

La Vierge aux cerises : une invention léonardesque dans la peinture anversoise de la première moitié du XVI^e siècle

Laure FAGNART

L'étude des relations artistiques entre l'Italie et les régions septentrionales de l'Europe à la Renaissance a connu, on le sait, un spectaculaire essor au cours des dernières années, avec de superbes enquêtes principalement axées sur l'influence de Raphaël et de Michel-Ange. En revanche, jusqu'il y a peu, aucune recherche d'envergure n'avait été entreprise sur le rayonnement qu'exerça, dans le Nord, la troisième grande figure de la Renaissance italienne, celle de Léonard de Vinci. On s'étonne qu'un pan aussi large de l'italianisme nordique reste ainsi à explorer : la littérature relative au maître toscan est surabondante et son apport à l'Histoire de l'art est proclamé depuis les années 1550, quand Giorgio Vasari définit Léonard comme l'un des initiateurs de la manière moderne. En outre, dans le passé ou plus récemment, bon nombre d'historiens de l'art ont souligné la nécessité d'engager une vaste recherche en ce domaine. En 1929, Wilhelm Suida dédie un chapitre de son ouvrage monumental *Leonardo und sein Kreis* à l'influence des œuvres du maître sur les ères septentrionales de l'Europe¹. L'auteur s'attache surtout aux rapports que l'on peut établir entre Léonard, Albrecht Dürer, Hans Holbein et Pierre-Paul Rubens. Une page seulement est dédiée à l'école flamande du XVI^e siècle. En 1955, dans

l'introduction d'un bref article, intitulé *L'influence de Léonard de Vinci et ses répercussions à Anvers*, Suzanne Sulzberger invite la communauté scientifique à reprendre les suggestions que Wilhelm Suida avait formulées². Elle signale aussi quelques rapprochements, les mieux connus : la *Vierge à l'Enfant avec l'agneau* du Musée de Poznan, dans laquelle Quentin Metsys a librement adapté la *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* de Léonard (Musée du Louvre), ou les *Deux enfants nus s'embrassant*, une composition mainte fois traitée par Joos van Cleve et son atelier, dont l'invention originale revient à Léonard, même si elle n'est plus connue que par un dessin d'école, sur lequel nous reviendrons. Suzanne Sulzberger définit encore quelques pistes de recherche qu'il y aurait, selon elle, intérêt à développer, tant elles semblent prometteuses : le sentiment nouveau d'intimité qui empreint plusieurs *Vierges à l'Enfant* flamandes du début du XVI^e siècle, notamment celles de Quentin Metsys, ne pourrait-il pas s'expliquer, du moins en partie, par la méditation d'œuvres léonardesques ? Quel rôle faut-il par ailleurs accorder à Andrea Solario ? En 1495, après une formation en Lombardie, où il avait été l'élève de Léonard, le Milanais s'installe à Venise, puis, entre 1507 et 1510, il travaille à Gaillon, au service du cardinal français

¹ W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi. Introduzione a cura di Maria Teresa Fiorio*, trad. M. Ricci, Vicence, 2001 (éd. originale en allemand *Leonardo und sein Kreis*, Munich, 1929, p. 317-325).

² S. Sulzberger, « L'influence de Léonard de Vinci et ses répercussions à Anvers », *Acta lombarda*, 1 (1955), p. 105-111.

Georges I^{er} d'Amboise. Protégé par l'un des plus grands mécènes du temps, Solario a dû voyager au-delà de la Normandie, peut-être dans le Val de Loire, à Blois par exemple, où Georges I^{er} d'Amboise possède un hôtel et où la cour séjourne alors régulièrement. Suzanne Sulzberger s'interroge aussi sur l'hypothèse d'un séjour dans les Flandres. Ce voyage est vraisemblable et, s'il était confirmé, il pourrait, entre autres du moins, expliquer la diffusion de certains motifs de Léonard et de ses élèves dans les anciens Pays-Bas.

Quoi qu'il en soit, malgré sa pertinence et son acuité, l'article de Suzanne Sulzberger suscite peu de vocations. En 1996, dans la synthèse qu'elle rédige à propos du foyer anversoise, dans l'ouvrage collectif publié au Seuil sur la Renaissance, Cécile Scailliérez souligne que « cette influence [celle des œuvres de Léonard], qui marque très tôt la peinture anversoise, demeure une énigme », alors même « qu'Anvers apparaît comme un pôle, inattendu mais majeur, du léonardisme, peut-être même le plus important en dehors d'Italie »³. Le constat est donc bel et bien posé et nul ne le remet en cause : les œuvres de Léonard et celles de ses élèves, spécialement lombards, ont exercé une influence décisive sur l'évolution de l'art flamand de la première moitié du XVI^e siècle. Pourtant, force est de constater que l'origine du « léonardisme anversoise », et, de ce fait, l'épineuse question de la relation entre l'art flamand et la peinture lombarde, reste, aujourd'hui encore, à élucider. De surcroît, il faut déplorer une totale absence de travaux dans les sources : il n'existe ni répertoire

d'anciennes mentions flamandes concernant Léonard, ni catalogue des peintures qui lui étaient jadis attribuées dans les collections des anciens Pays-Bas. Or, on sait combien les sources textuelles contemporaines mais aussi les collections d'œuvres d'art du temps constituent des intermédiaires indispensables à prendre en considération lorsqu'il s'agit d'étudier les phénomènes de réception. De plus, aucun recensement exhaustif des œuvres flamandes qui accusent l'influence du maître italien n'a jamais été tenté. Enfin, certains dossiers, emblématiques, demeurent encore à expliciter.

