

- 1) Venise,
- 2) cours n°6

Le rythme ne se ralentit guère, même après la mort de Titien. La Sérénissime continue à faire travailler Véronèse et Tintoret à grand rythme, tandis qu'une nouvelle génération commence à faire parler d'elle, remplaçant les maîtres après leur disparition. Cependant, il leur sera difficile d'innover, de surpasser ou même simplement d'égaliser cette formidable créativité qui a fait de la peinture vénitienne du XVIe siècle une des principales sources techniques et stylistiques de la peinture occidentale.

3) Titien, autoportrait, 1566-67, Prado

4) Couronnement d'épines, 1572-76, Munich

Couronnement d'épines de Munich est exemple de ces œuvres « inachevées », reprenant la composition du tableau plus ancien sur le sujet, au Louvre. Un des nombreux cas où Titien, au lieu de renouveler la composition, soumet une ancienne création à sa nouvelle conception stylistique et témoigne de l'évolution subie par la manière de Titien depuis les années 50. Auparavant, il faisait la distinction entre forme et espace et les personnages conservaient partiellement un aspect sculptural. A présent, cette distinction a quasiment disparu : les formes surgissent, spectrales, de l'obscurité, les masses sont réduites à une vacillante mosaïque de couleurs et de lumière, devenues l'unique réalité de Titien.

5) Supplice de Marsyas, 1570, Kromeriz

Pas inachevée car détails finement travaillés et signature. Transpose la scène de « martyr » païen et organise la composition selon la formule traditionnelle des retables.

Titien a travaillé sur ce tableau à l'été 1576, lorsque Venise a été dévastée par une terrible peste qui devait tuer son fils préféré Orazio. L'iconographie dérive d'une fresque Giulio Romano du même sujet au Palazzo Te de Mantoue, mais Titien accentue la sauvagerie terrifiante de la scène mythologique à travers le fond barattage des bruns roux, et les couleurs sombres éclairées par des éclairs soudains de lumière.

Le sens de la peinture a été diversement interprété. Il a été interprété comme le triomphe de l'art divin d'Apollon et de l'instrument à cordes sur le satyre rustique jouant de la flûte, ou alternativement comme représentatif du nettoyage spirituel provoqué par l'excrétion du moi dionysien. Cependant, la présence du Titien lui-même, sous le couvert du roi Midas, a favorisé une lecture de la peinture comme méditation du peintre sur sa propre vie.

6) Pieta

Meurt le 27 août 1576. Conçue comme retable pour la chapelle latérale de l'église des Frari, où avait réservé emplacement pour sa tombe. Mais projet pas abouti et peinture restée dans son atelier. Palma le Jeune en fit l'acquisition et ajouta quelques détails. Traduit profond sentiment religieux personnel. Vieux saint Jérôme est un autoportrait ; touche le corps du Christ avec la plus grande déférence et incarne le peintre en train de prier pour son salut

7) Bassano, Le Jardin d'Eden, 1570-73, Rome, Pamphilj

Type de sujet rural, traité pour lui-même, donne lieu à un genre nouveau de pastorale rustique. Malgré toute la noblesse de leurs formes, les paysans ont la peau ridée, les pieds crottés, et les animaux sont mis en évidence. La ferme fait son entrée dans la peinture monumentale, exemple de réalisme sans précédent dans la peinture vénitienne, qui sera essentielle avec Caravage. Exemple poétique de ce type de sujet rural est le Jardin d'Eden, exécuté dans style assez libre, avec rehauts légers.

8) Jacopo Bassano, le retour de Jacob dans sa famille, v 1580, palais des doges

Production presque en série pour satisfaire une demande de plus en plus large en faveur de ce que Jacopo fonde effectivement : le « luminisme » mis au service de la scène de « genre » biblique ou pastoral. Cette réalité paysanne stéréotypée a alors une résonance presque exotique : il s'agit d'une imagerie nouvelle, satisfaisant éventuellement la traditionnelle nostalgie des Vénitiens pour la Terre ferme. Conception picturale de Jacopo doit plus à l'exemple de Tintoret qu'à une vraie observation de la nature et de ses objets. Dans sa peinture triomphe l'emploi systématique d'un certain nombre d'objets figuratifs.

