



**HAL**  
open science

## Représentation de l'artiste en humaniste: le 'Saint Luc peignant la Vierge' du musée des Beaux-Arts de Rennes

Olivia Savatier Sjöholm

### ► To cite this version:

Olivia Savatier Sjöholm. Représentation de l'artiste en humaniste: le 'Saint Luc peignant la Vierge' du musée des Beaux-Arts de Rennes: " Le 'Saint Luc peignant la Vierge' du musée de Rennes ", dans Francis Ribemont, Olivia Savatier Sjöholm et Ilja Veldman (dir.), Heemskerck et l'humanisme. Une œuvre à penser, catalogue d'exposition Rennes, musée des Beaux-Arts, octobre 2010-janvier 2011, p. 16-31.. Francis Ribemont, Olivia Savatier Sjöholm et Ilja Veldman (dir.), Heemskerck et l'humanisme. Une œuvre à penser, cat. exp. Rennes, musée des Beaux-Arts, octobre 2010-janvier 2011, 2010. hal-03406959

**HAL Id: hal-03406959**

**<https://hal.science/hal-03406959>**

Submitted on 23 Nov 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.

## Représentation de l'artiste en humaniste : le *Saint Luc peignant la Vierge* du musée des Beaux-Arts de Rennes

Olivia Savatier Sjöholm

« Il est nécessaire que le peintre connaisse tout, puisqu'il imite tout. Le peintre est aussi philosophe, architecte, maître de la dissection. La preuve en est la très claire imitation du corps humain dans son ensemble »  
Cardano, *De subtilitate*, XVII (1550)

Le *Saint Luc peignant la Vierge*, chef-d'œuvre de la maturité de Maarten van Heemskerck (1498-1576), est aujourd'hui unanimement salué comme l'un des fleurons de la collection du musée des Beaux-Arts de Rennes. Il n'en fut pas toujours ainsi. Envoyé de Nuremberg par François Marie Neveu, émissaire du Consulat, le tableau arriva en 1801 au Muséum Central (Louvre), où une commission, le jugeant « très médiocre », se prononça pour son envoi à Rennes.<sup>1</sup> Après la défaite napoléonienne de 1815, la demande de restitution de la peinture par l'État de Bavière ne fut jamais suivie d'effet, car les coûts du transport étaient estimés trop importants au regard de la valeur du panneau.<sup>2</sup> C'est donc aux aléas de l'histoire du goût que nous devons de conserver à Rennes cette œuvre magistrale, où l'artiste au sommet de sa carrière nous livre sa conception de l'art de peindre.

Le thème de saint Luc peignant la Vierge était traditionnellement choisi, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, pour les retables des guildes des peintres dans les anciens Pays-Bas. Heemskerck l'a abordé une première fois en mai 1532, juste avant son départ pour Rome, dans le tableau offert à ses confrères pour l'église Saint-Bavon d'Haarlem (aujourd'hui conservé au Frans Hals Museum, fig. 1). La version du musée des Beaux-Arts de Rennes (vers 1553) renoue avec une tradition dont son œuvre de jeunesse s'était détournée. Le retour à une approche plus conventionnelle et à une iconographie mariale s'explique par la montée en puissance des tensions entre les catholiques et les protestants dans les années 1550. C'est en précisant la place occupée par le tableau de Rennes dans la prestigieuse lignée des retables néerlandais représentant *Saint Luc peignant la Vierge* que l'on saisit la force et l'originalité de la proposition d'Heemskerck. Ce dernier réitère l'affirmation du statut intellectuel du peintre, déjà mis en scène dans sa première version du thème. Dans une représentation inédite de l'artiste en humaniste, il développe un discours plus réfléchi et plus construit, élaborant une véritable théorie de l'art, pénétrée des idées de la Renaissance italienne.

### Un retour conscient à une iconographie traditionnelle, dévotionnelle et corporatiste

#### Une iconographie traditionnelle pour les guildes de saint Luc

Saint Luc, l'auteur du troisième Évangile, a été assimilé par la tradition au compagnon de saint Paul dans ses voyages apostoliques en Asie Mineure, en Grèce et à Rome.<sup>3</sup> La légende de saint Luc peintre de la Vierge apparaît au VI<sup>e</sup> siècle à l'est de l'Empire byzantin, où plusieurs icônes de la Vierge lui sont attribuées. L'origine d'une telle croyance peut s'expliquer par le fait que saint Luc est le seul évangéliste à livrer le récit de la naissance et de l'enfance du Christ. La représentation de saint Luc peignant une icône se rencontre dès le XI<sup>e</sup>

<sup>1</sup> Foucart, dans cat. exp., *Le XVI<sup>e</sup> siècle européen*, 1966, n° 162 ; archive A. L. P. 4 1800 (rapport du commissaire expert Lebrun).

<sup>2</sup> Grosshans, 1980, p. 195.

<sup>3</sup> Réau, 1958, p. 82.

siècle dans les manuscrits byzantins, mais elle connaît son plus grand succès en Occident quand l'évangéliste est choisi comme saint patron par les guildes des peintres, soucieuses de valoriser leur métier. Ces corporations, qui veillaient aux intérêts économiques de leurs membres et à l'application des règles professionnelles, étaient également des confraternités sociales et religieuses, offrant à leurs adhérents une assistance mutuelle en cas de décès et de maladie. Le jour de la fête de saint Luc, le 18 octobre, les confrères et leur famille marchaient en procession solennelle jusqu'à leur autel, souvent situé dans une chapelle séparée, entretenue par la guilde.

Un tel patronage est documenté en Italie dès le XIV<sup>e</sup> siècle<sup>4</sup>, mais c'est au Nord de l'Europe qu'une véritable tradition picturale voit le jour avec l'invention de Rogier van der Weyden, qui, le premier, représente saint Luc devant son modèle, la Vierge (fig. 4). Ce tableau, dont l'original est conservé à Boston<sup>5</sup>, a probablement été offert par l'artiste vers 1435 à la corporation des peintres de Bruxelles. Les nombreux retables représentant *Saint Luc peignant la Vierge* peints dans les anciens Pays-Bas aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles sont ainsi étroitement liés aux guildes de saint Luc : à chaque fois que la commande est documentée, les archives indiquent que ces tableaux étaient destinés à la chapelle de la confrérie.<sup>6</sup> C'est le cas du *Saint Luc* peint par Heemskerck en 1532, qui fut placé dans l'église Saint-Bavon contre le pilier nord-ouest du transept, au-dessus de l'autel de la corporation où était conservée une relique du saint.<sup>7</sup> Il y a donc toutes les raisons de penser que le tableau du musée des Beaux-Arts de Rennes était également destiné à l'autel d'une guilde de saint Luc. La bague ornant l'index de l'évangéliste porte d'ailleurs des armoiries évoquant celles choisies par les corporations des peintres dans les anciens Pays-Bas.

En l'absence de sources, la question de la destination du tableau conservé à Rennes n'a pas été élucidée, mais plusieurs hypothèses ont été émises. Son historique n'est connu qu'à partir du début du XVIII<sup>e</sup> siècle, où il est mentionné par plusieurs chroniqueurs qui décrivent la *Schönen Saal* (Belle salle) de l'hôtel de ville de Nuremberg.<sup>8</sup> Il a probablement été mis en lieux sûrs lors des troubles iconoclastes, comme le *Saint Luc* de 1532, avant d'être vendu à un marchand de Nuremberg.<sup>9</sup> Les archives de la comptabilité de la guilde de saint Luc de Delft mentionnent un paiement effectué par la corporation en 1550 pour l'installation d'un retable par Heemskerck et son assistant dans la *Nieuwe Kerk* (nouvelle église).<sup>10</sup> Le thème du tableau n'y est pas mentionné, mais une ordonnance de la Ville stipulant que les corporations étaient responsables de la mise en place des retables dédiés à leur saint patron, il est très probable qu'il était destiné à la chapelle de saint Luc. Robert W. Scheller a proposé d'y reconnaître le *Saint Luc peignant la Vierge* du musée des Beaux-Arts de Rennes, hypothèse séduisante mais contredite par la date de 1553 inscrite sur l'estampe de Coornhert qu'Heemskerck semble avoir utilisé pour l'arrière-plan de son retable (voir *infra* et cat. 3). L'étude des archives de la

<sup>4</sup> C'est à Florence que, selon Vasari, l'un des premiers retables représentant saint Luc peignant la Vierge fut peint pour la *Compagnia di San Luca* de Florence fondée en 1339. Sur la légende de saint Luc peignant la Vierge et ses premières représentations, voir *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, 1971, p. 119-122 ; Schaefer, 1986, p. 414-415 ; Borchert, 1997, p. 64-65 ; Bortoli, 2002, p. 8-42.

<sup>5</sup> Les copies de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, conservées à Saint-Pétersbourg, à Munich et à Bruges, attestent du succès considérable de ce retable de Rogier van der Weyden.