Ainsi, malgré les travaux de Jan Muylle et Bert W. Meijer⁴, l'étude des visages dits grotesques, qui parsèment la peinture flamande du XVI^e siècle et qui remontent, dans certains cas, à des prototypes léonardesques, doit-elle être poursuivie. À cet égard, l'œuvre de Quentin Metsys constitue un exceptionnel champ d'investigation : ce dernier a assidûment fréquenté, voire sans doute même possédé, des études de physionomies de Léonard – qu'elles soient originales ou copies d'élèves – puisqu'on en trouve souvent l'écho dans ses peintures. En témoigne un tableau du Musée de São Paulo, dans lequel certains visages ont été empruntés au célèbre dessin montrant *Cinq personnages âgés*, qui est conservé au château de Windsor (RL12495r)⁵.

Une seconde piste de recherche à approfondir concerne le rôle du carton qui a servi de modèle aux liciers qui ont réalisé la tapisserie de la *Cène*, conservée aujourd'hui au Vatican. Avant 1515, quand se dessine l'avenir royal de

³ C. Scailliérez, « Le foyer anversoise », dans J. Delumeau et R. Lightbown (éd.), *La Renaissance*, Paris, 1996, p. 351-356, surtout p. 352.

⁴ J. Muylle, « Grotteske koppen van Quinten Metsijs, Hieronymus Cock en Hans Liefrinck naar Leonardo da Vinci », *De zeventiende eeuw*, 10 (1994), p. 252-265 ; B. W. Meijer, « L'arte non deve schernire : sul comico e sul grottesco al Nord », in M. Kahn-Rossi et F. Porzio (éd.), *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'Accademia della Val di*

Blenio. Lomazzo & l'ambiente milanese, catalogue d'exposition, Museo cantonale d'arte di Lugano, Milan, 1998, p. 69-76.

⁵ L. Fagnart, « *Couple mal assorti en joyeuse compagnie*. Un tableau anversoise autrefois attribué à Léonard de Vinci », dans N. Dacos et C. Dulière (éd.), *Italia Belgica. La Fondation nationale Princesse Marie-José et les relations artistiques entre la Belgique et l'Italie*, Bruxelles-Rome, 2005, p. 103-110.

François d'Angoulême, le futur François I^{er}, et sa mère, Louise de Savoie, font réaliser une tapisserie reproduisant fidèlement le *Cenacolo*⁶. Or, le tissage de cette œuvre est attribué à une manufacture des anciens Pays-Bas : dans ses *Histoires sur les choses faictes et advenues de son temps en toutes les parties du Monde*, Paolo Giovio la désigne par l'épithète « faict à ouvrages de Flandres »⁷. L'histoire de la tapisserie confirme cette assignation. Au moment où est tissée la copie du Vatican, c'est-à-dire avant 1515, avant que François I^{er} ne monte sur le trône de France, seul un atelier des anciens Pays-Bas, notamment les manufactures bruxelloises, est en mesure de réaliser une œuvre de cette qualité. Le carton que les liciers ont utilisé a donc très probablement été conservé – au moins le temps nécessaire au tissage – dans les anciens Pays-Bas. De ce fait, il constitue un intermédiaire essentiel pour comprendre la diffusion des formes léonardesques dans les régions septentrionales de l'Europe⁸. Signalons ainsi que les artistes flamands vont souvent disposer les visages de leurs personnages « de profil ou presque », selon une formule bien connue des spécialistes de Léonard⁹, justement récurrente dans la *Cène*, comme on le voit par exemple dans le *Triptyque Haneton* de Bernard van Orley.

Comme Luisa Cogliati-Arano l'a déjà suggéré¹⁰, le portrait flamand doit également

être reconsidéré à la lumière du « léonardisme » : seule une étude approfondie pourrait démontrer la convergence évidente qu'il existe entre certains portraits de Quentin Metsys, comme le *Portrait d'un ecclésiastique* de la collection Lichtenstein de Vaduz, et, par exemple, le *Portrait de Cristoforo Longoni* d'Andrea Solario (National Gallery de Londres). L'étude psychologique du modèle d'une part, son insertion dans un vaste paysage d'autre part relèvent bel et bien de recherches identiques. Mais, pour mener à bien une telle enquête, il convient de prendre en compte non seulement le rôle des monnaies mais aussi la circulation des œuvres d'Ambrogio de Predis : portraitiste milanais, actif à la cour de Ludovic Sforza, ce dernier accompagne, en 1493, la nièce du More, Bianca Maria Sforza, à Innsbruck, à la cour de Maximilien I^{er} d'Autriche¹¹. Il y travaille en tant que portraitiste, dessinateur de médailles et créateur d'objets éphémères. Le séjour de ce Milanais au nord des Alpes a sans doute permis la diffusion de l'art du portrait lombard dans les aires germaniques et probablement aussi dans celles des anciens Pays-Bas, si des portraits de ce type ont été envoyés à Malines, à la cour de Marguerite d'Autriche. Dans le cadre de cette confrontation entre portrait lombard et portrait flamand, le fameux *Portrait de dame nue* de Joos van Cleve ou de son atelier, conservé à la Národní Galerie de Prague, constitue l'une

⁶ L. Fagnart, *Léonard de Vinci en France. Collections et collectionneurs (XV^e-XVII^e siècle)*, Rome, 2009, p. 159-164.

