

Bellini ou la naissance de l'« école vénitienne »

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

En février 1506, Albrecht Dürer, le célèbre maître de Nuremberg, évoquait dans une lettre à son ami, Willibald Pirckheimer, ses impressions sur Venise, ses habitants et ses artistes : « j'ai beaucoup de bons amis parmi les Italiens, qui me recommandent de ne pas manger ni boire avec les peintres, car ils me sont très hostiles, et imitent mes œuvres dans les églises et partout où ils peuvent les voir, en les critiquant cependant, puisqu'ils disent qu'elles ne sont pas faites à l'antique, et donc qu'elles ne sont pas bonnes ». Parmi ces maîtres malveillants et dépourvus de talent, Dürer ne trouve qu'une seule et unique exception : « mais Giovanni Bellini [« Sambellino »] a fait hautement mes louanges devant beaucoup de gentilshommes ; il aimerait bien avoir une de mes œuvres ; il est même venu me voir, et m'a dit de lui faire quelque chose, et qu'il voulait bien me récompenser ; tout le monde me dit quel homme excellent il est, si bien que je suis tout aussi gentil avec lui ; il est très âgé et pourtant il reste le meilleur en peinture ».

Une famille de peintres

Malheureusement, il est difficile de déterminer quel était l'âge de Bellini à l'époque. Dans ses *Vite*, (ne devrions-nous pas écrire « *Vitae* » ?) Giorgio Vasari relate que lors de son décès, en 1516, le peintre avait quatre-vingts dix ans, ce qui placerait sa naissance aux alentours de 1427. Néanmoins, d'autres témoignages feraient croire que Giovanni était né plus tard, sans doute vers 1433-1434. On sait aussi que Giambellino – tel est le nom sous lequel il était anciennement connu – était le fils de Jacopo Bellini, l'un des maîtres les plus influents à Venise dans la première moitié du XVe siècle. On ignore, en revanche, l'identité de la mère de l'artiste, dans la mesure où l'épouse de Jacopo, Anna Riversi, dans son testament du 25 novembre 1471, ne mentionne pas Giovanni parmi ses héritiers, alors que ses frère et sœur, Gentile et Nicolosia, y figurent. Pour cette raison, on a pensé que Giovanni était peut-être le fils illégitime de Jacopo, élevé au sein de la famille, et par conséquent formé – comme son frère, ou demi-frère – à la peinture. On a aussi justifié la fréquence du thème de la Vierge à l'Enfant dans la peinture de Giovanni comme un exutoire de ses frustrations à l'égard d'une mère – ou d'une belle-mère – peu ou pas affectueuse. Tout ceci, bien entendu, relève de la conjecture, voire de la spéculation et non de l'histoire.

L'art vénitien

Dès 1459, les sources signalent la collaboration de Giovanni avec son père, Jacopo, dans la réalisation du maître-autel de la chapelle Gattamelata (Padoue, basilique Saint-Antoine). Deux de ces compositions ont survécu : une *Crucifixion* (Venise, musée Correr), et une *Descente du Christ aux Limbes* (Padoue, Museo Civico). Dans la première de ces œuvres, on a remarqué à juste escient l'influence d'Andrea Mantegna, et plus spécifiquement de la *Crucifixion* (Paris, Louvre) qui décorait autrefois la prédelle du retable de Saint-Zénon à Vérone. Il n'est pas étonnant que le

jeune Bellini ait subi le charme de la peinture de son beau-frère : Mantegna, en effet, s'était marié avec la sœur de Giovanni, Nicolosia, en 1453. Il faut cependant rejeter l'idée selon laquelle Giambellino – tout le long de sa carrière et à partir de sa rencontre avec Mantegna – aurait été tributaire de différents styles provenant de maîtres à la personnalité plus affermie, sans être capable d'innover. Ce préjugé, absolument infondé, et démenti d'abord par les tableaux de Bellini, dont certains peuvent aisément être qualifiés de chefs-d'œuvre, trouve ses origines dans les *Vite* de Vasari : pour ce biographe, la peinture de Giovanni ne serait qu'une préfiguration de l'art pleinement « vénitien » de Giorgione et de Titien, ses anciens disciples. En ceci, Vasari s'abusait complètement : s'il existe une « école de Venise », c'est avant tout parce que Giovanni, au fil de sa très longue existence et carrière, a créé et mis au point des pratiques et des dispositifs picturaux qui, par leur spécificité, ont caractérisé la production de plusieurs générations d'artistes vénitiens. C'est justement lui qui, en 1478-1479, fasciné par la technique de la peinture à l'huile que maîtrisait Antonello de Messine, son confrère, qui était alors de passage dans la cité des doges, l'adopta, en la modifiant pour la plier à ses propres exigences. C'est aussi lui qui, en relevant avec attention les études luministes et chromatiques expérimentées par Piero della Francesca dans ses tableaux de la maturité, s'en laissa captiver, s'efforçant incessamment de rendre, dans ses œuvres, cette impression d'une lumière circulant dans l'espace, conférant aux objets et aux figures leur couleur « locale ». Il est peut-être inutile d'ajouter que, tout en s'inspirant de Piero, Bellini réussit à reproduire la lumière dans les plus diverses conditions atmosphériques avec une sensibilité technique toute particulière, plus empirique et moins théorique par rapport à son prédécesseur.