Arrive au bord du dépassement du maniérisme : atteint l'éloquence tragique par son emploi de la lumière et l'espace est construit de manière à assurer l'effet émotif maximum : ciel presque complètement vide, tandis que les personnages se regroupent dans la partie basse. Très forte dénivellation des pleins et des vides peut rappeler les paradoxes maniéristes, mais l'effet est tout autre car, combinée à un éclairage rasant, la disposition spatiale des figures prend une valeur signifiante et dramatique d'une grande efficacité. Est au bord d'un « vérisme » qui serait riche d'avenir. Mais pas « réalisme » qui va bientôt renouveler la peinture. Rien qu'à voir ce qui assure le succès de son atelier.

9) Bassano, Adoration des bergers, 1590-91, San Giorgio Maggiore

Le contraste entre la lumière et l'obscurité est presque obsessionnel dans toute l'œuvre ultérieure de Bassano, avec un effet Titien non dissimulé. Cela est évident dans l'Adoration des Bergers à San Giorgio Maggiore, puisque le thème était traditionnellement celui qui se prête à la quête de l'illumination symbolique. Lorsqu'il aborde cette dernière commande prestigieuse et inattendue, compliquée par la nécessité d'adapter un sujet normalement horizontal aux dimensions d'un retable grand et étroit, le vieillissant Jacopo évite de remplir les espaces de son répertoire habituel d'objets et d'animaux. Au lieu de cela, il a inventé une atmosphère vide, rarifiée, interrogative, résolvant ses problèmes structurels avec une hiérarchie de trois niveaux de l'éclairage. Vers le bas, elle enveloppe l'enfant maintenant révélé et adoré dans la lumière divine, dans le style flamand ; à mi-hauteur, le berger à la torche fournit une source superflue de lumière naturelle; et au sommet, l'obscurité est louée par une gloire étroite et angélique et un arbre final de lumière surnaturelle qui filtre faiblement à travers la campagne et un abri déséquilibré.

10) Leandro Bassano, Adoration des bergers, CP

Bassano : très exploité par 2 fils Bassano Francesco et Leandro, qui s'y livreront encore au siècle suivant. Mais fossilisent le style hérité de leur père.

11) Salle du collège, palais des doges

Véronèse : Tableaux destinés au palais ducal sont exemplaires de sa production dans domaine de glorification de la cité.

La décoration de la salle a été achevée après l'incendie de 1574 sur un projet d'Andrea Palladio. Francesco Bello et Andrea da Faenza ont travaillé à la réalisation du bardage en bois des murs, de la cour en bas et du plafond sculpté. Les splendides toiles du plafond furent au contraire commandées à Véronèse qui les exécuta entre 1575 et 1578. La grande toile placée sur la Cour, toujours par Paolo Veronese, exalte la prestigieuse victoire obtenue à Lépante le 7 octobre 1571 par la flotte chrétienne sur la flotte turque, avec la contribution dominante des navires et des hommes vénitiens.

12) Plafond + La Religion et la foi, 1575-77

Le plafond du Collège est l'un des chefs-d'œuvre de l'artiste qui célèbre ici le Bon Gouvernement de la République, la Foi sur laquelle il repose et les Vertus qui le guident et le fortifient. Le premier compartiment rectangulaire présente la vision du clocher de San Marco qui émerge derrière les figures de Mars et Neptune, seigneurs de la guerre et de la mer. Au centre se trouve le Triomphe de la Foi et dans le compartiment rectangulaire, vers la tribune, Venise avec Justice et Paix. Tout autour, en huit panneaux en forme de T et de L, sont les vertus du gouvernement.

La peinture centrale du plafond de la Sala del Collegio dans le Palais des Doges, avec le Neptune et Mars, ainsi que la Vénétie entre Justitia et Pax, symbolise sous forme allégorique les prétentions de la République de Venise au pouvoir politique. Il rappelle également au Conseil ses obligations spécifiques, dont l'une était le suivi des questions de foi. Bien qu'un programme écrit fixe pour le plafond n'ait pas survécu et que la paternité putative de Marcantonio Barbaro ne puisse être prouvée, on suppose que le peintre a été forcé de suivre les exigences des clients en termes de contenu et de présentation.

