

## Du sujet et de la réception des oeuvres de peinture Notes sur *La Tempête* de Giorgione

Pascale Dubus

Volume 2, numéro 1, automne 1991

De Buenos Aires à Québec

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/800881ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/800881ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collège Édouard-Montpetit

ISSN

1181-9227 (imprimé)

1920-2954 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Dubus, P. (1991). Du sujet et de la réception des oeuvres de peinture : notes sur *La Tempête* de Giorgione. *Horizons philosophiques*, 2(1), 1–22.  
<https://doi.org/10.7202/800881ar>

## Du sujet et de la réception des œuvres de peinture

### Notes sur *La Tempête* de Giorgione

Qui s'intéresse à la peinture italienne de la Renaissance ne saurait ignorer la prégnance du «sujet» dans l'élaboration des œuvres : empruntés à des sources aussi diverses que l'histoire biblique, l'hagiographie, la mythologie, l'histoire antique et contemporaine, la littérature, etc., quand ils ne relèvent pas de pures traditions figuratives, les «sujets» que la peinture propose à notre regard offrent une exceptionnelle variété qui mérite d'être soulignée. En l'absence d'une théorie des genres élaborée à l'époque, et devant une telle prolixité de thèmes, on comprendra aisément que toute tentative de classification des œuvres passe nécessairement par une réflexion sur la notion de «sujet». Si cette remarque peut recouper les préoccupations d'un catalographe qui s'interrogerait sur le caractère opératoire de cette notion dans la construction d'une taxinomie destinée à rendre compte des œuvres réalisées au XVI<sup>e</sup> siècle, en amont une question capitale se pose : le «sujet» est-il la condition de possibilité de toute production picturale à la Renaissance?

Force est de constater que cette question a été détournée au profit d'une approche strictement iconographique de la notion de «sujet» : devant des œuvres d'art dont on ignore ce qu'elles représentent, la quête du sens l'a

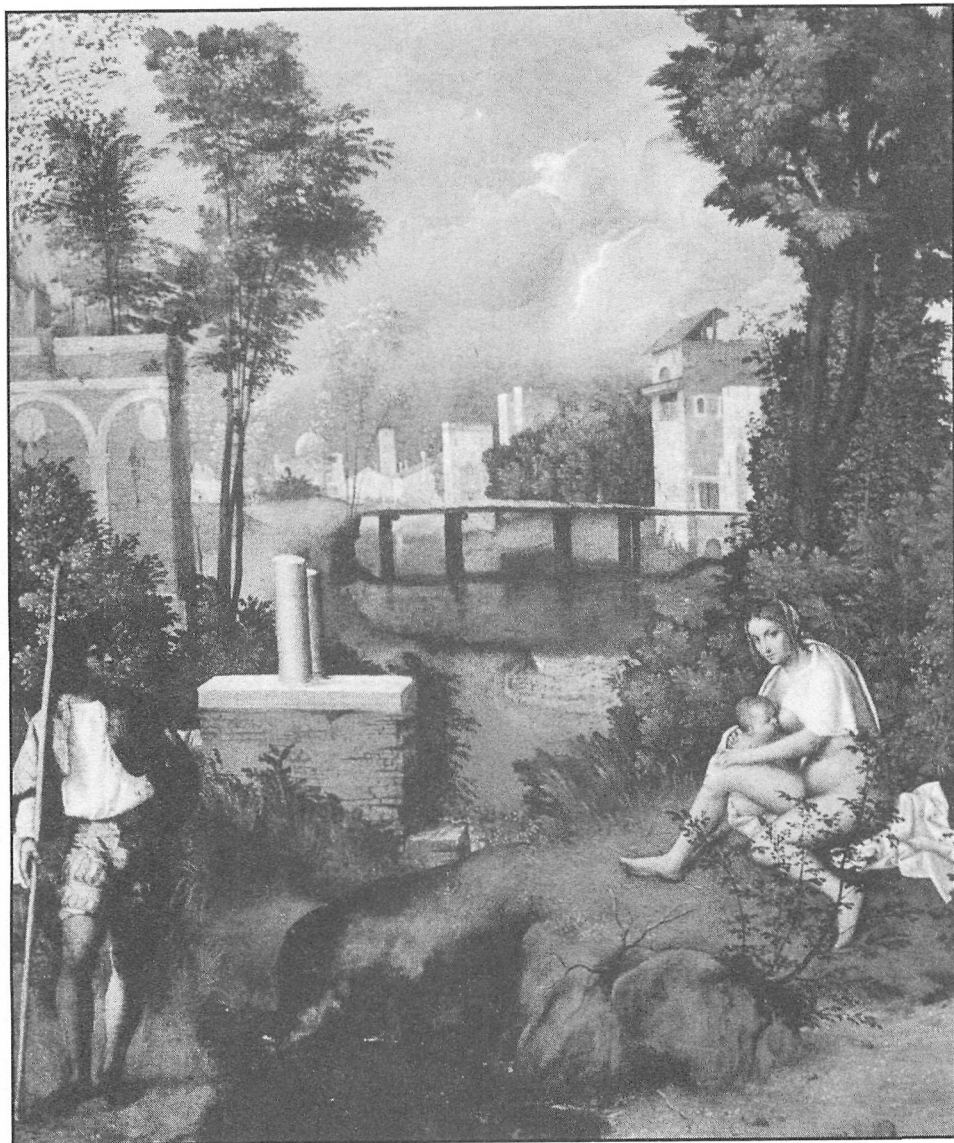


Figure 1

largement emporté au détriment d'une réflexion sur le statut du «sujet» qui aurait dû, en toute logique, lui préexister<sup>1</sup>.

Ainsi, en 1952, Creighton Gilbert dans son célèbre article *On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Picture*<sup>2</sup>, travaillant la question du rejet du «sujet», invente-t-il une nouvelle catégorie, le «non-sujet», dont l'enjeu recouvre, aussi paradoxal que cela puisse paraître, la défense de l'iconologie<sup>3</sup>. En butte à l'hostilité des partisans d'une approche strictement stylistique, les iconologues se virent reprocher, entre autres, l'intérêt qu'ils portaient au «sujet». Pourquoi, en effet, s'obstiner à comprendre les «allégories complexes» et les programmes de peinture puisqu'ils sont à verser au crédit des humanistes plus qu'à celui des artistes qui étaient soumis à la commande<sup>4</sup>? Dès lors que la responsabilité de l'artiste n'était pas engagée dans l'élaboration du «sujet», toute enquête sur cette question ne pouvait qu'occasionner une dérive sans intérêt au regard du geste artistique.