<sup>6</sup> C'est le cas du tableau de Heinrich Bornemann pour la guilde d'Hambourg (vers 1499), de celui de Quentin Metsys pour celle d'Anvers (tableau disparu), de celui de Gossaert pour celle de Malines (1513, aujourd'hui conservé à Prague), de la décoration de Lancelot Blondeel pour la guilde des peintres en 1545 et de Maarten de Vos pour Anvers. Voir Schaefer, 1986, p. 415, note 8.

<sup>7</sup> Willigen, 1870, p. 7 ; Reznicek, 1955, p. 234.

<sup>8</sup> J. de Blainville en 1705 et G. J. Lang en 1711. Voir Grosshans, 1986, p. 195.

<sup>9</sup> Le *Saint Luc peignant la Vierge* conservé à Haarlem a été déplacé dans les années 1570 au couvent des prédicateurs d'Haarlem ; quant au *Retable de saint Laurent* peint par Heemskerck pour l'église d'Alkmaar, il a été cédé à un marchand allemand en 1581. Voir Smith, 1991, p. 161-162.

<sup>10</sup> Scheller, 1972, p. 41-48.

confrérie de saint Luc de Delft a par ailleurs révélé que la corporation n'a pris en charge que l'installation du retable, le coût de la peinture elle-même dépassant largement ses possibilités financières.<sup>11</sup> Cela suggère que de tels retables n'étaient pas commandés directement par les guildes, mais qu'ils leur étaient offerts, soit par le peintre lui-même, soit par un riche donateur. Le mystère reste entier, les examens scientifiques en laboratoire n'ayant révélé aucune inscription sur la feuille de papier laissée vierge au-dessus de l'Enfant.<sup>12</sup>

### **L'hommage d'Heemskerck aux grands modèles du XV<sup>e</sup> siècle**

Le tableau du musée des Beaux-Arts de Rennes marque un retour conscient aux grands modèles du XV<sup>e</sup> siècle, après l'audacieux renouvellement proposé par la première version du thème, datée de 1532. Cette dernière, conservée à Haarlem, présentait la scène de pose dans un espace confiné, éclairé par une puissante lumière latérale, dans une remarquable contre-plongée, qu'explique la destination du tableau, accroché à plusieurs mètres de haut sur un pilier de l'église Saint-Bavon. Karel van Mander, dans son *Schilderboek* (1604) consacre l'une des plus longues descriptions de son ouvrage à cette œuvre, dont le caractère spectaculaire et inédit impressionnait encore, soixante-dix ans après sa création. L'énigmatique iconographie déconcerte le biographe d'Heemskerck, réduit à formuler des hypothèses pour l'interprétation du jeune homme couronné de lierre qui apparaît derrière l'épaule du vieux peintre (fig. 1).

Rien d'aussi extravagant dans le tableau de Rennes, qui représente le peintre et son modèle assis face à face, dans un vestibule donnant sur la cour intérieure d'un palais. L'adoucissement des contrastes lumineux et la calme monumentalité des personnages montrent que le style de l'artiste dans les années 1550 s'est assagi. Le cadre palatial, ouvert sur une perspective, et la proximité de saint Luc et de la Vierge se réfèrent au chef-d'œuvre de Rogier van der Weyden, le *Saint Luc peignant la Vierge* du Museum of Fine Arts de Boston (fig. 4). Cependant, Heemskerck ne reprend pas l'attitude dévotionnelle prêtée par Rogier à saint Luc. Dans le tableau conservé outre-atlantique, le patron des peintres s'agenouille devant une apparition de la Vierge, qu'il tente d'immortaliser en esquissant rapidement ses traits à la pointe d'argent. La légende ne précise aucunement que la Vierge et l'Enfant aient posé devant saint Luc, qui serait d'ailleurs né à Antioche entre l'an 20 et l'an 25, c'est-à-dire bien après la naissance du Christ. C'est pourquoi Rogier van der Weyden ménage une ambivalence dans l'interprétation de la scène, entre une théophanie et une description réaliste des pratiques artistiques de son temps (portrait esquissé devant le modèle). Cette tension, maintenue depuis le modèle rogérien, entre le réel et le merveilleux, entre présence et apparition du modèle, structure toutes les représentations de *Saint Luc peignant la Vierge*.<sup>13</sup> Le tableau conservé à Rennes est l'un de ceux où la présence du modèle et la réalité de la scène de pose sont les plus tangibles. La position du peintre, solidement campé sur son fauteuil, de trois-quarts, presque symétrique à celle de la Vierge (qui se tourne légèrement vers le spectateur), reprend celle du chancelier Rolin dans le célèbre tableau de Jan van Eyck du Louvre. Remontant ainsi à la source d'inspiration même de Rogier van der Weyden, Heemskerck peint – de manière tout à fait inhabituelle – saint Luc à droite, place d'honneur qu'occupait déjà Nicolas Rolin sur le retable de la *Vierge au chancelier Rolin*. La corpulence de saint Luc dépasse même celle que Jan van Eyck avait accordée au donateur. La valorisation de l'artiste l'emporte ainsi sur le caractère dévotionnel. La Vierge, qui n'a jamais parue aussi terrestre, est presque charnelle dans sa robe incarnat, dont le drapé mouillé laisse

<sup>11</sup> Montias, 1982, p. 24-28.

<sup>12</sup> Les examens réalisés au C2RMF en novembre 2009, loin de dévoiler le mystère, l'ont approfondi : la radiographie montre qu'Heemskerck avait laissé une silhouette de personnage en réserve sur le fond clair : s'agissait-il d'un ange portant une torchère comme sur la version de 1532 ?

<sup>13</sup> Költzsch, 2000.

transparaître son sein, peut-être en écho à la *Virgo lactens* de Rogier van der Weyden. Les seuls éléments qui tendraient encore à évoquer une apparition sont, comme dans la *Vierge au chancelier Rolin*, le regard méditatif et intérieur de saint Luc et le dessin du pavement, qui permet de séparer les deux protagonistes.

Outre les œuvres de Rogier van der Weyden et de Jan van Eyck, Heemskerck a manifestement regardé celles de Jan Gossaert, premier artiste du sud des Pays-Bas à faire le voyage d'Italie à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle. Il emprunte au *Saint Luc peignant la Vierge* de Gossaert conservé à la galerie nationale de Prague (1513) la forme du retable « en chapeau de gendarme », épousant les courbes de l'architecture peinte. En 1532, Heemskerck s'était inspiré, pour son *Saint Luc peignant la Vierge* conservé à Haarlem, de la deuxième version du thème réalisée par Jan Gossaert vers 1520 (Kunsthistorischesmuseum, Vienne). À l'ange représenté par Gossaert derrière l'épaule de saint Luc, il substitue un jeune poète, guide et inspirateur de l'évangéliste pour la réalisation du portrait de la Vierge. Gossaert introduit dans le retable de Vienne une nouveauté radicale, celle de l'apparition miraculeuse de la Vierge dans les nuées. Ce choix iconographique, qui apparaît pour la première fois sur un manuscrit allemand de la fin du XV<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>, rencontrera un succès notable en Italie.<sup>15</sup> Il ne s'imposera aux Pays-Bas que dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, tant la force du modèle rogérien persiste jusqu'au milieu du siècle.<sup>16</sup> Heemskerck lui préfère une représentation plus réaliste, plus à même de valoriser le *métier* du peintre.

### Défense et illustration du métier du peintre

Le soin apporté à la description du métier exprime l'attention portée par les guildes des peintres à la qualité de leurs produits, dont elles se portaient garantes. Pour la surveillance des pratiques d'atelier, plusieurs experts étaient nommés chaque année, ainsi Heemskerck fut *vinder* (juré) de la corporation haarlémoise en 1551 et 1552. L'illustration des techniques artistiques est encore assez discrète dans le modèle rogérien du saint Luc agenouillé dessinant à la pointe d'argent, fidèlement suivi par plusieurs artistes au XV<sup>e</sup> siècle.<sup>17</sup> Elle s'impose en revanche dans une autre tradition, qui semble dériver d'un tableau du maître de Flémalle aujourd'hui perdu, mais connu grâce à un tableau de Colijn de Coter conservée dans l'église de Vieure (Allier).<sup>18</sup> Le maître de Flémalle ouvre la voie aux nombreuses représentations de *Saint Luc peignant la Vierge* de la fin du XV<sup>e</sup> siècle mettant en scène le peintre et son modèle de part et d'autre d'un chevalet central.<sup>19</sup> C'est le parti adopté par Heemskerck dans sa première version du thème en 1532. Celle-ci constitue un cas extrême de division de l'espace,

<sup>14</sup> Gravure sur bois dans un ouvrage édité par Koberger à Nuremberg en 1488.

<sup>15</sup> L'attribution du *Saint Luc peignant la Vierge* de l'Accademia di San Luca de Rome, qui est documenté à partir des années 1540, reste énigmatique ; le retable de Vasari, vers 1567, est encore dans la chapelle de la guilde des peintres de l'église Sta. Annunziata de Florence.

<sup>16</sup> Gravure de Philippe Galle d'après Jan Stradanus.

<sup>17</sup> Peinture de l'école de Dirk Bouts (collection privée) et gravures de Meckenem (vers 1475) et d'Anton Wierix d'après Quentin Metsys.

