



Pour découvrir
le monde et ses cultures

Giorgio da Castelfranco, dit Giorgione
(Castelfranco Veneto, vers 1477 - Venise, 1510)

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

Le terme « mystère », décliné sous ses différentes formes, revient sans cesse, lorsque les critiques abordent la vie et l'œuvre d'un des plus célèbres peintres de la Renaissance vénitienne : Giorgio da Castelfranco, universellement connu sous le nom de Giorgione. Même son patronyme demeure « mystérieux » : au XVIIe siècle, la famille Barbarella revendiquait l'honneur d'avoir donné naissance à l'artiste mais aucun document ne vient conforter ces revendications dynastiques. Dans les sources de la première décennie du XVIe siècle, très succinctes et peu nombreuses, le peintre figure toujours comme Giorgio da Castelfranco : c'est-à-dire « Georges, originaire de Castelfranco ».

Le témoignage de Vasari

Sans aucun doute, on prononçait son prénom à la vénitienne : « Zorzi », ou « Zorzon ». Pour établir sa date de naissance, on se fonde sur un témoignage tardif, émanant d'un auteur étranger à la civilisation artistique de Venise, mais qui semble tirer ses informations de deux maîtres très proches de Giorgione : Titien et Sebastiano del Piombo, ses anciens disciples et collaborateurs. Cet auteur est un Toscan, Giorgio Vasari, qui, dans la première édition de ses *Vite* (1550), déclare : « À Castelfranco, dans le terroir de Trévise, naquit en l'an 1477 Giorgio, qui fut nommé plus tard, par sa stature et la grandeur de son esprit, Giorgione. » En 1568, quand il publia une édition revue et corrigée de ses biographies, Vasari modifia de peu sa notice : le maître était né en 1478, « Giovanni Mocenigo, frère de Piero, étant doge à l'époque ». Dans ses *Vite*, le biographe s'étend davantage sur les circonstances de la mort de l'artiste, dont il donne une version légèrement romanesque : « Tandis que Giorgione s'efforçait d'honorer sa personne et sa patrie, lors des fréquents entretiens sur la musique qu'il avait avec beaucoup de ses amis, il tomba amoureux d'une dame, et ils profitèrent grandement l'un et l'autre de leur amour ; mais en 1511, elle attrapa la peste, et Giorgione, qui continuait de la fréquenter sans se douter de rien, finit lui aussi par l'attraper, et peu après il mourut, âgé de trente-quatre ans, provoquant une douleur infinie en beaucoup de ses amis qui l'aimaient pour ses vertus, et toute la ville [de Venise] en fut également affectée. »

De la renommée...

En réalité, Vasari s'abuse un peu en plaçant la mort de Giorgione en 1511. Dans une lettre datée du 25 octobre 1510, la marquise de Mantoue, la raffinée et cultivée Isabella d'Este, écrit à Taddeo Albano à Venise : « Nous avons appris que parmi les biens de l'héritage du peintre Giorgio da Castelfranco, il y aurait un tableau d'une nuit [une Nativité], très beau et singulier ; si c'était le cas, nous voudrions l'acquérir. » Quelques jours plus tard, le 8 novembre, Albano répond à sa noble correspondante : « Ledit Giorgio mourut [en fait] de peste il y a quelques jours, et désirant vous servir, j'ai parlé avec quelques amis qui le fréquentaient, et ils affirment que cette peinture ne se trouve pas dans son héritage. » Si l'on a rapporté ce témoignage, c'est non seulement par un souci d'exactitude historique – le décès de Giorgione remonte en effet à l'automne 1510 –, mais surtout pour signaler la renommée dont il avait joui dès son vivant, renommée qui s'est accrue et poursuivie après sa disparition prématurée. S'il y a mystère dans la vie de Giorgione, c'est d'abord dans ce décalage entre son immense succès et le peu de documents et d'œuvres en relation avec sa

carrière. Et son succès fut réellement immense : en 1524 déjà, Baldassare Castiglione, le fameux auteur du *Cortigiano*, faisait entrer l'artiste dans le Panthéon des plus grands maîtres italiens de son époque : « voici que, en peinture, nous avons les très excellents Léonard de Vinci, Mantegna, Raphaël, Michel-Ange et Giorgio da Castelfranco : malgré leur excellence [commune], ils sont très différents les uns des autres, et leur manière ne semble en rien défectueuse, puisqu'on comprend que chacun d'entre eux est parfait dans son propre style. »