Les Madones

On peut suivre l'évolution de l'art de Giovanni grâce à ses diverses madones, d'inspiration byzantine – représentées donc à demi figure en compagnie de l'Enfant – qu'il réalisa de manière ininterrompue jusqu'à la fin de ses jours. Il serait juste de commencer cette analyse par la *Vierge à l'Enfant endormi* du Metropolitan Museum (New York), connue aussi comme la *Madone Davis*. La composition semble d'une simplicité extrême. Au premier plan, sur un rebord de marbre analogue à une dalle funéraire, repose Jésus enfant, profondément endormi. Traditionnellement, son sommeil préfigure sa Passion et sa mort. Derrière, les mains jointes en prière, le visage incliné vers le Fils, apparaît Marie. Sa silhouette, cernée avec force par une ligne incisive, se découpe de l'arrière-plan, où l'on voit des « segments » de paysage surmontés par un ciel limpide, où s'esquissent très timidement, et avec rareté, des nuages. Ce qui caractérise la *Madone Davis*, c'est l'intensité inusuelle de son regard baissé, rivé sur l'Enfant endormi. L'asymétrie de ses pupilles, déjà typiques des madones de Jacopo Bellini, introduit ici une animation soudaine, imperceptible, comme pour souligner l'abnégation de cette veillée maternelle sur le sommeil – presque mortel – de l'Enfant.

Il est plus difficile de dater la *Madone Frizzoni* (Venise, Museo Correr), où l'on repère aisément l'empreinte de Mantegna, mais déjà méditée et donc métabolisée par l'artiste. Le dispositif demeure pratiquement inchangé : sur un parapet disposé au premier plan, on peut voir l'enfant Jésus assis, affectueusement entouré par les bras de la Mère, qui, visiblement démesurés, constituent dans leur ensemble une sorte de trapèze, se détachant du ciel bleu de l'arrière-plan. Avec intelligence, Bellini a supprimé toute notion de paysage, en laissant la surface céleste, dégradée de lumière, envelopper et mettre en avant le groupe pictural de la Vierge à l'Enfant. Cette fois-ci, le maître nuance de manière très différente, et subtile, l'expression et les attitudes de ses acteurs sacrés. La main joufflue posée sur la poitrine, dans un geste proche de la componction, le petit Jésus incline sa tête et baisse son regard ; il semble ainsi plonger dans une réflexion douloureuse, comme le démontrent aussi les coins des lèvres tirés vers le bas. Au lieu de dormir paisiblement, l'Enfant prend entièrement conscience, de façon prématurée, de sa destinée, et dans sa contemplation, machinalement, il étreint de l'autre main le pouce de sa maman : acte typiquement enfantin, qui assume cependant ici une nuance dramatique inattendue. Marie, parfaitement consciente des troubles qui affligent le Fils, n'ose pas le regarder, et lève ses yeux gravement, en fixant le vide. Mais, avec détermination, elle étend sa longue main – digne d'un Botticelli – sur le torse de Jésus, comme pour le retenir et en même temps le rassurer : l'ambivalence de la gestuelle est telle que l'on croirait même que Marie cherche à protéger l'Enfant de la vue du spectateur. sans savoir y parvenir. La ligne, encore prononcée, dénonce l'influence de

Mantegna, ainsi que les plis du manteau rose, à la découpe métallique, mais sobrement conçus. En revanche, la couleur, disposée par de larges aplats, ne correspond en rien aux graphismes de Mantegna : une observation directe préside à la science chromatique de Giovanni.

