

Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne
Band: - (1999)
Heft: 3-4

Artikel: Les dessins de paysage d'un peintre de figures : Cesare da Sesto (1477-1523) : problèmes d'attribution
Autor: Radrizzani, Dominique
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-870398>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 15.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

LES DESSINS DE PAYSAGE D'UN PEINTRE DE FIGURES : CESARE DA SESTO (1477-1523). PROBLÈMES D'ATTRIBUTION

Les sources anciennes, Vasari, Lomazzo parlent de la collaboration de Cesare da Sesto (1477-1523) avec Bernazzano comme de l'association d'un spécialiste des figures et d'un spécialiste des paysages. Or le tandem n'est attesté que dans un seul tableau. Cesare a donc dû, dans la majeure partie des cas, faire cavalier seul et élaborer ses fonds lui-même. Se pose ainsi à propos du dessinateur impénitent la question du paysage. Sur la base d'une analyse approfondie de l'œuvre peint et dessiné de Cesare, on peut lui attribuer des pages à Bénévent, Milan et Windsor.

Dans un plan furtif de *Smoke* — un titre qui annonce les nuages plus que la soupe —, film tourné en 1996 par Paul Auster et Wayne Wang, le spectateur attentif aura pu apercevoir au mur de l'appartement du marchand de tabac Auggie Wren (Harvey Keitel), une reproduction de dessin d'arbre (fig. 1). L'original en est conservé à Windsor, où il a longtemps été considéré comme l'un des chefs-d'œuvre graphiques de Léonard de Vinci — voilà qui en explique la prolifération des reproductions jusque chez le buraliste new-yorkais —, avant d'être restitué dans la seconde moitié des années 1960 à Cesare da Sesto¹ (fig. 2).

Smoke a été conçu par un « peintre de figures ». Comment ne pas s'attacher à Auggie, l'âme du quartier ? Chaque jour à la

1. Plume et encre brune, pierre noire sur papier préparé en gris-azur, 329 x 265 mm, Windsor, Royal Library (inv. R12417); Kenneth CLARK et Carlo PEDRETTI, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Londres : Phaidon, 1968, I, cat. 12417, p. 64-5, II, fig. 12417.

même heure il prend une photo du même coin de rue, son coin de rue. Elles sont aujourd'hui des milliers, les vues traversées de silhouettes anonymes qu'il a amoureusement ordonnées en de volumineux classeurs. Film de coin de rue à Brooklyn, de bureau de tabac et de philosophie de comptoir, *Smoke* déroule sa volute de pellicule sur fond de gratte-ciel. À tel point que l'arbre suspendu à côté du buffet chez Auggie finit par être le seul arbre new-yorkais. Or cet unique arbre new-yorkais plonge ses racines dans la Renaissance italienne, étant aussi le seul arbre jamais planté par Cesare da Sesto sur une feuille de papier.

« L'œuvre majeure du peintre, c'est l'histoire [« istoria »], les parties de l'histoire sont les corps [« corpi »] » explique Alberti au deuxième livre du *De Pictura*². Le paysage, plutôt déconsidéré et relégué au second plan, devra se mettre au service des figures qui, comme dans le film albertien *Smoke*, forment l'argument principal du peintre.

Cesare da Sesto (Sesto Calende 1477-Milan 1523) est un « léonardesque », selon la fameuse classification de Wilhelm Suida en 1920³. Le mystère de sa formation demeure aujourd'hui encore presque entier, en dépit de la récente monographie de Marco Carminati⁴. Peut-être Cesare a-t-il traversé l'atelier de Léonard dont il a, en tout cas, reçu l'influence. Ses premières œuvres sont lombardes, imprégnées de la leçon de Boltraffio et Zenale. Vers 1505-1508, on le retrouve à Rome aux côtés de Baldassarre Peruzzi, Jacopo Ripanda, du Maître d'Oxford et du graveur IB & Oiseau (Giovanni Battista Palumba). Il précède Raphaël dans la décoration des appartements pontificaux et se lie d'amitié avec lui. Les deux artistes s'estimeraient au point de déplorer d'en être réduits dans leur art à la rivalité⁵.

2. Leon Battista ALBERTI, *De Pictura* (1435/1436), éd. bilingue latin/toscan, éd. C. Grayson, Rome, Bari : Laterza, 1975, p. 58-9 (Livre II, § 33).

3. Wilhelm SUIDA, « Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand », *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIII (1920), p. 251-62 ; repris dans *Leonardo und sein Kreis*, Munich : Verlag F. Bruckmann, 1929.

4. Marco CARMINATI, *Cesare da Sesto, 1477-1523*, Milan-Rome : Jandi Sapi Editori, 1994. Cet ouvrage comporte le catalogue raisonné auquel nous nous référons ici pour la numérotation des œuvres.

5. Giovan Paolo LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* (Milan 1584), in *Scritti sulle arti*, éd. R. P. Ciardi, Florence : Marchi & Bertolli, 1973-74, 2 vol., II, 1974, p. 97.