13) Détail plafond : Venise avec Justice et paix + médaillon Modération

Les huit figures des Vertus peuvent être identifiées par les attributs qui les accompagnent : un chien pour la fidélité, un agneau pour la douceur, une hermine pour la pureté, un dé et une couronne pour la récompense, un aigle pour la modération, une toile d'araignée pour la dialectique, une grue pour la vigilance et une corne d'abondance pour la prospérité. Ces somptueuses figures féminines vêtues

de soies et de brocarts, splendides dans leurs effets décoratifs précieux et limpides et leurs couleurs merveilleusement lustrées et transparentes, annulent presque les limites de l'espace restreint auquel elles sont confinées par leurs somptueux cadres dorés, car elles sont sur un fond architectural qui semble s'étendre d'un panneau à l'autre, créant une merveilleuse unité d'espace. Les trois panneaux centraux, au contraire, bien que caractérisés par les mêmes colorants que les figures individuelles, semblent être séparés.

14) L'enlèvement d'Europe, salle de l'anticollège, 1576-80

Cette peinture fait partie de la décoration de la Sala di Anticollégio. Cette salle a fonctionné comme l'antichambre d'honneur avant d'être reçu par le Collège de la Sala del Collegio.

Peinte entre 1576 et 1580, l'image a été rapportée par Zanetti comme étant suspendue à sa place actuelle en 1755; il a été enlevé par Français en 1797 et emmené à Paris, où il a été restauré et modifié. Il représente le viol mythique d'Europe par Jupiter sous le couvert d'un taureau, alors qu'elle se prépare à monter sur le dos du dieu avec l'aide de ses servantes. L'action se déroule vers la droite à la manière d'une séquence scénique, dans des scènes successives jusqu'au plongeon final dans les vagues de la mer. La composition marque clairement le moment de transition du classicisme de la Renaissance à l'Arcadie du XVIIe siècle. Le décor somptueux et la riche coloration devaient fournir une expérience déterminante pour la peinture baroque ultérieure. Ainsi, la peinture initie l'exaltation de la classe dirigeante à travers la mythologie judiciaire destinée à raviver l'amour de l'aristocratie pour la pompe et les circonstances par des allégories avec lesquelles elle pourrait s'identifier.

15) Mariage mystique de sainte Catherine, v 1575, Accademia

La peinture de Véronèse est une image festive, mais elle n'a pas le mysticisme inhérent au sujet. La Vierge est assise au sommet de trois marches, entre des colonnes massives. Sainte Catherine était une princesse et Véronèse la représentait vêtue de damas. Les teintes juxtaposées de Véronèse sont à leur meilleur dans la paire d'anges assis au coin inférieur gauche qui, au lieu de prêter attention à la faveur divine accordée à sainte Catherine, semblent se disputer sur un morceau de musique.

Dans cette œuvre, à l'origine l'autel de l'église Sainte-Catherine, la couleur veronesienne atteint un sommet de richesse et de splendeur. Le long de la diagonale de la composition qui se termine dans les rideaux qui se faussent autour des colonnes, de nouvelles notes chromatiques sont frappées; le « fortissimo » des marches et des figures au premier plan s'harmonise avec le « pianissimo » des anges et des chérubins qui émergent des nuages gris-or du royaume céleste à l'arrière-plan. Reliant les deux plans de couleur sont deux chérubins tenant la paume du martyr et la couronne céleste au-dessus de la Vierge et sainte Catherine tandis que l'ange en dessous lève la tête et tend les bras pour recevoir le signe et la récompense du martyr. Tous les trois sont représentés avec pureté apollonienne contre le bleu intense du ciel, un exemple inoubliable de l'utilisation exquise de la couleur par Véronèse. Le commentaire de Marco Boschini du XVIIe siècle est encore plus approprié : « C'est presque comme si le peintre pour créer ses effets utilisait de l'or, des perles et des rubis, des saphirs émeraudes et des diamants les plus purs et les plus parfaits ».

Ici aussi, comme dans ses tableaux de fêtes religieuses, Véronèse combine avec succès le sujet religieux avec la pompe sociale et la cérémonie, transformant l'événement sacré en un luxueux festival du XVIe siècle. Il y parvient en partie en changeant le cadre de l'épisode, qui n'a plus lieu à Alexandrie mais dans un lieu typiquement vénitien.

