thaumaturge et à un légendaire récemment enrichi d'apocryphes, aussi variés que romanesques. Cependant, de cette polysémie remarquable ne naissent alors que quelques types iconographiques, soit directement issus de la tradition de l'icône byzantine, soit forgés dans un mouvement d'appropriation progressif de ce saint «exotique» : étonnamment peu de variétés, il faut l'admettre, pour un personnage doté d'un potentiel hagiographique aussi riche. En la matière, il est particulièrement intéressant de constater la quasi absence de cycles narratifs de sa vie, à une époque où d'autres saints, des presque contemporains il est vrai<sup>2</sup>, commencent à faire l'objet de tels développements, aux prédelles des retables comme sur les peintures murales. Selon le principe posé – l'essence

<sup>1</sup> Je me réfère ici à la démonstration d'A. Vauchez, dans *La Spiritualité du Moyen-Age occidental. VIII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle*, nouvelle éd. aug., Paris, Le Seuil, 1994, p. 172-175.

<sup>2</sup> Outre le modèle de saint François, instauré par le panneau précurseur de Berlinghieri, ce fut le cas par exemple de Nicolas de Tolentino, récemment sanctifié, qui fut gratifié d'un cycle narratif dès 1340. Cf. P. Jansen, *La Sainteté dans les Marches et la Romagne, aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles. Aspects religieux et sociaux*, thèse de doct. dact., sous la dir. de P. Toubert, Paris, Université de Panthéon-Sorbonne, s.d., vol. I, p. 274.

de la sainteté résiderait plus dans l'existence que dans les miracles du saint considéré – l'exemple d'Antoine aurait dû se voir consacrer de nombreux programmes iconographiques. Or, en dépit de sa notoriété et de sa popularité croissantes, il demeure alors un personnage d'icône, un saint «lointain», figé dans un temps immémorial, celui de la référence aux origines de l'anachorétisme, et, de la sorte, ne peut animer le récit de sa destinée, aussi exemplaire soit-elle. Statique et monumental, il offre invariablement cette figure frontale du modèle qui se doit d'être et de rester immuable, fusionnant en un seul et même archétype le patron, l'intercesseur, le membre de la cour céleste, le partenaire d'une association thaumaturgique ou d'une sainte conversation érémitique. Dans quelques rares scènes isolées, sorties du contexte de sa *Vita*, il garde cette distance et paraît n'être impliqué dans une narration – la vie en Thébaïde essentiellement – que pour en incarner la référence absolue, en tant qu'initiateur et garant de la Règle implicite du désert. Ces types iconographiques a-narratifs, liés à son statut de père des moines ou à son culte thaumaturgique, semblaient ainsi ne devoir se renouveler ni dans le temps, ni dans l'espace, ni selon leurs supports. C'est pourquoi, bien que le culte antonin se révèle particulièrement riche et protéiforme, son iconographie ne cesse de surprendre par sa relative pauvreté typologique.

Étonnamment, l'évolution radicale de cet état de fait intervient assez tardivement, vers le milieu du XIV<sup>e</sup> siècle, avec les premières apparitions de cycles narratifs antonins qui allaient connaître au cours du XV<sup>e</sup> siècle un exceptionnel apogée, tant quantitatif que qualitatif : tandis que toute l'Italie centrale et septentrionale accueillait favorablement cette reformulation iconographique, le processus atteignait aussi la France méridionale, où se trouvait le foyer du culte occidental du saint, et l'Espagne, où un apocryphe tardivement découvert avait fait venir l'ermite de son vivant. Mais un siècle plus tard, l'inspiration se tarit et l'on assiste au déclin, faute d'adaptations nouvelles, des grands programmes qui lui avaient été dédiés. Très précisément circonscrite à ces deux siècles, l'histoire de ces images monographiques pose certaines questions fondamentales, ainsi celles relatives aux facteurs déclenchants d'un tel phénomène : en quoi d'abord, ce modèle de sainteté érémitique diffère-t-il des autres et leur prévaut-il à l'automne du Moyen-Age; pourquoi, ensuite, son iconographie tend-t-elle vers la narration comme vers une nécessité vitale ignorée des autres époques; qui sont, enfin, dans ce contexte, les promoteurs de ce renouveau? En préambule doit être souligné le fait que la spécificité de la figure cultuelle du saint égyptien tient tout d'abord à son extrême adaptabilité. Victime toute sa vie des démons, il incarne par excellence le héros du «martyre blanc», en véritable témoin et imitateur du Christ au désert selon un