L'inventeur des fonds noirs

Le chemin des écoliers étant celui qui, le mieux, permet d'apprécier les paysages, c'est celui que nous emprunterons bien sûr pour découvrir ceux de Cesare. En faisant un détour par les nocturnes de Caravaggio. En 1595, au début de sa carrière, Caravaggio peint le superbe *Repos pendant la fuite en Égypte* (Rome, Galleria Doria-Pamphilij): campagne baignée par une douce lumière, le temps qui se fige, des tons chauds qui se fondent au loin dans un poudroiement giorgionesque. Au premier plan, comme ciselées et perpétuant plus ou moins directement et plus ou moins consciemment l'héritage de Dürer, des feuilles et fleurs qui semblent se souvenir d'explications graphiques de la fibre végétale du *Rasenstück* de l'Albertina. Un tiraillement, une légère rupture dans la perspective nous arrête toutefois, comme si l'artiste avait adopté deux points de vue, regardant devant lui figures et paysage, mais rivant, dans la bande inférieure, les yeux au sol. Le premier plan rapproché se dresse, offrant comme sur un présentoir ses merveilles de la nature. Faite de bric et de broc, d'éléments empruntés à Dürer et à la tradition vénitienne — on pense à Lotto, Titien ou Giorgione —, la conception paysagiste n'en est pas moins cohérente et originale. Mais sans conséquences : dans sa production ultérieure, Caravaggio va progressivement bannir l'éclairage diurne, évacuant toute notation de paysage — plus que quelques plantes jetées ça et là comme des arabesques⁶ — pour devenir l'«inventeur» des fonds noirs. Bellori explique :

Mais Caravaggio — car tous lui donnaient désormais le nom de sa patrie — devenait chaque jour plus fameux pour les couleurs qu'il commençait d'introduire, non plus comme avant douces et peu soutenues, mais relevées de forts obscurs, car il utilisait abondamment le noir pour donner du relief aux corps [«per dar rilievo alli corpi»]. Et il poussa si loin cette nouvelle manière, qu'il n'exposait jamais à la lumière du soleil aucune de ses figures, mais inventa une façon de les peindre dans la pénombre brune d'une pièce fermée, sous une lampe haut placée qui éclairait d'aplomb la partie principale de leurs corps ; et il laissait le reste dans l'ombre, afin de tirer plus de force de la véhémence

6. Voir par exemple son *Saint Jean-Baptiste*, ~1598, Rome, Musei Capitolini.

du clair-obscur [« a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro »]⁷.

Le fond noir est-il, comme Bellori réussira à le faire accepter par la postérité, l'invention de Caravaggio ? À Milan où il accomplit dans l'atelier de Simone Peterzano sa première formation, le très jeune et très lombard — « ottimo coloritore lombardo » précise Bellori⁸ — Caravaggio a eu tout loisir d'admirer quelques chefs-d'œuvre de Cesare.

La bipolarité entre paysage idyllique et invention du fond noir est, à un siècle d'intervalle, commune aux deux artistes. D'autres avant Cesare ont certes pu utiliser le fond noir, à commencer par Léonard (*Saint Jean-Baptiste* du Louvre) ou Andrea Solario. Cesare reste cependant, avec l'*Hérodiade* de ~1520 (Vienne, Kunsthistorisches Museum, *Carminati 19*), l'un des premiers à s'en servir dans un mode pré-caravagiste, pour coupler la souffrance avec une séduction glaciale, condenser les effets dramatiques, donner du relief au corps et du corps aux fantômes, pour enfin, selon la formule de Bellori, « tirer plus de force de la véhémence du clair-obscur ».

Si, en 1600, des artistes comme Caravaggio ou — mais c'est un chapitre que je ne développerai pas ici — Rubens⁹ retournent aux inventions de Cesare, la raison première en est sûrement que sa peinture plaît toujours. En second lieu, il y a la publication toute récente en 1584 (l'année même où Caravaggio entre en apprentissage à Milan) du *Trattato* de Lomazzo à Milan, ouvrage qui connaît dès sa parution un énorme retentissement. Le traité établit Cesare comme l'un des champions de la Renaissance lombarde, un génie de l'invention graphique et surtout un maître incomparable du clair-obscur :

Nous voyons que Michel Angelo a observé seulement un éclairage principal pour les surfaces les plus proches de la source de lumière [« nelle superficie piú ad esso lume <vicine> »], et que

7. Giovan Pietro BELLORI, *Le Vite de' Pittori, scultori e architetti moderni* (Rome 1672), éd. E. Borea, Turin : Einaudi, 1976, p. 217. La traduction est celle de B. Pérol dans l'édition française : *Vie du Caravage*, Paris : Gallimard, 1991, p. 17-8.

8. G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori*, p. 232.

9. Dominique RADRIZZANI, « Il politico ritrovato : Cesare da Sesto tra nord e sud », communication le 7 mars 1998 au colloque *Napoli, il Mediterraneo, l'Europa* (Naples, Palazzo Reale, Teatro di Corte, 5-7 mars 1998), dont les actes paraissent ces jours.

pour les autres, il l'a progressivement diminué en proportion. Cette même disposition, mais avec plus d'ombre, a été observée par Leonardo Vinci, Raffaello d'Urbino, Gaudenzio et Cesare da Sesto dans ses figures, lesquelles ont un relief admirable, au point qu'elles paraissent sortir du tableau [« un rilievo mirabile, sí che paiono nascer fuori dal quadro »]¹⁰.