⁷ P. Giovio, *Histoires de Paolo Giovio sur les choses faictes et advenues de son temps en toutes les parties du monde, traduites du latin en françois par le sieur Du Parc, champenois* [Denis Sauvage] *Historiographe du roi*, Paris, 1552, p. 239.

⁸ L. Fagnart, « À propos de la propagation des formes léonardesques dans les aires septentrionales de l'Europe. La diffusion de la *Cène* de Léonard de Vinci dans la peinture flamande du XVI^e siècle », dans S. Costa, Ch. Poullain, M. Tarpin, G. Tosato (dir.) et L. Fagnart (éd.), *L'appel de l'Italie. Les échanges artistiques en Europe à l'époque moderne. Les Français et les Flamands en Italie*, actes du colloque inter-

national Université Pierre-Mendès-France de Grenoble (6-8 décembre 2006), Grenoble, 2009, p. 11-24.

⁹ C. Pedretti, « Il tema del profilo, o quasi », dans M.T. Fiorio et P.C. Marani (éd.), *Atti del convegno internazionale I leonardeschi a Milano : fortuna e collezionismo* (Milan, 25-26 septembre 1990), Milan, 1991, p. 14-24.

¹⁰ L. Cogliati-Arano, « Suggestioni leonardesche nella cultura europea », dans *Disegni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, catalogue de l'exposition, Palazzo Reale, Milan, 1987, p. 28-33.

¹¹ J. Shell, « Ambrogio de Predis », dans G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani et J. Shell (éd.), *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milan, 1998, p. 123-130, en particulier p. 124-126.

des compositions les plus stimulantes à étudier¹². Il dérive en effet d'une invention de Léonard, connue par le dessin conservé au Musée Condé à Chantilly.

L'influence du maître toscan sur l'art du paysage flamand demeure également un domaine de recherches qui, jusqu'ici, a été exploré de façon trop superficielle. Dans le large paysage qui se développe derrière *Marie Madeleine*, dans le tableau de Quentin Metsys qui est récemment entré au Musée du Louvre, les horizons sont indécis, les contours et les volumes sont dilués dans la lumière, les formes sont voilées, la matière picturale, qui contient peu de pigments, est transparente¹³. Or, cet art du fondu et ces effets atmosphériques évoquent ceux que l'on rencontre dans les paysages de Léonard, même si ceux de l'Italien sont plus imaginaires alors que l'Anversois, dans la lignée de Jan van Eyck, Gérard David et Joachim Patenier, peint des paysages panoramiques, articulés autour de motifs récurrents, comme des vallées, des coteaux ou des collines.

De façon plus générale, une analyse qui cernerait, de manière aussi nuancée que précise, l'influence des œuvres de Léonard sur l'art flamand du XVI^e siècle permettrait de résoudre la question de l'impact stylistique du maître italien sur les artistes flamands, notamment le rôle de ses œuvres dans l'assouplissement des formes et dans l'évolution du modelé. Cette influence stylistique, certes plus difficile à cerner, s'avère en fait extrêmement intéressante à étudier puisqu'elle participe résolument au renouvellement que connaît alors l'art flamand.

On le voit, les intérêts et les enjeux de l'enquête ne manquent pas. Le champ de recherche – tant il est vaste – ne peut être appréhendé dans un cadre restreint. En outre, il doit être balisé. C'est pourquoi, dans la seconde partie de cette étude, nous voudrions poser un jalon supplémentaire, en nous concentrant sur une invention léonardesque – connue sous le nom de la *Vierge aux cerises* – que les peintres flamands de la première moitié du XVI^e siècle, spécialement anversois, ont abondamment copié. Notre intention n'est pas d'analyser toutes les versions répertoriées de cette composition. Nous entendons plutôt nous intéresser aux modalités de circulation des formes. Il s'agit en effet là du véritable enjeu de la recherche : une telle investigation permet d'une part de reconstituer l'histoire et la réception du motif étudié, d'autre part de déterminer par quel biais les peintres flamands ont découvert les inventions de Léonard.

