

Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège

Alain Jouffroy, *Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège*, Paris, Robert Laffont, 1982.

Fernand Ouellette

Volume 25, numéro 6 (150), décembre 1983

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/30668ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1983). Compte rendu de [Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège / Alain Jouffroy, *Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège*, Paris, Robert Laffont, 1982.] *Liberté*, 25(6), 112–121.

FERNAND OUELLETTE

PIERO DI COSIMO OU LA FORÊT SACRILÈGE

Alain Jouffroy, Piero di Cosimo ou la forêt sacrilège, Paris, Robert Laffont, 1982, collection «L'Atelier du merveilleux», 49 reproductions en couleurs.

Piero di Cosimo¹, dont l'art est méconnu, tient à la fois de Venise et de la Flandre... Beau début... L'affirmation est tentante, mais n'est pas tout à fait juste. Il faudrait plutôt avancer que simultanément Giorgione et Piero se sont nourris de Lucrece célébrant l'orage et ses éclairs. Mais que Piero le Florentin se relie à l'art flamand ne fait aucun doute. On peut parler d'une filiation avec Antonio de Pollaiuolo à travers Signorelli. (Van der Goes est présent.) Tous deux, «artistes des tourments du corps et de l'âme», ont le goût d'un «paysage à la flamande»². Chose sûre, Piero est un disciple de Verrochio par l'esprit. Ce qui n'empêche qu'il soit aussi marqué par Ghirlandajo, Léonard de Vinci et Signorelli. L'atelier de Verrochio est précisément «le seul atelier qui ait profondément agi sur tout l'art italien»³. Comme nous le verrons par la suite, ces affinités électives permettent de mieux distinguer l'art de Piero, si on le compare à celui de son illustre contemporain Botticelli. Enfin, de Cosimo Rosselli, son premier maître,

1 *Né et mort à Florence, 1462-1521.*

2 *André Chastel, L'Art italien, Paris, Flammarion, 1982, p. 251.*

3 *Ibid, p. 314.*

il a gardé le nom (comme autrefois le faisait un artiste japonais dans sa tradition). Voilà pour son arbre généalogique de peintre.

André Chastel a noté qu'à la fin du XV^e siècle la «démoralisation des peintres toscans semble assez grave (...) avant même la crise de la révolution savonarolienne, qui est l'expression politique et religieuse d'un malaise plus général»⁴. Piero, homme tourmenté comme Pollaiuolo, s'imprègne vivement de la détresse de son époque. On a dit qu'il était un homme d'une «nervosité inquiète», d'une «mélancolie pénétrante que le Moyen Age n'a pas connue»⁵. On a même parlé d'un «génie névropathique qui s'exaspère»⁶.

Pour la peinture, c'est une période de conquête. Avec Léonard de Vinci, en particulier, la peinture se prétend un «art libéral». Léonard développe habilement, dans une sorte de stratégie à l'adresse de ses contemporains, que la peinture et le premier des «arts libéraux»⁷. Eugenio Garin écrit que Léonard «plaçait dans la science du peintre le point de convergence de l'entière encyclopédie du savoir»⁸. Mais ce n'est qu'en 1590, à la suite d'un procès que la corporation de Gênes avait engagé contre un artiste, que

4 In *Le Grand atelier d'Italie (1460-1500)*, Paris, coll. «L'Univers des formes», Gallimard, 1965, p. 301.

5 René Schneider, in *La Formation du génie moderne dans l'art de l'Occident*, Paris, coll. «L'Évolution de l'humanité», Albin Michel, 1936, p. 192.