À ce titre, le léonardesque aura pu jouer un rôle non négligeable dans l'explication caravagiste de l'éclairage, « qui ramasse sur de brèves surfaces la force de la lumière (“restringendo in poche parti la forza del lume”)¹¹».

Zeuxis

Pour bien comprendre le Cesare d'avant les fonds noirs, il faut, comme pour Caravaggio, retourner le plus haut possible dans sa carrière, aux premières œuvres sûres. Les fresques de la petite chapelle de S. Giovanni Battista à Campagnano Romano (*Carminati* 5) ont été découvertes et publiées par Roberto Cannatà en 1983, à l'occasion de l'importante manifestation *Leonardo e leonardismo a Napoli e a Roma*¹². D'une extraordinaire fraîcheur et spontanéité d'invention, le paysage du *Saint Jean à Patmos* au registre supérieur semble librement jailli à la pointe du pinceau. Le froncis gothicisant de la draperie (à comparer avec Dürer ou Schongauer) et le rapport chromatique du rose écarlate sur les tonalités froides du fond (comme dans le *Saint Jean* de Bosch à Berlin) accusent une perméabilité au goût nordique.

Un monde sépare Campagnano du *Baptême du Christ* (Milan, coll. Gallarati-Scotti, *Carminati* 9), réalisé moins de dix ans

10. Tr. d'après G. P. Lomazzo, *Trattato*, p. 208-9 (Libro Quarto: « Dei lumi », Cap. xx: « Qualmente i corpi vogliono avere se non un lume principale a gl'altri »): « Veggiamo Michel Angelo aver solamente osservato un lume principale nelle superficie piú ad esso lume <vicine>, e ne gl'altri di grado in grado avergli minuiti proporzionatamente. Il medesimo, ma con maggior ombra, hanno osservato Leonardo Vinci, Raffaello d'Urbino, Gaudenzio e Cesare da Sesto nelle sue figure, le quali perciò hanno un rilievo mirabile, sí che paiono nascer fuori dal quadro ».

11. G. P. Bellori, *Le Vite de' Pittori*, p. 229.

12. Roberto CANNATÀ, « Di alcune questioni relative agli affreschi nell'abside di Sant'Onofrio al Gianicolo in Roma », in *Leonardo e leonardismo a Napoli e a Roma*, éd. A. Vezzosi et C. Pedretti, Florence: Giunti Barbèra, 1983, cat. 504-505, p. 222-5.

après. Ce monde, c'est la Rome des grands chantiers du Vatican, celle de Peruzzi, de Raphaël, Michel-Ange. L'idée du format allongé avec les deux figures au centre vient de la fresque de Perugino dans la chapelle Sixtine en 1482. Plus présent et exubérant que jamais, affichant une orientation au Nord plus décisive encore qu'à Campagnano, le paysage ici n'est pas de Cesare, mais d'un spécialiste du genre, connu des historiographes (Vasari, Lomazzo) sous le nom de Bernazzano. L'associé a déployé tout son savoir-faire dans le ciselage minutieux des plantes et animaux, qui disputent la vedette aux figures. Qui se cache derrière le mystérieux pseudonyme « Bernazzano » ? Sur la base de considérations stylistiques, les experts penchaient pour une main flamande dans le sillage de Patinir, jusqu'à ce que l'artiste ait récemment pu être débusqué en 1990 par Janice Shell et Grazioso Sironi, au terme de patientes recherches dans les archives de Milan¹³. Le surnom désigne un Bernardino Marchiselli de pure souche milanaise.

Vasari le premier parle de la collaboration de Cesare avec Bernazzano comme de l'association d'un peintre des figures avec un peintre des paysages. Dès la première édition des *Vies* en 1550, il consacre dans sa « Vie des Ferrarais Battista et Dosso Dossi » un passage au *Baptême du Christ*. Le fait qu'il inclue l'œuvre non pas dans la « Vie de Léonard et suiveurs », mais dans celle des Dossi, grands artificiers du paysage (« Dosso avait, en Lombardie, la réputation de peindre les paysages mieux qu'aucun autre praticien de ce genre, aussi bien à fresque qu'à l'huile ou à la détrempe, surtout après que l'on connût la manière des Allemands ») est en soi extrêmement révélateur :

À la même époque vécut le Milanais Bernazzano très doué pour peindre les paysages [« eccellentissimo per fare paesi »], la verdure, les animaux et les autres choses de la terre, des airs et des eaux. Comme il ne consacrait pas beaucoup de soin aux figures, conscient de ses imperfections, il s'associa avec Cesare da Sesto, qui les peignait fort bien, dans un joli style [« le faceva molto bene e di buona maniera »]. Bernazzano, dit-on, exécuta à fresque dans une cour de très beaux paysages, prodigieusement bien imités, avec des fraisiers couverts de fraises, mûres, vertes ou en fleurs. Des paons, abusés par leur apparence trompeuse,

13. Janice SHELL et Grazioso SIRONI, « Bernardinus dictus Bernazanus de Marchixelis dictus Quagis de Inzago », *Arte Cristiana*, 740 (1990), p. 363-6.

revinrent si souvent les becqueter qu'ils trouèrent la chaux du crépi¹⁴.