La peinture flamande de la première moitié du XVI^e siècle compte d'innombrables tableaux montrant une Vierge à l'Enfant avec des cerises dans les mains, dans un intérieur bourgeois. La plupart de ces œuvres sont associées à la production de Joos van Cleve, qui est documenté de 1511, date de sa réception comme franc-maître à la gilde de Saint-Luc, à 1540, quand il rédige son testament¹⁴. Max J. Friedländer en recensait dix versions ; Licia Collobi Raghianti en compte seize, tandis que John Olivier Hand, dans la récente monographie qu'il a consacrée au peintre anversois, en dénombre vingt-neuf¹⁵. Aucun des tableaux qui nous sont parvenus n'est toutefois entièrement

¹² J. Sip, « Novy obraz Joose van Cleve », *Umeni*, 1 (1953), p. 134-140 ; O. Kototkova, *The National Gallery in Prague. Netherlandish painting 1480-1600. Illustrated summary catalogue I/1*, Prague, 1999, p. 48.

¹³ C. Scailliérez, *Quentin Metsys. Sainte Madeleine*, Paris, 2007, p. 36-38.

¹⁴ Ph. Rombouts et Th. van Lerius, *De Liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche Sint Lucasgilde I*, Anvers, 1872, p. 75 ; Fr. J.P. van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool*, Anvers, 1883, p. 132.

¹⁵ M. J. Friedländer, *Early Netherlandish painting IX/1*, Leyde-Bruxelles, 1972, p. 29, 30 et 63, pl. 78 et 79 ; L. Collobi Raghianti, « Originali, repliche, copie e derivazioni », *Critica d'arte*, 54 (avril-juin 1989), p. 93-96 ; J.O. Hand, *Joos van Cleve. The complete paintings*, New Haven-Londres, 2004, p. 95, 185-189. Cette composition est également évoquée dans P. van den Brink (dir.), *Joos van Cleve. Leonardo des Nordens*, catalogue de l'exposition, Suermondt-Ludwig-Museum Aachen, Aix-la-Chapelle, 2011, p. 116-119, 175-176.



Fig. 1. Joos van Cleve et atelier, *La Vierge aux cerises*, vers 1525, huile sur chêne, 74,2 x 52,1 cm, Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum ©Aix-la-Chapelle, Suermondt-Ludwig-Museum



Fig. 2. Joos van Cleve et atelier, *La Vierge aux cerises*, vers 1525, huile sur bois, 71 x 51 cm, New York, Collection Hester Diamond

autographe : même les meilleures versions – comme celle conservée à Aix-la-Chapelle (fig. 1) ou celle de la collection new-yorkaise Hester Diamond (fig. 2) – ne peuvent être attribuées à Joos van Cleve seul, notamment en raison du modelé des chairs, dur et comparable à de l'émail, qui trahit la participation de l'atelier. Un nombre important de ces œuvres montre la composition inversée, comme dans l'exemplaire conservé dans les collections royales anglaises, la Vierge étant alors tournée

vers la droite, ce qui témoigne de la variété des solutions qui s'offrent aux peintres¹⁶. Notons aussi que, dans certains tableaux, le Christ tient, non des cerises, mais un globe avec la croix. Le style des versions subsistantes d'une part, les analyses dendrochronologiques effectuées par Micha Leeflang d'autre part¹⁷ permettent de considérer que les exemplaires de meilleure qualité ont été réalisés aux environs de 1525. Certains tableaux portent d'ailleurs une date : 1523 pour celui conservé à Genève

¹⁶ L. Campbell, *The early Flemish pictures in the collection of her Majesty the Queen*, Cambridge, 1985, p. 29-30.

¹⁷ M. Leeflang, *Uytneemende schilder van Antwerpen. Joos van Cleve : atelier, productie en werkmethode*.

Proefschrift ter verkrijging van het doctoraat in de letteren aan de Rijksuniversiteit Groningen, Groningen, 2007, p. 182-184.

(collection Schazmann), qui présente un monogramme apocryphe d'Albrecht Dürer¹⁸ ; 1529 pour celui de Glasgow (The Burrell Collection).

Max J. Friedländer pensait que toutes les versions flamandes de la *Vierge aux cerises* remontaient à une œuvre, conservée au Musée diocésain de Bressanone, qu'il convient, pour certains, d'attribuer à Jean Gossart ou à son atelier (fig. 3)¹⁹. En réalité, comme Alessandro Parronchi l'a déjà montré²⁰, il convient de les rapprocher d'une peinture de Giovanni Pedrini, dit Giampietrino, l'un des élèves de Léonard. Celle-ci, autrefois conservée dans la collection von Nemès de Munich, est aujourd'hui dans une collection privée américaine (Dallas, Texas, Robert M. Edsel, fig. 4). Le Christ y est montré assis sur un coussin vert, posé sur les genoux de sa mère. Dans ses deux mains, il tient des cerises. Tandis que son visage, son regard mais aussi ses genoux sont tournés vers la Vierge, son buste et ses bras sont dirigés dans la direction inverse. Une telle attitude ne pouvait que séduire les artistes maniéristes, notamment les peintres flamands. Les deux protagonistes sont dépeints dans une pièce qui s'ouvre vers l'extérieur grâce à une fenêtre, à travers laquelle on aperçoit un paysage brumeux. Quand ils s'attacheront à copier la composition, les Flamands donneront à la chambre un aspect plus orné, avec des pilastres décorés de rinceaux ou des éléments d'architecture agrémentés de petites scènes en grisaille. Habituellement aussi, le paysage aura perdu son caractère évanescent pour gagner en présence humaine : dans la plupart des exemplaires flamands, au



Fig. 3. Atelier de Jean Gossart, *La Vierge à l'Enfant*, vers 1530, tempera sur bois, Bressanone, Museo Diocesano Palazzo Vescovile ©Bressanone, Museo Diocesano

plan médian, on aperçoit des soldats qui discutent avec des paysans, allusion au miracle du champ de blé, l'un des épisodes de la Fuite en Égypte. Parfois, une pomme, placée à l'avant-plan, rappelle le péché originel, renforçant ainsi la symbolique des cerises, qui sont considérées comme des fruits du paradis.