thème cher aux Franciscains de l'Observance<sup>3</sup>. Combattant des Ariens à Alexandrie, il devient aussi celui des hérétiques de l'Occident médiéval, celui dont les Mendiants se servirent bientôt comme d'un garde-fou dans leurs prédications. Thaumaturge et intercesseur, il égale jusqu'à saints Roch et Sébastien en temps de peste, mais leur survit en périodes plus sereines. Enfin, père des moines égyptiens, il constitue la référence absolue de l'idéal ascétique et parfois même supplante saint Benoît dans son domaine, témoignant et transmettant l'enseignement de ses luttes via ses apophtegmes, tout comme s'il appartenait au monde de l'écrit, et par là du savoir doctoral. Toutes ces spécificités se conjuguent finalement pour faire de lui une figure d'autorité à l'égal de celles des prophètes ou des évangélistes. A la veille de la création de ses premiers cycles iconographiques, l'ermite apparaît donc comme une personnalité de la cour céleste en quelque sorte « hors catégorie » : si son rang n'est pas comparable à celui des docteurs de l'Église, s'il diffère des grands martyrs et concurrence les pénitents, il se révèle très important en ce sens que sa *virtus* est essentiellement apostolique<sup>4</sup> – prophylaxie, thaumaturgie, exorcisme, résurrection et intercession – mais se combine avec d'autres registres, parfois diamétralement opposés, comme par exemple celui de la justice divine. En s'emparant de cette inépuisable polyvalence hagiographique et cultuelle, le mouvement « monographique », amorcé dans l'art comme dans la littérature, donne ainsi aux images antonines une occasion de sortir de leur rôle étroit de représentation, d'*images agentes*, pour accéder à celui élargi de narration ou d'*images viventes*<sup>5</sup>, dans une perspective dramatique conduisant plus tard à l'élaboration de la « peinture d'histoire », mais se contentant ici d'ériger en mode de conduite l'existence entière du père et de donner un sens approfondi à l'idéal qu'il incarne.

D'autre part, prenant lui-même racine en un temps de réforme religieuse, réforme désireuse d'effectuer un retour vers les sources originelles de l'érémisme, ce phénomène artistique dépend moins d'une coïncidence de facteurs favorables que d'une véritable volonté

<sup>3</sup> J'entends par le terme de témoin le rôle défini par A. Boureau, *La Légende Dorée. Le système narratif de Jacques de Voragine*, Paris, Le Cerf, 1984, p. 183-186.

<sup>4</sup> Sur l'influence des miracles évangéliques dans la formation de leurs différentes catégories, cf. B. de Gaiffier, « Miracles bibliques et vies de saints », dans *Études critiques d'hagiographie et d'iconologie*, Bruxelles, 1967, p. 50-61.

<sup>5</sup> En ce qui concerne la fonction des images telle que je la conçois ici, je m'appuie sur l'étude de F. Yates, *The Art of memory*, Londres, 1966, en part. p. 93-114 et les remarques générales de D. Arasse, « Fonctions de l'image religieuse au XV<sup>e</sup> siècle », dans *Faire croire. Modalités de la diffusion et de la réception des messages religieux du XII au XV<sup>e</sup> siècle*, Actes de la Table ronde, Rome, Ecole Française, 1981, p. 131-146, en part. p. 133-137 et leurs notes.