Les oiseaux trompés par l'artifice illusionniste du peintre sont un topos de la littérature artistique depuis Pline et l'anecdote de Zeuxis (*H. Nat.* xxxv, 65-6). Le texte du biographe se retrouve presque inchangé chez Lomazzo :

Et Bernazzano, excellent peintre de paysage [« eccelente in far paesi »], représenta à fresque certaines fraises dans un paysage, si naturelles, que les paons se mirent à les becqueter, les croyant naturelles et vraies; et le même dans un tableau peint par Cesare da Sesto, un *Baptême du Christ* dans lequel il fit les paysages [« paesi »], peignit dans les herbes certains oiseaux si naturels que ce tableau ayant été exposé dehors au soleil, des oiseaux leur volaient tout autour, les croyant vivants et vrais¹⁵.

À la différence près que pour Vasari, dans le contexte d'une appréciation vaguement condescendante de la poétique dossienne, Cesare devient l'aide, tandis que chez le théoricien milanais, les petites herbes et autres garnitures viendront logiquement derrière le plat de résistance.

Étrangement, au lieu de dissimuler les traces de leur association, les deux artistes semblent s'être acharnés à les multiplier, tant et si bien que le sentiment d'homogénéité le cède franche-

14. Giorgio VASARI, *Le Vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani...* (1550), éd. L. Bellosi et A. Rossi, Turin: Einaudi, 1986, p. 743 (« Dosso e Battista, pittori ferraresi »): « Fu in questi tempi medesimi il Bernazzano Milanese eccellentissimo per fare paesi et erbe et animali, cosí terrestri, come volatili et acquatici; non diede molto opera alle figure, e come quello che si trovava imperfetto, fece compagnia con Cesare da Sesto, che le faceva molto bene e di buona maniera. Dicesi che il Bernazzano fece in un cortile a fresco certi paesi molto belli e tanto bene imitati, che essendovi dipinto un fragoletto pieno di fragole e mature et acerbe e fiorite, alcuni pavoni ingannati dalla falsa apparenza di quelle, tanto spesso tornarono a beccarle, che bucarono la calcina dello intonaco. » La traduction française est celle de Ph. Sénéchal dans l'édition d'A. Chastel, Paris: Berger-Levrault, 1981-89, 12 vol., vi, 1984, p. 114.

15. Tr. d'après G. P. Lomazzo, *Trattato*, p. 165 (Libro Terzo: « Del colore », Cap. I: « Della virtù del colorire »): « E'l Barnazano, eccelente in far paesi, rappresentò certi fragoli in un paese, sopra il muro, cosí naturali, che gli pavoni gli beccarono, credendoli naturali e veri; et il medesimo in una tavola dipinta da Cesare da Sesto, del battesimo di Cristo, nella quale fece i paesi, dipinse sopra le erbe alcuni ucelli tanto naturali, che essendo posta quella tavola fuori al sole, alcuni ucelli gli volarono intorno credendogli vivi e veri ».

ment à celui de la disparate. À aucun moment ils ne se donnent la peine de camoufler les raccords, de fondre les partitions. Pas le moindre brin d'herbe pour venir interrompre le contour d'un pied et casser l'impression d'un découpage à l'emporte-pièce des figures. On est face à un collage qui, loin de chercher à faire illusion, sent la colle.

L'arbre de Dürer

Le *Baptême du Christ* étant la seule œuvre où le concours du spécialiste est avéré, il faut que Cesare ait, dans la majeure partie des cas — surtout quand il est à Messine, Rome ou Naples — fait cavalier seul et élaboré ses paysages sans l'aide providentielle d'aucun Bernazzano. Comment le léonardesque procède-t-il dès lors qu'il est abandonné à lui-même ?

Selon Léonard, la peinture de paysage relève d'une observation attentive et rigoureuse du monde physique et d'une compréhension des lois qui le régissent. Restant sourd au compliqué précepte, Cesare préfère reprendre et développer la bonne vieille technique du collage. Comme l'a remarqué Giovanni Romano en 1970¹⁶, l'artiste s'est, à plusieurs reprises, servi d'une gravure sur cuivre de Dürer, l'*Hercule à la croisée des chemins* de 1498 (B. 73), dont il s'approprie l'arbre central : dans la *Madonna dell'albero* de ~1515-20 (Milan, Brera, *Carminati 10*) où depuis longtemps cet élément sert à nommer l'œuvre, dans l'*Adoration des Mages* peinte à Messine en 1518-19 (Naples, Capodimonte, *Carminati 16*) et dans le *Saint Jérôme Cook*, ~1520 (Southampton, Art Gallery, *Carminati 18*)¹⁷.

À la liste proposée par Romano, il convient d'ajouter la *Vierge au bas-relief* peinte à Messine en 1513 (San Francisco, De Young, *Carminati 7*), ainsi que deux œuvres mythiques, déclarées perdues par les historiens¹⁸, dont j'ai publié l'une et reconstitué

16. Giovanni ROMANO, *Casalesi del Cinquecento. L'avvento del manierismo in una città padana*, Turin : Einaudi, 1970, p. 30, n. 2.

17. Également mentionnée par Romano, la problématique *Vierge à l'Enfant* de Strasbourg (M. Carminati, *Cesare da Sesto*, p. 179), aujourd'hui retirée du catalogue de Cesare et attribuée à Louis De Morales (Franco MORO, « Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino al Lamino », in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo. Atti del convegno internazionale*, Milan : Electa, 1991, p. 131, fig. 18 ; cf. aussi M. Carminati, *Cesare da Sesto*, p. 178) emprunte des éléments de son paysage à la gravure sur cuivre *Le Monstre marin* de Dürer (B. 71).