Gilbert, poussant la logique de ses adversaires à l'extrême, entreprit donc de chercher s'il existait les traces d'un rejet du «sujet» à la Renaissance. D'entrée de jeu, le bien-fondé de l'iconologie est démontré puisque seules la connaissance des «sujets» qu'offre la peinture à une épo-

1. Erwin Panofsky, *Essais d'iconologie*, Paris, Gallimard, 1967 (1ère éd. Oxford, 1939), p. 13 : «L'iconographie est cette branche de l'histoire de l'art qui se rapporte au sujet ou à la signification des œuvres d'art, par opposition à leur forme».

2. C. Gilbert, «On Subject and Not-Subject in Italian Renaissance Picture», *The Art Bulletin*, n° XXXIV, 1951, p. 202-216.

3. Erwin Panofsky, fondateur de l'iconologie (voir note 1), préconise une analyse à trois niveaux destinée à déterminer les significations «primaire ou naturelle», «secondaire ou conventionnelle» et «intrinsèque». Le premier niveau («pré-iconographique») consiste en une description de l'œuvre; le second («iconographique») consiste en une interprétation des motifs en relation avec les codes culturels d'une époque donnée; le troisième («iconologique») réarticule toutes ses données au contexte culturel dans lequel l'œuvre a été élaborée et en détermine le contenu.

4. C. Gilbert, «On Subject...», p. 203.

que déterminée et l'analyse de leurs modes de fonctionnement peuvent permettre de déterminer si un tableau est privé de «sujet».

Qui plus est, qu'un iconologue se soit engagé sur un chemin qui risquait de faire surgir les failles et les limites de la méthode qu'il défend ne pouvait qu'être salué. Il n'en reste pas moins vrai que la catégorie du «non-sujet» (*non-subject*) élaborée par Gilbert à la fin de son article, en plus de relever d'un effort de théorisation, est un pur produit de la polémique précédemment évoquée : après avoir constaté qu'une série de représentations présentaient des incongruités quant à leur «sujet», l'historien constitue la catégorie du «non-sujet» (*Not-Subject*) pour rendre compte de trois types de productions<sup>5</sup> dont le sens pourrait être restitué, non pas par les voies habituelles qu'offre la méthode proposée par Erwin Panofsky, mais par une iconologie de «plus vaste amplitude».

Plusieurs remarques s'imposent. On a reproché à Gilbert de n'avoir pas défini rigoureusement ce qu'il entendait par «sujet<sup>6</sup>»; or il semble que cette notion soit étroitement articulée à l'analyse iconographique pour laquelle «sujet» et «signification» sont dans un rapport d'équivalence. Le «sujet» n'est donc pas compris dans son acception générique («ce qui est représenté») mais résulte du travail interprétatif («ce qui peut être interprété»). Si la bonne conduite de l'analyse apporte la preuve sans conteste de l'existence du «sujet», une défaillance de la méthode conduit-elle à statuer que l'œuvre est dénuée de «sujet»?

5. Gilbert distingue trois cas : les œuvres qui sont purement et simplement privées de «sujet», celles qui empruntent leur «sujet» à des sources inhabituelles et rarement explorées par l'iconographie et, enfin, celles qui présentent un traitement non-orthodoxe du «sujet».

6. S. Settis dans *La Tempesta interpretata*, Einaudi, 1978 (trad. franç., *L'invention d'un tableau : La Tempête de Giorgione*, Paris, Minuit, 1987, p. 17-18), a fait remarquer que les notions distinctes comme «symbole», «allégorie» ou «contenu iconologique élaboré» sont donnés par Gilbert comme autant de synonymes de «sujet».

À cette question Gilbert répond en élaborant cette fameuse catégorie du «non-sujet» dont la fragilité a été justement soulignée<sup>7</sup>. En plus de renvoyer à la question de la présence et de l'absence du «sujet», le «non-sujet» tente de déterminer un territoire qui échapperait aux investigations iconographiques et obligerait le chercheur à emprunter d'autres voies. Ainsi, ce qui pouvait apparaître comme la limite de l'iconologie traditionnelle devient-il l'objet d'une iconologie à venir, d'une «iconologie de plus riche étendue» (*iconology of richer scope*) qui serait à même d'élucider ce type de productions.

Une telle approche a été longuement discutée et contestée par Salvator Settis dans l'ouvrage qu'il a consacré à deux tableaux exécutés par Giorgione, *Les trois philosophes* et *La Tempête*. Au-delà des immanquables remarques que l'on pourrait objecter à Settis concernant et la lecture qu'il fit de l'article de Gilbert<sup>8</sup> et les propos qu'il tient sur la fonction d'une œuvre d'art qui serait de véhiculer un message, Settis radicalise l'opposition «sujet»/«non-sujet» à tel point que cette dernière catégorie prend une extension que ne lui accordait certes pas son inventeur. Non seulement S. Settis emprunte la formule de Gilbert pour intituler le chapitre introductif à l'analyse des deux tableaux énigmatiques de Giorgione et confère une dimension historique, voire une légitimité, à une problématique qui relève plus de l'accident méthodologique que d'une question travaillée et élaborée par l'histoire de l'art, mais encore il réutilise ces deux notions à des fins fort

7. On a relevé que les exemples choisis manquaient de pertinence. Voir S. Settis, *Ibid*, p. 16; nous ajouterons qu'en regroupant trois cas dont le dénominateur commun n'est pas l'absence du «sujet», bien que cette catégorie soit intitulée «non-sujet»; Gilbert a semé le trouble dans les esprits.

8. S. Settis, *La Tempesta...*, p. 16 sq. Il ne semble pas que Settis ait saisi les enjeux méthodologiques qui animaient la démarche de Gilbert et tout particulièrement les problèmes que pose l'iconologie, tant dans ses fondements que dans son application. Sur cette question, voir Erwin Panofsky, *Cahier pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Editions, 1983.