<sup>18</sup> Borchert identifie de manière convaincante ce tableau réalisé vers 1500 comme une copie. En effet, Colijn de Coter emprunte à son modèle non seulement de nombreux motifs caractéristiques du maître de Flémalle, mais aussi une spatialité désormais archaïque. Voir Borchert, 1997, p. 69-73. De nombreux auteurs ont toutefois émis l'hypothèse qu'il pouvait s'agir d'un pastiche, arguant du fait que la composition n'a pas connu de fortune artistique immédiate en dépit de la renommée de son auteur.

<sup>19</sup> Hugo van der Goes (attr. à) (vers 1468, galerie nationale de Lisbonne), Maître du Saint-Sang (vers 1520, Fogg Art Museum, Cambridge), Derick Baegert (vers 1490, Landesmuseum, Münster), Maître du retable des Augustiniens (vers 1487, Nationalmuseum, Nuremberg) ; voir Költzsch, 2000, n° 30-31, 33, 44, 45 ; mais aussi Lancelot Blondeel (1545, musée Groeninge, Bruges) et plus tard Maarten de Vos (1602, musée des Beaux-Arts, Anvers).

à tel point que le retable fut coupé en deux moitiés au XIX<sup>e</sup> siècle et considéré à tort comme un diptyque, jusqu'à sa restauration en 1957.<sup>20</sup>

Dans le tableau conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes, Heemskerck a souhaité unifier la composition, en remplaçant le chevalet central par un panneau de petites dimensions, placé directement sur les genoux du peintre et maintenu grâce à une tige en partie supérieure. Au XVI<sup>e</sup> et au XVII<sup>e</sup> siècles, les tableaux étant le plus souvent peints avant d'être disposés dans leur cadre, ce type de baguette de bois était parfois utilisé par les peintres pour faciliter la manutention et freiner la courbure du panneau.<sup>21</sup> Heemskerck représente avec une remarquable précision les différents pinceaux du peintre, ainsi que sa palette rectangulaire, ménageant un orifice pour le pouce et déployant toute la gamme de couleurs effectivement utilisée par l'artiste haarlémois pour son tableau, autour d'une goutte de gelée transparente. Celle-ci correspond au médium, résine naturelle (mélange de litharge et de gomme arabique), qu'Heemskerck a en effet employé pour les empâtements présents dans les carnations et dans la robe de la Vierge, afin de rendre l'huile plus épaisse sans augmenter le temps de séchage. Pour les autres parties de sa composition, il a posé en frottis une matière picturale très fine sur une préparation blanche. Heemskerck semble ainsi exposer au spectateur sa propre technique picturale, que la restauration du panneau menée en 2010, à l'occasion de l'exposition, a permis d'analyser de plus près.<sup>22</sup> L'évangéliste débute la peinture des chairs, le reste de la composition étant rapidement esquissé en incarnat sur un fond blanc, alors que dans la version de 1532, saint Luc travaillait sur une sous-couche grise comportant un dessin préparatoire à la pierre noire. Il est intéressant de noter cette évolution, qui reflète l'abandon progressif par les artistes de la génération d'Heemskerck du dessin sous-jacent à la pierre noire, enseigné dans l'atelier de Van Scorel.<sup>23</sup> Les résultats des examens scientifiques menés sur le tableau conservé à Haarlem incitent toutefois à nuancer cette interprétation de la technique de saint Luc comme un reflet fidèle de celle d'Heemskerck. Aucun dessin sous-jacent n'a pu être décelé par la réflectographie infrarouge et les coupes stratigraphiques : il semble qu'Heemskerck, sur le *Saint Luc* de 1532, ait induit ses collègues en erreur sur ses pratiques artistiques.

À cette mise en scène détaillée de sa technique, Heemskerck associe l'évocation de l'atelier du peintre, dans la *loggia* dominant la cour. Il était d'usage, depuis le XV<sup>e</sup> siècle, de représenter un apprenti préparant les couleurs du patron des peintres, à l'arrière-plan des *Saint Luc peignant la Vierge*.<sup>24</sup> On reconnaît ce broyeur de couleur dans le personnage de droite au béret rouge. Au centre, un deuxième assistant tient un outil qui a parfois été interprété comme un burin<sup>25</sup>, mais dont les dimensions et le maintien évoquent plutôt une large brosse utilisée pour enduire un support. Le troisième personnage semble interpréter un dessin du maître, tenu dans la main gauche, peut-être pour un projet de décor, comme le suggère le format vertical des feuilles de papier sur lesquelles sont esquissées des figures. Heemskerck devait lui-même diriger un vaste atelier, dont seul les noms de trois assistants nous sont connus, grâce au témoignage de Van Mander.<sup>26</sup>

<sup>20</sup> Grosshans, 1980, n° 18.

<sup>21</sup> Verougstreat et Van Schoute, 1989, p. 52.

<sup>22</sup> Restauration menée par Juliette Mertens pour le support et par Cinzia Pasquali et Véronique Stedman pour la couche picturale.

<sup>23</sup> Asperen de Boer, Faries et Filedt Kok, dans cat. exp., *Kunst voor de beeldenstorm*, 1986, p. 106-116

<sup>24</sup> Citons notamment ceux de Derick Baegert pour le XV<sup>e</sup> siècle, et Niklaus Manuel Deutsch, Dirk Vellert, Lancelot Blondeel, Stradanus, Maarten de Vos, Frans Floris et Vasari pour le XVI<sup>e</sup> siècle.

<sup>25</sup> Veldman, 1977a et Grosshans, 1980 y reconnaissent ainsi un atelier de gravure. Mais en l'absence de presse d'imprimerie, motif systématiquement associé aux représentations des ateliers de gravure, il semble qu'il s'agisse plutôt d'une évocation de l'atelier du peintre. Nous remercions vivement Anthony Griffiths, conservateur au département des dessins et des estampes du British Museum, pour ses observations à ce sujet.

<sup>26</sup> Jacob Rauwaert, Cornelis van Gouda et Symon Jansz. Kies, voir Grosshans, 1980, p. 12.

Loin d'être uniquement une image corporatiste, valorisant le savoir-faire, le *métier* du peintre, le *Saint Luc peignant la Vierge* de Rennes est également un tableau religieux dont le rôle dévotionnel est réaffirmé face à la montée du courant iconoclaste. La défense du rôle et du statut du peintre ne se joue pas seulement sur les terrains techniques (et sociologiques : voir *infra*), elle repose aussi sur des arguments théologiques.

### Un tableau dévotionnel à l'iconographie mariale

La fonction dévotionnelle des représentations de *Saint Luc peignant la Vierge* a longtemps été minorée par les historiens de l'art, davantage intéressés par l'auto-affirmation de l'artiste et la valorisation de son art. Pourtant, loin d'être réservé aux chapelles des guildes des peintres, ce thème se rencontrait fréquemment dans les livres de dévotion privée. Les riches commanditaires pouvaient choisir d'insérer dans leurs livres d'heures les reproductions de leurs tableaux préférés, ainsi, les *Heures de Jeanne de Castille* présentent, au-dessus d'une prière adressée à la mère de Dieu, une copie de la Vierge du *Saint Luc* de Rogier van der Weyden. Cela suggère que le célèbre retable était aussi apprécié comme une image dévotionnelle de la Vierge.<sup>27</sup>

L'iconographie mariale du tableau d'Heemskerck relève encore de cette tradition des primitifs flamands qualifiée par Erwin Panofsky (1892-1968) de « symbolisme caché »<sup>28</sup> : les objets de la vie quotidienne, qui paraissent à première vue des natures mortes, étaient interprétés par les spectateurs comme autant de symboles religieux. La sphère armillaire, instrument de mesure astronomique placé au-dessus de la tête de la Vierge, lui sert visuellement d'auréole et la désigne comme reine du ciel (*regina coeli*).<sup>29</sup> Sa poitrine, que le drapé mouillé de la robe laisse transparaître, fait allusion à son rôle de *Mater omnium*, mère nourricière de l'humanité.<sup>30</sup> Les têtes de lion décorant son fauteuil évoquent ceux du trône de Salomon et rappellent le qualificatif de « trône de sagesse » (*sedes sapientiae*) prêté à la mère de Dieu qui tient l'Enfant sur ses genoux. Ce dernier tient dans la main gauche un perroquet, attribut marial très fréquent dans les anciens Pays-Bas depuis la *Vierge au chanoine van der Paele* peint par Jan van Eyck en 1436.<sup>31</sup> L'oiseau est associé dès le XIII<sup>e</sup> siècle à la pureté virginale de Marie. Ainsi, vers 1400, le dominicain Franciscus de Retza (1337-1421) déclara qu'il n'était pas plus surprenant que Marie puisse concevoir en restant vierge qu'un perroquet puisse dire *Ave*.<sup>32</sup> En mettant l'Enfant au monde (naissance annoncée par l'*Ave* de Gabriel), Marie renverse la damnation d'*Eva*, grâce au sacrifice du Christ évoqué dans la noix qu'il donne à manger à l'oiseau. Selon saint Augustin, la bogue verte de la noix, amère, symbolise la chair martyrisée du Christ, le noyau, fruit nourrissant dont l'huile apporte la lumière, sa nature divine, et la coquille tombée sur le drapé bleu du manteau de la Vierge, évoque le bois de la croix qui a réuni les deux natures du Christ, humaine et divine.<sup>33</sup> Le bouquet de fleurs blanches posé en hauteur sur la corniche et le flacon au premier plan, qui s'est renversé sans se briser, sont des allusions habituelles à la virginité de Marie.