18. M. Carminati, *Cesare da Sesto*, p. 224.

l'autre : les *Saint Martin* (Wiesbaden, Kunstmuseum) et *Saint Georges* (connu par des copies et dérivations) des volets extérieurs du *Polyptyque de S. Rocco* de 1523, achevés après la mort de l'artiste¹⁹. Ce sont en définitive une demi-douzaine d'œuvres du Lombard qui répètent l'arbre de Dürer.

Le *Saint Jérôme Cook*, vers 1520, résulte d'un mélange où le léonardisme de la première heure fait place à un vocabulaire forgé au contact des avant-gardes romaines. Par ailleurs, Léonard n'a peut-être jamais été, chez Cesare, aussi présent que dans cette œuvre où il est portraituré sous les traits du saint²⁰. Le peintre peut même se faire l'économie du lion de Jérôme, l'animal étant tout entier dans le prénom « Lionardo » que recouvre la physionomie familière. Ce portrait gagne une puissance extraordinaire, une tension presque shakespearienne du face à face de l'homme avec le crâne posé devant lui. C'est toutefois l'articulation du paysage qui, plus que celle de la vie avec la mort, nous intéresse ici. Elle montre au premier plan une végétation qui, par son tissu flamingo-léonardesque, ressortit à une conception tributaire à la fois des notations naturalistes de Léonard et de l'orfèvrerie paysagiste d'un Bernazzano qui se confesse au Nord. Montagne à gauche et plaine à droite sont séparées, au centre, par l'arbre de Dürer ; situation suffisamment incongrue pour avoir laissé croire à Suida, qui en ignorait le modèle de fabrication, que le peintre avait utilisé par erreur deux lignes d'horizon²¹. La partie gauche du paysage est copiée du célèbre *Saint Eustache* de Dürer (1501, gravure sur cuivre, B. 57). La partie droite — je n'en ai pas retrouvé la source — se retrouve presque à l'identique dans la *Madonna dell'albero*, indice peut-être qu'elle découle elle aussi d'un modèle gravé. Et dans les deux œuvres en relation avec la mythique *Adoration des Mages* du couvent de Sant'Arcangelo à Baiano, Fiorella Sricchia Santoro est la première à avoir relevé les similitudes de paysage²². Elles s'expliquent elles aussi par le recours à un seul et même bois de Dürer, l'*Adoration des Mages* de 1503 (B. 87).

19. D. Radrizzani, « Il polittico ritrovato ».

20. D. Radrizzani, « Cesare da Sesto: un autoportrait présumé », *Paragone*, XLII, 493-495 (1991), p. 49-52.

21. W. Suida, « Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand », p. 255.

22. Fiorella SRICCHIA SANTORO, « Cesare da Sesto », in *Andrea da Salerno nel Rinascimento meridionale*, éd. G. Previtali, Florence : Centro Di, 1986, p. 227 ; M. Carminati, *Cesare da Sesto*, p. 91.

L'apport de Dürer se limite-t-il, chez le figuriste, au paysage ? Certaines œuvres permettent d'en douter, ainsi la précoce *Vierge de Lisbonne* (~1507?, *Carminati* 3) qui ne semble pas dépourvue de liens avec la *Vierge au serin* (Berlin, Staatliche Museen) du Nurembergeois, réalisée à Venise en 1506. Dans le faciès arrondi de la Vierge et la couleur blond vénitien de ses cheveux, dans une certaine monumentalité de la figure tournée d'un bloc vers le spectateur, l'influence de Dürer vient se mêler à celles jusqu'alors dominantes de Zenale ou Bergognone. Le tableau lisbonnais pourrait prendre place après la *Vierge de S. Onofrio* (*Carminati* 6) ou les fresques de Campagnano Romano, œuvres absolument lombardes, gouvernées par l'ascendant de Boltraffio. A-t-il été réalisé à Mantoue d'où il provient et où il se trouverait, stylistiquement aussi bien que topographiquement, à mi-chemin entre Milan et Venise ? Il témoigne en tous les cas de la double incursion, dans le langage pictural de Cesare, d'accents dürériens — du séjour à Venise de Dürer — et vénitiens (paysage) au même moment de l'évolution du peintre.

Quelques ajouts au catalogue

Le corpus dessiné de Cesare se compose de deux groupes principaux. D'abord les études de figures (le plus souvent dessins à la plume), dont les vingt-six feuillets conservés à la Pierpont Morgan Library de New York constituent le noyau central (*Carminati* D18-66) — ils ont appartenu à Baccio Bandinelli (Florence 1493-1560) qui s'en servait comme d'une fabuleuse mine d'inventions pour ses propres réalisations²³. Ces pages recueillent les « pensieri », premiers jets de solutions figurales ou, plus rare, de compositions entières, en une sorte de laboratoire de l'idée tel que Raphaël le pratique aussi.

Le second groupe est composé d'études de détails très finies à la sanguine (*Étude des mains du 'Baptême'* [*Carminati* D78], *Étude des mains de l' 'Hérodiade'* [*Carminati* D81], etc.).