Sur le parapet de marbre tacheté sombre de la *Vierge aux arbrisseaux* (Venise, Gallerie dell'Accademia), le maître a sculpté son nom et la date d'exécution en caractères majuscules : « IOANNES BELLINUS P./ 1487 ». Sur ce rebord, se tient debout l'Enfant nu, en équilibre incertain, un pied posé sur l'autre : pour garder sa pose, il est soutenu des deux mains de la Vierge, qui encerclent son torse au niveau respectivement du ventre et de la poitrine. En réalité, le geste de la Madone est un peu plus ambigu : on ne sait si, en le soutenant, elle n'essaierait pas aussi de s'en éloigner, en le laissant se tenir tout seul. Toujours est il que, tout en rétractant son visage, elle ne quitte pas des yeux un instant le Fils. L'habileté technique de Bellini est stupéfiante dans l'évocation de ce regard, à demi clos, aperçu presque en contre-plongée, les pupilles, à peine asymétriques, exprimant l'inquiétude silencieuse et le souci maternel. Encore plus étonnante, d'un point de vue luministe, est le large drap de damas vert, ourlé d'or, que le maître place derrière le buste de la Vierge à l'Enfant. En captant vigoureusement la lumière en provenance du premier plan, cet écran chromatique la diffuse chaudement sur les personnages sacrés, en polarisant les couleurs, et en réduisant l'étendue des ombres. Désormais, la ligne a disparu, et Bellini représente le volume grâce aux dégradés tonals des pigments. On a là, bien avant la formation de Giorgione – et seulement quelques années après la naissance de Titien –, une peinture entièrement réalisée selon une procédure « à la vénitienne ». En dépit de tout ce que pouvait affirmer Vasari dans ses *Vite*, on a là l'œuvre non seulement d'un pionnier, mais d'un chef de file et d'un génie incomparablement talentueux. Pour revenir à la Vierge aux arbrisseaux, le procédé technique mis au point par Bellini, si proche de certaines solutions « photographiques » du XXe siècle, comprend aussi l'insertion d'un paysage, reproduit au-delà, de part et d'autre du drap tendu derrière Marie. Très audacieusement, la lumière crépusculaire, sourde, provenant de cette campagne vénitienne entr'aperçue à l'arrière-plan, se lie naturellement avec le jour du premier plan, déterminant un espace unifié, reliant le proche et le lointain, et se poursuivant – par un coup d'illusion calculé – dans l'espace du spectateur. Symboliquement, les deux arbres qui donnent le titre à la composition, renvoient peut-être à l'Ancien et au Nouveau Testament. L'avènement du Christ se situe évidemment entre ces deux Lois, les éclaire et les unit dans un seul parcours historique.

Dans la *Madone de la prairie* (Londres, National Gallery), peinte sans doute au début du XVIe siècle, Bellini renonce à tout artifice conventionnel pour introduire le spectateur dans la composition sacrée. Se passant du parapet, le maître figure en effet la Vierge directement au premier plan, assise dans un pré, tenant l'Enfant endormi sur sa robe, les mains jointes en prière, les yeux presque fermés en adoration. Le cadrage de l'image est particulièrement audacieux : la retombée du manteau occulte les pieds de la Vierge, dont la figure se dresse comme découpée par les marges de la toile. Par ce biais, Bellini oblige intuitivement le spectateur à regarder en léger plongé, de très près, le groupe de la Mère et du Fils. Le regard, entièrement impliqué dans cette vision rapprochée, parvient toutefois à considérer le paysage se prolongeant jusqu'à l'horizon, placé à peu près à mi-hauteur de la toile. Au-delà de la Vierge en contemplation sur le sommeil de l'Enfant, il peut ainsi observer la campagne s'échelonnant sur des plans parallèles et horizontaux, caractérisé par des tonalités brunes, qui évoquent la saison de l'été, et qui forment un beau contraste avec le blanc du voile, le rouge de la robe et le bleu du manteau dont est vêtue Marie. À droite, juché sur une colline, on aperçoit un bourg et la tour qui le domine, s'enlevant contre le ciel en relation directe avec le visage de la Vierge. Bellini fait ainsi peut-être allusion à l'une des métaphores récurrents dans le culte marial : *turris eburnea*, « tour d'ivoire ». À gauche, un arbre dépouillé arbore la silhouette noire d'un corbeau, surplombant la scène de sa présence quelque peu menaçante. Au-dessus, s'élargit la plaine azurée du ciel, sillonnée de nuages floconneux comme de l'ouate. Cette interaction entre la figure et le paysage, non filtré par des éléments architecturaux ou des écrans en tissu, emporte l'admiration. Désormais, ce sont la lumière et les tonalités chromatiques qui construisent l'image, qui transmettent le sentiment de profondeur. L'évocation de la campagne, dans la *Madone de la prairie*, révèle aussi l'influence de la peinture de Giorgione sur Bellini. Ce paysage de prés et de collines, de bourgs et de paysans, doit beaucoup à l'œuvre du maître de Castelfranco. Cependant, Giovanni y apporte sa touche personnelle, en régularisant – de

manière presque géométrique – les reliefs de cette campagne encore animée peu avant le crépuscule.