... à la légende

Au fil du temps, le génie de Giorgione acquit un caractère presque légendaire. Dans son *Dialogo di pittura* (1548), Paolo Pino décrit une de ses compositions les plus audacieuses, qu'il avait réalisée pour démontrer la supériorité de la peinture sur la sculpture. Selon le récit de Pino, Giorgione confondit à tout jamais les thèses des sculpteurs, en peignant un « saint Georges armé, debout, s'appuyant sur le fût d'une lance, ses pieds placés aux abords immédiats d'une source claire et limpide, dans laquelle se reflétait entièrement sa figure en raccourci, de la tête aux pieds ». Par comble de surprise, il y avait figuré « un miroir adossé à un tronc, qui reproduisait toute la figure de dos et en partie latéralement, [...] et un autre miroir de l'autre côté, dans lequel on voyait l'autre partie du saint Georges, et il entendait ainsi déclarer que le peintre est capable de montrer une figure d'un seul coup d'œil, ce que ne parvient pas à faire le sculpteur ». Et Pino de conclure : « Et cette œuvre, comme toute autre de Giorgione, était parfaitement accomplie selon les trois parties de la peinture, à savoir le dessin, l'invention et le coloris. » Cette dernière remarque, à vrai dire, ressemble un peu à une justification. Sans doute l'auteur voulait-il faire taire les opposants de la peinture vénitienne, et surtout de Giorgione, pour lesquels les peintres de Venise maîtrisaient seulement le coloris. Malheureusement, il est impossible d'approuver ou de démentir le jugement de Pino, dans la mesure où le *Saint Georges* a disparu, comme beaucoup d'autres œuvres de Giorgione.

L'influence de Léonard de Vinci et de Bellini

Le « mystère » représenté par la vie et l'œuvre du maître concerne aussi sa formation et ses premières expériences artistiques. Dans ses *Vite*, Vasari en parle d'une manière vague, et les précoces aptitudes du jeune apprenti pour le dessin sont célébrées comme la manifestation d'une vocation prodigieuse : « Il se mit à dessiner et y prit beaucoup de plaisir, la nature l'y ayant tellement favorisé que, tombant amoureux des belles choses qu'elle offre, ne souhaitait représenter que ce qu'il dessinait sur le vif, et il s'y assujettit et l'imita à un point tel que non seulement on considérait qu'il avait surpassé Gentile et Giovanni Bellini, mais l'on crut aussi qu'il pouvait rivaliser avec les maîtres toscans, créateurs du style moderne. » Pour confirmer sa dette envers Florence, Vasari n'oublie pas de souligner l'influence que Léonard de Vinci avait exercée sur Giorgione : « Il avait vu quelques œuvres de la main de Léonard, très nuancées dans le clair-obscur et, comme on l'a dit, très ombrées : et ce style lui plut tellement que, de son vivant, il le suivit toujours, et l'imita beaucoup dans la peinture à l'huile. » En évoquant la fascination du maître florentin sur Giorgione, Vasari ne se trompait absolument pas : on décèle aisément l'empreinte de Léonard dans les toiles que l'on peut attribuer à la maturité de l'artiste, par exemple dans la *Laura* de Vienne (Kunsthistorisches Museum). On y reviendra. Mais il faut admettre aussi que le récit de Vasari tend à dissimuler l'importance que la peinture de Giovanni Bellini eut dans la production de Giorgione. À ce sujet, il est juste d'ajouter que les rapports d'influence s'exercèrent dans les deux sens : tout honoré et réputé qu'il fût, Bellini ne refusa jamais de considérer avec attention et, sans doute, émerveillement, l'œuvre de celui qui fut peut-être son disciple.

Les retables

Parmi les œuvres sûres de Giorgione, il convient d'abord de citer la *Vierge à l'Enfant en majesté entourée des saints Libéral et François* (Castelfranco Veneto, cathédrale San Liberale), mieux connue comme le *Retable de Castelfranco*. De nombreux documents ont permis d'établir que la