Ce retour à une iconographie mariale traditionnelle offre un contraste saisissant avec la première version du thème livrée par l'artiste, chargée de références à l'Antiquité païenne, comme le poète couronné de lierre, la tête de satyre surmontant le chevalet ou l'évocation de

<sup>27</sup> Kann, 1997, p. 15-20.

<sup>28</sup> Panofsky, 1953.

<sup>29</sup> Grosshans, 1980, n° 75. Grosshans remarque que Maarten de Vos, dans son *Saint Luc peignant la Vierge* conservé à Anvers, peint également un globe céleste derrière la Vierge.

<sup>30</sup> Harrison, 1997, p. 257.

<sup>31</sup> Un maître actif à Anvers dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle fut même appelé par Max Friedländer le « Maître au perroquet » du fait de la présence récurrente de l'animal dans ses Vierges à l'Enfant. Le perroquet était également présent dans le *Saint Luc peignant la Vierge* de 1532 : voir Reznicek, 1955, p. 236.

<sup>32</sup> Bruyn, 1988, p. 92, note 6.

<sup>33</sup> Saint Augustin, *Sermo de tempore. Domenica ante Nativitatem*. Voir Hall, 1994.

l'enlèvement d'Europe sur le bas-relief antique. Le tableau conservé à Rennes témoigne de la radicalisation, dans les années 1550, du débat sur le rôle des images religieuses et des attaques répétées des protestants contre le dogme de la virginité de Marie.<sup>34</sup> Calvin, hostile aux tableaux dévotionnels qui, selon lui, mènent à l'idolâtrie, tourne en ridicule la légende de saint Luc peintre de la Vierge en dressant une liste interminable des icônes réputées peintes par l'évangéliste. Heemskerck, marguillier de l'église Saint-Bavon d'Haarlem à partir de 1553 et jusqu'à la fin de sa vie, était certainement bien informé des arguments contradictoires des deux parties. Dans les années 1560, au moment de la crise iconoclaste, il conçoit plusieurs séries de scènes de l'Ancien Testament montrant des destructions de temple et des assassinats de prêtres idolâtres.<sup>35</sup> Il reste toutefois fidèle à la religion catholique. En reprenant un thème déjà très représenté au plus fort de la crise iconoclaste byzantine des VIII<sup>e</sup> et IX<sup>e</sup> siècles, il revendique la validité des images dévotionnelles et la légitimité de la création artistique dans le domaine religieux. Comme le remarque Victor Stoichita, l'ombre portée de la main de l'artiste sur le panneau étonne car saint Luc semble ici négliger les conseils donnés par Cennino Cennini dans son *Libro dell'Arte* (ch. VIII) : « quand tu dessines, arrange-toi pour avoir une lumière tempérée et que le soleil tape sur ta gauche ».<sup>36</sup> Loin d'être une négligence de la part d'Heemskerck, l'ombre peut être interprétée comme une affirmation de la puissance créatrice de l'artiste. L'analogie entre l'ombre de la main de saint Luc et celle du bœuf sur l'Évangile encore vierge suggère que l'esprit de saint Luc se projette aussi bien dans la peinture du portrait de la Vierge que dans l'Écriture. De plus, la proximité spirituelle de l'évangéliste et de la Vierge et de l'Enfant est suggérée par le parallélisme des mouvements des bras.

Ainsi, après une première version tout à fait originale et déconcertante, Heemskerck opère dans les années 1550 un retour conscient à la tradition centenaire des *Saint Luc peignant la Vierge*, avec une composition et une iconographie à première vue conservatrices. Cependant, le *Saint Luc peignant la Vierge* du musée des Beaux-Arts de Rennes se distingue des précédentes occurrences du thème par son insistance inédite sur la profession médicale de saint Luc.

## Les ferments d'un renouveau, la représentation de saint Luc en médecin humaniste

L'originalité iconographique du retable conservé au musée des Beaux-Arts de Rennes était mise en exergue par l'inscription en lettre d'or que l'on pouvait lire sur le cadre d'origine, décrit dans plusieurs récits de voyage au début du XVIII<sup>e</sup> siècle<sup>37</sup> : « SALVTAT VOS LVCAS MEDICVS CHARISSIMVS. Ad Colosseus » (« Luc, le médecin bien-aimé, vous salue », Épître aux Colossiens 4.14). Heemskerck place en effet la séance de pose dans le cabinet d'étude d'un humaniste, où plusieurs ouvrages et instruments scientifiques évoquent le premier métier de saint Luc, qui exerçait la médecine à Antioche avant de suivre les pas de saint Paul.

Il est important de souligner qu'aucune autre image de saint Luc que ce panneau conservé à Rennes n'a aussi clairement souligné ses trois facettes d'évangéliste, de peintre et de médecin, depuis la première représentation connue de saint Luc peignant la Vierge dans

<sup>34</sup> La répression contre les Réformés débute en avril 1550 avec l'*édit de sang* instituant la peine de mort et la confiscation des biens pour tous ceux qui seront convaincus d' « hérésie » et de diffusion de « littérature hérétique ». Voir Kolind Poulsen, 2008, p. 93.

<sup>35</sup> Freedberg, dans cat. exp. *Art before the Iconoclasm*, 1986, p. 79-80 ; Kolind Poulsen, 2008, p. 85-101.

<sup>36</sup> Stoichita, 2000, p. 87.

<sup>37</sup> La première mention de l'inscription se trouve dans le récit de Jean de Blainville qui visite l'hôtel de Ville de Nuremberg le 4 juin 1705. Voir Grosshans, 1980, p. 195.

l'art occidental. L'évangélaire achevé en 1368 par le chanoine Johann von Troppau illustre les épisodes de la vie de saint Luc sur une miniature, où les trois premières vignettes le montrent successivement en médecin, en peintre et en évangéliste. La scène attestant de la profession médicale de saint Luc le présente en train d'examiner un urinal devant des patients.<sup>38</sup> L'analyse de l'urine constituait en effet la base du diagnostic au Moyen Âge et à la Renaissance, tant et si bien que les médecins étaient familièrement surnommés les « prophètes de la pisse ».<sup>39</sup> Sur les *Saint Luc peignant la Vierge* peints aux XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, les indices les plus clairs d'une activité médicale sont les petits paniers en osier servant à transporter les urinaux, parfois suspendus au mur, comme sur le panneau anonyme de la National Gallery de Londres (inv. 3902). Le costume habituellement prêté à saint Luc depuis Rogier van der Weyden, composé d'un somptueux manteau, rouge la plupart du temps, et d'un bonnet de couleur foncée, serait également une allusion à son premier métier.<sup>40</sup>

Heemskerck reprend ce luxueux manteau rouge, sur lequel est brodée en lettre d'or l'inscription « SINTE LUCAS EVANG... ». Le patron des peintres est identifié comme évangéliste par son animal attribut issu du tétramorphe de la vision d'Ezéchiel (Ez. 1. 1-14), le bœuf. Cet animal, traditionnellement utilisé pour les sacrifices, a été choisi pour saint Luc car son Évangile débute par un sacrifice offert par le prêtre Zacharie. Il pose son sabot sur un ouvrage dont les pages encore vierges évoquent le récit qui reste à écrire de la prédication et du sacrifice du Christ.<sup>41</sup> Les petits morceaux de tissus servant de repères pour la lecture suggèrent qu'il s'agit plus précisément d'un évangélaire, ouvrage utilisé pour la lecture de l'Évangile lors de la messe, ce qui expliquerait l'usure des pages, cornées et froissées.<sup>42</sup> Le liquide qui s'écoule du flacon renversé par le bœuf évoquerait la comparaison établie par les Pères de l'Église entre les quatre fleuves du Paradis et les quatre évangélistes, qui ont fécondé le monde de la doctrine du salut.<sup>43</sup> Ce récipient est un urinal, identique à celui représenté par Heemskerck sur le rebord de la fenêtre au-dessus du peintre, en équilibre sur son col. Bien en évidence au premier plan, il désigne saint Luc comme médecin. De même, la sphère armillaire, placée dans la niche au-dessus de la Vierge, est un instrument astronomique souvent associé aux représentations de savants et de médecins. Il représente le globe terrestre entouré d'anneaux (*armilla*) métalliques, qui matérialisent les cercles de références que sont l'écliptique, l'équateur, les cercles polaires et les tropiques. Les symboles des constellations zodiacales gravés sur ces anneaux permettaient d'effectuer des calculs de distance en fonction de la position des étoiles dans le ciel, mais ils rappelaient aussi au médecin l'influence des astres sur les êtres humains, aussi bien sur le plan physique que psychique (voir *infra*, « L'homme et le cosmos »). Le dessin élégant de la sphère armillaire peinte par Heemskerck rappelle la production contemporaine de ces instruments scientifiques dans les ateliers de l'université de Louvain, placés sous l'autorité scientifique de Gemma Frisius (1508-1555). Heemskerck connaissait ce célèbre astronome et cartographe, dont il avait fait le portrait, quelques années auparavant (fig. 26).

