

1) Venise

2) cours n°5

Au cours de la 2^e moitié du XVI^e que les traits les plus originaux de l'art vénitien, la couleur et la liberté d'emploi de la matière, atteignent leur pleine maturité. Ils s'expriment totalement dans les dernières œuvres de Titien et s'élèvent à de nouveaux sommets grâce à Véronèse et Tintoret.

3) Titien + Portrait de Philippe II, 1550-51, Prado

Après 1551, date de son 2^e retour d'Augsbourg, Titien s'établit à Venise pour y demeurer jusqu'à sa mort. Il a la chance d'avoir pour mécène Philippe II d'Espagne qui lui assure sécurité financière grâce à la pension qu'il lui donne et que Titien complète par les investissements qu'il a faits. Philippe est un mécène au jugement sûr, prêt à encourager son peintre de prédilection jusque dans ses étranges recherches picturales.

En 1551, suivant la Diète impériale d'Augsbourg, il devint le régent de l'Espagne. Après l'abdication de son père, il fut couronné roi d'Espagne. Titien dépeint le prince, âgé d'environ vingt-quatre ans vêtu d'un magnifique ensemble d'armures richement décorées. La blancheur de sa peau correspond à ses bas blancs et au vernis doré verdâtre sur son armure. De cette façon, le teint pâle du prince semble plus distingué.

4) Portrait du duc d'Astri, portrait en pied d'un inconnu. 1550-52, Cassel

Il a alors traversé la période d'influence de l'école romaine et va, pendant les 25 ans qui lui restent, revenir à l'exploration des fondements visuels de son art. nature de sa dernière manière ne peut se comparer qu'à celle de Bellini. Style profondément personnel et constitue l'expression la plus achevée de ce genre d'expérience picturale et visuelle qui est l'essence de l'art vénitien.

Identité du personnage pas sûre, mais contraste qu'il forme avec le décor magnifique du tableau doit avoir été très présent à l'esprit de Titien et constitue une part majeure du contenu de l'œuvre. A ce moment-là, l'artiste a totalement adopté le portrait en pied et il emploie le lexique complet de sa dernière manière, campant la figure devant un paysage d'une splendeur visuelle extrême, et liant ces deux éléments en un tourbillon de couleurs rose et argent. Toute la magie des corrélations entre la forme du premier plan et l'espace de l'arrière-plan, l'essence même des œuvres tardives de Titien, apparaît ici. Y pousse les possibilités du portrait jusqu'à ses limites humaines et artistiques.

5) Crucifixion, v 1555, Escorial

Particulièrement impressionnant à propos de cette peinture sont les couleurs merveilleuses et les lumières modulées sur le corps du Christ, ainsi que le paysage soigneusement peint, qui est une caractéristique rare dans l'œuvre tardive du Titien. Les ruines, la ville en arrière-plan et les merveilleuses couleurs des collines rappellent les premiers paysages véronais. La croix, isolée devant le vaste paysage, donne à la peinture une qualité intemporelle qui met l'accent sur sa fonction dévotionnelle. Le thème de l'œuvre n'est pas le moment de la crucifixion, mais la solitude de la mort.

6) Venus et Adonis, 1554, Prado

Entre 1553 et 1554, Titien exécute pour les Habsbourg deux œuvres mythologiques classiques d'intention clairement érotique qu'il décrit lui-même comme « poésie » (fables mythologiques). Ce sont les Danae avec une servante et Vénus et Adonis, tous deux maintenant au Prado, Madrid. Le Vénus et Adonis est devenu le prototype de toute une série de répliques de ce sujet.

Vénus, la déesse de l'amour, tombe amoureuse d'Adonis, une belle jeunesse. Son amour n'est cependant pas suffisant pour l'empêcher de poursuivre son passe-temps favori, la chasse, qui l'entraînera, car il est abattu par un sanglier. Il y a une lettre intéressante de Titien à Philippe II qui traite de cette peinture. L'artiste fait un point spécial de mentionner qu'il était particulièrement intéressé à représenter le corps des deux côtés.

Dans les deux tableaux, la scène de l'union des amants se baigne dans la lumière chaude du coucher du soleil, où la douceur diffuse des couleurs se balance. Le nu féminin révèle l'inspiration continue de la sculpture de Michel-Ange, comme l'Aube et la Nuit des tombes Médicis à Florence. Mais ce qui est entièrement personnel pour Titien, c'est la qualité de la couleur, qui se fragmente en taches de luminosité éblouissante - un complément parfait à l'abandon sensuel extatique des figures.

À son époque, Vénus et Adonis était considérée comme l'une des œuvres les plus érotiques du Titien, en particulier dans la compression des fesses de Vénus dans sa pose assise, mais elle suggère

aussi la condescendance indulgente d'un homme plus jeune envers la réaction frénétique et surprotectrice d'une femme plus âgée.

7) Diane et Callisto, 1556-59, Edimbourg

Groupe important de tableaux peints pour Philippe est une série mythologique, aux sujets tirés d'Ovide, fort différente des mythologies voluptueuses et charnelles qu'il avait peintes jusque-là. Toutes représentent des scènes violentes : Actéon, Callisto, Europe. Titien y expose les tourments de la chair et l'injustice des dieux, mais donne l'impression de les admettre et de les transcender par la peinture. Contrastes émotionnel et visuels sont tous deux poussés à l'extrême, mais se trouvent aussi réconciliés, réunis par la vision même de l'artiste.

