

ALAIN JOUFFROY

# Piero di Cosimo

*ou la forêt sacrilège*

*Studiolo*

L'ATELIER CONTEMPORAIN



*La Chute de Vulcain*, 1487 (?), huile et détrempe sur toile,  
155 × 174,5 cm, Hartford, Wadsworth Atheneum



*Vulcain et Éole*, 1487 (?), huile et détrempe sur toile,  
155,5 × 166,5 cm, Ottawa, National Gallery of Canada



*L'Incendie de forêt*, 1485-1490/1505-1507, huile sur bois,  
71 x 203 cm, Oxford, Ashmolean Museum

*Orphée charmant les animaux* [détail], date inconnue, huile sur bois,  
68 x 127 cm, Moravsky, coll. Sternberg





*Scène de chasse*, 1485-1490/1505-1507, détrempe et huile sur bois,  
70,5 x 169,5 cm, New York, Metropolitan Museum of Art

*Le Retour de la chasse*, 1485-1490/1505-1507, détrempe et huile sur bois,  
70,5 x 168,9 cm, New York, Metropolitan Museum of Art





*La Découverte du miel*, 1499/1515, détrempe sur bois,  
79,2 x 128,5 cm, Worcester, Art Museum

*Combat des Centaures et des Lapithes* [détail], 1495/1505-1507, huile sur bois,  
71 x 260 cm, Londres, National Gallery





*Allégorie*, date inconnue, huile sur bois,  
56 × 45 cm, Washington, National Gallery of Art

La postérité n'est le plus souvent qu'un gouffre, où tout peut tomber. L'oubli ressemble à l'enfer, mais ceux qui en sont prisonniers, aussi incroyable que cela soit, peuvent en être délivrés. Chez un poète, ou un peintre, la crainte de la mort trahit celle de l'effacement de la mémoire des hommes. Car l'œuvre est d'abord ce défi à la dégradation de toutes choses, cette lutte absolument inégale contre la multitude infinie du futur, sur laquelle l'individu le plus puissant ne peut rien. Rien de plus insensé que ce pari, que chaque artiste a toute chance de perdre.

Piero di Cosimo, né en 1462 à Florence, mort en 1521 dans la même ville, a failli le perdre définitivement. Avec lui, l'incroyable est arrivé : grâce à Vasari, qui fut le premier et le dernier à le célébrer au XVI<sup>e</sup> siècle dans sa *Vie des peintres illustres*, les chercheurs et les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle et du XX<sup>e</sup> siècle ont tenté de reconstituer ce qui était resté de son œuvre dispersée et que l'on attribuait souvent à d'autres peintres. L'énigme a resurgi, mutilée mais impressionnante par sa singularité : les surréalistes ne s'y trompèrent pas, qui furent les premiers à lui rendre hommage.

## PIERO DI COSIMO, PEINTRE SANS PÈRE ?

Avant même de commencer à écrire sur Piero di Cosimo, on peut s'interroger sur son identité. Vasari ne nous donne pas beaucoup d'informations sur sa naissance. Il dit simplement que Piero était « le fils de Lorenzo ». Mais comment glisser sur l'identité réelle d'un homme dont Vasari prétend que son père était « orfèvre », mais qu'il porta le nom de son maître, Cosimo Rosselli « parce qu'il regardait comme son véritable père celui qui lui avait procuré l'indépendance et le talent par ses leçons, plutôt que celui dont il n'avait reçu que la vie » ?

Langton Douglas, qui a écrit sur Piero di Cosimo la meilleure étude que l'on connaisse, précise que le mystérieux père du peintre, « Lorenzo di Chimenti di Piero », était membre de la corporation des peintres de Florence. Selon d'autres auteurs, ce Lorenzo di Chimenti (ou Lorenzo Chimenti) se serait appelé : Lorenzo di Piero d'Antonio, « vrillier », dont on aurait enregistré en 1480 la déclaration suivante : *Piero suo figlio istà al dipintoro e non a salaro. Riparasi in botteggha di Cosimo a S. Maria in Campo* (d'après Charles Weiss, traducteur de Vasari en 1913). Les commentateurs s'accordent donc à répéter ce que dit Vasari : toute sa vie, Piero a porté comme nom le prénom

d'un peintre qui ne lui donnait aucun salaire. La déclaration de son père a été faite l'année où Piero atteignait l'âge de dix-huit ans, mais rien ne nous permet de dire à quel moment il a commencé à travailler dans l'atelier de Rosselli et je ne suis toujours pas parvenu à savoir pourquoi, selon les uns, le père de Piero s'appelait *Chimenti* (ou di Chimenti) et selon les autres Piero d'Antonio, alors qu'on attribue à un homme portant deux noms différents une identique déclaration sur son fils.