Les livres médicaux peints par Heemskerck dans le cabinet d'étude de saint Luc ont été savamment analysés par Ilja Veldman en 1977.<sup>44</sup> Deux livres rangés dans la niche au-

<sup>38</sup> King, 1985, p. 249-155.

<sup>39</sup> Vigarello, 2005, p. 337.

<sup>40</sup> D. Klein (1933) a montré qu'il s'agit d'une allusion à la profession médicale en comparant le costume de saint Luc avec ceux de saint Côme et saint Damien peint par Rogier van der Weyden sur la *Vierge des Médecins* conservée à Francfort.

<sup>41</sup> De la même manière, à l'arrière-plan du retable de Rogier van der Weyden, le bœuf tient dans sa gueule un phylactère encore vierge.

<sup>42</sup> Nous remercions vivement Sarah Toulouse, conservatrice de la bibliothèque des Champs Libres (Rennes) pour ses éclaircissements à ce sujet.

<sup>43</sup> Cat. exp., *Le dossier d'un tableau*, 1974, p. 63.

<sup>44</sup> Veldman, 1977a, p. 114-121.

dessus de l'Enfant portent sur leur tranche des inscriptions en grec identifiant leur auteur : « ΝΙΚΑΝΔΡΟΣ » et « ΔΙΟΣΚΟΡΙΔΗΣ ». Nikandros de Kolophon (200 - 130) est l'auteur de plusieurs ouvrages dont les plus connus sont les *Theriaca* et l'*Alexipharmaca*, qui traitent des remèdes contre les morsures d'animaux venimeux. Dioscoride (vers 40 – vers 90) a répertorié près de six cent plantes médicinales dans son *De materia medica*, ouvrage qui constituait, au Moyen Âge et à la Renaissance, la somme du savoir sur la phytothérapie. Les ouvrages de Nicandre et de Dioscoride firent l'objet de nombreuses rééditions au XVI<sup>e</sup> siècle. Ouvert face au spectateur, bien en évidence au premier plan, Heemskerck a peint un ouvrage médical, qui comporte des inscriptions en grec sur la page de gauche et des illustrations anatomiques sur la page de droite (fig. 5). Le titre de la page de gauche « ΓΑΛΗΝΟΥ ΠΕΡΙ ΑΝΑΤΟΜΙΚΩΝ ΕΓΧΕΙΡΗΣΕΩΝ » correspond, avec quelques erreurs, à celui du traité de Galien, célèbre médecin de Pergame, mieux connu sous son titre latin, *De anatomicis administrationibus*.<sup>45</sup> Cet ouvrage représente le point d'aboutissement de la science anatomique dans l'Antiquité, insurpassé jusqu'au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle. La troisième ligne du texte (par ailleurs illisible) reprend un passage de la page 167 de l'édition de Bâle de 1538 (deuxième édition de son œuvre en grec, cat. 4). Suivant son habitude d'altérer légèrement les modèles qu'il utilise pour ses compositions, Heemskerck a précisé la pagination de l'ouvrage, en haut à gauche, mais en inversant les deux derniers chiffres : « 176 » (inscription aujourd'hui presque effacée). La page de droite de ce livre peint associe deux squelettes, de face et de profil, un homme éventré et un écorché de dos, dans une composition évoquant celle gravée par Domenico del Barbieri d'après Rosso Fiorentino (cat. 7). Pour autant que l'on peut en juger d'après le mauvais état de conservation de cette partie du tableau<sup>46</sup>, les deux squelettes sont empruntés au *Tabulae anatomicae sex* (Venise, 1538) d'André Vésale (1514-1564) et illustré par Jan van Calcar, élève de Titien (cat. 5), tandis que les deux autres études anatomiques rappellent les planches d'un autre ouvrage du grand médecin bruxellois, *De humani corporis fabrica libri septem* paru à Bâle en 1543 (cat. 6). Premier traité à accorder un rôle prépondérant aux planches anatomiques, la *Fabrica* marqua une étape fondamentale dans la connaissance de l'anatomie humaine, grâce à l'observation du corps humain disséqué.

Ces allusions au premier métier de saint Luc doivent être lues comme une métaphore de la vraie médecine offerte par le Christ et la Vierge, plutôt que comme un triomphe de la science sur la religion, dont le livre saint s'effacerait face au traité médical, disposé symétriquement.<sup>47</sup> Saint Luc s'est détourné de ses ouvrages médicaux pour se consacrer à la véritable médecine, celle du Christ<sup>48</sup>. Par son sacrifice, le fils de Dieu apporte le remède contre le péché originel, occasionné par le serpent tentateur (contre laquelle l'ouvrage de Nicandre, situé au-dessus de la tête du Christ, propose des soins). Dans les litanies et les hymnes à la Vierge médiévaux, celle-ci était souvent qualifiée de « *divina medicina* » (médecine divine).<sup>49</sup> Saint Luc en est le praticien, à l'image du bon médecin, célébré par Érasme dans son *Eloge de la médecine* (Louvain, 1518), qui ne se contente pas de soigner les corps mais se préoccupe de la guérison de l'âme.<sup>50</sup> La représentation de saint Luc en médecin ne sert pas seulement la fonction dévotionnelle de l'œuvre. Le choix du grec pour les ouvrages médicaux convient pour évoquer l'activité de saint Luc en Syrie. Mais l'accès à cette langue ancienne n'avait rien d'évident au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle pour un peintre des anciens Pays-Bas, où, contrairement à l'Italie, l'enseignement du grec était encore une

<sup>45</sup> L'ouvrage de Galien avait déjà été identifié en 1790 Ch. G. von Murr, dans sa *Description de l'hôtel de Ville de Nuremberg*. Voir Grosshans, 1980, p. 196, note 2.

<sup>46</sup> La récente restauration a mis en évidence les nombreux repeints qui couvraient les lacunes de la matière originale.

<sup>47</sup> Bergot, dans cat. exp., *Le dossier d'un tableau*, 1974.

<sup>48</sup> Nous remercions Sara Longo de nous avoir suggéré cette piste.

<sup>49</sup> Au sujet du Christ et de la Vierge comme vraie médecine, voir Bergström, 1957.

<sup>50</sup> Sur Érasme et la médecine, voir Margolin, 1992, CLXVIII.

nouveauté.<sup>51</sup> En reproduisant une page de Galien dans sa langue originale, Heemskerck met en évidence son intérêt pour l'étude des humanités et souligne son appartenance à une élite intellectuelle. Il était en effet l'ami de plusieurs médecins célèbres de son temps, à l'instar de Pieter van Foreest et d'Hadrianus Junius, qui lui ont sans doute confié un exemplaire de l'édition grecque de Galien. Contrairement aux ouvrages de Vésale, ce traité n'était en rien destiné à la bibliothèque d'un artiste, même cultivé. L'association du texte de Galien et des planches de Vésale illustre de manière synthétique les avancées de la médecine humaniste, qui reposèrent sur un travail de correction des traductions des textes antiques. C'est en effet en participant à une nouvelle traduction latine de l'ouvrage de Galien, que Vésale remonta aux manuscrits grecs et comprit que l'anatomiste de Pergame avait appliqué à l'homme les observations faites en disséquant les animaux.<sup>52</sup> Il prit dès lors ses distances avec les conclusions erronées du grand médecin grec et fonda désormais son savoir sur l'observation directe menée lors de la dissection du corps humain (cat. 6).

La représentation de saint Luc en médecin humaniste sur le tableau du musée des Beaux-Arts de Rennes est, du point de vue iconographique, un *unicum*, qui ne sera que marginalement suivi par les figurations ultérieures du thème de *Saint Luc peignant la Vierge*.<sup>53</sup> Elle intéresse particulièrement Heemskerck - qui montre de nouveau saint Luc en médecin sur l'estampe gravée par Philippe Galle en 1562 (cat. 11) - car elle lui permet de développer un discours sur l'art qui fonde la pratique artistique sur le savoir et sur l'adoption du modèle antique, deux fers de lance de l'humanisme.