6 André Chastel, in *Le Grand atelier d'Italie*, p. 301-302.

7 Cf. Anthony Blunt, *La Théorie des arts en Italie de 1450 à 1600*, Paris, coll. «Idées/Arts», Gallimard, 1956.

8 In *La Renaissance, histoire d'une révolution culturelle*, Verviers, Marabout Université, 1964, p. 251.

le peintre devient «officiellement» un artiste libre, qu'il n'est plus seulement un artisan qu'on daigne utiliser, dépendant de sa corporation. Depuis plusieurs décennies, d'ailleurs, les académies ont remplacé les corporations pour la formation de l'élève. Mais c'est surtout parce que tout le XV^e siècle a été un âge de spéculations théoriques, que ce soit «à Mantoue avec Mantegna, à Florence, dans l'atelier de Verrochio d'où sortira Léonard, à Milan, avec Bramante»⁹. Certes Piero ne fut pas un théoricien comme Piero della Francesca ni comme Léonard. N'empêche qu'il a été fortement influencé par les néoplatoniciens, par Vitruve, Lucrèce et Ovide. Mais il a reçu cet héritage avec un tempérament angouissé, et l'a exprimé à travers des thèmes fort singuliers, d'une manière réaliste, antiacadémique, avec une «fantaisie brillante et très originale». Piero n'est pas qu'un artisan. Il se relie à l'histoire par les Anciens, à la culture à travers Marsile Ficin, philosophe, Boccace et Politien, le poète des Médicis. Peu importe que pour l'académie médicéenne les peintres soient encore des artisans, qu'elle n'en accueille aucun parmi ses membres¹⁰. Bref, la réflexion sur leur art, le génie de la pratique ont permis aux artistes de donner à la peinture la noblesse d'un «art libéral».

Depuis plusieurs années je ne me suis jamais séparé de l'image de *Simonetta Vespucci*, l'un des plus beaux portraits de l'histoire de la peinture. Piero n'aurait peint que ce portrait (l'a-t-il peint?) qu'il serait un grand peintre. J'ai vu cette toile à quelques reprises à Chantilly, toujours émerveillé. C'est en pensant à ce portrait, au début, que je songeais à Venise, à *la Tempête* de Giorgione. Les deux peintres sont contemporains, certes, mais ils le sont aussi avec Dürer, Memling, Léonard de Vinci, Botticelli et combien d'autres. Ce ne fut pas une époque de stérilité...

9 André Chastel, in *L'Art italien*, p. 215-216.

10 Cf. André Malraux, *La Métamorphose des dieux, l'Irréel*, Paris, Gallimard, 1974, p. 103.

Simonetta Vespucci (Musée de Condé, 1480/1500-1510) nous est proposée comme une figure avec paysage, et non comme un paysage avec figures, ainsi que dans *la Tempête* de Giorgione. Piero a peint le visage d'une dame qui a passé dans la mort. Il ne s'agit plus ici de la Vierge ni de Vénus. (Même si ce portrait acquiert une dimension mythique, laquelle permet à Piero de ne pas contrevenir à sa règle de ne pas célébrer les «grands personnages de l'époque».) Avec Botticelli, il poursuit la rêverie concrète d'une sorte de démiurgie «rivale de la démiurgie chrétienne»¹¹. Cette dame a vécu. Elle aurait été l'amante de Julien de Médicis. Nous sommes au cœur d'une «fiction profane», en pleine action de l'imaginaire, dirait Malraux. Au sujet de cette œuvre on peut parler «d'instant psychologique», de «réalité transposée en extase», comme on l'a dit à propos de Giorgione¹². La chronique touchant Simonetta rapporte que «dans la mort elle surpassait sa beauté qui, pendant qu'elle vivait, avait semblé insurpassable»¹³. Pétrarque avait jadis chanté une dame dont «la Mort paraissait belle sur son visage». Un siècle avant la mort de Simonetta, le poète l'avait vue morte, ou plutôt avait vu la morte peinte par Piero.

Un nuage d'un rouge mars foncé contraste avec la lumière de son visage, l'accentue. A peine ses yeux ont-ils un soupçon de nostalgie. Sa chevelure rousse, d'un blond vénitien, est illuminée par l'orient des perles. Un collier d'or, sur lequel s'entrelace un serpent (emblème de Julien de Médicis), enlève toute idée de nature à son torse. Nous ne sommes plus dans un art gothique. (L'idée du corps beau en lui-même, œuvre du regard et du pinceau, est sans doute une acquisition de la Renaissance.) Le châle, à peine tom-

11 *L'Irréel*, p. 115.