16) détails

Souci capital chez Véronèse. Harmonie, somptuosité des compositions ne proviennent pas seulement des couleurs, mais de l'équilibre et des corrélations des couleurs étendus à toute la toile et entremêlés pour tisser des motifs. Montre de quelle manière il harmonise les couleurs à leurs complémentaires, rouge cramoisi contre vert sombre, rose opposé au vert émeraude, à quel point le brun chaud du fond fait chanter le bleu et se teinte d'orangé en retour. Grâce à l'interaction des couleurs, même les parties neutres du tableau se voient dotées d'une teinte : toute la surface semble vibrer. La couleur possède sa vie propre, la vision du peintre est totalement imprégnée de l'atmosphère lacustre et du mouvement de sa cité d'adoption. Trainées fluides et zones de concentration de matière ont une existence propre, tout en jouant un rôle dans la représentation.

17) Portrait d'homme, 1576-78, Getty

Portraits de Véronèse dérivent du reste de son corpus. Dans l'ensemble, ils traduisent peu le caractère du modèle et semblent conçus pour exprimer en termes généraux l'idée qu'il se fait de la morgue et de l'aisance aristocratiques. Leurs qualités sont celles qu'on rencontre partout chez lui : couleurs saturées, harmonieuses, grande douceur des formes. Emule de Titien, il peint figures de $\frac{3}{4}$ ou en pied. Idée la plus féconde est d'avoir placé ses modèles devant un arrière-plan architectural monumental qui les ennoblit en les associant à un décor plus majestueux qu'eux. Cf ce portrait où asymétrie de l'organisation est exemple typique de sa manière dans les portraits en pied. Le jeune homme s'appuie avec langueur sur le piédestal, mais nous fascine moins par son caractère, qui semble assez mal défini, que par la valeur picturale des noirs si variés de ses vêtements et le jeu infini des rapports entre tons chauds et froids, qui permettent à Véronèse de donner l'apparence d'une coloration intense à des éléments d'architecture pourtant neutres.

18) Crucifixion, 1580-82, Accademia

Dans les tableaux qu'il exécutera plus tard, Véronèse sera, comme Titien et Tintoret, de plus en plus intéressé par les effets de lumière, mais ne permettra jamais au clair-obscur d'atténuer ses couleurs. Sans aucune perte de somptuosité ou de saturation, celles-ci deviennent moins éclatantes, plus nuancées, plus chargées d'émotion.

Au cours de la dernière décennie de sa vie, Véronèse peignit un grand cycle décoratif de onze toiles pour l'église vénitienne de San Nicolò dei Frari, populairement connue sous le nom de San Nicolò della Lattuga, qui fut dépouillée de ses ornements en 1806. Trois des peintures (saint Nicolas nommé évêque de Myra, saint François recevant les Stigmates et la Crucifixion) sont maintenant dans la Gallerie dell'Accademia à Venise.

Dans sa narration des épisodes, Véronèse a donné l'expression d'une tension dramatique, une implication intensément émotionnelle qui était certainement sans précédent dans sa manipulation antérieure de sujets similaires. Pour ce faire, il a profondément modifié ses modes d'expression normaux, créant de nouvelles structures de composition qu'il utiliserait fréquemment dans ses peintures à partir de ce moment.

Dans la scène de la Crucifixion, la figure du Christ est placée sur le côté gauche de l'image et est donnée une grande importance simplement par son emplacement. De même, tout le côté droit de la peinture est repris par le paysage avec de nombreuses figures agitées de cavaliers et de passants au premier plan.

19) Pieta, v 1581, Ermitage

Une copie gravée datée de 1582 par Agostino Carracci est la première preuve documentaire de cette image, qui était destinée à l'église de SS Giovanni e Paolo à Venise. En dehors du Christ, il ne montre que Marie et un ange, sur un fond sombre. La composition figurale se distingue par sa proximité sévère des formes, avec le drame qui se trouve dans l'interaction des têtes expressives. La qualité innovante de l'image dévotionnelle est soulignée par l'existence de plusieurs répliques et variantes plus faibles réalisées à une date ultérieure par Benedetto Caliari et des collègues de l'atelier. La peinture est la meilleure version des peintures à trois et quatre chiffres qui représentent la Lamentation du Christ. Les investigations récentes de rayon X ont indiqué un deuxième ange au côté gauche de Marie.

20) Vénus et Adonis, 1580-82, Prado

Le paysage l'attire et il va trouver, en peignant une série mythologique, son propre idéal en la matière : une certaine abondance pastorale, évocatrice d'un jardin enchanté, aussi civilisées et sophistiquées que les personnages qu'il campe. De telles scènes, essentiellement des amours des dieux, se déroulent sous lumière magnifique du crépuscule, dont la fugacité semble leur communiquer un frémissement voisin de la tragédie, malgré la magnificence visuelle déployées.

