

Séance thématique
organisée par le Professeur Jacques BATTIN
(17 avril 2010)

Le retable d'Issenheim et
le feu Saint-Antoine
Médecine et pharmacie des Antonins

Le panneau de saint Sébastien sur le retable d'Issenheim

Étude anatomo-radiologique *

par Henri BLUM** et Jacques BATTIN ***

En 1970, l'un de nous (H.B) a réalisé au musée Unterlinden l'examen photographique et radiologique du célèbre retable attribué au peintre Mathias Grünewald et en particulier du panneau de saint Sébastien faisant pendant à celui de saint Antoine, patron de l'ordre hospitalier des Antonins dont dépendait la préceptorie alsacienne d'Issenheim. Nous avons été frappés par de profonds changements, car il s'agit bien de cela et non de simples repeints ou repentirs que le maître aurait apportés au cours de l'élaboration du tableau. Le panneau de saint Sébastien occupe une place réduite par rapport à l'ensemble de l'œuvre ; il est symétrique de celui de saint Antoine qui se situe de l'autre côté de l'immense et émouvante crucifixion. Saint Sébastien était le saint prophylactique avant d'être supplanté par saint Roch, le véritable guérisseur de la peste : ayant guéri spontanément du bubon inguinal qu'il montre du doigt dans une grande partie de son iconographie, celui-ci est l'intercesseur de guérison le plus représenté au monde, jugé plus efficace pour protéger de ce fléau qui fit tant de ravages. Si ces intercesseurs sont souvent associés dans l'iconographie antonine, laquelle concernait plus spécifiquement le mal des ardents ou ergotisme gangreneux, c'est que dans la mystique médiévale, on pensait qu'en les multipliant, la cause serait mieux plaidée et entendue par la puissance divine qui, seule, détient le pouvoir de vie et de mort dans toutes les cultures et religions (1). Ce panneau occupe une place privilégiée dans l'histoire de l'art et dans la démarche créatrice du peintre telle que la révèle l'approche radiologique.

Qui était Sébastien ? Issu d'une famille narbonnaise, il faisait partie de la garde de Dioclétien. Sa foi chrétienne, très engagée, lui fit subir la sagittation, supplice réservé aux militaires. La peste était alors comparée à des flèches empoisonnées envoyées par Dieu pour punir les humains de leurs travers. Par un retour analogique, Sébastien, qui avait survécu aux flèches des hommes, devint un protecteur contre les flèches de Dieu. Ayant guéri grâce aux soins de la pieuse Irène, le saint renouvela ses exhortations devant l'empereur, qui, cette fois, le fit assommer et jeter dans le cloaque. Il est une des premières icônes du martyrium chrétien, car une des fresques du Vème siècle le représente dans les catacombes de la via Appia à Rome, puis au VIème siècle une mosaïque de Sainte-

* Comité de lecture du 17 avril 2010.

** Gastro-entérologue (en retraite), titulaire d'une maîtrise d'histoire de l'art, 6, Quai Kléber, Strasbourg, 67000.

*** 251, avenue de la Marne, 33700 Mérignac.

Apollinaire-la-Neuve à Ravenne, parmi une cohorte de saints hiératiques, ainsi qu'une autre mosaïque à Saint-Pierre-aux-Liens de Rome.