éloignées de celles qui présidaient aux propos de l'historien.

En effet, il discerne dans l'opposition «sujet»/«non-sujet» qu'il dénonce comme trop radicale, une opposition contenu/forme ou encore signification/style qui n'animait pas les propos de Gilbert<sup>9</sup>. Fort de cette constatation, Settis utilise alors ce couple de notions pour classer l'ensemble des interprétations qui tentèrent de rendre compte de ces œuvres énigmatiques selon deux catégories. La première concerne les interprétations qui se donnent comme mission la découverte du «sujet» des tableaux et la mise à jour de leur sens; la seconde, quant à elle, recouvre l'ensemble des démarches dont l'objet n'a pas été la quête du contenu mais qui ont tenté d'aborder les œuvres d'une autre manière. Il soulève ainsi un problème méthodologique important puisqu'il s'agit du discours que l'on peut tenir sur les œuvres d'art : sont-elles réductibles au langage ainsi que le laisse suggérer le très célèbre adage de *l'ut pictura poesis* (la poésie, c'est comme la peinture) ou bien, au contraire, interdisent-elles tout discours qui voudrait rendre compte de leur contenu?

Une telle alternative alimente encore de nombreuses polémiques au sein de cette discipline récente qu'est l'histoire de l'art, mais entre la quête du sens, menée coûte que coûte, quitte à enfermer l'œuvre dans un discours normatif, et l'idée romantique selon laquelle toute œuvre énigmatique serait à verser au crédit de la «liberté de l'artiste», la question du statut du «sujet» ne saurait être résolue. Force est donc de prendre des distances vis-à-vis des postulats iconographiques où «sujet» et «signification» seraient intimement liés et de remettre en cause l'idée selon laquelle une œuvre ne pourrait être appréciée qu'à travers la découverte de son contenu. Une telle réserve ne signifie pas pour autant que les qualités plastiques d'un tableau soient seules dignes d'attention ou que le «contenu» d'une

9. *Ibid.*, p. 18-19.

œuvre soit jugé «insignifiant»; simplement il nous semble important, sur le plan méthodologique, d'échapper à une tautologie où «sujet» et «non-sujet» seraient renvoyés dos à dos pour nous pencher sur la question du statut du «sujet».

En d'autres termes, quelle était la place accordée au «sujet» dans l'esthétique de la Renaissance et doit-on créditer la thèse de A.R. Turner selon laquelle «nous ne devons jamais oublier que notre faculté (ou notre défaut) à regarder une œuvre sans tenir compte de son sujet n'était pas possédée par un Vénitien de 1500<sup>10</sup>»?

À cette fin, l'étude de la célèbre *Tempête*, élaborée par Giorgione au début du XVI<sup>e</sup> siècle (fig. 1), nous est apparue comme un champ d'expérimentation des plus fructueux : ayant bénéficié d'une fortune critique considérable précisément parce qu'il résistait à livrer son «sujet», le tableau de Giorgione est devenu, peu à peu, une œuvre paradigmatique. En effet, plus les interprétations s'accumulaient, plus le tableau gagnait en opacité à tel point que son caractère énigmatique s'est hissé au rang d'un *topos*. Si *La Tempête* est exemplaire au titre des problèmes méthodologiques que rencontre l'histoire de l'art et de la crispation que ces difficultés ont occasionnée, peut-on trouver trace d'un malaise similaire chez les contemporains de Giorgione?

Seul l'examen des conditions de réception de la peinture nous paraît pouvoir ouvrir une brèche qui apporterait des éléments de réponse à l'ensemble de ces questions. L'exploration des documents de l'époque et l'examen de la collection où était conservée *La Tempête* permettront d'évaluer l'importance du «sujet» dans l'appréciation d'une œuvre de peinture mais encore de déterminer si le «sujet» constitue une norme, et si cette norme souffre des écarts. Cette enquête, dont les fondements empruntent largement

10. A.R. Turner, *Studies in sixteenth Century Italian Landscape Painting*, thèse (1959), Ann Arbor, University Microfilm, 1984.



à une esthétique de la réception, ne saurait toutefois faire l'économie d'une réflexion sur les interprétations dont *La Tempête* a été l'objet et sur les enjeux qui les animent.

### La tempête interprétée

Depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, *La Tempête* a suscité une cinquantaine d'interprétations dont la dernière, proposée en 1978 par Salvator Settis, fit grand bruit<sup>11</sup>. Après avoir dénoncé à juste titre la dichotomie qui sépare l'étude du contenu d'une œuvre de l'étude de sa forme, la nouveauté de Settis consista à aménager un pont entre une interprétation fondée sur une source textuelle (l'Ancien Testament) et une analyse de la forme prenant appui sur une tradition figurative (les figures d'Adam et Ève). Ainsi Settis détecta-t-il le «sujet caché» de *La Tempête* qui représenterait *Adam et Ève au travail*. Auparavant, le sémiologue avait pris soin de regrouper et de discuter l'ensemble des interprétations dans le chapitre intitulé *Atelier exégétique* tandis que les plus significatives d'entre elles firent l'objet d'un tableau<sup>12</sup>.

D'emblée, Settis ne cache pas son parti-pris : en recusant l'hypothèse selon laquelle l'œuvre pourrait demeurer indéchiffrable, il s'attache essentiellement aux interprétations dont l'enjeu est de décrypter le sens de *La Tempête* et rejette dans la catégorie du «non-sujet» toute approche qui s'en éloignerait. Ainsi les démarches les plus diverses bénéficient-elles d'un traitement univoque fondé sur l'opposition «sujet»/«non-sujet» sans à aucun moment, elles ne soient étayées par les immanquables rappels aux différentes méthodes qui se sont succédés en histoire de l'art depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Il n'est pourtant pas fortuit, pour ne citer qu'un exemple, que la première interprétation rappor-

11. S. Settis, *La Tempesta...*, cet ouvrage parut au moment où une série de colloques consacrés à Giorgione se tenaient en Italie.