## **Pour une théorie de l'art qui fonde la pratique artistique sur le savoir**

### **Un discours muet sur la peinture et autres *artes liberales***

Les représentations de saint Luc peignant la Vierge ont été interprétées par les historiens de l'art comme autant de discours muets sur l'art de peindre. Alors qu'existe en Italie, depuis la fin du Moyen Âge, une riche tradition d'écrits sur l'art, de Cennino Cennini à Vasari en passant par Alberti, les artistes des anciens Pays-Bas sont restés silencieux. C'est à travers le thème de saint Luc peignant la Vierge qu'ils ont exposé leurs vues sur l'art.<sup>54</sup> L'un des initiateurs de l'interprétation de ces images comme de véritables traités peints fut Erwin Panofsky, qui argumenta son propos en soulignant la ressemblance entre le saint Luc de Rogier van der Weyden et le portrait de l'artiste conservé dans le codex d'Arras.<sup>55</sup> Les traits individualisés de saint Luc dans les différentes versions du thème ont incité les commentateurs à y reconnaître autant d'autoportraits. En 1604, Karel van Mander, dans sa longue description du tableau d'Heemskerck de 1532, se conforme à cette tradition : « Derrière saint Luc apparaît un personnage qui a l'aspect d'un poète, le front ceint de lierre, et que l'on pourrait prendre pour un portrait de Martin à cette époque de sa vie ». <sup>56</sup> La prudence de l'auteur est toutefois justifiée par les traits idéalisés du jeune homme. En fait, s'il existe bien une dimension auto-référentielle dans les représentations de ce thème – confirmée notamment par la signature de Jan Gossaert insérée sur la ceinture de saint Luc dans son tableau de Prague (1513)<sup>57</sup> – nous ne disposons d'aucune preuve convaincante pour affirmer

<sup>51</sup> Elle débute avec la fondation du collège trilingue de Louvain en 1517.

<sup>52</sup> Grmek et Bernabeo, 1995, p. 8-12.

<sup>53</sup> Les représentations ultérieures de *Saint Luc peignant la Vierge* ne comportent que rarement quelques allusions isolées au premier métier de saint Luc : un globe céleste et un panier pour urinal chez Maarten de Vos (1602, musée des Beaux-Arts d'Anvers), ou un squelette dissimulé à l'arrière-plan du tableau de Abraham Janssens (1606, Malines, église Saint-Rombouts).

<sup>54</sup> Borchert, 1997, p. 61-64.

<sup>55</sup> Kann, 1997, p. 15.

<sup>56</sup> Van Mander, 2005 [1604], p. 241.

<sup>57</sup> Marrow, 1997, p. 55.

qu'il s'agisse d'autoportraits. Le visage de saint Luc sur le tableau du musée des Beaux-Arts de Rennes est bien éloigné des autoportraits connus de l'artiste (le tableau de Cambridge de 1553, fig. 3, et la gravure de Philippe Galle de 1568, cat. 2), qui présentent des lèvres plus épaisses et un nez légèrement busqué. Même s'il ne comporte pas d'autoportrait<sup>58</sup>, le saint Luc conservé à Rennes livre la conception qu'avait Heemskerck de son métier, en sa qualité de membre éminent de la guilde de saint Luc (expert en 1551 et 1552 puis doyen en 1553).

La représentation de l'artiste en humaniste renferme une revendication explicite du statut intellectuel de l'art du peintre : « *pittura è cosa mentale* » répétait Léonard de Vinci. Au Moyen Âge, la peinture et la sculpture faisaient partie des sept arts mécaniques (*artes mechanicae*), énumérés au XII<sup>e</sup> siècle par Hugues de Saint-Victor, en contrepoint des sept arts libéraux (*artes liberales*) : grammaire, dialectique, rhétorique, arithmétique, musique, géométrie et astronomie.<sup>59</sup> L'affirmation de Michel-Ange « *Si dipinge non colle mane ma col cervello* »<sup>60</sup> (on ne peint pas avec les mains, mais avec le cerveau) exprime l'aspiration des artistes de la Renaissance italienne à faire reconnaître leur travail comme une activité mentale, et donc comme un art libéral à part entière.<sup>61</sup>

Heemskerck fait siennes les idées de la Renaissance italienne en signifiant que le *métier* du peintre (sa maîtrise technique), minutieusement décrit sur le tableau conservé à Rennes, ne suffit plus pour prétendre à l'excellence. Dans ses deux versions du thème de saint Luc peignant la Vierge, Heemskerck énonce les véritables fondements de son art : l'invention (Haarlem) et le savoir (Rennes). Dans le tableau de 1532 conservé à Haarlem (fig. 1), Heemskerck recourt au *leitmotiv* de la théorie artistique de l'art à la Renaissance, celui de l'*ut poesis pictura* (la peinture est comme la poésie), qui reprend et inverse l'*ut pictura poesis* d'Horace.<sup>62</sup> Il distingue clairement deux aspects de son métier correspondant à l'ancienne et à la nouvelle génération de peintres : le praticien, d'une part, détenteur du beau métier, incarné par le vieux peintre encore attaché à la tradition médiévale, et l'*inventor*, d'autre part, représenté par le jeune poète. Le peintre âgé est contraint de porter des lunettes, car il a fatigué sa vue à force d'observer la nature pour mieux l'imiter. Le poète couronné de lierre, apportant l'inspiration ou la fureur poétique<sup>63</sup>, est valorisé par la théorie de l'art de la Renaissance, qui considère la richesse de l'invention comme la première des qualités artistiques.

Dans sa deuxième version du thème, vers 1553, Heemskerck revient sur la dimension intellectuelle de son art. Ce n'est plus l'invention poétique qui distingue l'artiste de l'artisan, mais le savoir, sur lequel saint Luc s'appuie pour peindre, au sens littéral : il a posé son pied sur deux livres superposés, afin de rehausser son genou gauche pour mieux soutenir son tableau. Comme l'écrit Girolamo Cardano (1501-1576), mathématicien, philosophe, médecin et astronome, dans son encyclopédie, *De subtilitate* (1550) : « Il est nécessaire que le peintre connaisse tout, puisqu'il imite tout. Le peintre est aussi philosophe, architecte, maître de la dissection. La preuve en est la très claire imitation du corps humain dans son ensemble ». Pour exceller dans la représentation du corps humain, l'artiste doit en connaître la structure interne, comme l'anatomiste. Ce discours rejoint l'ambition de Léonard de faire reconnaître la peinture comme une véritable science. Une gravure de Jan Saenredam d'après Hendrick Goltzius (fig. 6) offre une synthèse particulièrement intéressante des motifs des deux versions du thème peintes par Heemskerck. Reprenant du tableau de 1532 le motif du vieux peintre à

<sup>58</sup> Contrairement à ce qu'affirme le catalogue de l'exposition de 1974.

<sup>59</sup> Carlino, 2003, p. 124.

<sup>60</sup> Cité par Chastel, 1990, p. 266.

<sup>61</sup> Le processus de reconnaissance des Beaux-Arts comme arts libéraux a été étudié par A. Blunt (*Artistic theory in Italy*, 1962), R. Wittkower (*Nati sotto Saturno*, 1968) et E. Gombrich (*Norm and Form*, 1985).

<sup>62</sup> Lee, 1991 [1967], p. 7-18.

<sup>63</sup> Le lierre est l'un des attributs de la *Furor poetico* dans l'*Iconologia* de Cesare Ripa, comme l'ont remarqué Klein (1933) et Panofsky (1976).

bésicles, avec son chevalet coiffé d'une tête de satyre, Goltzius l'a inséré dans un contexte profane évoquant le *Saint Luc* conservé à Rennes, avec un médecin scrutant un urinal, à gauche, et une sphère armillaire, à droite, associés à un anneau astronomique, au compas des navigateurs et à des cadrans solaires. C'est en effet l'imitation de la nature – incarnée dans le tableau de 1532 par le vieux peintre - qui induit l'impératif de la connaissance. Goltzius insiste dans cette *Allégorie de la vue* sur le rôle gnostique de la vision, en recensant tous les domaines artistiques et scientifiques où la vue permet d'accéder au savoir. Il prend ainsi le contre-pied des habituelles allégories dénonçant les vanités et les pièges de l'emprise des cinq sens.<sup>64</sup>

L'association d'astronomes, de médecins et d'artistes se retrouve dans une iconographie très populaire depuis le XV<sup>e</sup> siècle, celle des enfants de Mercure. Ce dieu, considéré depuis l'Antiquité comme le patron des arts libéraux, devient également, à la fin du Moyen Âge, celui des arts mécaniques.<sup>65</sup> Lorsqu'Heemskerck aborde ce thème dans sa série des *Sept Planètes* gravée par Herman Jansz. Muller vers 1568 (cat. 20), il reprend à l'identique le motif de l'artiste barbu, sculptant à coups de maillet une statue de dieu antique, peint une quinzaine d'année plus tôt au second plan du *Saint Luc peignant la Vierge* conservé à Rennes. La réapparition de cette figure nous éclaire sur la signification de la présence du sculpteur sur le tableau : les arts du dessin, peinture, sculpture et architecture, sont associés aux arts libéraux sous la protection de Mercure, comme ils l'étaient au sein de la guilde de saint Luc d'Haarlem, qui, lors de sa création au début du XVI<sup>e</sup> siècle rassemblait les peintres, les graveurs, les sculpteurs et les architectes, mais aussi les géomètres, astronomes et autres savants.<sup>66</sup> Heemskerck reprend ainsi à son compte les idées défendues par Michel-Ange, qu'il admirait particulièrement, et Vasari, qu'il rencontre à Rome en juillet 1532.