21) Lucrèce, v 1580, Vienne

22) Salle du Grand Conseil

La décoration actuelle de la Sala del Maggior Consiglio (Hall du Grand Concile) dans le Palazzo Ducale a été réalisée après l'incendie désastreux de 1577 au cours duquel toutes les structures du plafond gothique à quille du navire et les peintures murales ont été détruites. Un immense plafond plat,

selon le goût de la fin du siècle, a été construit avec des corniches dorées sculptées en haut-relief, qui encadrent une série de peintures. Les toiles ont été consacrées, thématiquement, à la glorification de Venise, en souvenir des nombreuses entreprises militaires à l'Est ou sur le continent par les troupes vénitienes au sol.

Au plafond, une grande importance a été accordée aux victoires de l'armée vénitienne dans la conquête du continent; le long du mur du différend entre Alexandre III et Frédéric Barbarossa, qui sont parvenus à un accord à Venise avec la médiation politique de Doge Sebastiano Ziani; et aux événements de la Quatrième Croisade, dirigée par Doge Enrico Dandolo dans les premières années du XIIIe siècle.

23) Apothéose de Venise

Célébration de la cité reste l'une des fonctions essentielles des artistes qu'elle abrite et Véronèse apparaît comme le peintre le mieux doué pour accomplir cette tâche. Cf Apothéose de Venise, est séculière, non seulement par l'esprit, mais aussi par l'imagerie qu'elle déploie. S'élevant au-dessus de la rive des nuages, la personnification royalement vêtue de Venise est intronisée entre les tours jumelles de l'Arsenal de la ville, sur le point d'être couronné de laurier par des victoires aériennes. À ses pieds et en offrant ses sages conseils, il y a des personnifications de la paix, de l'abondance, de la gloire, du bonheur, de l'honneur, de la sécurité et de la liberté. Un arc de triomphe particulièrement splendide, face à des colonnes sinuées, marque le sommet d'un immense balcon qui semble éclater à travers le plafond dans l'éther au-delà afin d'accueillir les multitudes de personnes célébrant stipulées dans la commission. À la base, les sujets souriants de Venise semblent intacts par l'énorme taille et l'énergie des cavaliers caressants au milieu de leur rappel de la puissance militaire considérable de Venise. Les raccourcissements illusionnistes et les effets de lumière dramatiques servent à donner à l'allégorie politique un dynamisme et une excitation visuelle jusque-là inimaginables.

Nulle figure de saint ou d'ange ne vient contester la suprématie du personnage central, allégorie de Venise qui gouverne, entre deux colonnes torsées d'un portique. Colonnes elles-mêmes sont marquées d'orgueil car elles symbolisaient à l'origine l'empire et, durant toute la période chrétienne, n'avaient été utilisées qu'à Saint-Pierre. Leur présence est une affirmation de la conscience qu'a la cité de sa propre importance. Orne un plafond et se trouve enchâssée au centre d'un cadre doré, lourdement sculpté, divisé en compartiments de formes géométriques renfermant chacun une scène indépendante. Véronèse imagine un plafond parfaitement vénitien, prolongement des recherches de Titien, où, quoique vues du sol, les figures ne sont pas complètement raccourcies par la perspective, mais peintes sous un angle de 45°, produisant ainsi un effet *da sotto in su*, sans rien perdre de sa clarté narrative et de sa cohérence décorative immédiate.

24) Esquisse pour le Paradis, 1578-85, Lille

Entre 1578 et 1582, un concours est organisé pour choisir qui sera le peintre chargé de recréer l'immense vision du Paradis qui ornaît la salle, selon un programme iconographique élaboré par deux patriciens de Venise et un moine. Les meilleurs peintres vénitiens y participent parmi lesquels Véronèse, Tintoret, Francesco Bassano et Palma le Jeune. La victoire est attribuée conjointement à Véronèse et à Bassano, Véronèse devant peindre le groupe central et Bassano, les figures de part et d'autre. L'esquisse de Lille, qui prévoit la totalité de la composition, y compris la partie qui est attribuée à Bassano, est probablement la première proposition de Véronèse pour le concours. Elle ne sera toutefois jamais réalisée, sans doute en raison de la mort prématurée de Véronèse. Un second concours est lancé en 1588, après la mort de Véronèse, et remporté cette fois par Tintoret qui exécute avec son fils Domenico l'œuvre encore en place aujourd'hui.