12. S. Settis, *La Tempesta...*, p. 53-88 et p. 86-87.

tant *La Tempête* à un texte soit due à Franz Wickhoff en 1895<sup>13</sup> alors que l'histoire de l'art se constitue comme discipline scientifique<sup>14</sup>. En ce cas, la recherche d'un «sujet», dont une source textuelle serait la clef, date de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et s'articule aux débuts de l'histoire de l'art comme discipline scientifique.

Une quinzaine d'interprétations vont se succéder qui sont ainsi basées sur des récits dont *La Tempête* illustrerait un épisode, le travail préliminaire consistant à chercher le *texte absent*. Sont invoqués la Bible (Ancien et Nouveau Testament), l'hagiographie (Les récits de Vies des Saints) pour la sphère sacrée; les textes des Anciens : Stace (*Thébaïde*), Philostrate (*Imagines*), Ovide (*Métamorphoses*) et enfin les textes contemporains : Pétrarque (*Sonnets*), Boccace (*Le Décaméron*), F. Colonna (*Le Songe de Poliphile*), ou Léon l'Hébreu (*Dialogues d'amour*) pour la sphère profane.

Aux côtés de ces interprétations qui articulent étroitement la production picturale aux sources textuelles pour en dégager le sens, cinq interprétations «iconographiques» basées sur la tradition figurative et accordant la plupart du temps au tableau une dimension allégorique sont versées au dossier (*Les quatre éléments, Allégorie d'une initiation, Harmonie et Discorde, Péché et Salut, Fortitude-Charité-Fortune*).

À récapituler l'ensemble de ces interprétations que S. Settis prit soin d'inventorier, on comprend immédiatement que ce qui est donné à voir dans *La Tempête*, soit deux figures dans un paysage, ne peut être considéré comme «sujet» du tableau puisqu'il y manque un élément essentiel : ce que cela veut dire. Et de fait, l'articulation même du tableau laisse supposer qu'une «histoire» se dé-

13. F. Wickhoff, «Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten», *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlungen*, n° XVI, 1895, p. 34-43.

14. On attribue à Franz Kugler le premier manuel d'histoire de l'art en 1842 : *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart.

veloppe, le piège de l'œuvre consistant à évacuer tout indice qui permettrait avec certitude d'en identifier le sens. À ce jour, aucune interprétation n'a fait l'unanimité et il semblerait bien que cette surenchère invite l'historien à s'abstenir de porter son choix sur l'un ou l'autre des «sujets» proposés<sup>15</sup>.

En revanche, on peut se demander, à la suite de Maurice Brock, si cet écart enregistré dans *La Tempête* n'est pas le fruit d'une volonté destinée à «excéder perpétuellement l'interprétation<sup>16</sup>». On comprendrait alors que toute quête du contenu de cette œuvre conduise à une impasse. Une telle hypothèse trouve sa confirmation dans l'inflation interprétative dont *La Tempête* fit l'objet depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Mais trouvons-nous la trace dans les écrits contemporains au tableau de Giorgione d'indices similaires? Si cela était le cas, à déjouer l'interprétation, *La Tempête* ferait sens : d'une part, elle démontrerait que la signification d'une œuvre ne se réduit pas à la compréhension de son contenu et, d'autre part, elle manifesterait que le statut du «sujet» n'est pas monolithique.

### **Le petit paysage de Giorgione**

Parmi les documents qui sont parvenus jusqu'à nous, les descriptions de *La Tempête* effectuées par des collectionneurs, des peintres et des notaires, dans le cadre des inventaires de la collection où était conservé le tableau, sont riches d'enseignement : si elles sont de peu d'utilité pour qui tente d'analyser le contenu de *La Tempête* ainsi qu'on s'est plu à le répéter, un tel phénomène nous paraît significatif du rapport qu'un spectateur contemporain de Giorgione entretiendrait avec le «sujet» du tableau.

15. Plus généralement et l'œuvre et la biographie de Giorgione posent de sérieux problèmes méthodologiques qui n'ont fait que renforcer cette surenchère. Voir l'introduction rédigée par M. Brock dans *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, Paris, Flammarion, 1988, p. 85-86.

16. *Ibid.*, p. 90, notice 16.

La première description du tableau est due à Marcantonio Michiel, collectionneur lui-même, qui dressa un inventaire des œuvres d'art conservées, entre autres à Venise, tant dans les bâtiments publics que dans les demeures privées. En 1530, il mentionne qu'est conservé dans la maison de M. Gabril Vendramin «le petit paysage sur toile avec la tempête, avec la bohémienne et le soldat de Giorgio da Castelfranco<sup>17</sup>».

Le 25 août 1568, certains des héritiers de Gabriel Vendramin, et tout particulièrement Federico, chargent Orazio Vecellio, fils de Titien et le Tintoret, de rédiger un inventaire des peintures de la collection Vendramin, les collections d'antiquités ayant déjà été inventoriées par des personnalités comme Jacopo Sansovino et Alessandro Vittoria<sup>18</sup>.

Le 15 mars 1569, Orazio et Tintoretto indiquent que dans le «bureau» / *in camera per notar* / se trouve «un autre tableau d'une bohémienne, d'un pasteur dans un petit paysage avec un pont, avec son cadre de coudrier avec entailles et paternôtres, de Giorgio de Castelfranco<sup>19</sup>».

Enfin, dès le 19 décembre 1601, Federico Vendramin réclame qu'un nouvel inventaire soit dressé, le précédent étant selon lui «insuffisant, imparfait et obscur». Le 4 janvier 1601, un inventaire est dressé par des notaires au domicile d'Andrea Vendramin, fils de Luca, qui avait emprunté un grand nombre de tableaux de la collection originale. Au n° LVI nous trouvons «un tableau de paysage avec une femme qui allaite un enfant assis et une autre

17. Marcantonio Michiel, *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, Bassano, éd. Jacopo Morelli, 1800, p. 80 : «El paesetto in tela con la tempesta, con la cingana e soldato fu de man de Zorzi Da Castelfranco».

18. Aldo Ravà, «Il camerino delle antigaglie di Gabriele Vendramin», *Nuovo Archivio Veneto*, N.S., n° XXII, T., XXXIX, p. 155-181.