didactique de la part des communautés commanditaires et de leurs artistes. De fait, si l'image univoque eut à se transformer à ce moment précis de l'expansion antonine en une succession obligée de *topoi* narratifs, il fallut que des hommes prennent en charge l'élaboration de ce programme, effectuant le double choix du saint comme modèle, puis des épisodes de son légendaire comme sujets à édification. Parmi ceux qui participèrent à la définition de la nouvelle iconographie antonine, on s'attend à juste titre à trouver les Antonins, ces chanoines hospitaliers dont l'Ordre, placé sous le patronage de l'ermitte depuis le XI<sup>e</sup> siècle, connaissait alors fortune et reconnaissance dans tout l'Occident chrétien. Quelle « stratégie » de l'image avaient adopté les ambitieux prieurs antonins dans leur pastorale ? La démultiplication du personnage d'Antoine dans les séquences de sa vie pourrait signifier une appropriation symbolique des différents domaines de sainteté ainsi recouverts : c'est pourquoi l'analyse des sujets employés de façon récurrente doit être faite et comparée aux programmes émanant d'autres commanditaires, pour en déterminer l'écart et les spécificités. Mais l'originalité des grands thèmes antonins est aussi leurs possibles coïncidences avec des préoccupations spirituelles actualisées. Qu'en est-il dès lors des initiateurs de l'Observance, dont on peut supposer l'intérêt et l'attachement aux valeurs incarnées par le père des moines ? De toutes ces communautés réformées tendant vers de nouvelles exigences spirituelles, lesquelles souhaitèrent revendiquer sa filiation : les groupes à tendance érémitique, tels les Camaldules et les Olivétains, ou encore les tenants de modifications radicales au sein d'ordres vastes et structurés, tels les Spirituels franciscains et les ermites de Saint-Augustin ? A travers l'apparition de ce nouveau type d'images, c'est en somme la question de la « récupération » du saint qui se pose, près d'un millénaire après son existence, dans le petit milieu des commanditaires religieux, mais aussi laïcs, de la fin du Moyen-Age.

Si les limites temporelles d'une telle recherche se sont imposées d'elles-mêmes au cours de l'enquête préliminaire, puisque faisant partie intégrante de la problématique définie, ses autres frontières ont dû être déterminées par des critères de sélection restrictifs, du fait de l'importance du corpus alors superficiellement connu. En effet, le premier écueil à éviter était celui d'une prétendue exhaustivité, qui aurait risqué de « noyer » toute tentative analytique et tout bilan de synthèse dans un ensemble de cas particuliers. Aussi la localisation de l'aire géographique concernée devait-elle déjà contribuer à restreindre ce risque, sans toutefois limiter les possibilités d'une étude comparatiste. Après quelques sondages ayant établi l'intérêt de la zone présumée, un premier choix s'orienta logiquement vers le foyer d'éclosion du culte antonin, centré autour de la maison-mère de l'Ordre, en Dauphiné, et progressant de là par cercles concen-

triques, via les routes commerciales, militaires et pérégrines de tout l'arc alpin. Au nord de ce noyau cependant, le phénomène monographique avait tourné court, l'apparition de grands cycles antonins ayant été extrêmement limitée au profit du seul thème des tentations antonines, qui devait connaître un succès extraordinaire aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Au sud en revanche, s'était développé un courant si favorable à la montée en puissance de l'iconographie antonine, que le présent corpus se devait de prendre en compte, outre l'Italie septentrionale indissociable du monde alpin, les régions d'Italie centrale en tant que principaux foyers des expériences érémitiques de l'époque – et des innovations artistiques. Cette entité spatiale constituant dès lors un cadre d'une grande cohérence culturelle et économique, il n'aurait pas été sans une dangeuse ambition de vouloir y surajouter le monde hispanique, au risque d'affronter un sujet plus démesuré que la Thébaïde d'Antoine elle-même. Le choix définitif se circonscrivit donc plus précisément au cœur actif de l'Italie, du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle.

Afin d'établir un tel corpus – c'est-à-dire bien moins axé sur les chefs-d'œuvre artistiques que sur les témoins d'un phénomène iconographique révélateur des évolutions spirituelles de son temps – l'enquête se doit de recourir à des sources d'informations d'une extrême diversité. En ce qui concerne la bibliographie, bien que de nombreux auteurs se soient déjà penchés sur l'hagiographie, le culte et l'iconographie de l'ermite, aucune recherche n'a encore abordé cette problématique de l'apparition et de la brève existence des cycles narratifs antonins, ni même celle plus large du processus d'«occidentalisation» du saint. Parmi les précédents travaux dans le domaine iconographique, sont toutefois à signaler ceux de Charles-David Cuttler sur les tentations, ainsi que deux répertoires, celui thématique de Léo Kaiser et celui chronologique de Guy Ferrari dans le numéro des *Studia Anselmiana* consacré au saint<sup>6</sup> – le mérite de ces derniers étant notamment de mettre l'accent sur la disproportion du corpus des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles par rapport aux périodes antérieures<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> C.-D. Cuttler, *The Temptation of St-Anthony in art – from earliest times to the first quarter of the XVI century*, New-York University, thèse inédite, 1950, résumé paru dans *Marsyas*, 1950, p. 79-80; L.-M. Kaiser, «Medieval and post-medieval iconography of S.S. Paul and Anthony, XIV-XVI», dans *St-Louis University Studies*, série A/Humanities, 1950, vol. I, p. 56-71; G. Ferrari, «Sources for the early iconography of St. Anthony», dans *Studia Anselmiana*, Rome, 1956, n° 36-38, p. 248-253.