### L'étude du modèle antique

Le tableau de Rennes célèbre, comme l'autoportrait de 1553, le souvenir de l'étude de l'art antique mené par Heemskerck lors de son séjour dans la Ville Éternelle de 1532 à 1536/37. La cour intérieure peinte à l'arrière-plan du retable conservé à Rennes offre une représentation fidèle de la cour du palais Sassi<sup>67</sup> qu'Heemskerck a pu dessiner à Rome. Les grandes familles romaines ouvraient en effet leurs portes aux artistes et aux voyageurs qui désiraient admirer leurs collections d'antiques. Constituées à la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du début du XVI<sup>e</sup> siècle, quand l'intérêt pour la sculpture antique motiva une série de fouilles archéologiques, ces dernières étaient, le plus souvent, disposées dans le jardin ou dans la cour intérieure (*cortile*). Heemskerck a ainsi dessiné la cour du Belvédère, la cour du palais della Valle, le palais et la villa Madame, les jardins du cardinal Cesi, le palais Médicis... Parmi les nombreux témoignages littéraires et artistiques dont nous disposons sur la collection Sassi<sup>68</sup>, celui d'Heemskerck est le plus complet. Il comporte une feuille d'étude, conservée dans les albums berlinois,<sup>69</sup> et surtout la vue d'ensemble du *cortile* gravée par Coornhert en 1553 (cat. 3), d'après un dessin d'Heemskerck dont seules des copies nous sont parvenues.<sup>70</sup> La gravure représente les statues antiques de la collection telles qu'elles étaient disposées dans la cour intérieure du palais, mises en valeur par des niches et des piédestaux sculptés aux armes

<sup>64</sup> Kraut, 1984, p. 78-87.

<sup>65</sup> Cat. exp., *Wettstreit des Künste*, 2002, p. 194.

<sup>66</sup> Willigen, 1870, p. 1-2.

<sup>67</sup> Située au n° 48 Via del Governo, la maison a subi d'importants travaux de transformation dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

<sup>68</sup> Au nombre des visiteurs de la cour de la Casa Sassi, on compte le juriste allemand Johann Fichard (en 1536), le peintre bolonais Amico Aspertini (entre 1532 et 1535) et le Néerlandais Lambert Lombard. Voir Scaillérez, dans cat. exp., *D'après l'antique*, 2000, n° 169.

<sup>69</sup> Fol. 65r et fol. 51v.

<sup>70</sup> Berlin, inv. 2783. Ilja Veldman a rejeté l'attribution à Heemskerck, voir cat. 3.

de la famille (avec des têtes de lions dans la partie supérieure et des bandes diagonales dans la moitié inférieure).<sup>71</sup> Cette estampe a vraisemblablement été éditée par Hieronymus Cock, qui fait graver la même année la vue de la cour du palais Valle, d'après un dessin d'Heemskerck récemment redécouvert<sup>72</sup>, témoignant d'un intérêt naissant pour l'histoire des collections. L'arrière-plan du *Saint Luc* du musée des Beaux-Arts de Rennes reprend en la simplifiant la vue de la casa Sassi dans le même sens que l'estampe, si bien que la plupart des spécialistes ont considéré qu'Heemskerck a utilisé cette gravure, qui constituerait dès lors un *terminus post quem* pour la datation du tableau.<sup>73</sup>

Toutes les statues de cette vue du *cortile* de la casa Sassi ont été identifiées dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>74</sup> Vendues au cardinal Ottavio Farnèse en 1546 par les frères Decidio et Fabio Sassi, certaines sont encore conservées au musée national de Naples avec les autres pièces de la collection Farnèse. C'est le cas de l'*Apollon* de basalte vert (fig. 7), situé dans la niche de droite, qu'Heemskerck a également dessiné dans son carnet d'esquisses des musées de Berlin.<sup>75</sup> La statue centrale en porphyre, autre statue d'*Apollon* conservée à Naples (fig. 8), était considérée au milieu du XVI<sup>e</sup> siècle comme une allégorie de Rome.<sup>76</sup> La couronne de laurier et la lyre, que l'on observe aujourd'hui sur la statue du musée national de Naples, ont été ajoutées en marbre blanc lors d'une restauration de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Sans ces attributs habituels du dieu, la confusion était compréhensible au XVI<sup>e</sup> siècle, mais aucun des dessins contemporains qui nous sont parvenus ne féminisent autant la statue que la représentation d'Heemskerck.<sup>77</sup> Dans la niche de droite, le torse masculin de dos pourrait être une variante du *Sauroctone* de Naples et la figure féminine dans la niche de gauche une statue du type de la *Vénus Génitrice*.<sup>78</sup>

D'autres dessins d'antiques ont servi à Heemskerck pour les différents éléments de la composition : la tête du bœuf est empruntée à un célèbre relief des collections du Palais des Conservateurs, le *Sacrifice de Marc Aurèle au Jupiter Capitolin*, étudié par Heemskerck et cité à maintes reprises par l'artiste dans son œuvre ultérieure.<sup>79</sup> Le masque grimaçant au centre de la cour, rappelant un masque de comédie antique, s'inspire de celui dessiné par Heemskerck dans le palais du cardinal Andrea della Valle (fig. 9), proche de l'actuelle *Boccà della Verità* à Rome. La statue d'un dieu antique au torse puissant, sculpté par l'homme barbu au second plan, reprend le modèle du Jupiter esquissé par Heemskerck dans la villa Madame,<sup>80</sup> statue considérée lors de sa découverte en 1525 comme l'un des plus beaux antiques de Rome. Dans son *Paysage au bon samaritain* (Haarlem, Franshalsmuseum), Heemskerck donne, au centre de la composition, le récit imagé de son exhumation. Il

<sup>71</sup> Les armes de la famille sont encore visibles aujourd'hui dans le palais, cf. Lodico, 2007, fig. 2.

<sup>72</sup> *New Hollstein. Maarten van Heemskerck*, partie 2, n° 599 pour l'estampe et Bibliothèque nationale de France, Ga. 80, album XII. fol. 53 pour le dessin. Voir cat. exp., *D'après l'antique*, 2000, n° 170.

<sup>73</sup> Preibisz (1911) le premier a proposé de voir en l'estampe de Coorhert un *terminus post quem* pour le tableau conservé à Rennes. Un doute subsiste, car, comme le souligne Grosshans (1980, n° 75), Heemskerck était tout à fait capable d'inverser la composition, comme il le faisait souvent lorsqu'il empruntait des motifs isolés. Il paraît néanmoins plus simple d'estimer qu'Heemskerck a utilisé directement l'estampe.

<sup>74</sup> Michaelis, 1891 et Egger et Hülsen (1913-1916).

<sup>75</sup> Le fol. 51v présente un détail du torse de cet Apollon.

<sup>76</sup> Ulisse Aldrovandi, qui visite la collection Farnèse en 1549-1550, la décrit comme une « *Roma trionfante assisa* » (Rome triomphante assise). Voir Lodico, 2007.

<sup>77</sup> Lambert Lombard (Liège, musée d'art wallon, D. 269) et Bartolomeo Passarotti (attr. à) (Chatsworth, inv. 919v).

<sup>78</sup> Grosshans, 1980, n° 75.

<sup>79</sup> Berlin, fol. 52v. Voir Ruffini, 2003, p. 25.

<sup>80</sup> Berlin, I, fol. 46 (statue alors en mauvais état de conservation, couchée sur le sol et brisée en deux).

reprendra cette statue de Jupiter dans de nombreuses compositions à partir des années 1550.<sup>81</sup> Jusqu'aux moindres détails, la connaissance antiquaire du peintre s'impose, comme dans le lion sculpté qui orne les pieds du siège de la Vierge (fig. 2). La précision des références à l'art antique dans le tableau du musée des Beaux-Arts de Rennes contraste avec leur caractère fantaisiste dans la première version du thème conservée à Haarlem, peinte juste avant le départ d'Heemskerck pour Rome.

Ainsi, l'artiste partage avec l'humaniste une même passion pour la civilisation antique et une démarche philologique commune. Il étudie les formes de l'Antiquité comme les humanistes s'attachent à en assimiler la grammaire, afin d'épurer son langage et de renouveler l'expression artistique. L'étude de l'antique permet de restaurer les arts comme les sciences : de la même manière que Vésale s'est appuyé sur l'analyse des textes grecs de Galien pour porter la science anatomique vers de nouvelles découvertes, l'artiste doit commencer par l'étude du modèle antique, exalté dans la composition d'Heemskerck par sa position centrale, juste au-dessus de la palette du peintre. Heemskerck livre une magistrale démonstration de l'importance de l'exemple antique pour la représentation de la figure humaine, en reprenant la statue de la Rome triomphante dans la figure la Vierge peinte par saint Luc. Le parallèle formel est renforcé par le choix d'une couleur rose violacée pour la robe de la Vierge et, surtout, par la féminisation de l'*Apollon* de la collection Sassi. L'artiste haarlémois avait manifestement à l'esprit une autre utilisation du modèle de l'*Apollon* de porphyre, celle de Jacopo Sansovino pour sa *Vierge à l'Enfant* de l'église Sant'Agostino (vers 1520), qu'il a pu admirer à Rome. Pour composer sa figure de la Vierge, Heemskerck associe les deux références majeures du maniérisme, à savoir l'art antique et les grands maîtres de la Renaissance italienne : le dessin des pieds de Marie est une citation de la figure du prophète Isaïe peint par Michel-Ange sur le plafond de la chapelle Sixtine.<sup>82</sup>

La connaissance de l'art antique permet ainsi à l'artiste de perfectionner son dessin de la figure humaine, en particulier celui du nu. D'ailleurs, dans les albums de Berlin, les innombrables études de fragments de statues, de bras, de jambes et de dos, ressemblent à s'y méprendre à des dessins réalisés sur le modèle vivant.<sup>83</sup> Selon Vasari, les artistes doivent privilégier l'exemple antique au modèle vivant, car les maîtres de l'Antiquité, en opérant une sélection de ce qu'il y a de plus beau dans la nature, ont défini le canon de la beauté idéale. Dans ses *Vies des plus grands peintres, sculpteurs et architectes*, Vasari affirme que la valeur d'un artiste se mesure à sa capacité à atteindre la perfection dans le dessin du nu et insiste sur la complémentarité de l'étude de l'antique et de la connaissance de l'anatomie pour arriver à cette fin.