19. A. Ravà, «*Il camerino...*», p. 177 : «Un altro quadro de una cingana un pastor in un paeseto con un ponte con suo fornimento de noghera con intagli et paternostri dorati de man de Zorzi de Castelfranco».

figure, avec son cadre de coudrier à filets d'or, haut de six *quarte* et large de cinq et demi environ<sup>20</sup>».

À la lecture de ces descriptions, une constatation s'impose : toutes trois s'attachent à décrire «ce qui est représenté» sans tenter, à aucun moment, d'en dégager le sens. Le motif du paysage apparaît à trois reprises, tandis que les figures font l'objet d'identifications différentes (tantôt bohémienne ou femme allaitant un enfant; tantôt soldat, pasteur ou, plus laconiquement, figure). Quant au motif de la «tempête» auquel le tableau doit son titre, seul Michiel en fit mention. Force est donc d'enregistrer un décalage étonnant entre la réception du tableau au XVI<sup>e</sup> siècle et l'accueil qui lui fut réservé par les historiens de l'art à partir du XIX<sup>e</sup> siècle car, non seulement un collectionneur comme Michiel ou un peintre comme Tintoret ne donnent aucune clef d'interprétation concernant le contenu du tableau, mais encore on ne décèle aucune marque de surprise devant l'œuvre. Comme si voir dans *La Tempête* un «paysage avec figures» relevait de l'évidence.

Où donc se niche l'énigme? Dans le laconisme de ces descriptions qui ne prêtent guère d'intérêt au «sujet» ou bien dans une certaine approche contemporaine où il paraît invraisemblable de n'en pas comprendre le sens? On rappellera ici que la brièveté des notices ne peut expliquer l'évacuation du «sujet» puisque la plupart du temps «sujet» et «titre» sont étroitement articulés dans les inventaires, pas plus que ne le pourrait la possible incompétence des spectateurs : un collectionneur averti comme Michiel ou un peintre comme Tintoret étaient à même de reconnaître les thèmes traités par la peinture<sup>21</sup>.

20. J. Anderson, «A further Inventory of Gabriel Vendramin's Collection», *The Burlington Magazine*, n° CXXI, 1979, p. 639-648; p. 647 : «n° LVI. Un quadro de paese con una donna che latta un figliudo sentado et un'altra figura, con le sue soaze de noghera con filli d'oro alto quarte sie et largo cinque, e meza incirca». (Soit 102,5 x 93,9 cm).

21. Il nous faut pourtant émettre des réserves quant au troisième inventaire qui fut rédigé par des notaires.

Nul doute que ces témoignages confirment l'hypothèse selon laquelle *La Tempête* est réglée pour déjouer l'interprétation; en revanche, ces documents, parce qu'ils sont issus d'inventaires dont la finalité implique la plus grande concision, demeurent insuffisants pour affirmer, en toute certitude, que la détection du «sujet» n'est pas capitale dans la réception d'une œuvre au Cinquecento. À défaut de textes concernant directement *La Tempête*, on verse habituellement à ce dossier un passage que l'historiographe arétin Giorgio Vasari consacra aux fresques réalisées par Giorgione au *Fondaco dei Tedeschi* vers 1508. Alors que dans l'édition de 1550 des *Vies des meilleurs architectes, peintres et sculpteurs italiens*, il louait sans réserve le cycle élaboré par Giorgione, dans l'édition de 1568, il demeure perplexe :

Giorgione se mit au travail et ne pensa qu'à créer des figures selon son imagination pour prouver son talent. Ses scènes ne sont pas agencées dans une suite logique et ne représentent pas l'histoire d'un personnage illustre de l'Antiquité ou des Temps modernes. Je n'ai jamais compris cette œuvre ni trouvé quelqu'un capable de me l'expliquer<sup>22</sup>.

Que Vasari ait achoppé sur le «sujet» du cycle et, qui plus est, qu'il n'ait pas été en mesure de trouver «quelqu'un capable» de l'expliquer a autorisé nombre d'historiens de l'art à supposer que, dès le XVI<sup>e</sup> siècle, l'œuvre de Giorgione posait problème. Or, le rapport que Vasari entretient au «sujet» est loin d'être univoque : d'une part, ainsi qu'on l'a rappelé plus haut, il loue en 1550 les fresques du *Fondaco dei Tedeschi* sans que la question du «sujet» ne soit évoquée, et, d'autre part, dans cette même édition, il ne

22. Giorgio Vasari, *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a nostri tempi*, Firenze, 1550; cet ouvrage a été remanié dans la seconde édition, *Le vite de più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Firenze, 1568, qui seule est accessible en traduction française, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Paris, éd. Chastel, Berger-Levrault, 1983, t. 5, p. 62.

cache pas son enthousiasme devant un tableau attribué à Giorgione où pourtant le «sujet» n'est pas identifié :

On y voit la mer en tempête, des barques en détresse, dans les airs un groupe de personnages, des diables d'apparences diverses qui soufflent les vents et d'autres en barque en train de ramer. Ce tableau est ainsi fait que ni pinceau, ni couleurs, ni l'esprit le plus imaginatif ne peuvent inventer plus horrible et plus terrifiante peinture. Giorgione a rendu l'onde furieuse avec des couleurs si vraies, représenté les barques qui se disloquent, les rames qui s'incurvent dans un tel bouleversement avec ce temps sombre au milieu des éclairs et autres détails minutieux, qu'on voit trembler le tableau et tressaillir l'œuvre comme si elle était réelle<sup>23</sup>.

Il convient de préciser que cette œuvre fut réalisée par Palma le Vieux sur un projet de Giorgione et, à la mort du maître, complétée par Paris Bordone dans les années 1534 pour la *Scuola di San Marco* à Venise. Vasari n'ignorait ni la commande ni le lieu de conservation; en revanche, il n'identifie pas le «sujet» en 1550<sup>24</sup>. Que Vasari ignore quel épisode est représenté ne l'empêche pas de louer ce tableau révolutionnaire où se déploie l'extraordinaire pouvoir de la peinture, apte à peindre «cela même qui ne peut être peint» pour paraphraser Pline, c'est-à-dire la tempête.