On suppose aussi que Piero lut très tôt les poètes latins: Ovide et Virgile, comme il pouvait lire Dante. Certes, il pouvait connaître les auteurs latins d'après la *Genealogia Deorum* de Boccace, et Boccace s'étant lui-même intéressé à la peinture, puisqu'il parle de Giotto dans le *Decameron*, pouvait passionner d'autant plus un jeune peintre de la fin du XV<sup>e</sup> siècle que ses livres lui offraient un très grand nombre de renseignements sur la mythologie classique.

Pourquoi tant de questions sans réponses, dès qu'on aborde les débuts de l'existence de ce peintre? Je ne cesse d'y réfléchir depuis que j'ai entrepris d'étudier l'existence d'un individu aussi fascinant. Les manuscrits des écrivains se vendaient si cher, à l'époque, que je me pose aussi la question de savoir comment un jeune peintre *privé de salaire* pouvait s'en procurer aussi aisément qu'il devienne « familier du philosophe Marsile Ficin et du poète Politien ». C'est là où l'histoire empiète sur le

roman – et c'est pourquoi, par exemple, je préfère passer pour un auteur de romans historiques, plutôt que pour un historien. À l'époque de Laurent de Médicis, le prix d'un manuscrit équivalait au salaire d'un officier: *plus de cent fois celui d'un ouvrier*. Certes, on peut admettre qu'un jeune peintre d'alors cherchait d'autant plus à lire des manuscrits qu'ils étaient inabordables. Alors même que les Inquisiteurs de l'Église veillaient à l'orthodoxie des publications, Piero di Cosimo s'apparenterait donc aux grands et audacieux révolutionnaires de la Renaissance: Copernic, Érasme, Pic de la Mirandole et Léonard de Vinci. Si l'on en croit ses meilleurs exégètes – Erwin Panofsky et Langton Douglas – Piero di Cosimo a très vite assimilé les données les plus rares et les plus subtiles de la culture classique: aucun document ne nous autorise cependant à l'affirmer avec assurance. La pensée de Piero di Cosimo, il ne nous reste pratiquement que les tableaux qu'on lui attribue pour la reconstituer. Je ne ferai pas exception à la règle, elle est obligatoire.

## PEINTRE DE LA CHAPELLE SIXTINE À DIX-NEUF ANS

Supposons que Piero di Cosimo ait non seulement existé, mais que tous les tableaux qu'on lui attribue aujourd'hui soient bien les siens. Cela aidera à la lecture de ce qui va suivre, mais ce que j'ai commencé par dire maintiendra l'esprit de mon lecteur en alerte. «Quand j'affirme, j'interroge encore!» Hélas, pour pouvoir se faire croire il faut enfreindre un certain nombre des questions fondamentales que Ludwig Wittgenstein s'est posées avant de mourir sur la formation des certitudes. À force de douter de tout, on semble ne plus pouvoir parler de rien: le sujet se pulvérise. Je préfère, en abordant Piero di Cosimo, entraîner cependant mon lecteur sur un terrain douteux, plutôt que de lui faire croire qu'il navigue sur une mer plate, sans nuages dans le ciel ni brouillard devant soi. Cela l'éveillera peut-être mieux aux mystères de quelques-uns des plus étonnants tableaux du monde ce Vasari, qui écrivit sa première version de la biographie de Piero près de trente ans après la mort du peintre, mais qui a pris ses renseignements auprès de ses élèves, raconte que Cosimo Rosselli «l'avait vu grandir, en mérite et en âge, au milieu de sa nombreuse école.» Il lui accorde un «esprit élevé, des habi-

tudes et des goûts qui le faisaient remarquer entre tous ses camarades». «Assidu et pensif de sa nature, continue Vasari, il apportait au travail une application si grande qu'il n'écoutait rien autour de lui; il fallait lui répéter plusieurs fois les choses pour les lui faire entendre.» Dans ce roman historique vasarien, le peintre nous est présenté comme un «grand amateur de solitude» qui s'abandonnait à la rêverie, «la tête pleine de pensées fantastiques, ou de projets imaginaires». Une telle concentration dans le travail, la réflexion et la rêverie, aurait entraîné Piero à surpasser son maître, qui lui confiait «les parties les plus difficiles de ses ouvrages» et c'est tout naturellement – d'après Vasari – que Rosselli emmena son élève à Rome pour peindre avec lui les fresques que le pape Sixte IV lui avait commandées pour la chapelle, dite précisément «Sixtine».