La *Vierge aux cerises* de Giampietrino remonte très probablement à un modèle vincienn²¹. En effet, la position du Christ, qui se

¹⁸ A. Parronchi, « A leonardesque Madonna with Dürer's Monogram », *Achademia Leonardi Vinci*, 1 (1988), p. 21-25.

¹⁹ Sur cette version, voir A. Parronchi, « Other versions of the Madonna of the cherries », *Achademia Leonardi Vinci*, 2 (1989), p. 150 ; G. Darlap, « Massenproduktion und künstlerische Originalität. Eine leonardesque Madonna aus dem Atelier Jan Gossaerts im Brixner Diözesanmuseum », dans L. Andergassen (éd.), *Am Anfang war das Auge. Kunst-*

historische Tagung anläpich des 100 jährigen Bestehens des Diözesanusuems Hofburg Brixen, Brixen, 2004, p. 102-117.

²⁰ A. Parronchi, « A leonardesque Madonna with Dürer's Monogram », *op. cit.*, p. 21-25.

²¹ P.C. Marani, « Giampietrino », dans G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani et J. Shell (éd.), *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia...*, *op. cit.*, p. 279.



Fig. 4. Giovanni Pedrini, dit Giampietrino, *La Vierge aux cerises*, vers 1510, huile sur bois, Dallas, Collection Robert M. Edsel

tourne donc vers sa mère alors que son corps est placé dans la direction inverse, reflète une idée que Léonard exprime dans des dessins réalisés en vue de la *Vierge au chat*, peut-être l'une des deux Vierges qu'il dit avoir commencée en décembre 1478²². Toujours est-il que plusieurs croquis autographes montrent une Vierge à l'Enfant jouant avec un chat, qui cherche à s'enfuir des bras de Jésus (fig. 5)²³. Ce

²² Léonard donne cette information en annotant le dessin conservé à la Galleria degli Uffizi de Florence (inv. 446E) de la mention « [dicem]bre 1478 / Inchominciai le 2 Vergine Marie ».

²³ British Museum de Londres (inv. 1856-6-21r et v et inv. 1857-1-10-1 r et v) ou Musée Bonnat de Bayonne (inv. A1152). Sur ces dessins, voir notamment C.C. Bambach



Fig. 5. Léonard de Vinci, *Étude pour la Madone au chat*, vers 1480, plume et encre brune, 13,2 x 9,6 cm, Londres, The British Museum (inv. 1856-6-21r) ©Londres, The British Museum

dernier s'écarte progressivement du giron de sa mère et déséquilibre le groupe. Ces dessins n'ont, semble-t-il, pas donné lieu à une peinture. On ne connaît ni *Vierge au chat* originale, ni copies d'élèves, ce qui permet de supposer que les études sont restées au stade de l'exercice, peut-être réalisées sur le vif. Seul un tableau de l'école de Léonard, parfois attribué à Fernando de Llanos et conservé à la Pinacoteca

(éd.), *Leonardo da Vinci. Master draftsman*, catalogue d'exposition, The Metropolitan Museum of Art, New Haven-Londres, 2003, p. 143-145 et 290-296 ; Fr. Viatte et V. Forcione (éd.), *Léonard de Vinci. La collection du musée Bonnat à Bayonne*, catalogue d'exposition, Musée Bonnat, Paris, 2004, p. 12-14.

di Brera de Milan, reflète l'invention du maître²⁴. Les radiographies ont en effet montré que, dans les bras de Jésus, à la place de l'agneau, on trouvait originellement un chat. Quoi qu'il en soit, le contrapposto qui, chez Léonard, se justifiait par la présence de l'animal cherchant à s'enfuir des bras de Jésus devient, dans les œuvres de ses élèves et suiveurs, un pur motif formel qui connaîtra un grand succès, comme en témoignent d'innombrables copies et dérivations, parmi lesquelles la *Vierge aux cerises* de Giampietrino. Signalons encore que les recherches de Léonard pour la *Vierge au chat* apparaissent aussi dans un dessin d'école. Daté des environs de 1501, cette feuille, conservée au château de Windsor (RL12546), est aujourd'hui attribuée à Francesco Napoletano (fig. 6)²⁵. Or, si l'on retourne l'un des motifs du dessin – retournement facile à réaliser avec les moyens informatiques actuels mais procédé auxquels recourent fréquemment, on le sait, les peintres du temps – on constate que l'un des enfants qui joue avec un chat présente une attitude quasiment identique à celle de l'Enfant dans les *Vierges aux cerises*, à l'exception du fait que