toile devait décorer l'autel de la chapelle Saint-Georges, dans l'église San Liberale, démolie au XVIIIe siècle. Le retable, commandé par le condottiere Tuzio Costanzo, qui s'était établi en Vénétie à la suite de Caterina Cornaro, reine de Chypre, devait peut-être orner le tombeau de Matteo Costanzo, le fils de Tuzio, mort en 1504. Si l'on accepte cette hypothèse, qui n'emporte pas l'unanimité des spécialistes, on devrait considérer le *Retable de Castelfranco* comme une œuvre de la première maturité de Giorgione. Le maître divise l'espace de la composition en trois registres : en bas, sur un sol carrelé, se tiennent saint Libéral et saint François, de part et d'autre d'un piédestal en marbre sur lequel figurent les armes des Costanzo ; au milieu, se dresse une estrade, toujours en marbre, sur laquelle repose le trône de la Vierge, situé presque sur l'alignement d'un mur, dont la fonction est de séparer l'espace où se déroule la scène sacrée du paysage à l'arrière-plan ; en haut, la Madone et l'Enfant apparaissent en majesté, sur un siège surmonté vraisemblablement par un dais, que Giorgione semble avoir délibérément découpé de la représentation. Le dispositif général rappelle de manière évidente le *Retable de San Giobbe* (Venise, Gallerie dell'Accademia), exécuté par Giovanni Bellini aux alentours de 1480. Là, la Vierge à l'Enfant apparaît légèrement en hauteur sur un trône placé sur l'axe médian de la composition : elle est symétriquement entourée de plusieurs saints. Cette *Sacra Conversazione* – c'est le terme technique en usage pour ce genre de tableaux de dévotion – semble avoir lieu à l'intérieur d'une église, « à l'ombre » d'une abside embellie de mosaïques. Seule la lumière provenant de gauche met en relation la composition peinte avec un espace « externe » sous-entendu, mais jamais représenté. À la différence de Bellini, Giorgione ouvre la scène peinte sur l'extérieur, réduisant l'architecture aux profils, réguliers et géométriques, du trône et du mur, supprimant de surcroît colonnes et pilastres. Ainsi, il permet à la lumière de circuler en liberté, révélant l'emplacement des figures dans l'espace. La Madone, surélevée, presque suspendue sur le spectateur, figure à l'intersection des sources de lumière en provenance du devant et de l'arrière-plan. Pour atténuer l'impact luministe de ce dispositif, Giorgione imagine un jour orangé, presque crépusculaire, la figure de la Vierge émergeant ainsi des ombres, minces et imperceptibles, délicatement nuancées, qui la cernent. On a là un exemple, particulièrement pertinent, de la façon dont Giorgione utilise le « sfumato » de Léonard de Vinci, en le modulant avec discrétion en fonction de la couleur.

La Laura, réalisme et idéalisation

Toutes les sources anciennes reconnaissent le talent de Giorgione en tant que portraitiste. Un de ses portraits les plus suggestifs est indubitablement la *Laura* du Kunsthistorisches Museum (Vienne). Une inscription au revers de la toile fournit le seul élément chronologique irréfutable dans la reconstruction de la carrière de Giorgione. Il est intéressant de le transcrire, car, dans sa qualité de document, il pose plus de questions qu'il ne donne des réponses : *1506 adj. primo zugno fo fatto questo de man de maistro zorzi de chastel fr (ancho) cholega de maistro vizenzo chaena ad istanzia de misser giacomo*, « 1506, le premier jour de juin, ceci [ce portrait] fut fait de la main de maître Giorgio da Castelfranco, collègue de maître Vincenzo Catena, à la requête du sieur Giacomo ». On connaît ainsi la date à laquelle l'œuvre fut remise au commanditaire, sans doute par l'intermédiaire d'un autre peintre vénitien, Catena, dont le style n'est pas sans rappeler l'œuvre de Giorgione. Malgré ces renseignements, on ignore le nom de celui pour lequel le maître peignit ce portrait, ainsi que l'identité du modèle représenté. Depuis des siècles, on appelle cette dame Laura, à cause du laurier, *lauro* en italien ancien, qui l'accompagne dans la composition. Cette association visuelle d'un nom féminin et d'un arbre n'était pas une nouveauté : par exemple, dans son *Portrait de Ginevra de Benci* (Washington, National Gallery), Léonard de Vinci fait apparaître derrière son modèle, et presque comme un couronnement de sa chevelure, un genévrier, *ginevro* en italien ancien : allusion directe au prénom de la dame portraiturée. On a très souvent remarqué que la *Laura* de Giorgione s'inspire aussi, dans son cadrage et non seulement par son iconographie, de la *Ginevra* de Léonard. Sans vouloir sous-estimer ces affinités, il faut confesser que l'on est plus frappé par l'intense charge novatrice que Giorgione a introduite dans ce portrait sans précédents. À l'origine, Laura y paraissait à demi-figure (la toile a été réduite au XVIIIe siècle), le visage de trois quarts dirigé vers la gauche, le regard détourné du spectateur et