<sup>7</sup> Voir à ce propos la proportion établie par G. Ferrari, *ibid.*, p. 248, à partir des références de l'*Index of Christian Art* de l'Université de Princeton : sur les 302 représentations du saint recensées en 1956, ce ne sont pas moins de 245 qui appartiennent à cet incontestable «âge d'or», dont bon nombre relève en outre d'une origine italienne et dont la répartition matérielle (177 tableaux et 34 pein-

Quelques études plus ou moins brèves sur les tentations, sujet antonin par excellence, apportent des informations ponctuelles, parfois périmées, toujours littéraires : je pense notamment à celles d'André Chastel et de Jean Seznec, ou, plus récemment, de Frédéric Tristan<sup>8</sup>. Globalement, les sources bibliographiques se sont révélées si restreintes dans le domaine défini qu'il fallut rapidement trouver d'autres réseaux d'information. Après l'indispensable consultation d'ouvrages de référence<sup>9</sup>, lesquels ont dû finalement apporter près de 35% des œuvres étudiées, l'enquête a été complétée par le relevé systématique du fichier de l'*Index of Christian Art* de l'Université de Princeton<sup>10</sup> (moins de 5% de cycles découverts), par la consultation des bases de données de la Direction de l'Inventaire et de la Direction du Patrimoine (*Palissy*) et de la Direction des Musées de France (*Joconde* et *Carrare*), par le recours aux index thématiques ou géographiques de banques iconographiques et photothèques telles que la Villa I Tatti et le Kunsthistorisches Institut à Florence, la Biblioteca Hertziana et l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione à Rome (plus de 20% de nouvelles œuvres repérées). Pour le nord de l'Italie, ce travail a en outre été grandement facilité par l'aide précieuse de Dominique Rigaux, grâce à l'avancement de la mise en place d'une banque de données dans le cadre de son projet PREALP<sup>11</sup> – laquelle a permis d'enrichir le corpus des cycles lom-

tures murales pour le seul XIV<sup>e</sup> siècle) indique plus le retard de la connaissance dans le domaine mural qu'une inadéquation du thème au support.

<sup>8</sup> A. Chastel, «La Tentation de saint Antoine ou le songe du mélancolique», dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1936, p. 218-229; J. Seznec, «The Temptation of St Anthony in art», dans *Magazine of Art*, 1947, p. 87-93 et *Nouvelles études sur la tentation de saint Antoine*, Londres, Warburg Institute, 1949; F. Tristan, *Les Tentations*, Paris, Balland/Massin, 1981. On pourrait encore citer dans le même domaine l'ouvrage généraliste d'E. Castelli, *Le Démoniaque dans l'art*, Paris, Vrin, 1958, et l'article de C. Roger-Marx, «Les Tentations de saint Antoine», dans *La Renaissance*, mars 1936, p. 2-48.

<sup>9</sup> H. Aurenhammer, *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Vienne, Verlag Brüder Hollinek, vol. I, p. 157-164; E. Kirchbaum et W. Braunsfels, *ibid.*, Rome/Vienne/Bâle/Fribourg, Herder, 1973, vol. V, p. 206-217; L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien. Iconographie des saints*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958, t. III, p. 103-109; G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the saints in Tuscan painting*, Florence, Sansoni, 1952; *Id.*, *Iconography of the saints in central and south Italian schools of painting*, *id.*, 1965; G. Kaftal et F. Bisogni, *Iconography of the saints in the painting of North East Italy*, *id.*, 1978; *Id.*, *Iconography of the saints in the painting of North West Italy*, *id.*, 1985.

<sup>10</sup> Cf. H. Woodruff, *The Index of christian Art at Princeton University. A handbook*, Princeton, 1942.