La composition pyramidale de la toile est construite sur une succession de demi-cercles concentriques assis sur un demi-cercle inversé au premier plan. Une foule de personnages, nus ou vêtus d'un simple drapé, dirigent leur regard vers le sommet de la composition où un halo lumineux orangé exprime la présence divine. C'est là que se trouve la Trinité, à droite, Dieu le Père, à gauche, Jésus-Christ, au centre l'Esprit Saint, qui domine le paradis. Dieu et Jésus-Christ tiennent conjointement une couronne qu'ils s'approprient à poser sur la tête de la Vierge Marie, vue de profil, agenouillée devant eux.

La gamme chromatique est restreinte, dominée par des nuances mauves et roses alternées avec les reflets jaune orangé de la lumière. La couleur et la lumière sont ici intimement liées et permettent des effets de contre-jour sur certains groupes du premier plan, qui aident le regard à monter par paliers. Plusieurs groupes de personnages, plus détaillés que les autres, sont placés symétriquement en haut, à gauche et à droite de la composition.

25) Conversion de saint Pantaleon, 1587-89, San Pantaleon

Profondeur comparable de sentiments règne dans les derniers tableaux religieux. Couleur et matière, sans perdre leur valeur décorative, deviennent les agents d'une profondeur d'émotion sans précédent, couleurs résonnent de plus en plus mystérieusement sous l'effet de la lumière. Compréhension qu'a Véronèse du potentiel d'émotion et de décoration propre à la couleur, à son apogée dans ses dernières œuvres, marquera profondément les coloristes européens à venir et la peinture vénitienne du XVIIIe.

26) Tintoret, Scuola grande di San Rocco

Tintoret : Scuola di San Rocco. Décoration architecturale des salles supérieures se limite aux dorures et sculptures des plafonds qui eux-mêmes servent de support à d'autres tableaux encore. Une telle prédominance des toiles, entre peintures et leur environnement, ne permet pourtant pas de parler de décoration intégrée et conceptions décoratives de Tintoret restent encore essentiellement fondées sur le principe de l'enchâssement, même si ce principe est poussé à l'extrême. Edifice étouffé par les toiles qui en sont l'ornement. Style flamboyant amorcé dans la Sala dell'Albergo est poussé encore plus loin dans la salle haute, où les scènes tirées du Nouveau Testament qui ornent les murs sont typologiquement liées aux sujets de l'AT sur le plafond.

27) Nativité, 1579-81

Les toiles maîtresses étant disposées entre les fenêtres, Tintoret s'est rendu compte qu'elles seraient totalement invisibles à moins d'y établir distinctement des contrastes d'ombre et lumière. Par leur audace et leur asymétrie, leur composition se rattache au maniérisme, car il se sert de paysages brutalement interrompus et de sauts inattendus dans l'espace. Figures exécutées à traits étirés de matière brillante, ressortent sur le fond chaud, comme autant d'apparitions fantomatiques plutôt que comme des formes substantielles. Dans tous ses tableaux religieux, Tintoret élabore des scènes aussi spirituelles et réalistes que possibles et repense entièrement les conceptions traditionnelles pour chacun de ses sujets, produisant souvent un vaste éventail d'interprétations différentes d'une même scène. Nativité de la salle haute est ainsi d'une conception entièrement nouvelle. Événement se produit sur 2 étages dans une grange en ruine et une lumière surnaturelle qui étincelle entre les chevrons transfigure tous les objets, embrasant la paille, les poules et les autres animaux.

28) L'Ascension

Réalise « avec le pinceau » les effets du disegno maniériste et recherche l'efficacité du choc visuel grâce à un violent dynamisme et à une suggestion d'immensité sensible dans l'ampleur des programmes réalisés et dans la relation qu'il instaure entre figures et espaces.