Autant dire que Vasari adopte devant la question du «sujet» une attitude contradictoire : si, dans l'édition de 1550, la détection du «sujet» n'intervient pas dans la réception de l'œuvre comme condition nécessaire et systématique de son appréciation, en 1568, l'incompréhension du

23. G. Vasari, *Le vite de più...*, Firenze, 1550; ce passage a été traduit (en annexe) dans l'édition française *Les Vies...* de 1568, t. 5, p. 64.

24. En 1568, le réattribuant à Palma Vecchio, Vasari y verra *La tempête pendant le transport du corps de démons et calment la tempête*, thèse issue d'une légende locale obscure du XIV<sup>e</sup> siècle, rapportée par les chroniqueurs vénitiens tel Sanudo dont c'est l'une des seules représentations connues. *Ibid.*, trad. franç., t. 6, p. 262.

«sujet» conduit, dans le cas des fresques du *Fondaco dei Tedeschi*, à une disqualification et de l'œuvre et de l'artiste<sup>25</sup>. Le paradoxe se renforce lorsqu'on songe aux nombreuses erreurs d'identification que commit Vasari tout au long des *Vies*. Ainsi que l'a fait remarquer Erwin Panofsky, Vasari était «relativement indifférent aux problèmes d'iconographie» et «n'a presque jamais tenté une interprétation personnelle<sup>26</sup>». De fait, l'historiographe n'était pas animé par une volonté interprétative mais tentait de garder trace des œuvres exécutées par les maîtres italiens afin que ni «la mort» ni «l'oubli» ne les engloutissent. Ainsi le «sujet» fonctionne-t-il comme «titre» et les éléments de la description permettent-ils de reconnaître le tableau dont il est question. Une fois encore, «sujet» et «signification» se séparent, car le dessein de Vasari ne s'articule pas à la quête du sens de l'œuvre, mais à sa restitution par le biais du langage.

Peut-être pourrait-on alors proposer de distinguer le travail de *l'identification* du «sujet» du travail de *l'interprétation* : pour un spectateur des années 1500, la dénomination d'une œuvre n'en épuise pas le contenu. Dans ces conditions, le témoignage de Vasari concernant les fresques du *Fondaco dei Tedeschi* doit être utilisé avec pru-

25. Vasari rend responsable Giorgione de l'obscurité du cycle; en effet, il suppose que la notoriété de Giorgione conduisit le commanditaire à permettre au peintre de réaliser cette œuvre «au gré de son imagination». Or, la célébrité de Giorgione de son vivant a été totalement remise en cause par des recherches récentes, et, par ailleurs, la décoration d'un bâtiment public ne peut avoir été laissée au libre-arbitre d'un peintre, tout célèbre qu'il soit, mais a dû bénéficier d'un programme politique élaboré. Les fresques ayant malheureusement disparu, quelques hypothèses concernant le «sujet» du cycle ont été proposées; voir M. Brock, *Tout L'œuvre...*, p. 92, notice 21.

26. E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art*, New York, 1971, p. 197 (1ère éd. 1960). Cette remarque a de quoi surprendre lorsqu'on sait que l'iconologie a retenu comme terrain d'élection la Renaissance; cf. J. Molino, «Allégorisme et iconologie. Sur la méthode de Panofsky», Erwin Panofsky, *Cahier pour un temps*, Paris, Centre Georges Pompidou/Pandora Editions, 1983, p. 33.



dence. Plutôt qu'apporter la preuve sans conteste de la prééminence du «sujet» dans la réception de l'œuvre, on a le soupçon que Vasari emprunta cette voie à défaut d'une autre, voire qu'il utilisa le «sujet» comme un alibi pour masquer son impossibilité à rendre compte de l'œuvre.

Rien n'indique donc avec certitude que la détection du «sujet» ait été capitale dans la réception d'une œuvre au Cinquecento. Qui plus est, la politique d'acquisition menée par les collectionneurs tend à montrer l'éclipse du «sujet» au profit de qualités proprement esthétiques accordées à l'œuvre. On pense ici à ce que confia Federigo Gonzaga à son agent lorsqu'il tentait d'acquérir une œuvre de Michel-Ange :

Et si par extraordinaire, il vous demandait quel sujet vous voulez, dites-lui que nous ne désirons et ne convoitons rien d'autre qu'une œuvre de son génie et c'est là notre intention particulière et première et que nous ne pensons à aucune matière de préférence à une autre, ni n'avons à cœur aucun sujet de préférence à une autre du moment que nous pouvons avoir un exemple de son art unique<sup>27</sup>.

Un tel document prouve que, parvenus à un certain degré de notoriété, les artistes obtiennent des commandes sans que le critère du «sujet» intervienne. Il convient donc d'explorer la nature de la collection où se trouvait conservée *La Tempête* afin de saisir si elle n'offrirait pas des clefs destinées à mieux cerner le statut du «sujet» dans la production de l'œuvre.

### **Le collectionneur et sa collection**

À l'instar des collectionneurs vénitiens de la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, le marchand Gabriel Vendramin (1484-1552) de souche patricienne doit sa réputation de

27. E. Gombrich, «La théorie artistique de la Renaissance et l'essor du paysage», *L'Écologie des images*, Paris, Flammarion, 1983, p. 20-21 (1ère éd. anglaise, *Gazette des Beaux-Arts*, n° XLI, 1953).

collectionneur avisé aux nombreuses pièces antiques dont il fit l'acquisition tout au long de sa vie<sup>28</sup>. Marbres anciens et bronzes, torses, têtes, bustes, vases, médailles et inscriptions étaient conservés dans une pièce séparée de son palais à San Fosca, le *camerino*, tandis que la majorité des tableaux possédés par le collectionneur ornaient sa demeure. Une telle répartition, dont on trouve trace dans l'inventaire dressé entre 1567 et 1569, est significative du rapport réservé, voire intime, que Gabriel Vendramin entretenait à la peinture. En effet, si le *camerino* fut visité à plusieurs reprises par des théoriciens et des humanistes comme A. F. Doni, Enea Vico ou H. Golz, seul Francesco Sansovino fit allusion à la collection de toiles bien après la mort du collectionneur<sup>29</sup>.