Pendant huit siècles, son iconographie le représente, comme l'apôtre Pierre, âgé, barbu et vénérable. Quoi de plus logique ; en grec *sebastos* signifie auguste, vénérable. Au Quattrocento, on se souvint qu'il était un jeune officier, aussi était-il vêtu comme les jouvenceaux de l'époque. Subitement, au cours de la première Renaissance, il se transforme en un jeune homme nu, attaché à un arbre ou à une colonne. Mantegna le peignit plusieurs fois dans le décor de la Rome antique en héros, à la carrure athlétique, stoïque sous le tir des archers. Il arbore une beauté sculpturale et l'on a souvent dit que le peintre de Mantoue peignait comme un sculpteur. À l'opposé, dans le tableau conservé à Dresde, Antonello de Messine ouvre la séquence des Sébastien en bel éphèbe, à la grâce alanguie, indifférent aux flèches qu'il reçoit. Sébastien devient le symbole de la Renaissance. D'abord en tant que rescapé, il permettait d'espérer échapper à la peste ; il incarne dès le Quattrocento le canon formel du Rinascimento par le retour à l'antique, le nu étant cette forme d'art plastique inventée par les sculpteurs grecs du Vème siècle. Son image d'Apollon chrétien, à la nudité glorieuse, persista, et c'est là une exception surprenante, malgré les consignes de décence du concile de Trente au XVIème siècle. Les icônes de Sébastien, souvent d'une beauté intemporelle, s'interprétaient aussi comme une conjuration opposée à la peste, la peste noire dégradante et mortelle, ainsi qu'une anticipation de la résurrection glorieuse des corps, qui, selon la Promesse, bénéficieront au Jugement dernier d'une radieuse beauté dans le paradis des bienheureux. La peste récurrente au XVème siècle est la première cause de la représentation de saint Sébastien dans un but plus protecteur qu'esthétique. Comme il n'est pas mort de la sagittation, cette allégorie de la peste, il est un rescapé et représente un espoir d'échapper à la peste noire. Il symbolise la religion-médecine en tant qu'intercesseur et patient lui-même. Sébastien représente également avec le David de Michel-Ange l'effigie de la Renaissance, représentée par un homme nouveau, jeune, au regard affranchi des servitudes médiévales. Il est renaissant à un double titre (2).

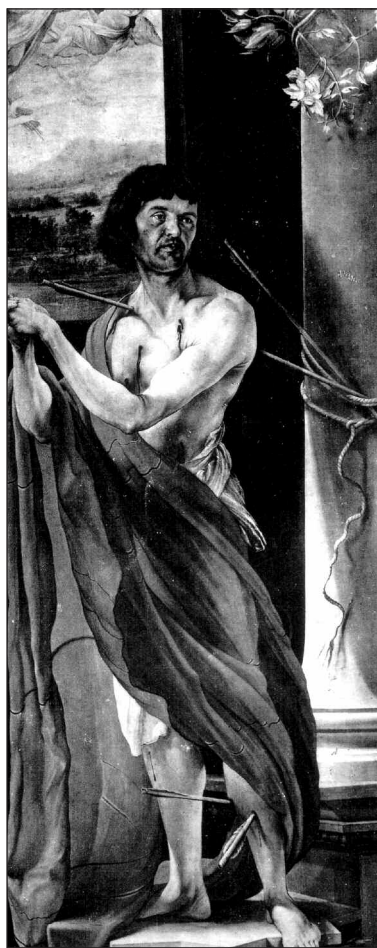


Fig. 1 : Photographie du panneau de saint Sébastien.

(Cliché de H. Blum)

Les peintres du Nord reprendront avec leur génie propre, l'icône ambiguë de la Renaissance italienne. Le Sébastien de Grünewald est communément considéré comme un "nu", bien qu'il soit couvert aux deux-tiers par une large draperie de couleur vive (Fig.1), alors que jusqu'à la fin du Moyen Âge, le saint était représenté tout habillé. Cela était lié à

diverses raisons : religieuses d'abord, comme l'interdiction d'étudier en détail le corps humain que seule aurait permis la pratique de la dissection restée formellement interdite. On sait les tribulations (3) endurées par Vésale, l'auteur du *De humani corporis fabrica* publié en 1543 à Bâle et considéré depuis comme fondateur de l'anatomie humaine (4). La représentation de la nudité était prohibée par crainte d'un retour de l'idôlatrie, du fait aussi de l'étrécissement d'esprit de la bourgeoisie, en pays germanique. Toutefois, aux alentours de 1515, date généralement admise pour la réalisation humaine du Sébastien de Grünewald, on était entré, même au nord des Alpes, dans une période d'approfondissement sans précédent des connaissances, qui concernait toutes les disciplines, dont l'anatomie qui se développa en même temps que se révélait la statuaire antique où une telle figuration ne pouvait pas ne pas répondre à une double exigence : celle de rendre sensible avec précision les éléments visibles du corps humain, ainsi que celle de l'exaltation de la beauté, de l'harmonie et de l'élégance des formes de ce corps, le "bel corpo ignudo" selon l'expression de Michel-Ange. Ce sont les peintres et les théoriciens, tel L. B. Alberti, qui ont exprimé avec clarté ce concept de beauté à l'antique. Il en est tout différemment du Sébastien de Grünewald ; malgré son aspect antiquisant et ses réminiscences mantegnesques, force est de reconnaître que c'est à la courbe en double spirale allongée que dessine une partie importante de sa draperie, bien plus qu'à ses formes propres que ce "nu" doit l'essentiel de son élégance. De plus le peintre padouan a étudié avec le plus grand soin la manière dont la peau fait saillie et se détend autour des muscles et des éléments osseux superficiels. Même au nord des Alpes, nous retrouvons chez Dürer, avec lequel Grünewald avait collaboré pour la réalisation du retable Heller, les grandes lignes qui caractérisent l'esprit nouveau ; il en est ainsi dans la gravure d'Adam et Ève, essentiellement pour Adam, comme pour les dessins du même sujet de la même époque, soit 1504. Il est vrai qu'à ce moment l'artiste de Nuremberg avait déjà, par deux fois, séjourné en Italie, en 1494 et en 1504-1505. S'il est probable qu'il n'a pas eu l'occasion de pratiquer lui-même des dissections, on sait qu'il portait le plus grand intérêt, non seulement aux proportions du corps auxquelles il a consacré un ouvrage, mais aussi à sa structure. Il avait envisagé d'exécuter une copie des dessins d'anatomie de Léonard de Vinci, dont il avait pu, avec quelques autres privilégiés, prendre connaissance.