<sup>11</sup> Cf. à cet égard la présentation faite par D. Rigaux de son beau projet : «PREALP, une banque de données pour les peintures alpines», dans *Peintures murales des églises alpines (du XIII<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle)*, Mélanges de l'École Française de Rome, t. 106, Rome, Ecole Française, 1994, p. 153-170 et «Pour un corpus des peintures murales des régions alpines», dans *Une Mémoire pour l'avenir. Pein-*

bards et trentins. Enfin, la consultation la plus méthodique possible des catalogues et inventaires des grandes collections et des musées internationaux a clôturé la phase des recherches préalables. Restait en tout dernier lieu la part due au réseau relationnel et à la chance, qui est souvent intervenue parallèlement à la rigueur des dépouillements : ainsi pour la découverte des cycles très peu connus voire inédits de Montalcino, en Toscane, et de Beroide, en Ombrie.

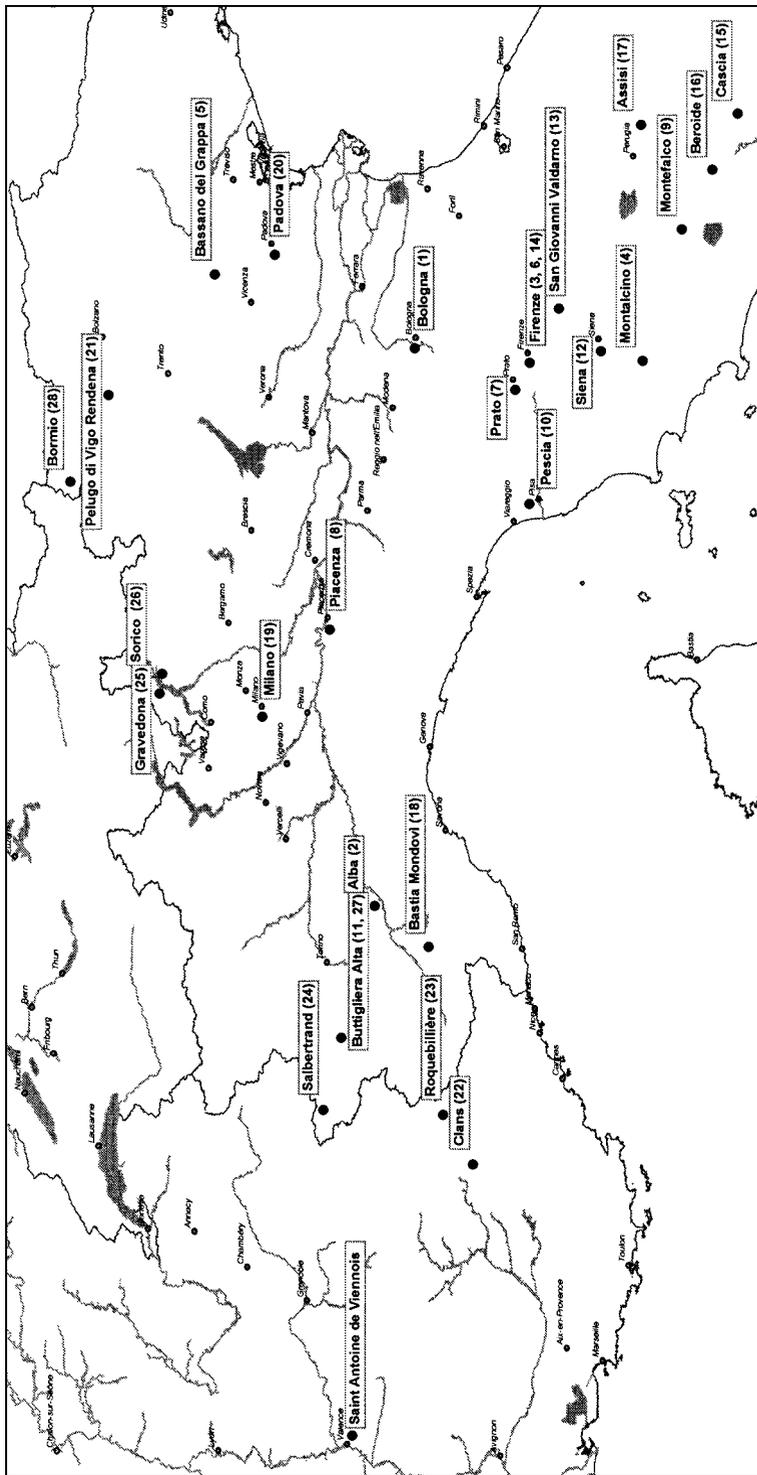
Au total, après vérifications et sélection des œuvres les plus intégrées et significatives<sup>12</sup>, ce sont donc vingt-huit cycles exclusivement antonins, parfois fragmentaires mais tous dignes d'intérêt au moins sur le plan iconographique, qui constituent le corpus présenté ici (*cf. carte ci-contre*) – ce qui démontre l'ampleur du phénomène connu en territoire italien<sup>13</sup>, en dépit même des œuvres écartées d'une étude plus approfondie<sup>14</sup>. Il s'agit dans le détail de pas moins