Jésus ne regarde plus l'animal mais sa mère. Le dessin de Windsor montre également à l'avant-plan gauche, deux enfants nus s'embrassant, un motif qui connaît un large succès dans la peinture flamande du temps²⁶. À nouveau, comme pour la *Vierge au chat*, Léonard ne semble pas avoir réalisé de peinture sur ce sujet. En revanche, dans ce cas, on connaît plusieurs tableaux d'école, parmi lesquels l'exemplaire du milanais Marco d'Oggiono, qui est conservé dans les collections royales anglaises et qui date de 1510-1513²⁷. Ce tableau correspond d'ailleurs à la version qui a appartenu à Marguerite d'Autriche²⁸. D'abord conservé dans la bibliothèque de la gouvernante des Pays-Bas puis dans sa chambre à coucher, il constitue l'intermédiaire par lequel le thème léonardesque a été connu puis largement diffusé au nord des Alpes.

Faudrait-il en conclure que le dessin de Windsor, sur lequel apparaît non seulement le motif de la *Vierge au chat*, à l'origine de la *Vierge aux cerises*, mais aussi celui des *Deux enfants nus s'embrassant*, a été conservé dans les anciens Pays-Bas et qu'il a fourni une inépuisable source d'inspiration aux peintres

²⁴ P.C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi a Brera*, Florence, 1987, p. 115-123.

²⁵ K. Clark, *The drawings of Leonardo da Vinci in the collection of her Majesty the Queen at Windsor Castle* [1935], second edition revised with the assistance of C. Pedretti, I, Londres, 1968, p. 107-108.

²⁶ À propos des *Deux enfants nus s'embrassant*, voir Fr. Moro, « Spunti sulla diffusione di un tema leonardesco tra Italia e Fiandra sino a Lanino », dans M. T. Fiorio et P. C. Marani (éd.), *op. cit.*, p. 120-140, surtout p. 120 ; J. Sander, « Leonardo in Antwerpen. Joos van Cleve, Christus und Johannesknabe, einander umarmend », *Städel Jahrbuch*, 15 (1995), p. 175-184 ; L. Traversi, « Il tema dei due fanciulli che si baciano e abbracciano tra leonardismo italiano e leonardismo fiammingo », *Raccolta Vinciana*, 27 (1997), p. 373-437 ; L. Traversi, « Il tema leonardesco dei due fanciulli che si baciano e abbracciano : il dipinto di Chatsworth e una proposta attributiva a Jan Massys », *Annales de la société royale d'archéologie de Bruxelles*, 62 (1998), p. 103-138 ; O. Hand, *op. cit.*, p. 96-99 ; M. Leeftang, *op. cit.*, p. 138-139, 142-143, 147-149. P. van den Brink (dir.), *op. cit.*,

p. 119-123, 177-178.

²⁷ D. Sedini, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra quattrocento e cinquecento*, Milan, 1989, p. 64 ; D. Eichberger (éd.), *Women of distinction. Margaret of York and Margaret of Austria*, catalogue d'exposition, Louvain, 2005, p. 261-262.

²⁸ En 1516, dans la « librairie de Madame », est répertorié « un tableau de deux petitz josnes enfans qui se baisent l'ung l'autre ». A. Le Glay, *Correspondance de l'empereur Maximilien Ier et de Marguerite d'Autriche, sa fille, gouvernante des Pays-Bas de 1507 à 1519, publiée d'après les manuscrits originaux*, II, Paris, 1839, p. 482. En 1523-1524, dans la chambre à coucher de Marguerite d'Autriche, on trouve mention « d'ung aultre tableau de deux petitz enfans, embrassant et baissant l'ung l'autre, sur l'arbeta, fort bien fait ». H.V. Michelant, « Inventaire des vaiselles, joyaux, tapisseries, peintures, manuscrits de Marguerite d'Autriche, régente et gouvernante des Pays-Bas, dressé en son palais de Malines, le 9 juillet 1523 », *Bulletin de la commission royale d'histoire de Belgique*, 3e série, 12 (1871), p. 86.



Fig. 6. Francesco Napoletano, *Esquisses avec l'Enfant*, 1501, plume et encre sur papier blanc, 20,2 x 15,1 cm, Windsor Castel, Royal Library (RL12564) ©The Royal Collection, 2010, Her Majesty Queen Elizabeth II

flamands du début du XVI^e siècle ? Étant donné que l'histoire ancienne de la feuille de Windsor nous est inconnue, il est mal aisé de répondre à cette question. C'est toutefois probable puisque, on le sait, des dessins de Léonard et de ses émules, rapidement et facilement transportables, comme toutes les œuvres d'art sur papier, ont largement circulé au nord des Alpes : nous l'avons déjà signalé, Quentin Metsys a possédé des dessins montrant des visages dits grotesques. Toutefois, la feuille de Windsor ne reflète pas assez fidèlement les inventions de Léonard pour constituer le seul intermédiaire par lequel le motif des *Deux enfants nus s'embrassant* et celui de la *Vierge aux cerises* ont été diffusés dans les anciens Pays-Bas. Quoi qu'il en soit, il nous semble particulièrement significatif de voir apparaître, sur la même feuille, deux motifs léonardesques qui, parmi toutes les inventions du maître, connaîtront l'une des descendance les plus fécondes au nord des Alpes.