12 Cf. *Pietro Zampelli, Giorgione, Paris, coll. «Tout l'œuvre peint», Flammarion, 1971, p. 86.*

13 Cf. *Ivan Cloulas, Laurent le Magnifique, Paris, Fayard, 1982, p. 163.*

bant sur le dos, va du rouge de Venise foncé au cadmium clair et au violet de mars clair. Aussi bien dire que la chair comme les nuages d'avant la mort, d'avant le passage, se ressentent de tous ces rouges.

Pour les siècles des siècles, Simonetta regarde la lumière du lieu vers lequel elle s'oriente, si droite, si racée.

Piero a peint un *Saint Jean-Baptiste* (New York) qui est en quelque sorte le frère naturel de Simonetta. Même profil. Même regard. Mais plus neutre. Sans aura tragique. On pourrait parler d'androgynat.

Vénus, Mars et amours (Staatliche Museum, Berlin, 1485/1500-1510). Il s'agit d'un tableau passionnant de la manière de Piero (bien que Vasari ait écrit que Piero «changeait sa manière pour chaque œuvre qu'il exécutait»). De son esprit flamand. De l'influence de Verrochio. Surtout si on le compare à celui de Botticelli (*Vénus, Mars*, Londres). Le thème et les motifs sont bien connus des deux peintres. Cependant une première distinction apparaît dans la façon d'ouvrir le tableau par le paysage. Ce à quoi Botticelli se refuse, qui réagit contre Verrochio. A peine suggère-t-il une montagne entre deux faunes. La toile de Botticelli, me semble-t-il, est plus tapageuse. Sa Vénus, étendue, torse droit, regard lucide, fixe Mars qui dort. La Vénus de Piero, avec un amour et un lapin sur le flanc dénudé, paraît maternelle. Elle n'est d'ailleurs pas vêtue comme celle de Botticelli, plus irréaliste, véritable conception de l'esprit. Une étoffe blanche l'entoure jusqu'aux cuisses, laissant nus la poitrine et le ventre. Elle semble plus hypnotisée par un songe que veilleuse de Mars. Ses yeux restent ouverts, comme en extase. En pleine immortalité. Comme épuisée, dirait un néo-platonicien, de sa victoire sur Mars. Mais dans quelques secondes elle tombera de sommeil sur le coussin. Au loin, le paysage avec sa montagne bleu indigo (pensons à Léonard), la mer, les amours. Chez Botticelli, Vénus, Mars et les faunes juvéniles sont au premier plan. D'un autre point de vue, si on pouvait prétendre que

le Mars de Piero ne s'est pas tout à fait dégagé du corps «gothique», qu'il n'a pas la puissance physique de celui de Botticelli, le corps de sa Vénus, par contre, est totalement présent dans sa plénitude. Dès que la déesse fermera ses yeux, on aura presque l'impression de voir surgir en songe la *Vénus* de Giorgione en son immensité sereine.

Un papillon touche le genou de Vénus, une guêpe s'attarde sur le coussin rose corail de Mars. Vénus, liée à l'amour et à la concorde, est une immortelle; tandis que Mars, dieu de la guerre et de la haine, relié semble-t-il par la guêpe aux Vespucci, est un être de l'histoire et du temps.

Dans les deux œuvres, qui ont à peu près la même dimension, il s'agit d'une commande. Probablement celle d'un panneau de coffre, dit *cassone*, ou d'un panneau de lit, appelé *spalliere*.

J'aimerais m'attarder sur une autre toile intitulée *la Mort de Procris* (National Gallery, Londres, 1486/1500-1510).

Cette œuvre avait retenu longtemps mon attention. Là encore nous sommes devant un tableau horizontal. Le satyre, Procris et un chien, à peine en retrait, sont au premier plan. Les montagnes bleu indigo, le lac, les plages jaune de Naples (avec des oiseaux et des chiens) ouvrent le paysage à l'infini. Procris est couchée sur le côté droit, main repliée (comme celle de Mars dans le précédent tableau), la tête pesamment lourde sur la verdure d'un vert cinabre foncé et clair. La nuque, à travers la gorge, a été brisée par le trait. Le bras taché de sang avait eu le temps de se porter à la blessure de la gorge. Et surtout les yeux sont terriblement muets, retournés, partis. Les paupières offrent un luisant de pierre lisse et crayeuse. Les seins, avec leur petite rondeur «gothique», nous rappellent qu'ils sont bien contemporains de ceux de la *Bethsabée* de Memling. Si la belle Simonetta s'avavançait lumineuse dans la mort, Procris est à jamais morte et seule, inaccessible. Car le satyre, pourrais-je dire, est là près d'elle par hasard.