Ainsi, en comparant l'expression picturale des parties superficielles visibles du saint Sébastien de Grünewald à celles Mantegna ou de Dürer, on se rend compte que les représentations du corps chez le peintre d'Issenheim sont à l'opposé de celles des deux autres. En comparant par exemple les muscles pectoraux, on constate qu'il n'en a marqué ni les limites inférieures précises, ni le relief exact. De plus, la place et la forme des mamelons ne sont même pas indiquées. Par contre, il a mis l'accent sur les plaies consécutives à la pénétration des flèches, dont quelques-unes restent encore ouvertes et laissent voir s'écouler du sang. Des remarques semblables pourraient être de mise pour le bord supérieur du biceps qui, sur la peinture, apparaît même bilobé (Fig. 2), ainsi que pour les muscles des avant-bras et des mains : on constate à la radiographie un changement de composition des deux avant-bras, surtout vers les poignets, l'absence de structure anatomique des avant-bras et de la partie visible du thorax (Fig. 3). Il en est de même pour les parties découvertes des membres inférieurs, la radiographie montrant l'absence de reliefs musculaires précis et d'indication anatomique au niveau des deux jambes (Fig. 4). L'absence de toute indication précise des côtes et des muscles intercostaux amène à étudier les limites de ce "nu", du moins celles du torse. Alors que pour les peintres qui sont imprégnés des idées nouvelles, les muscles et les reliefs osseux sont nettement indi-

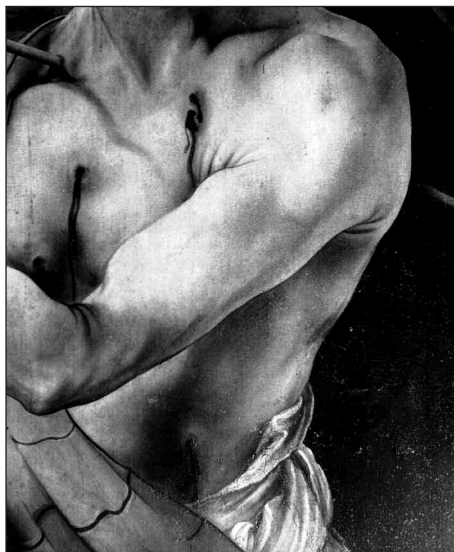


Fig. 2 : Photographies du torse et du bras sans indication de structure anatomique ; le bord supérieur du biceps apparaît bilobé.
(Cliché de H. Blum)



Fig. 3 : Radiographies des avant-bras avec changement de composition des contours, surtout vers les poignets.
(Cliché de H. Blum)



Fig. 4 : Radiographie des membres inférieurs, également sans indication de structure anatomique.
(Cliché de H. Blum)



Fig. 5 : Radiographie du dos sans indication anatomique, mais avec plusieurs corrections linéaires de la partie postéro-latérale pour en arriver à la forme définitive (cf. Fig. 2).
(Cliché de H. Blum)

vidualisés, chez Grünewald, ils sont indiscernables et la limite de cette partie du corps est formée d'un seul trait continu, sans la plus infime indication de structure anatomique.