Très typiquement, l'arbre de Windsor se rattache au premier groupe, et il serait tentant même de parler à son sujet d'esquisse figurale. En 1914, Gustavo Frizzoni a, le premier, proposé l'attri-

23. Sur ce sujet, les révélations de Paolo GIANNATTASIO, « Qualche precisazione sul 'libro dei disegni' di Cesare da Sesto » le 7 mars 1998 au colloque *Napoli, il Mediterraneo, l'Europa*.

bution correcte en confrontant le motif avec les études du cahier de la Pierpont Morgan Library (en particulier *Carminati D31*) et avec l'arbre de l'*Adoration des Mages* de Capodimonte (*Carminati 16*)²⁴. Mais l'attribution à Léonard avait la peau dure, tant il n'allait pas de soi de lui ôter une merveille considérée comme l'un des premiers portraits d'arbre de l'histoire de l'art occidental. C'est seulement au milieu des années 60, avec le catalogue des collections de dessins new-yorkaises par Jacob Bean et Felice Stampfle en 1965²⁵ et, aussitôt après, le catalogue de Windsor par Kenneth Clark et Carlo Pedretti (1968), que la proposition de Frizzoni allait être définitivement acceptée. Sans vouloir dénier au dessin son caractère d'observation physionomiste, ne décèle-t-on pas, dans le style du « premier portrait d'arbre », un soupçon d'influence germanique, dont on peut encore une fois localiser la source chez Dürer (cf. la gravure sur bois *Jésus prenant congé de sa mère*, ~1504 [B. 92] et surtout l'eau-forte du *Christ au Jardin des Oliviers* de 1515 [B. 19])?

Au même groupe, il convient de rattacher deux études de plantes à la plume sur papier blanc conservées à Windsor parmi les anonymes : l'*Étude d'arbre, dents-de-lion et joncs* (inv. RL 12428)²⁶ et, sûrement de la même main mais plus faible, l'*Étude d'une branche de mûrier* (inv. RL 12426)²⁷. La première est particulièrement décisive, qui montre une parfaite unité d'écriture avec l'*Arbre* de Windsor. Les feuilles trilobées qui, derrière les roseaux, percent les hachures de fond, sont tracées dans la même cursive élégante que celles qui peuplent cette célèbre page. Aussi de Cesare à mon avis, la *Léda* du Museo del Sannio à Bénévent, qui fait la part belle au paysage, appartient à la même phase de

24. Gustavo FRIZZONI, « Certain studies by Cesare da Sesto in relation to his pictures », *The Burlington Magazine*, xxvi (1915), p. 194.

25. Jacob BEAN et Felice STAMPFLE, *Drawings from New York Collections, I: The Italian Renaissance*, New York : The Metropolitan Museum of Art, 1965, no 39, p. 36-7, pl. 39 et 39A.

26. *Études d'arbre et de plantes (dents-de-lion, joncs)*, plume sur papier blanc, 221 x 121 mm, Windsor, Royal Library (inv. RL 12428); K. Clark et C. Pedretti, *The Drawings*, I, p. 68, II, fig. 12428.

27. *Étude d'une branche de mûrier*, plume sur papier blanc, 120 x 223 mm, Windsor, Royal Library (inv. RL 12426); K. Clark et C. Pedretti, *The Drawings*, I, p. 67-8, II, fig. 12426.

l'artiste et conduit, en suivant les joncs de Windsor, à la *Léda* de Wilton House (*Carminati 13*)²⁸.

Que ces dessins de paysage soient, chez Cesare, largement minoritaires n'est en rien surprenant. Hormis chez Léonard, chez les Vénitiens (Giorgione, Campagnola, Titien) ou, sortant d'Italie, chez des artistes du Nord, le paysage ne constitue que très rarement un sujet d'étude. Raphaël en abandonne généralement la réalisation à l'atelier et Michel-Ange aurait soutenu à Vittoria Colonna :

On peint dans les Flandres, justement pour tromper la vue, des choses plaisantes pleines d'agrément, ou des choses dont on ne puisse parler en mal, comme des saints ou des prophètes. Cette peinture se compose de draperies, de masures, verdure champêtres, ombres d'arbres, ponts et ruisseaux, ce qu'ils appellent paysage, avec quelques figurines çà et là. Et tout ceci qui passe pour bon aux yeux de certains est en réalité sans art ni raison, sans symétrie ni proportion, sans choix ni discernement, ni dessin, en un mot sans substance et sans nerf²⁹.

Il ne faut par ailleurs pas perdre de vue que les dessins de paysage, moins encore que ceux de figures, ne nous sont parvenus dans leur totalité. Moins constitutifs de l'*istoria*, moins considérés donc par les artistes et les collectionneurs, on peut penser qu'ils ont, de façon générale, été moins religieusement conservés ou qu'ils sont partis se perdre dans les oubliettes des fausses attributions.

C'est le cas des études de Windsor évoquées plus haut, et aussi d'une très intéressante sanguine (fig. 3) contenue dans le Codex Resta ou « Galleria portatile », un recueil de 281 dessins formé au XVII^e siècle par le père Sebastiano Resta (Milan 1635-Rome 1714)³⁰. Cette page reprend exactement la moitié supérieure de

28. *Léda et le cygne*, plume sur papier, 200 x 140 mm, Bénévent, Museo del Sannio (inv. 2143) sous l'attribution à anonyme romain du XVI^e siècle ; cf. *Leonardo e leonardismo*, cat. 204, p. 111.