Ce récit ressemble à un conte pour enfants: le jeune génie surpasse si aisément son maître que celui-ci le reconnaît sans difficultés et sans jalousie. Pas d'ani-croches: Piero jouit si tranquillement de sa supériorité qu'il peint à Rome le paysage de l'une des fresques de Rosselli, de même que les figures de plusieurs notables. La structure de la chapelle Sixtine ayant été achevée en janvier 1481, le pape en avait demandé la décoration à quatre peintres de Florence: Botticelli, Ghirlandaio, Le Pérugin et Rosselli. Le contrat, signé le 27 octobre de la même année, prévoyait que les peintres pourraient

se faire accompagner par leurs assistants pour peindre dix fresques sur des thèmes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Rosselli en exécuta trois: *Le Sermon sur la montagne*, *Moïse recevant les Tables de la Loi* et *La Cène*, et Langton Douglas précise que Vasari n'a certainement pas tort d'affirmer que Piero di Cosimo peignit le paysage du *Sermon sur la montagne*.

Un jeune peintre florentin inconnu de dix-neuf ans aurait donc peint son premier paysage au Vatican. Une chance extraordinaire, qui fit beaucoup parler de lui, sans doute, à moins que la chose ait été à l'époque plus courante qu'on ne le croit. D'après le contrat, les dix fresques devaient être achevées en moins de cinq mois: le 15 mars 1482. Mais puisque Botticelli et Ghirlandaio retournèrent à Florence avant le mois d'août de la même année, Rosselli et Piero di Cosimo y retournèrent peut-être à peu près à la même époque. On suppose que Piero recueillit quelque gloire de ce précoce commencement romain, mais on ignore ce qu'il en résulta exactement pour lui à Florence.

## L'INVENTEUR DU *Char de la Mort*

Laurent de Médicis faisait alors organiser des processions dans la ville, qu'on appelait les *trionfi*: toutes les corporations y participaient en grande pompe, les uns s'identifiant par le masque et le costume aux dieux de la mythologie, d'autres y composant des allégories morales. Ces processions commençaient après le dîner et s'achevaient souvent à trois ou quatre heures du matin, à la lueur de plus de quatre cents torches brandies par des valets en livrée, accompagnées par des orchestres, des chanteurs, des acteurs comiques et des conteurs populaires. D'après Vasari, Piero di Cosimo a été désigné pour dessiner les costumes des mascarades du carnaval de Florence: « Le premier, il sut leur donner plus d'éclat et de popularité en introduisant une action à la représentation de laquelle il faisait concourir musique, paroles et costumes, avec grand renfort d'acteurs à pied et à cheval ».

Piero di Cosimo conçut-il ces costumes, l'action même de ces « triomphes » dans les années qui suivirent son retour de Rome? Rien ne permet de l'affirmer non plus, sauf une allusion de Vasari, selon lequel, malgré son « humeur excentrique », et le fait qu'« on le regardait

comme un fou à cause de ses mœurs farouches et cyniques», Piero fut à ses débuts « beaucoup recherché par la jeune noblesse de Florence, précisément à cause de l'extravagance et de la singularité de son imagination ».

Vasari n'étant pas à une contradiction près, son affreux moralisme aidant, on ne comprend pas, en fait, ce qu'il veut dire. Qu'appelle-t-il des « mœurs farouches et cyniques » ? Le goût de la solitude, la méditation, la concentration dont il avait commencé par parler ? Cela n'y suffirait pas : il y voyait plutôt une raison de l'admirer. Le goût des fêtes et des mascarades s'accorde-t-il à la solitude, ou le contredit-il ? Si la noblesse de Florence appréciait tellement son extravagance, comment Piero pouvait-il nuire à ce point à sa réputation ? « S'il eut tenu plus compte de lui-même dans sa vie, on aurait mieux apprécié son génie, et aimé davantage sa personne », dit-il encore. Le roman vasarien nous laisse donc croire que Piero, détesté par les uns autant qu'il fut aimé par les autres, bénéficiait de relations assez puissantes pour se voir confier la conception et la mise en scène de fêtes aussi importantes. Vasari précise en effet que ce ne fut pas seulement dans sa jeunesse qu'on les lui confia, mais que « sur le retour d'âge » il exécuta « très secrètement », à la veille du carnaval et « dans la salle du pape », un extraordinaire *Char de la Mort*. Vasari ajoutant que cette fête semblait annoncer le retour des Médicis à Florence, elle aurait pu se produire entre 1494 et 1512 ou même