Une quarantaine de tableaux exécutés par des artistes comme Jacopo Palma, Bonifacio Veronese, Giorgione, Raphaël, Vivarini, Titien et différents artistes flamands étaient ainsi dispersés dans quatre pièces du palais où vivait Gabriel Vendramin<sup>30</sup>. Rien de fortuit si le collectionneur choisit d'ornier son bureau (dans sa chambre à coucher?) *camera per notar* de vingt et une œuvres de peinture, soit presque la moitié des tableaux conservés dans le palais. C'est dans ce lieu privilégié, où Gabriel Vendramin, homme de négoce, dut passer de nombreuses heures, que se trouvait *La Tempête*.

Deux remarques s'imposent : d'une part l'engouement qu'éprouvait Gabriel Vendramin pour la «manière» de Gior-

28. Entre 1500 et 1550, le collectionneur est d'abord et avant tout un «antiquaire» tandis que la collection doit sa légitimité aux œuvres antiques conservées. Sur cette question, voir P. Dubus, «Portraits de collectionneurs. À propos de quelques collectionneurs vénitiens au XVI<sup>e</sup> siècle», *Histoire du marché de l'art*, Paris, Berlin, à paraître courant 1992.

29. F. Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare in libri*, Venise, 1581, p. 144. Sur les visiteurs du *camerino*, voir J. Anderson, «A futher...», p. 639-640.

30. 43 tableaux sont conservés au palais tandis que le *camerino* compte 18 tableaux de petit format conservés à l'abri des regards dans des armoires et six tableaux de format plus important. Ces chiffres ainsi que ceux évoqués ultérieurement proviennent de l'inventaire publié par A. Ravà, «Il *camarino*...».

gione fut probablement à l'origine de l'acquisition de *La Tempête*<sup>31</sup>. En effet, la collection compte sept œuvres du peintre vénitien, ce qu'aucun collectionneur contemporain de Vendramin ne pouvait se targuer de posséder à l'époque<sup>32</sup>. Qui plus est, si l'on raisonne en terme de «sujet», on constate que ces œuvres sont placées sous le signe de la variété : Vendramin se procura tant des tableaux religieux bénéficiant d'une tradition figurative importante (*La Vierge*) ou plus récente (*Le Christ mort soutenu par un ange*) que des tableaux profanes qui inaugurent un nouveau type figuratif (*Trois têtes de chanteurs*) ou renvoient au genre du portrait. Ainsi Vendramin conservait-il le tableau intitulé *Portrait de la mère de Giorgione* auquel il attachait une valeur particulière puisque le cadre du tableau est aux armes de la famille Vendramin<sup>33</sup>. La politique d'acquisition du collectionneur était peut-être animée par le souci de l'échantillonnage, mais on a le soupçon, avec le *Portrait de la mère de Giorgione*, *Les trois têtes*<sup>34</sup> et *La Tempête*, que la question du «sujet» n'intervint pas de façon capitale dans l'élaboration de la collection.

31. Non seulement on n'a retrouvé aucun document de commande concernant *La tempête*, mais encore Gabriel Vendramin était seulement âgé de 26 ans à la mort de Giorgione. Sans doute, Vendramin en fit-il postérieurement l'acquisition auprès d'un collectionneur, soit en le convainquant de s'en séparer, soit lors d'une succession.

32. Seraient conservés dans la collection, selon Michiel, *La Tempête* et *Le Christ mort soutenu par un ange* (tableau achevé par Titien); selon Orazio et Tintoretto, *Trois chanteurs*, *La Tempête*, une *Vierge*, *Trois têtes*, le *Portrait de la mère de Giorgione* auxquels s'adjoint *Deux figures en clair-obscur* (cf. A. Ravà, «Il camerino...» p. 177-178 et p. 169). Il est important de noter que Giorgione mort prématurément à 32 ans a peu d'œuvres à son actif.

33. On pense qu'il s'agit du tableau conservé à la Galerie de l'Académie de Venise et intitulé *La Vieille*. Voir *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, pl. XLVII.

34. Il paraît peu vraisemblable que le *Portrait de la mère de Giorgione* ait été réalisé pour un collectionneur, mais devait être destiné à la portraiturer elle-même; les *Trois têtes* représentaient peut-être les trois âges de la vie mais rien ne l'assure. Enfin le dessin des *Deux figures* en camaïeu est probablement une étude préparatoire.

Une seconde remarque vient à l'appui de cette hypothèse car *La Tempête*, loin d'être un cas isolé, n'est pas le seul tableau dont il soit malaisé d'articuler le «sujet» à une tradition figurative établie de longue date ou à un texte. Pour ne prendre que l'exemple du bureau où était conservé le tableau de Giorgione, six œuvres parmi les vingt et une posent de sérieux problèmes d'iconographie<sup>35</sup>. Là encore, on ne saurait verser au crédit de l'incompétence d'Orazio, fils de Titien, ou du Tintoret, la non-détection du «sujet» de ces œuvres : s'ils furent à même d'identifier un *Saint Sébastien*, ils pouvaient tout autant reconnaître dans le *Joueur de lyre* un Apollon. Or, ils n'en firent rien, preuve s'il en est, de l'ambiguïté de cette figure.

La nature de la collection possédée par Gabriel Vendramin semble donc indiquer qu'à l'instar de Federico Gonzaga, le collectionneur n'accordait pas une importance capitale à la question du «sujet» lors de l'acquisition d'une œuvre de peinture<sup>36</sup>, mais encore qu'aux côtés d'une production picturale «orthodoxe», c'est-à-dire explicitement articulée à des traditions figuratives et textuelles, il existe, dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle à Venise, des tableaux qui se jouent du «sujet». Fortement allusives, ces œuvres, parmi lesquelles *La Tempête* doit être insérée, travaillent à la frontière des types figuratifs connus tout en

35. Il s'agit de *Trois chanteurs*, d'un *Homme armé*, de *Trois têtes*, d'un *Joueur de lyre* et de trois tableaux de *Têtes grimaçantes*. Signalons que dans le bureau les œuvres conservées sont essentiellement profanes puisqu'on ne dénombre que quatre tableaux religieux (Un *Saint Jérôme*, une *Vierge*, Une *Conversion de Saint Paul* et un *Saint Sébastien*) tandis que les portraits sont au nombre de huit (*Portrait d'un Vénier*, *Autoportrait de Dürer*, *Portrait de la mère de Giorgione*, *Autoportrait de Raphaël* et *Portrait de Gabriel Vendramin* pour les œuvres dont Orazio et Tintoret ont identifié les portraiturés auxquels s'ajoutent deux portraits féminins et le portrait d'un homme imberbe).