rivé vers un point indéfinissable : elle porte un manteau rouge bordé et doublé de fourrure, qui retombe lourdement sur ses épaules, comme s'il n'était pas à sa taille, en découvrant en même temps sa nudité, qu'elle semble cependant exposer de son gré, mais discrètement. Un voile, servant de filet à ses cheveux, s'enroule autour de sa poitrine laiteuse, se dissimulant un instant derrière son sein, comme pour mettre davantage en valeur un mamelon rose, voluptueusement dressé contre la fourrure du manteau. On s'est souvent interrogé sur l'attitude de Laura, sur son statut social, et beaucoup d'encre a coulé – et sans doute encore coulera – à son sujet. La difficulté majeure à laquelle on se heurte, lorsqu'on essaie d'interpréter ce portrait, ne tient pas à l'identité du modèle, ni à son nom : c'est surtout que l'on manque de points de repère, dans la tradition picturale vénitienne, qui permettrait de lire correctement la toile de Vienne. En tout cas, on peut affirmer que cette dame, qui ne semble pas idéalisée dans ses traits physiques, et dont la beauté n'est pas renversante, était selon toute probabilité une courtisane. Il serait de fait inconcevable, pour une matrone vénitienne appartenant à l'aristocratie citadine, de figurer à moitié dévêtue, même devant son propre époux et dans un contexte de transfiguration mythologique. À Venise, en revanche, certaines courtisanes étaient justement réputées pour leurs compétences littéraires et poétiques. La présence du laurier – l'arbre consacré à Apollon, dont se couronnent les poètes – pourrait donc dénoter Laura de deux façons différentes et complémentaires : ou comme source d'inspiration poétique, ou comme poétesse elle-même. En quelque sorte, Giorgione qualifie la dame qu'il représente comme une nouvelle Muse, digne objet d'un poème lyrique dans la tradition du Pétrarque – dont la Laura était universellement connue –, et peut-être aussi cultivée qu'une acolyte d'Apollon. Le voile qui entoure sa poitrine nue ajoute à cette connotation mythologique. En dépit de ces éléments de sublimation, l'habit contemporain dont Laura est revêtue tend à la désigner comme un être concret, et non idéalisé. Et c'est sans doute dans cette suspension entre réalisme et idéalisation que réside le mérite principal de Giorgione. Jamais auparavant on n'avait traité avec autant de respect et d'admiration réelle la figure d'une courtisane.

La Vecchia, réalisme et allégorie

Bien plus crue est la représentation d'une dame âgée exécutée par Giorgione à un moment indéterminé de sa carrière, mais sûrement dans ses dernières années d'activité. L'œuvre est connue comme *La Vecchia* (Venise, Gallerie dell'Accademia), car elle représente une vieille en buste, derrière un parapet, habillée de manière humble, le fichu sur la tête et un châle sur l'épaule gauche. De sa main, qui soutient en même temps un cartouche sur lequel on lit *Col tempo*, « avec le Temps », elle semble s'auto-désigner comme l'objet de son admonestation écrite. Son visage, penché vers le spectateur, ridé, s'anime soudainement lorsque la *Vecchia* ouvre sa bouche en partie édentée, comme si elle s'apprêtait à proférer des mots, peut-être le *col tempo* qui apparaît sur le cartouche. Dans un inventaire de la collection Vendramin, daté de 1569, on décrit probablement ce tableau comme « le portrait de la mère de Giorgione, de la main de Giorgione ». Malheureusement, il est impossible de vérifier l'authenticité de ce témoignage. Toutefois, quel que soit le modèle représenté, il faut admettre que l'artiste est parvenu de nouveau à allier le réalisme et l'allégorie, en ennoblissant l'image de cette vieille dame, et en la transformant en une incarnation vivante et presque didactique de la Vieillesse.

Il serait trop long d'essayer d'interpréter trois des tableaux les plus célèbres de Giorgione : *La Tempête* (Venise, Gallerie dell'Accademia), *Les Trois philosophes* (Vienne, Kunsthistorisches Museum) et la *Vénus* de Dresde (Dresde, Gemäldegalerie). Le problème de leur iconographie insolite anime le débat scientifique depuis des décennies. C'est dire que l'on est encore loin d'avoir compris l'étendue du génie de ce peintre vénitien, inspirateur de Giovanni Bellini et de Titien, de Sebastiano del Piombo et même du Caravage.

Lorenzo Pericolo

Juillet 2004

Copyright Clio 2016 - Tous droits réservés

Bibliographie



L'invention d'un tableau. "La tempête " de Giorgione
Salvatore Settis
Le Sens commun
Les éditions de Minuit, Paris, 1987



Giorgione, peintre de la "brièveté poétique"
Jaynie Anderson
Paris, 1996



Giorgione
Mauro Lucco
Maîtres de l'art
Gallimard, Paris, 1997



Giorgione
Terisio Pignatti et Filippo Pedrocco
Art
Liana Levi, Paris, 1999