### La connaissance de l'anatomie

La connaissance du corps humain est une condition nécessaire à sa juste représentation, comme le rappellent les théoriciens de l'art de la Renaissance. Dans son traité *De Pictura* (1435), Alberti explique comment peindre un nu : « De même que, lorsque nous faisons un personnage habillé, il faut d'abord dessiner un nu que nous drapons ensuite de vêtements, de même, en peignant un nu, il faut d'abord disposer les os et les muscles que tu recouvres légèrement de chair et de peau, de façon que l'on comprenne sans difficulté où sont les muscles ». <sup>84</sup> Dans ses *Commentarii*, Ghiberti affirme même qu'il faut « avoir vu des

<sup>81</sup> Brown, 1979, p. 49-60. C. M. Brown cite notamment le *Combat d'animaux dans une arène antique* (1552, Lille, Palais des Beaux-Arts), l'estampe de la *Huitième merveille du monde* de la série gravée par Philips Galle en 1572 et le tableau représentant *Momus critiquant les travaux des dieux* (1561, Berlin).

<sup>82</sup> Foucart, dans cat. exp., *Le XVI<sup>e</sup> siècle européen*, 1965, n° 162.

<sup>83</sup> Veldman, dans cat. exp., 1998, p. 418.

<sup>84</sup> Alberti, 1992 [1435], p. 163.

dissections »<sup>85</sup> pour bien comprendre la structure interne du corps humain et, dans ses *Vies*, Vasari insiste sur la pratique de la dissection chez de nombreux artistes à partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, avec Antonio Pollaiuolo et Luca Signorelli, et jusqu'à Michel-Ange, dont il souligne l'intérêt profond pour l'étude anatomique : « pour arriver à la perfection absolue, il pratiqua abondamment les dissections anatomiques pour repérer les attaches et les ligaments des os, des muscles, des nerfs, des veines, les articulations et les positions du corps ».<sup>86</sup> Léonard de Vinci également, d'après ses propres dires, aurait disséqué une trentaine de cadavres, du fœtus au vieillard, produisant des milliers d'esquisses et des centaines de notes.<sup>87</sup>

Heemskerck n'a probablement jamais disséqué lui-même, il est même fort probable qu'il n'ait jamais assisté à une dissection publique. Il fait partie d'une génération d'artistes qui bénéficie, pour l'exploration du corps humain, de sources secondaires, dont le célèbre traité de Vésale, *De humani corporis fabrica libri septem* publié en 1543 (cat. 6). L'une des principales raisons du succès de cet ouvrage est la place inédite qu'il accorde aux planches illustrées, destinées notamment, explique Vésale dans sa préface, aux artistes empêchés d'assister à une dissection.<sup>88</sup> La reproduction par Heemskerck de certaines de ces planches au premier plan du tableau ne constitue en rien un acte subversif à l'encontre de l'Église catholique, comme le proposait une interprétation antérieure.<sup>89</sup> Les chroniques florentines rapportent certes que les dissections menées par les artistes italiens étaient en partie clandestines, du fait de nombre insuffisant de cadavres de suppliciés et d'indigents que les autorités cédaient aux artistes pour « l'étude de la figure ».<sup>90</sup> Mais elles étaient tacitement tolérées : contrairement à ce qu'affirme une opinion très répandue, l'Église catholique n'a promulgué aucun texte interdisant les dissections.<sup>91</sup> Elle n'était pas hostile à l'étude de l'anatomie, reconnue par le pape Sixte IV en 1472 comme une discipline « utile à la pratique médicale et artistique ».<sup>92</sup>

Le tableau conservé à Rennes a donc une valeur programmatique dans l'énonciation des deux piliers de l'enseignement artistique, l'étude du modèle antique et celle de l'anatomie humaine, qui seront institutionnalisés à partir de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle avec la création des Académies, d'abord en Italie puis dans toute l'Europe. La mise en scène de l'enseignement anatomique deviendra un thème courant dans les arts de la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. En témoignent le dessin de Bartolomeo Passarotti (cat. 8), ou l'estampe des *Praticiens des Beaux-Arts* (1587), gravée par Cornelis Cort d'après Stradanus. Cette dernière représente des peintres et des sculpteurs travaillant dans un atelier, où de jeunes apprentis dessinent d'après une statuette antique et étudient un écorché et un squelette suspendus par des cordes.<sup>93</sup> Mais l'enjeu d'une telle allusion à l'anatomie et à la dissection dépasse celui de l'enseignement artistique. En effet, Andrea Carlino a montré l'importance de « la distinction de la dissection » pour la valorisation du statut de l'artiste au sein des élites sociales et culturelles.<sup>94</sup> Les connaissances anatomiques des artistes étaient reconnues et recherchées par les médecins, pour la réalisation des planches de leurs traités anatomiques. Vasari cite un

<sup>85</sup> Cité par Mandressi, 2003, p. 100.

<sup>86</sup> Cité par Porcheron, 2003, p. 13.

<sup>87</sup> Mandressi, 2003, p. 101.

<sup>88</sup> Cazort, 1996, p. 24.

<sup>89</sup> Bergot, dans cat. exp., *Le dossier d'un tableau*, 1974.

<sup>90</sup> Bernabeo, 2003, p. 78.

<sup>91</sup> Ce sont moins les autorités ecclésiastiques qui freinèrent la pratique de la dissection, que la vision du corps transmise par le christianisme et ses croyances (comme la résurrection des morts, la sacralité du corps humain fait à l'image de Dieu ou l'impureté du cadavre). Voir Mandressi, 2003, p. 14, 45 ; Mandressi, 2005, p. 311-312.

<sup>92</sup> Grmek et Bernabeo, 1995, p. 8.

<sup>93</sup> *New Hollstein, Cornelis Cort*, n° 210.I.

<sup>94</sup> Voir sur ce sujet l'essai d'A. Carlino dans Rabbi Bernard, 2003.

grand nombre d'exemples de collaboration entre artistes et anatomistes.<sup>95</sup> Les nombreux dessins d'écorchés et de squelettes réalisés par Rosso Fiorentino (cat. 7) et Bartolomeo Passarotti (cat. 8) laissent penser que ces artistes projetaient de publier des traités anatomiques, tout comme Michel-Ange qui travaillait avec le grand médecin Realdo Colombo. Même si aucun des ces projets n'a abouti, ils témoignent des relations d'estime réciproque entre savants et artistes. La connaissance de l'anatomie humaine, qui répondait à des attentes philosophiques, jouissait d'un prestige culturel certain. Philosophes, médecins, théologiens, historiens, artistes, prélats et courtisans se passionnaient pour cette exploration du corps humain. Les séances de dissection publiques, que Vésale représente comme un spectacle sur le frontispice de la *Fabrica* (cat. 6a), donnaient lieu à de véritables réunions mondaines.

Le *Saint Luc peignant la Vierge* du musée des Beaux-Arts de Rennes se fait ainsi l'écho des conversations savantes menées par Heemskerck avec de grands érudits néerlandais, à l'instar d'Hadrianus Junius ou de Gemma Frisius. Ce célèbre retable livre une véritable profession de foi humaniste, celle d'un peintre au sommet de sa carrière, qui entend défendre un nouveau statut social et culturel pour les artistes. Œuvre de maturité, le tableau incarne magistralement les idées de la Renaissance italienne, dont il adopte le langage maniériste, sans pour autant rejeter le somptueux héritage de la peinture des anciens Pays-Bas. Ce chef-d'œuvre, dont la récente restauration a révélé le remarquable état de conservation et la grande qualité d'exécution, est aujourd'hui considéré comme l'une des images les plus évocatrices de l'humanisme et de la théorie de l'art à la Renaissance.

---

<sup>95</sup> Vasari cite Antonio Pollaiuolo, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Rosso Fiorentino, Domenico Beccafumi, Perino del Vaga, Marcantonio Raimondi, Bartolomeo Torri, Baccio Bandinelli, Francesco Salviati, Agnolo Bronzino, Alessandro Allori, Jean Calcar et Juan de Valverde, voir Porcheron, 2003, note 18.