36. On pourrait se demander jusqu'à quel point l'acquisition des œuvres antiques n'a pas modélisé la politique d'acquisition des œuvres modernes et réduit la part de la commande au profit de l'achat d'œuvres en circulation sur le marché de l'art vénitien. Dans ces conditions, la question du «sujet», si elle intervient dans le choix du collectionneur, n'intervient qu'après coup et revêt, par voie de conséquence, une importance relative.

déjouant l'interprétation et contribuent ainsi à une extension du territoire traditionnellement accordé au «sujet».

## Du sujet virtuel

En 1535, un visiteur indique que dans la collection de Federigo Gonzaga à Mantoue se trouvent vingt tableaux flamands, lesquels «représentent seulement des paysages incendiés qui semblent vous brûler les mains si on s'approche pour les toucher<sup>37</sup>». Dans les années 1552, l'un des fils de Marcantonio Michiel — qui voyait dans *La Tempête* «un petit paysage» — dresse l'inventaire des collections de son père et mentionne *Un Paysage avec deux figures* et un tableau de *paysage*<sup>38</sup>. On pourrait multiplier les exemples qui tendent à prouver que dès 1520, la catégorie «paysage» existe en Vénétie et renvoie à des productions dont le «sujet» est passé sous silence, même s'il est parfaitement identifiable. Ainsi a-t-on posé l'hypothèse que les tableaux de «paysages incendiés» représentaient l'épisode de *Sodome et Gomorrhe* ou que le paysage conservé dans la collection de Marcantonio Michiel était en fait un *Saint Georges*; ainsi voit-on en Titien un peintre de «paysage»<sup>39</sup>. Pour singulier que cela paraisse à l'historien de l'art, force est de constater que la saisie du «paysage» l'emporte largement sur la détermination du «sujet», quel que soit le degré de difficultés que son interprétation présente.

37. R. Buscaroli, *La pittura di paesaggio in Italia*, Bologne, 1935, p. 56.

38. J. Fletcher, «Marcantonio Michiel : his Friends and Collection», *The Burlington Magazine*, n° CXXIII, 1981, p. 465; voir aussi l'inventaire de la collection Michiel, «Marcantonio Michiel's Collection», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVI, 1973, p. 384.

39. E. Tietze-Conrad, «Titian as a Landscape Painter», *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1955, p. 11-20. En 1522, Titien lui-même parle d'une de ces œuvres comme d'un «paysage»; cela ne signifie pas pour autant que le tableau ait été privé de «sujet».

On ne saurait pour autant affirmer que ce phénomène conduisit à la disparition du «sujet» au profit de la seule représentation du paysage dans la production picturale du Cinquecento, ni considérer le «sujet» comme un alibi destiné à légitimer la figuration de la nature. En revanche, il convient d'insister sur le caractère virtuel du «sujet» qui sous-tend ces témoignages : si le «paysage» est explicitement relevé, le «sujet» demeure implicite. Or, n'est-ce pas cette opération qui est mise en œuvre et dans *La Tempête* et dans les quelques tableaux à paysages qui présentent la caractéristique de déjouer l'interprétation<sup>40</sup>?

L'ensemble de ces exemples tend à montrer qu'il existe un lien entre la représentation du paysage et le statut du «sujet». Mais, en l'état actuel de nos recherches il est impossible de jauger avec exactitude jusqu'à quel point le plaisir que goûtaient les Vénitiens devant un paysage peint<sup>41</sup> articulé à la faveur dont jouissait le «détail» en peinture<sup>42</sup> contribuèrent à cette virtualisation du «sujet». Quoi

40. Loin d'être isolée, *La Tempête* doit être réinsérée dans une série de tableaux qui présentent des figures dans un paysage et sont en étroite filiation avec l'œuvre de Giorgione. Citons, par exemple, l'œuvre d'un anonyme conservée à Compton Wyniatas sous le titre ambigu d'*Allégorie*, le tableau de Palma le Vieux intitulé *La Famille du pasteur*, daté de 1510 et conservé au Philadelphia Museum of Art ou encore *La Jeune femme dans un paysage* de G. Cariani actuellement au musée Frédéric de Berlin. L'ensemble de ces œuvres laisse supposer la présence d'un «sujet» mais se dérobe à l'interprétation.

41. Outre les raisons historiques qui président à cet engouement (voir G. Romano, *Studi sul paesaggio*, Torino, 1978, p. 63. et L. Puppi, «L'ambiente, il paesaggio e il territorio», *Storia dell'Arte Italiana*, Einaudi, Torino, t. IV, p. 68 sq.), il convient de rappeler que la représentation du paysage est étroitement articulée au plaisir du peintre et à celui du spectateur (cf. Leonardo da Vinci, «Piacere del pittore», *Codex Urbinas Latinus* 1270, f. 36, 1492 in P. Barocchi, *Scritti d'arte del Cinquecento*, Milano-Napoli, 1971-1973, I. II, p. 1293). À Venise, cet attrait est lié au goût pour le coloris.

42. Aux côtés de certains tableaux d'Ambrogio Lorenzetti ou de Lorenzo Lotto dont on a prélevé le «paysage» en découpant le tableau, à Venise, les collectionneurs se procurent des copies de certains détails (figures, volets de triptyque...) issus d'œuvres célèbres et pour la plupart religieuses. Voir J. Anderson, «*A futher...*», p. 644.

qu'il en soit, le «sujet», en se séparant de toute tradition, qu'elle soit textuelle ou figurative, accède à une virtualité qui, loin d'être l'indice d'un rejet de la *storia* ou de l'allégorie, démontre au contraire que le «sujet» est la condition de possibilité de toute production picturale. Implicitement présent, le sujet, pour un temps débarrassé du signifié, serait alors comme l'emblème théorique de la peinture et du plaisir qu'elle procure.

PASCALE DUBUS  
*Universités de Paris X et de Paris III*