entre 1494 et 1498, sous la République de Savonarole. Tel qu'on l'imagine à partir des descriptions de Vasari, ce spectacle collectif et envahissant fait songer à ceux dont rêvait Antonin Artaud pour son « théâtre de la cruauté » : « Rien n'en avait transpiré, et la ville allait en recevoir en même temps le spectacle et la nouvelle. Cet énorme char s'avavançait, traîné par des buffles ; sa couleur noire faisait ressortir les ossements et les croix blanches dont il était semé. À son sommet se trouvait la gigantesque représentation de la Mort, tenant sa faux en main, et entourée de tombeaux qu'à chaque station on voyait s'entrouvrir, et dont sortaient des personnages couverts d'une draperie sombre, sur laquelle étaient peints les os des bras, du torse et des jambes. Des masques à têtes de mort suivaient à distance ce char fantastique, et renvoyaient à demi, à tous ces pâles squelettes, à toutes ces draperies funéraires, la lueur lointaine de leurs torches. La terreur était à son comble, quand, au son de la musique sourde et lugubre des trompes, les squelettes soulevaient lentement les couvercles de leurs tombes, et, s'appuyant sur le bras, entonnaient d'une voix triste et languissante cette noble plainte :

*Dolor, pianto, e penitenza, etc.*

À la suite s'avavançait encore toute une légion de cavaliers de la mort, sur les chevaux les plus maigres et les plus décharnés qu'on pût voir, au milieu d'un peuple de valets et d'écuyers agitant leurs torches allumées, et leurs enseignes noires déployées. Pendant toute la marche, cette procession chantait, en mesure, et d'une voix tremblante, le *Miserere des psaumes* ».

DU MÊME AUTEUR  
(Principaux essais sur l'art)

*Une Révolution du regard*, Gallimard, 1964, 2008  
*L'Abolition de l'art*, Claude Givaudan, 1968; Impeccables, 2011  
*Les Pré-voyants*, La Connaissance, 1974  
*Aimer David*, Joelle Losfeld, 1989; *L'Atelier contemporain*, 2021  
*Le monde est un tableau*, Jacqueline Chambon, 1998  
*Objecteurs / Artmakers*, Joca Seria, 2000  
«XX<sup>e</sup> siècle», *essais sur l'art moderne et d'avant-garde*, Fage, 2008

Alain Jouffroy a consacré de nombreuses monographies à des artistes :  
Enrico Baj, Gianfranco Baruchello, Victor Brauner,  
Gérard Fromanger, Peter Klasen, Wifredo Lam, Henri Michaux,  
Joan Miró, Martial Raysse, Gérard Schlosser, Milos Sobaic,  
Topino-Lebrun...

## STUDIOLO

Georges Bataille, *Manet*

Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art*

Alain Borer, *Déploration de Joseph Beuys*

Alain Borer, *Dürer. Le Burin du graveur*

Alain Borne, *Le Facteur Cheval et son Palais idéal*

Alain Jouffroy, *Aimer David*

Alain Jouffroy, *Piero Di Cosimo ou la forêt sacrilège*

Louis Scutenaire, *Avec Magritte*

Jérôme Thélot, *Géricault. Généalogie de la peinture*

Kenneth White, *Hokusai ou l'horizon sensible*

Première édition :  
Robert Laffont, collection «L'atelier du merveilleux», 1982

En couverture : *Portrait de Simonetta Vespucci*,  
huile sur bois, 57 × 42 cm, Chantilly, musée Condé

Chargée d'édition : Alice Kremer  
Éditeur : François-Marie Deyrolle  
Conception graphique : Juliette Roussel  
Impression : Jelgavas Tipografija

© L'Atelier contemporain, mai 2021  
ISBN 978-2-85035-042-9  
[www.editionsateliercontemporain.net](http://www.editionsateliercontemporain.net)