Procris appartient à Céphale, son mari. Ce qui n'empêche pas le faune d'être surpris par la morte, et de souffrir en la veillant. C'était un temps où centaures, satyres et humains cohabitaient, quand ils n'entraient pas directement en lutte. Jamais Botticelli ne nous remuera autant que Piero. Piero, comme Procris, est seul dans son atelier. Il n'est pas du côté des puissants, mais tout entier dans son art, et près de la mort. Il ne servira pas Laurent de Médicis (sauf une fois ou deux lorsqu'il imaginera le *Triomphe de la mort*, et des costumes pour les grands spectacles de Florence).

Je viens d'évoquer les trois tableaux de Piero qui me touchent le plus. Or je n'ai pas encore souligné la force des grandes œuvres pour lesquelles il est renommé. Je veux mentionner «l'admirable suite de la Vie préhistorique»¹⁴, et les œuvres traitant de Persée, Prométhée, Vulcain et Orphée.

Comme l'a remarqué Malraux, le peintre de la Renaissance veut «annexer au christianisme le cortège des grands initiés de la «foi païenne» depuis Orphée (...), non annexer le Christ à un paganisme mystique». En ce sens: «Florence ne prie pas Vénus, elle étudie la sagesse de Platon»¹⁵. Marquée par le néo-platonisme, même Florence, comme on l'a vu, se méfie du «prestige illusoire» de la peinture, dont parlait Platon. Piero n'appartient pas à la sphère de Marsile Ficin ou de Pic de la Mirandole. N'empêche que Piero, comme l'intellectuel florentin, est un «homme de l'interrogation» (Malraux). Toute son œuvre inquiète est un questionnement de l'histoire, de la nature et de la culture. A vrai dire Vénus, Persée ou Prométhée n'existent, en leur densité symbolique, que dans la mesure où les œuvres picturales ou poétiques, leur «fiction prestigieuse» (Malraux), sont des réussites. Car c'est la peinture, comme le poème,

14 André Chastel, in *Le Grand atelier d'Italie*, p. 301-302.

15 *L'Irréel*, p. 102.

qui leur donne de l'être. Le peintre s'ouvre aux êtres de légende, comme Montaigne accueillait les Anciens (dirait Malraux). Il me semble qu'il faut tenir compte de ce caractère particulier de l'époque lorsqu'on dit que Piero est un rebelle, qu'il s'est affranchi du «carcan inquisitorial du monothéisme» (A. Jouffroy).

On pourrait s'attarder ici à son œuvre *Vulcain et Eole* (Ottawa¹⁶), à *l'Incendie de forêt* (Oxford), où Brueghel est annoncé, à *Orphée charmant les animaux* (Tchécoslovaquie), aux deux œuvres du Metropolitan Museum de New York, *Scène de chasse* et *Retour de chasse* (où, malgré la bestialité, la sauvagerie primitive, la tendresse est déjà présente). Je retiens le *Combat des centaures et des Lapithes* (National Gallery, Londres, fin XVe/1505-1507). L'anecdote mythologique est connue. Il est un peu ridicule de parler de «chasse aux femmes», sinon dans un esprit de parti pris idéologique. Au contraire, rien n'est plus touchant que la scène du premier plan où la centauresse Hylomé (nous raconte Ovide dans son XII^e livre des *Métamorphoses*) «colle sa bouche à la bouche de Cyllaros et tente d'empêcher son âme de s'enfuir, puis elle s'enfonce dans le sein le trait qui avait percé celui de son époux qu'en mourant elle entoure de ses bras». Piero a bien suivi Ovide. Jusqu'à

16 Il est tout de même paradoxal, humiliant pour nous, Québécois de langue française, que tous les ouvrages d'art de langue française ne se réfèrent à notre Galerie nationale qu'en donnant comme référence: «National Gallery of Canada». J'ai l'impression qu'il s'agit là d'une exigence d'Ottawa. Il ne peut pas être question, à l'étranger, d'une «Galerie nationale du Canada». Ce qui pourtant correspondrait à l'esprit de «notre Constitution». Il serait peut-être temps qu'à Ottawa on donne une source française pour les ouvrages rédigés en cette langue. A moins qu'on veuille nous gommer discrètement.