29. FRANCISCO d'OLLANDA, *De la peinture : dialogues avec Michel-Ange*, tr. S. Matarasso-Gervais, Aix-en-Provence : Alinéa, 1984, p. 32.

30. Sanguine sur papier préparé en jaune ocre foncé, 273 x 196 mm, Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Resta ; Giulio BORA, *I disegni del Codice Resta*, [S. l. :] Credito Italiano, 1976 (= *Fontes Ambrosiani in lucem editi cura et studio Bibliothecæ Ambrosianæ*, LVI), cat. 27/1. Passionné de dessin, Resta s'était mis en tête de constituer une sorte de musée idéal, allant de Giotto et Cimabue jusqu'à l'époque contemporaine. Ambitieuse, son

l'*Hercule à la croisée des chemins* de Dürer, sans les figures qui laissent la place à un jeu de hachures nerveuses. Resta (annotation manuscrite) attribuait le dessin à « Alberto Durero Juniore Norico ». Giulio Bora, qui signe la première publication *in extenso* du Codex en 1976, catalogue le dessin « anonyme du XVI^e siècle de l'école vénitienne, copié de Dürer ». Pour l'école vénitienne, l'expert se rallie à Carlo Ludovico Ragghianti qui, vingt ans auparavant, avait rangé le dessin parmi les « giorgionesques³¹ ». Gardant le dessin à Venise, Bora le rapproche du cercle des Giulio Campagnola et Titien, dont on connaît les vigoureux dessins de paysage³².

Le motif familier, mais surtout la technique et le style désignent Cesare. La branche entortillée confinant à l'entrelacs, l'arrondi de l'écorce peuvent être comparés à leur traduction picturale dans le *Saint Jérôme Cook* (seul tableau de la liste reproduite plus haut où le sens correspond au dessin) ou, surtout, la *Madonna dell'albero*. La traduction incisive du relief rejoint la page de Windsor. Caractéristique enfin de Cesare est la définition plastique des branches, ainsi que les hachures obliques et régulières ; ici plus appuyées quand le motif s'arrête (cf. *Carminati D75, D88, etc.*) — à noter les divers jeux de hachures concurrents et parfois superposés —, là plus délicates.

Aussi troublantes soient les similitudes entretenues avec le modèle gravé, la copie n'est toutefois pas le résultat d'un décalquage. Le motif a, en effet, été agrandi par le dessinateur (~145%, si l'on se base sur la branche formant une boucle), comprimée la masse de feuillage à gauche pour la faire rentrer entièrement dans la page. Dans les reprises en peinture, la branche entortillée observe le plus souvent les proportions de la sanguine (parfois légèrement supérieures), tandis que le feuillage revêt les aspects les

entreprise rééditait, si l'on veut, le mythique *Libro dei disegni* de Vasari. Un dessin de Carlo Maratta nous montre le collectionneur penché sur l'un des somptueux volumes de sa précieuse collection (G. Bora, *I disegni*, p. 8). Tous les recueils de Resta ont, après sa mort, été démembrés pour la vente, hormis le Codex Resta ou « Galleria portatile ».

31. Carlo Ludovico RAGGHIANI, « Il Codice Resta », *Sele Arte*, nov.-déc. 1956, p. 40.

32. Sur la base de parentés stylistiques avec les numéros 3, 4 et 23, 28, 29, 46 du catalogue de Konrad OBERHUBER, *Disegni di Tiziano e della sua cerchia*, Vicence : Neri Pozza, 1976.

plus divers, subissant au besoin d'importantes extensions au gré des surfaces à meubler.

L'ironie du dessin

Cesare n'est pas, loin s'en faut, le premier ni le dernier à puiser dans l'*Hercule à la croisée des chemins* de Dürer. Selon Terisio Pignatti, Giorgione a, vers 1505 déjà, dérivé de la même gravure son bosquet d'arbres de la *Preuve de Moïse* (Offices)³³. À une date voisine, Fra Bartolommeo en recopie minutieusement les architectures dans un dessin à la plume conservé au Louvre³⁴. Et quelques années après Cesare, Giovan Francesco Penni utilise, en 1518 ou 1519, le même décor pour sa *Rencontre de Jacob et Rachel* des Loges de Raphaël au Vatican.

La sanguine Resta permet de comprendre comment, quand il n'a pas son Bernazzano de paysagiste sous la main, Cesare procède. Simple fond derrière les figures, le paysage est un dispositif fonctionnant un peu comme le rideau des photographes de jadis. La sanguine du Codex Resta forme, avec bien sûr la gravure de Dürer, la pièce à conviction d'une imposture.

Mais l'imposteur n'est-il pas aussi l'un des premiers à avoir portraituré un arbre, à l'avoir étudié sous toutes ses ramilles et avec tout ce qu'un tel questionnement peut induire de sympathie (fig. 2)? Il regarde, comprend l'arbre, les branches cassées, les bourgeons, la vie, la mort, l'espoir, la torture. Un peu comme chez Hodler, dont on admire les portraits d'arbres, ce spécimen isolé touche à l'universalité du concept et finit par signifier, au-delà de son individualité et de ses caractères particuliers, la totalité des arbres.