Comment dès lors expliquer la diffusion de la *Vierge aux cerises* dans la peinture des anciens Pays-Bas ? Une version italienne de la composition – l'original de Giampietrino ou une réplique – y était-elle conservée ? Dans l'état actuel des connaissances, puisqu'on connaît encore mal quelles œuvres de Léonard ou alors estimées telles étaient gardées dans les anciens Pays-Bas, on ne peut résoudre cette question. Faut-il plutôt invoquer d'autres voies de transmission des formes ? Afin de suggérer quelques réponses, nous voudrions attirer l'attention sur trois personnalités – Antonio Sici-

liano, Cesare da Sesto et Jean Gossart – qui constituent, nous semble-t-il, des intermédiaires de premier plan dans la diffusion des inventions léonardesques dans les anciens Pays-Bas et dont le rôle n'a pas encore été souligné, à sa juste mesure du moins, dans les études relatives au « léonardisme anversois ».

On le sait depuis longtemps, puisqu'ils suscitent interactions culturelles et circulations des savoirs, le voyage des artistes mais aussi celui des commanditaires constitue une approche prolifique pour mieux connaître les rapports et les influences que l'on peut établir entre créations italiennes et septentrionales. À cet égard, le séjour à Malines du milanais Antonio Siciliano – « chier et bien amé chambellan » du duc Massimiliano Sforza, qui, en mars 1513, se rend à la cour de Marguerite d'Autriche – est sans doute l'un des plus emblématiques, d'autant plus que le chambellan est, cela est bien connu, un amateur d'art averti : en 1513-1514, probablement à l'occasion de ce séjour au nord des Alpes, il achète le *Bréviaire Grimani* ; il commande aussi à Jean Gossart un diptyque de dévotion, ou présumé de dévotion, aujourd'hui conservé à la Galleria Doria Pamphilj de Rome²⁹. Giulio Bora a déjà souligné que le large paysage dans lequel Antonio Siciliano et son donateur, saint Antoine, ont pris place n'était pas sans évoquer celui du *Baptême du Christ* de la collection Gallarati Scotti à Milan, une œuvre attribuée aux milanais Cesare da Sesto pour les figures et Bernardino Bernazzano pour le paysage³⁰ : on y rencontre une pareille association d'un premier plan avec une

²⁹ J.O. Hand, C.A. Metzger et R. Spronk (éd.), *Prayers and portraits. Unfolding the Netherlandish diptych*, catalogue d'exposition, National Gallery of Art de Washington-Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers, New-Haven-Londres, 2006, p. 100 et 101. Sur le panneau de gauche du diptyque présumé, on voit la Vierge à l'Enfant dans la nef d'une église gothique, selon une formule mise au point par Jan van Eyck dans le tableau conservé à Berlin. Sur le panneau

de droite, Antonio Siciliano est présenté à Marie par son saint patron, saint Antoine.

³⁰ G. Bora, « I volti della natura », dans *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogue d'exposition, Museo Poldi Pezzoli, Milan, 1982, p. 170-176. Sur le *Baptême du Christ*, voir M. Carminati, *Cesare da Sesto. 1477-1523*, Rome, 1994, p. 170-174.

profusion de plantes, de fleurs et d'animaux, traités avec un souci extrême du détail et de la précision, tandis que se développe, à l'arrière-plan, des grottes et des rochers accidentés et fantastiques dont les contours se dissolvent dans le brouillard. Pendant longtemps, pour expliquer la nature flamande du paysage du *Baptême du Christ* et la présence de certains motifs typiquement nordiques (les petites maisonnettes par exemple), on a supposé que Bernazzano était un artiste originaire du Nord, venu s'installer dans le duché lombard³¹. Or, de récentes découvertes en archives ont permis d'établir l'origine lombarde du peintre : Bernardino Marchiselli, dit Bernazzano, est né, en 1492, à Inzago, une localité située dans les environs de Milan³². Antonio Siciliano serait-il responsable de cette influence nordique ? C'est tout à fait vraisemblable et, si c'est bien le cas, rien n'empêche d'imaginer qu'il a joué un rôle identique durant son séjour à Malines, diffusant dans les anciens Pays-Bas des dessins et des peintures lombardes, notamment des œuvres de Léonard et de ses élèves. Cette hypothèse doit encore être affinée mais, d'ores et

déjà, elle paraît prometteuse, notamment quand on invoque un dessin de l'Accademia de Venise (inv. 159), qui a été attribué à Cesare da Sesto³³. Cette feuille se serait retrouvée dans les anciens Pays-Bas puisqu'elle constitue l'intermédiaire par lequel Quentin Metsys a découvert la *Sainte Anne, la Vierge et l'Enfant* de Léonard avant de la transposer, tout en omettant la figure de sainte Anne, dans le panneau de Poznan. Mais, des dessins de Cesare da Sesto ont également pu être diffusés dans les anciens Pays-Bas par l'intermédiaire de Jean Gossart : en 1508-1509, quand il séjourne à Rome en compagnie de Philippe de Bourgogne³⁴, le Flamand a pu rencontrer Cesare da Sesto, qui travaille alors justement, avec Baldassare Peruzzi, à la décoration des appartements de Jules II au Vatican³⁵. Dans l'état actuel de la recherche, leur rencontre n'est pas attestée. Il est toutefois probable que Jean Gossart et Cesare da Sesto se soient fréquentés sur le chantier romain, où ils ont pu échanger dessins et esquisses, favorisant de cette façon les échanges entre productions artistiques italiennes et septentrionales. À cet égard, on ne peut être que frappé par les analo-

³¹ W. Suida, *op. cit.*, p. 217-218.