la couronne «de guirlande dans les cheveux». Le centaure n'est pas qu'une brute incapable de résister au vin et aux femmes. (Chiron est un héros civilisateur par excellence, il a eu Esculape pour élève en médecine, Achille est initié par lui.) C'est un être ambivalent, tantôt barbare, tantôt éducateur. Il occupe les «deux extrêmes du spectre nature-culture symbolisant les principes opposés». C'est ce qu'a montré Piero en peignant en quelque sorte, presque symétriquement, une scène d'amour où, cette fois-ci, une centauresse veille un centaure, et non plus un faune, une humaine.

J'aimerais parler de *Persée libérant Andromède* (Les Offices, Florence, 1505-1521). Je ne crois pas qu'il s'agisse là d'un tableau «antireligieux». Je retiens qu'en plan rapproché Andromède, comme être pictural, n'est pas étrangère à certaines formes peintes par Daumier. Par ses contrastes de blanc et de terre de Sienne brûlée ou de vert olive.

Alain Jouffroy a abordé, dans cette première étude en français, l'œuvre profane de Piero avec une vision d'homme de gauche. Ce qui est son droit. Il a mis de côté, lui ou l'éditeur, l'œuvre religieuse «à peu près dépourvue de sens novateur». Malheureusement son essai souffre des limites de tout parti pris idéologique. Jouffroy tient absolument à esquisser un Piero di Cosimo étranger au religieux, un homme, comme il le prétend, libéré «du carcan inquisitorial du monothéisme». Or Vasari, qui a connu le peintre, disait: «Ce n'est pas qu'il manque de foi, car, malgré son étrange manière de vivre, il n'avait cessé de se montrer fort religieux». Erwin Panofsky remarque que Piero considérait «l'époque dans laquelle il vivait comme dépravée non par un abandon volontaire de la satisfaction originelle, encore moins par suite d'une chute loin de la Grâce, mais seulement par l'excès de sophistication d'un développement culturel qui avait

oublié où il devait s'arrêter»¹⁷. Ni naïf, ni satiriste, sans malice, ajoute-t-il. Piero, être étrange, asocial, solitaire, vivait trop intensément pour se contenter de la cour de Laurent le Magnifique. Des fêtes et des beaux costumes. C'est plus un ascète, un rebelle, je veux bien, qu'un «anti-religieux». Il n'est pas dupe d'un «faux présent» ni d'un «faux passé». Il sait très bien que sa peinture est une fiction. Panofsky écrit qu'il «est pleinement conscient de la différence entre le présent et le passé mythique (...); il aurait pu justifier tous ses anachronismes apparents par des documents ou des textes classiques». J'ai souligné par un seul détail de la mort du centaure Cyllaros, comment il collait au texte d'Ovide, comme il savait *montrer*, en fidèle ami de Léonard de Vinci — qui parlait de la suprématie de la peinture sur la poésie précisément par sa capacité de faire *voir*.

Le texte de Jouffroy démontre, si besoin est, qu'il faut toujours se méfier de sa propre idéologie lorsqu'on aborde une œuvre d'art. L'idéologie trop souvent ferme l'esprit au lieu d'ouvrir le regard. Je ne suis pas sûr que Jouffroy, en fin de compte, ait bien vu, malgré sa passion pour Piero. Sa réduction lui a sans doute joué un mauvais tour.

Les reproductions sont remarquables, comme celles d'ailleurs d'un autre ouvrage de la même collection consacré à Patinir, et dont il a été question dans cette chronique¹⁸. Une telle collection a le mérite d'introduire un artiste méconnu, de nous instruire, je dirais presque d'inaugurer un artiste tellement elle est pensée avec soin et qualité.

17 *In Renaissance et ses avant-courriers dans l'art d'Occident, Paris, coll. «Idées et Recherches», Flammarion, 1976, p. 184.*

18 *Dans Liberté 134, mars-avril 1981, p. 148-152.*