L'Ascension confirme le goût du Tintoret pour la virtuosité dans le traitement des figures. Groupe des Apôtres scindé en trois unités paradoxalement conçues : au 1^e plan, un immense apôtre repoussoir en contrapposto, puis huit apôtres qui viennent remplir une surface équivalente tandis que les deux derniers sont situés dans un vaste espace dont la luminosité décolore les personnages qui l'habitent et qui sont dessinés selon des sinuosités élégantes et graciles. Ce travail sur la figure humaine aboutit à la constitution d'un répertoire presque stéréotypé, au maniement commode : personnage penché vers l'avant en torsion, personnage faisant irruption en volant dans l'espace de l'image, personnages se répondant asymétriquement selon des obliques balancées. L'espace de l'image en arrive parfois à n'être construit qu'avec des figures à la pose-type dont l'artificialité est comme affichée. Le stéréotype formel est utilisé par Tintoret comme un outil permettant de susciter au plus vite « l'idée » du tableau. Le peintre possède à tel point les éléments fondamentaux de la figure di maniera, il les a à tel point assimilés qu'il en instaure un maniement nouveau

29) Cène, 1579-81

30) détail

Au 1^e plan de la Cène peinte pour la Scuola de San Rocco, installe deux personnages sans rapport avec la scène principale, malgré le chien, rajouté après coup, qui crée une relation entre les deux zones : il s'agit en fait de deux figures-repoussoirs où l'on retrouve le contrapposto et une variation sur le Dieu fleuve avec l'introduction d'un bras replié devant le corps. Figure masculine crée un effet de surface tandis qu'à droite la figure féminine tend à « trouser la toile » tout en étant assise et « fermée ». On retrouve dans les trois silhouettes esquissées au fond de la Cène, le même travail de maniera sur le corps humain. Virtuosité proprement maniériste est dépassées par le dynamisme même de l'invention dont le peintre laisse la trace présente sur la toile. Stéréotypes deviennent supports et véhicules d'énergie et leur gestuelle, répétitive, devenue langage corporel facilement déchiffrable, permet au peintre d'affirmer rapidement une signification psychologique. cf Cène où présentation oblique de l'espace est telle qu'elle en arrive presque à faire disparaître la figure principale du Christ avec saint Jean et son action de donner du pain à saint Pierre, pour mettre en évidence les figures repoussoirs et le groupe des apôtres plongés dans une discussion intense. Mais paradoxes sont mis au service d'un dynamisme exceptionnel et, selon une idée qui n'est plus du tout maniériste, l'efficacité est souvent obtenue grâce à une perspective linéaire clairement affirmée.

31) Moïse faisant jaillir l'eau du rocher

Mais ne cherche pas la « vérité » du XVe, ni l'équilibre idéal de la Renaissance classique, ni la clarté logique d'un récit et de sa disposition ordonnée. Figures font souvent surgir un espace animé contradictoirement à celui de la perspective, l'effet voulu est celui du choc émotif chez le spectateur. Artifice cherche l'efficacité : espace devient vivant par la suggestion des forces qui le traversent, le constituent et dont les résonances sont souvent spirituelles et métaphysiques : cf Moïse faisant jaillir l'eau du rocher où la courbe de l'eau évoque le sang jaillissant de la plaie du Christ et Moïse reprend une pose type du Christ glorieux.

Espace vivant est animé de mouvements qui visent à remuer le spectateur lui-même, en l'obligeant à participer émotivement au drame représenté. Circuit tourbillonnant emporte les personnages du Moïse et la gesticulation du 1^e plan veut forcer l'adhésion de l'extérieur. Dans l'Ascension, le Christ semble plus proche que les apôtres : le spectateur est comme emporté par ce mouvement qui renverse la perspective pour imposer l'impact de l'image dans l'espace ambiant. Rapprochement s'impose avec le baroque. Tintoret orient le vocabulaire maniériste vers le « spectaculaire » et donc le baroque. Il en fait une mise en scène, une mise en acte qui doit persuader la dévotion : allongement, sinuosité, paradoxes spatiaux et lumière décolorante deviennent des outils dramatiques.

32) Massacre des Innocents, 1582-87, salle inférieure

Il s'agit d'une scène violemment dramatique, cruelle, chaque élément emprunté à Michel-Ange, à Raphaël et aux sculpteurs maniéristes, en particulier à Giambologna, est transféré et absorbé dans une nouvelle image de la vision du Tintoret d'une force dramatique harmonieuse.