*tures murales des régions alpines / Una Memoria per l'avvenire. Pitture murali delle regioni alpini*, catalogue de l'exposition itinérante PREALP, Novare, CNRS / Interlinea, 1997, p. 19-28.

<sup>12</sup> La dernière phase de l'enquête consistait encore à vérifier l'existence, puis l'accessibilité et l'état, des œuvres recensées. Cette étape a ainsi supprimé du corpus initial un certain nombre d'œuvres, dont il est fait mention dans des sources archivistiques, mais qui ont disparu sans que rien de sûr ait pu être établi sur leur sort : citons, parmi les pièces mobilières certainement remarquables, le retable de saint Antoine et saint Paul par Gentile da Fabriano (premier quart du XV<sup>e</sup> siècle) ou, pour la Provence, le retable de Jean Cordonnier pour les prieurs du Luminaire de Saint-Antoine à Marseille (après 1526). Quant aux peintures murales, il est certain que de nombreuses découvertes restent à faire, tant dans des lieux de culte encore non étudiés, que sous des enduits tardifs toujours en place, comme l'ont démontré nombre de cycles inventoriés, dégagés au cours du XX<sup>e</sup> siècle seulement (ainsi ceux de Santa-Croce, Ranverso, San Giovanni Valdarno, Bastia Mondovi et Clans). Une ultime épreuve, de taille, restait encore à surmonter : accéder aux œuvres conservées, qui, pour certaines, demeuraient inédites, étant propriétés privées (Le Campora et Beroide); pour d'autres devaient être mésestimées puisque cantonnées dans le «purgatoire» des réserves muséales (les prédelles du Vatican et le retable de la collection Corsi); ou, pour les dernières, étaient victimes de difficultés imprévisibles (destructions partielles des chapelles ombriennes concernées lors des récents tremblements de terre, voire total abandon d'entretien par méconnaissance, dans le cas de Beroide). Ce parcours périlleux fut l'occasion d'exercer une diplomatie motivée par le désir de découverte, laquelle se vit presque toujours couronnée de succès : je dois en remercier ici mes nombreux interlocuteurs locaux et tous les intermédiaires qui me guidèrent jusqu'à eux.

<sup>13</sup> Le terme de territoire doit s'entendre ici au sens le plus large : j'ai ainsi rattaché au corpus deux œuvres appartenant géographiquement à l'aire franco-provençale, mais culturellement au monde piémontais pour l'une (le cycle mural de Clans) et génois pour l'autre (le retable de Roquebillière).

<sup>14</sup> Au nombre de dix, les principales œuvres écartées – en raison de leur état de conservation ou de leur isolement par rapport au programme iconographique originel, voire pour deux d'entre elles, de leur datation avoisinant le XVII<sup>e</sup> siècle – se répartissent comme suit : cinq séries de panneaux issus de polyptyques dé-