³² J. Shell et G. Sironi, « Bernardinus dictus Bernazanus de Marchixelis dictus Quagis de Inzago », *Arte Cristina*, 740 (1990), p. 363-366, surtout p. 363.

³³ L. Cogliati-Arano, *Disegni di Leonardo e della sua cerchia alle Gallerie dell'Accademia*, catalogue d'exposition, Galleria dell'Accademia, Venise, 1980, p. 70 et 71, n° 31. Le dessin de Venise n'est pas commenté dans l'ouvrage de Carminati (*op. cit.*). Aujourd'hui, l'attribution n'est plus assurée, ce qui importe finalement peu, les problèmes d'attribution interférant dans une moindre mesure seulement sur la réception d'un motif.

³⁴ En octobre 1508, le peintre flamand accompagne Philippe de Bourgogne, fils bâtard de Philippe le Bon, que Marguerite d'Autriche avait envoyé en mission diplomatique auprès du pape Jules II afin de régler un conflit lié à la nomination des abbés. Selon Gérard Geldenhauer de Nimègue, auteur d'une vie de Philippe de Bourgogne, Gossart y reproduit les monuments antiques tandis que son mécène parle d'art avec le pape. À propos de ce voyage, qui mériterait qu'on s'y penche à nouveau, voir G. Noviomagus, *Vita clarissimi Philippi a Burgundia*, Strasbourg, 1529 (éd. par J. Prinsen, *Collectanea van Gerardus Geldenhauer Novio-*

magus, gevolgd door een herdruk van eenige zijner werken, Amsterdam, 1901) ; A.J. Wauters, « Une ambassade flamande », *Revue de Belgique*, 40 (1904), p. 290-306 ; J. Gelder, « Jan Gossaert in Rome, 1508-1509 », *Oud Holland*, 59 (1942), p. 1-11 ; N. Dacos, *Les peintres belges à Rome au XVI^e siècle*, Bruxelles-Rome, 1964, p. 15-21 ; J. Sterk, *Philips van Bourgondie (1465-1524). Bischof van Utrecht als protagonist van de Renaissance. Zijn leven en maecenaat*, Zuphen, 1980. M. Ainsworth (dir.), *L'homme, le mythe et la sensualité. La Renaissance de Jean Gossart*, catalogue de l'exposition, Metropolitan Museum of Art, New York, National Gallery, Londres, Bruxelles, 2010, p. 45-55.

³⁵ On a reconnu la main de Cesare da Sesto dans les fresques, aujourd'hui déposées, qui proviennent de l'Uccelliera de Jules II, probablement une bibliothèque privée située au troisième étage du Palazzo apostolico. L'attribution à Cesare da Sesto repose sur des critères stylistiques mais aussi sur un paiement, daté du 7 juin 1508, enregistrant les salaires du Milanais pour des travaux « faits et encore à faire » au Vatican, dans les appartements de Jules II. À ce propos, voir G. Agosti et V. Farinella, « Qualche difficoltà della carriera di Cesare da Sesto », *Prospettiva*, 53-56 (avril 1988-janvier 1989), p. 325-333 ; Carminati, *op. cit.*, p. 142-147.

gies, notamment en ce qui concerne l'architecture ou la position du personnage debout à gauche, qu'il existe entre le dessin de Jean Gossart qui est conservé au Musée du Louvre (inv. 20000r) et l'*Adoration des mages* de Cesare da Sesto (Naples, Museo di Capodimonte)³⁶.

On l'a vu, les intermédiaires à la diffusion des inventions léonardesques, notamment celle de la *Vierge aux cerises*, dans les anciens Pays-Bas ont été nombreux et variés. Faut-il invoquer la

présence d'un dessin ou d'une peinture de l'école de Léonard à Anvers ? Faut-il y voir l'intervention d'Antonio Siciliano ? Quel rôle convient-il d'accorder à Jean Gossart, qui, durant son séjour à Rome, pourrait avoir vu une version italienne de la *Vierge aux cerises* avant de la copier dans un exemplaire, qui, à son tour, servira de source d'inspiration aux artistes flamands ? Les questions et les pistes de recherche ne manquent pas, l'enquête mérite d'être poursuivie.

³⁶ L. Cogliati-Arano, « Cesare da Sesto tra Leonardo e Raffaello », *Arte Cristiana*, 709/73 (1985), p. 235-243, surtout p. 240 et 241.