Avec une intense implication intérieure, Tintoret présente une image de brutalité masculine et de courage féminin. Comme toujours, il utilise non pas les visages, mais les corps, les draperies, l'éclairage, la couleur et la technique artistique pour transmettre l'expression. Les marques terribles sur la rampe de l'escalier, par exemple, apparaissent comme peintes dans le sang réel. Le regard de la femme au bord inférieur de l'image suggère que son bras droit, coupé court par le bord de l'image elle-même, a été une fois étiré dans le propre monde du spectateur dans un appel à l'aide. Pour atteindre cet effet littéralement saisissant, Tintoret peut avoir attaché un bras en plâtre ou en stuc à l'image, comme beaucoup de peintres baroques plus tard.

Sur la gauche, un haut mur bloque tous les moyens d'évasion; sur la droite à l'arrière-plan un portique peut être aperçu qui s'ouvre sur un paysage boisé où le massacre cruel continue. Tous les détails sont d'une violence expressive épique et certains atteignent des sommets d'efficacité poétique.

33) Saintes femmes dans paysage, 1583-87

Par ailleurs, Tintoret a conquis Venise par une pratique très personnelle de la peinture. Il affirme toujours plus son « faire » : ses figures n'agissent pas selon le decorum mais selon la volonté et la décision esthétique de son créateur. Immensité des toiles et leur caractère liturgique ou officiel ne

doivent pas dissimuler ce qui les anime : une vision personnelle, intime presque, qui acquiert dans l'œuvre une dimension publique. Cf les Sainte Marie-Madeleine de la Scuola San Rocco.

34) Cène, San Giorgio Maggiore, 1592-94

Cène de San Giorgio Maggiore exécutés très tardivement, de 1592 à 1594, représente l'apogée de ce style. Profonde perspective est lourde d'une atmosphère crépusculaire et peuplée de formes angéliques immatérielles. Le Tintoret exploite ici jusqu'à leurs dernières limites les possibilités de la peinture à l'huile et celles d'une dématérialisation sans abandon de la forme.

35) Triomphe de Venise, 1584, salle du Sénat

Réalisé avec son fils Domenico. Comme un vortex ascendant de créatures mythologiques marines qui se tournent vers Venise, assise au-dessus, pour lui offrir cadeaux et reconnaissance

Ailleurs, au sein du palais ducal, Tintoret peint à une échelle littéralement épique. Toiles font partie d'une nouvelle décoration d'ensemble des étages supérieurs du palais, après la destruction des œuvres du XVIe par un incendie en 1577.

36) Le Paradis, après 1588

37) Détail

38) Détail

La contribution la plus importante du Tintoret à l'entreprise fut le remplacement du Couronnement de la Vierge de Guariento en 1365, situé derrière l'estrade sur laquelle le doge et les patriciens de premier plan siégeaient lors des réunions du Grand Conseil. Il avait été décidé que le remplaçant continuerait à se centrer autour du Christ et de Marie, préservant le thème paradisiaque général de la composition de Guariento. Cependant, l'objectif de la composition du Paradis de Tintoret était d'être christique plutôt que marial, éliminant les scènes d'accompagnement de l'Annonciation et établissant le Christ comme l'autorité suprême, à qui Marie est subsidiaire. Les foules bouillonnantes de saints et d'anges suggèrent délibérément un Jugement Dernier, rappelant aux membres du Grand Conseil la gravité et la signification durable de leurs délibérations et de leur action

Le Tintoret se montre à la hauteur des circonstances : le Paradis qu'il peint au-dessus des sièges de la Seigneurie, dans la salle du Grand Conseil, est le plus grand tableau du monde et le traitement des scènes historiques qu'il doit réaliser va donner un renouveau de vigueur dramatique à la peinture historiée. Tintoret a donné à toutes les formes traditionnelles de la peinture vénitienne une vitalité et une dimension inouïes, inventant un langage tellement puissant et maniable qu'il sera utilisé par ses successeurs pendant tout le siècle suivant.

39) Mise au tombeau, 1592-94, San Giorgio Maggiore

Pas encore baroque car matériel figuratif qu'il utilise reste celui du XVIe. Dans sa dernière toile, la Mise au tombeau, de 1593-94, clair-obscur dramatique se combine à une dynamique en zigzag ascendante et descendante qui sera chère au Baroque. Mais aucun support architectural ne fixe ni ne cadre la composition, faite avant tout du balancement des figures : l'opposition pathétique des corps du Christ et de la Vierge surgit grâce à un artifice évident, le fossé qui les sépare, pas du tout baroque.