Il est maintenant grand temps de revenir à Auggie Wren, qui commence à s'ennuyer ferme dans son studio de Brooklyn où nous l'avons laissé tout à l'heure. Le buraliste photographie chaque jour son coin de rue entre Atlantic Avenue et Clinton Street. Chaque jour depuis douze ans, à sept heures pile. En feuilletant sa nombreuse collection d'albums où chaque photo est

33. Terisio PIGNATTI, *Giorgione*, Venise : Alfieri, 1969, p. 98, fig. 25.

34. Plume et encre brune, traces de sanguine, 218 x 158 mm, Paris, Louvre, inv. RF5565 ; Chris FISCHER, *Fra Bartolommeo et son atelier. Dessins et peintures des collections françaises*, Paris : RMN, 1994, cat. 27r.

soigneusement classée selon l'ordre chronologique des vues, se dégage une vérité, la vérité latente d'une minuscule portion de l'univers à un moment précis du jour. Auggie photographie le temps et, en même temps que le temps, cette vérité que le temps découvre. Or le même Auggie a un jardin intérieur, et dans son jardin un arbre. Pas n'importe quel arbre, celui dessiné par Cesare da Sesto, le seul arbre new-yorkais, le seul *vrai* arbre. Et quand il lui a fallu plus de quatre mille instantanés pour approcher la vérité de son coin de rue, un seul dessin lui suffit à posséder celle de tous les arbres.

Dominique RADRIZZANI

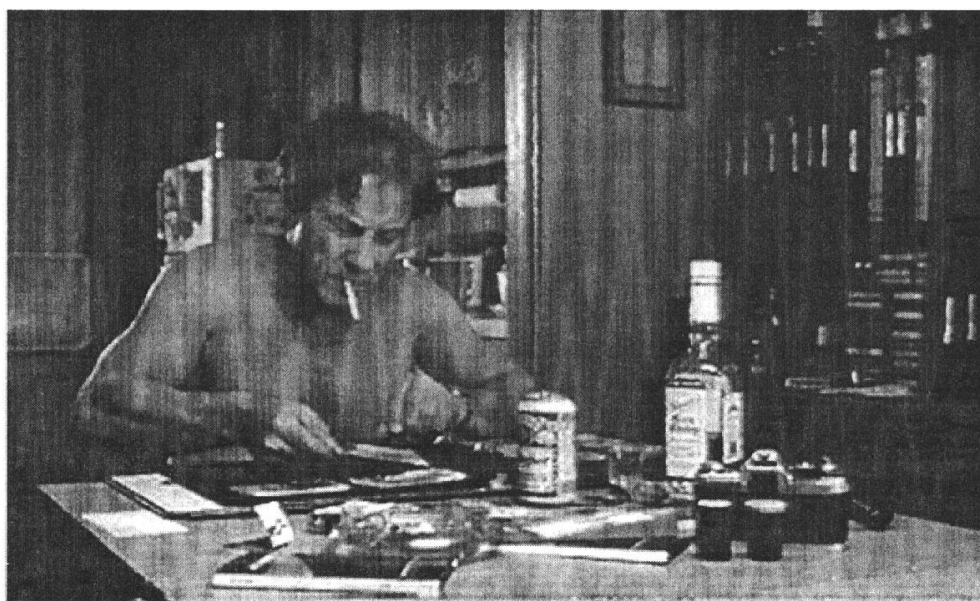


Fig. 1: Image extraite du film *Smoke* de Paul Auster et Wayne Wang, 1996



Fig. 2: Cesare da Sesto, *Étude d'arbre*, ~1513-15, Windsor, Royal Library

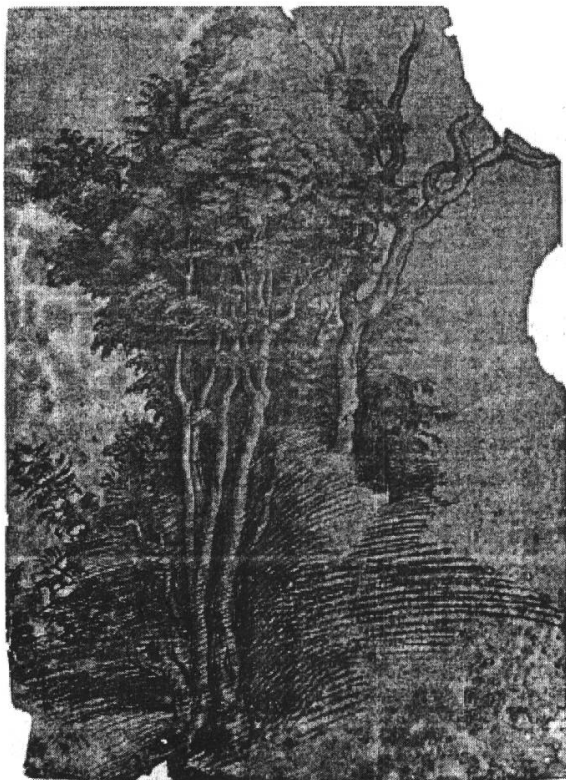


Fig. 3: Cesare da Sesto (d'après Albrecht Dürer), *Arbres*, 1513?, Milan, Biblioteca Ambrosiana, Codex Resta