Passions et Pietà

La représentation du Christ mort, sortant du sépulcre, pleuré par la Vierge, saint Jean ou un ange, a beaucoup occupé l'imagination de Bellini. Il serait impossible de citer toutes les œuvres où il aborde ce sujet. Mais puisqu'il est crucial dans sa réflexion de peintre, on n'oubliera pas de mentionner l'exemple le plus saisissant peut-être de l'interprétation de ce thème dans l'art de ce maître vénitien. On ignore quand fut réalisée la célèbre *Pietà* de la Brera. On la place de préférence dans la première maturité de Bellini, aux alentours de 1470. L'artiste y représente, sur l'axe de symétrie, le torse livide du Christ mort, presque de face, le visage retombant sur son épaule ; la Vierge, à gauche, le soutient, son profil quasiment plaqué sur celui du Sauveur, le regardant droit dans les yeux, murmurant sourdement sa douleur. De l'autre côté, saint Jean cherche également à soulever le torse du défunt, mais, se tournant de l'autre côté, pour ne pas assister au deuil de la Vierge, il lance un cri muet, mais que l'on peut imaginer lancinant. Les trois personnages, regroupés au premier plan dans une seule frise, apparaissent à demi figure, derrière un rebord de marbre, sur lequel Bellini a posé adroitement le poing renfermé, et percé d'une plaie, du Christ. Sur le devant du parapet, l'artiste a figuré une inscription, une élogie latine évoquant le talent de l'auteur et l'intensité de la souffrance évoquée : « hæc fere quum gemitus turgentia lumina promant/Bellini poterat flere Ioannis opus » [« si ces yeux larmoyants pouvaient émettre des gémissements, l'œuvre de Giovanni Bellini pourrait alors pleurer »]. On a interprété ce distique de plusieurs façons. Quelle que soit sa signification, il est évident que le poème exalte l'habileté évocatrice du pinceau de Bellini, ainsi que ses limites de peintre : son tableau, tout accompli qu'il soit, ne pourra jamais exprimer vocalement, littérairement, la douleur qu'il dépeint. Tout au plus, il pourra induire le spectateur à l'imaginer. Malgré cela, Bellini aura atteint le sommet dans la représentation de la douleur en peinture. C'était là, à n'en pas douter, le plus éloquent hommage qu'un humaniste pouvait faire à un peintre.

Mythologie et allégories

Bien entendu, la production de Bellini ne s'est absolument pas limitée aux thèmes de la tradition religieuse, même si, sans conteste, ils y prédominent. Il convient donc de signaler que Giovanni, surtout à la fin de sa carrière, réalisa quelques compositions mythologiques et allégoriques. On se contentera de citer ici *La Femme au miroir* de Vienne (Kunsthistorisches Museum) et le *Festin des dieux* de Washington (National Gallery). Ce tableau, exécuté pour le *camerino d'alabastro*, le « cabinet d'albâtre » d'Alfonso d'Este, à Ferrare, fut repris plus tard par Titien, qui y ajouta, entre autres choses, un paysage monumental, constitué d'une forêt et d'un roc sur lequel apparaît un bourg. En retouchant l'œuvre de Bellini, Titien mettait au goût du jour sa peinture, qui devait alors paraître un peu surannée. Sans le vouloir peut-être, le grand maître vénitien signalait son excellence par rapport à Giovanni, mais dans le cadre de la tradition picturale inaugurée par celui-ci. Pour nous, le talent multiforme et génial de Titien ne doit pas dissimuler la grandeur du maître qui l'a précédé, et qui, avec moins d'éclat, avait lui aussi révolutionné le legs artistique transmis par son père, Jacopo, en le transformant en un patrimoine inestimable : véritable gloire de Venise et de sa peinture.

Lorenzo Pericolo

Juillet 2004

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Giovanni Bellini
Anchise Tempestini
Gallimard, Paris, 2000



Giovanni Bellini
R Goffen
New Haven et Londres, 1989