C'est ici que les clichés radiologiques nous apprennent que ces régions ont fait l'objet de plusieurs remaniements. Du trait légèrement incurvé et convexe, tel qu'il l'avait réalisé sur le dessin préparatoire, il en est arrivé par approximations successives, bien identifiables sur les radiographies, à la limite de la peinture définitive qui, elle, est nettement concave (Fig. 5). La radiographie aide à mieux saisir l'attitude de Grünewald dans sa figuration du "nu". Les clichés de la région cervicale sont en effet informatifs. Ils mettent en évidence une modification essentielle, en nous rendant intelligible, sous nos yeux en quelque sorte, la position de l'auteur du retable face à un problème majeur à cette époque charnière de l'histoire occidentale.

On reconnaît de façon distincte deux limites à cette région. La première est linéaire, légèrement arciforme et concave vers la droite contre laquelle viennent buter les opacités du paysage donnant au cou une forme schématiquement cylindrique telle qu'elle était représentée pendant tout le Moyen Âge. La deuxième, définitive, celle-là, comme nous la voyons aujourd'hui à Unterlinden, dessine une zone approximativement parallélépipédique oblique de haut en bas et de droite à gauche. Elle est la traduction radiographique du faisceau antérieur du muscle sterno-cleido-mastoïdien qui, par exception, apparaît sensiblement conforme à la vérité anatomique (Fig. 6). Il est notable que son opacité, par endroits partiellement translucide, laisse passer celles du paysage. Celles-ci se voient également dans la zone qui sépare les deux limites. Une telle correction, restée inconnue jusqu'à présent, est contraire à l'aspect conventionnel et archaïque que Grünewald avait envisagé de donner à cette région ; elle a été réalisée par lui-même assez précocement à un moment où la peinture de paysage n'avait pas encore eu le temps de sécher, comme le montre le caractère unique du réseau de craquelures dans cette région.

Ce changement est capital pour la compréhension de la position doctrinale du peintre qui est confronté en cette période de transition entre la fin du Moyen Âge et le début, bien engagé déjà, de la Renaissance. Le retable a sans doute été réalisé à l'instigation de Guido Guersi, d'origine italienne, ayant longtemps séjourné dans son pays, et qui, à la date de sa réalisation, était devenu précepteur du couvent d'Issenheim. Il est aussi possible que ce soit sous l'influence du chanoine Reitzmann, proche de Grünewald auquel il aurait demandé de peindre le tableau du Miracle des Neiges. Cet ecclésiastique était en possession d'une copie du *Triomphe de César* de Mantegna et se trouvait donc être un amateur éclairé, voire un excellent connaisseur de la peinture italienne de son époque.



Fig. 6 : Photographie de la région cervicale.

(Cliché de H. Blum)

N'oublions pas qu'à ce moment, son compatriote germanique Dürer avait, par deux fois, fait le voyage en Italie.

Il est donc possible de conclure de cette analyse scientifique de la représentation anatomique du saint Sébastien de Grünewald, dont la réalisation se situe au tournant de deux époques, que l'intérêt de ce peintre pour les idées nouvelles venues d'Italie dans ce domaine, ne s'y trouve en rien exprimé et que c'est encore vers le passé médiéval que les idées et la pratique du maître du retable d'Issenheim restent tournées.

NOTES

- (1) BATTIN J. - *Entre médecine et religion*. Glyphé, Paris, 2010.
- (2) DARRIULAT J. - *Sébastien, le Renaissant*, La Lagune, Paris, 1998.
- (3) BATTIN J.- *Médecins et malades célèbres*. "L'anatomie naît avec la Renaissance en Italie", Glyphé, Paris, 2009 , 59-62.
- (4) BLUM H. - "Les deux volets fixes du retable d'Issenheim". *L'information d'Histoire de l'Art*, N°5, 1972, p. 199.

RÉSUMÉ

Les auteurs, grâce à l'examen radiologique du personnage de Sébastien sur le retable et des reprises picturales le concernant, constatent le caractère franchement médiéval de cette partie, contrastant avec l'intérêt de l'auteur pour les idées nouvelles.

SUMMARY

Owing to a radiological exam of Sebastian on the retable, the authors stress the true medieval tone of that part, in contrast with the painter's interest for the new Renaissance ideas.