- |  |   |
|--|---|
| 1 – Bologna, retable de Vitale de Bologne.               | 15 – Cascia, cycle de Sant'Antonio.                       |
| 2 – Alba, cycle de San Domenico.                         | 16 – Beroide, cycle de Sant'Antonio Abate.                |
| 3 – Florence, cycle de Campora.                          | 17 – Assise, cycle de l'oratoire des Pèlerins.            |
| 4 – Montalcino, cycle de Sant'Agostino.                  | 18 – Bastia Mondovì, cycle de San Fiorenzo.               |
| 5 – Bassano del Grappa, cycle de San Francesco           | 19 – Milan, cycle de San Pietro in Gessate.               |
| 6 – Florence, cycle de Santa Croce.                      | 20 – Padoue (?), retable de Bernardo Parentino.           |
| 7 – Prato, cycle de San Francesco.                       | 21 – Pelugo di Vigo Rendena, cycle de Sant'Antonio Abate. |
| 8 – Piacenza, retable de la coll. Corsi.                 | 22 – Clans, cycle de Saint-Antoine.                       |
| 9 – Montefalco, cycle de San Francesco.                  | 23 – Roquebillière, retable de Saint-Michel-de-Gast.      |
| 10 – Pescia, cycle de Sant'Antonio.                      | 24 – Salbertrand, cycle de San Giovanni Battista.         |
| 11 – Buttigiera Alta, cycle de Sant'Antonio di Ranverso. | 25 – Gravedona, cycle de Santa Maria delle Grazie.        |
| 12 – Sienne, retable du maître de l'Observance.          | 26 – Sorico, cycle de San Miro.                           |
| 13 – San Giovanni Valdarno, cycle de San Lorenzo.        | 27 – Buttigiera Alta, retable de Defendente Ferrari.      |
| 14 – Florence, gravure xylographique.                    | 28 – Bormio, cycle de Saint Antonio.                      |

de vingt-et-un ensembles de peintures murales, de trois séries de panneaux provenant de retables démembrés, de trois polyptyques entiers et d'une gravure. Aucun programme sur vitrail, ni sur tapisserie, n'a en effet été retrouvé dans le domaine et la période concernées; quant à la sculpture, elle constitue une technique très peu employée pour de tels ensembles historiés<sup>15</sup>.

Un chapitre préliminaire se propose de synthétiser dès à présent les divers aspects culturels de saint Antoine, en recherchant quels éléments intervinrent particulièrement dans la formation de son iconographie monographique. Approche plutôt qu'enquête approfondie, cette introduction au propos central de l'étude n'a ni pour objectif de compiler plus ou moins exhaustivement les innombrables études antérieures, ni pour ambition de prétendre offrir une analyse nouvelle des réalités sociales et spirituelles de l'érémisme antonin : elle vise en revanche à établir un «état des lieux» du culte antonin, au moment où le phénomène à analyser va se déclencher. Par souci de clarté, j'ai ensuite choisi le mode discursif pour l'analyse du corpus, qui s'étend sur deux siècles se décomposant en plusieurs grandes phases d'expansion : l'émergence des cycles et la mise au point d'un répertoire iconographique cohérent; un temps d'essor que l'on pourrait qualifier d'«âge» d'or, tant la qualité et la richesse hagiographique des œuvres sont remarquables et grande l'émulation entre les différents commanditaires; une phase enfin de diffusion sociale du phénomène, avec l'apparition de commandes émanant de simples laïcs, notables ou communautés paroissiales. Au terme de ce parcours devraient apparaître les modalités d'un processus d'acculturation complexe, celui de l'appropriation d'un moine oriental par l'Occident chrétien.

membres (dont trois conservées à la Pinacothèque Vaticane, une à la Gemälde Galerie de Berlin et une au Museum of Fine Arts de Houston), trois cycles muraux (à l'archevêché de Mondovi, à Sant'Annunziata à Florence et à Sant'Antonio ai Monti à Rome), un retable (de J.A. de Rubeis à Naggio sur le lac de Côme) et un ensemble de quarante gravures (celui du florentin Antonio Tempesta pour sa *Vita S. Antonii Abbatis* publiée en 1597). Toutes serviront toutefois à étayer la réflexion en proposant un contrepoint aux œuvres étudiées, ainsi que les cycles méridionaux français, moins nombreux : notamment les deux manuscrits antonins de Robin Fournier, le cycle mural de cet auteur à Saint-Antoine-de-Viennois et le livre xylographique de Lyon.

<sup>15</sup> Je n'en connais en fait qu'un exemple, plus tardif que le cadre de mon étude, puisqu'il s'agit d'un retable baroque consacré au saint, dans l'église Saint-Pierre, à Nâves en Tarentaise. La statue du saint en abbé y est entourée de six cartouches en bas-relief peint et doré et d'une prédelle de trois autres scènes de sa vie : cf. M. Hudry, *Sur les Chemins du Baroque en Tarentaise*, Chambéry/Montmélian, FACIM/La Fontaine de Siloé, 1999, p. 31-38.