Dans sa carrière ultérieure Titien, comme Véronèse, a développé un plus grand sérieux et l'intensité expressive, non seulement dans ses œuvres religieuses, mais aussi dans ses mythologies païennes. Les peintures Diana et Actéon, et Diana et Callisto ont été peintes dans le cadre d'une série de six grandes toiles mythologiques (ou poésie comme Titien les appelait) pour le principal mécène de ses dernières années, le roi Philippe II d'Espagne. Un thème très général sous-jacent à la série est celui des amours des dieux olympiens, et des circonstances habituellement tragiques pour tous les mortels qui s'impliquent avec eux. La principale source littéraire pour les peintures est Métamorphoses d'Ovide, l'œuvre la plus populaire de la littérature classique de la Renaissance italienne.

On s'attendait à ce que les nymphes de Diane soient aussi chastes que la déesse elle-même. L'une d'elles, Callisto, a été séduite par Jupiter qui s'est d'abord déguisé en Diane afin d'obtenir la présence des nymphes. Dans Diana et Callisto, la malheureuse Callisto est montrée dépouillée par ses compagnons sur ordre de la déesse chaste Diana pour révéler sa grossesse. Banni pour son état honteux, Callisto a été transformé en ours par Junon, la femme jalouse de Jupiter, mais a ensuite été immortalisée par lui comme la constellation de la Grande Ourse.

Dans la peinture de Titien, Diane dans sa grotte confronte Callisto, ses robes mises de côté pour révéler une grossesse sans équivoque.

Les pendentifs Diana et Actéon et Diana et Callisto (tous deux prêtés à la National Gallery of Scotland d'Édimbourg) faisaient autrefois partie de la collection de Philippe Egalité, Duc d'Orléans. Après la Révolution Française, ils ont été achetés par l'immensément riche duc de Bridgewater et appartiennent encore à ses descendants.

8) Diane et Actéon, 1556-59, Edimbourg

Poesie pour Philippe II, mais il ne livrera jamais la mort d'Actéon. Permet d'insérer un déploiement opulent de chairs féminines parmi les contrastes de tons et de matières d'un paysage. Cependant, l'histoire du chasseur qui surprend Diane au bain suscite chez Titien une démarche plus méditée. L'ensemble est au service d'un pressentiment tragique. Les échanges de regards engendrent une forte tension et le crâne de cerf annonce le sort du chasseur. Composition dont l'instabilité délibérée est obtenue par l'angle que fait la citerne alors que les figures de Diane et d'Actéon semblent s'écarter l'une de l'autre, animant la surface de tensions qui communiquent le sens du sujet. Paysage aussi, chaîne ininterrompue de montagnes sous l'orage entrevue à travers les arbres, s'anime, de gauche à droite, par la vision fugitive d'une jeune fille pourchassant le cerf et fait écho, par le drame de la nature qui s'y joue, aux tensions de la scène. Tout est ici angoisse et conflit, mais Titien atteint, par son maniement de la couleur et de la matière à une beauté visuelle passionnée qui élève ce style à une dimension supérieure. Tenture d'un rose resplendissant relie le premier plan au paysage montagneux. Toutes les parties du tableau sont liées entre elles par la couleur et la texture de la surface et les tensions extrêmes du sujet sont moins résolues que transcendées à un autre niveau d'expérience. Comme si peintre vieillissant se sentait enfin capable de faire face à toute l'angoisse, à toute la souffrance de l'existence. Admirable consentement aux antinomies constitue le message de la dernière période.

9) Mort d'Actéon, 1565-76, Londres, NG

Citation de Palma le Jeune, artiste qui travailla dans son atelier : « (Titien) ébauchait ses tableaux en plaçant les masses de couleur qui servaient de lit à ce qu'il voulait exprimer. J'ai vu moi-même des dessous de cette sorte, vigoureusement appliqués avec un pinceau chargé d'ocre rouge pur, qui devenaient des seconds plans. Puis, avec une touche de blanc de céruse, et le même pinceau trempé

ensuite dans le rouge, le noir ou le jaune, il créait les parties claires et sombres pour l'effet de relief. C'est ainsi qu'avec quatre coups de pinceau, il pouvait évoquer une figure magnifique. (...). (Ensuite), il tournait les tableaux contre le mur et les laissait là sans les regarder, quelque fois pendant plusieurs mois. Quand il les reprenait, il les examinait comme si c'étaient ses ennemis mortels, afin d'en déceler tous les défauts. S'il trouvait quelque chose qui ne concordait pas avec ses intentions, il opérait et remodelait ses personnages pour les porter au plus haut degré de perfection. (...). Pour les dernières touches, il estompait les transitions entre les lumières et les demi-teintes avec ses doigts. (...) Dans les derniers stades, il peignait davantage avec ses doigts qu'avec le pinceau »
La peinture était indéfiniment en cours d'exécution, jamais terminée.

10) Autoportrait, 1562-64, Berlin

Ce tableau a reçu une variété de dates allant du début des années 1550 aux années 1560. La façon dont le blanc est appliqué comme une masse épaisse de peinture en sections irrégulières et parfois très grandes n'est pas sans rappeler le style du Titien vers 1560, mais la peinture n'a pas été achevée. Il n'y a qu'une suggestion de l'endroit où se trouve sa main gauche. Il est intéressant de noter qu'il a omis toute référence à son métier. La seule allusion biographique est la chaîne dorée, signe de sa chevalerie.

Comparant ce tableau à l'autoportrait ultérieur du Prado, ce dernier montre Titien comme retiré et distant dans un profil proche, contrairement à l'autoportrait de Berlin, où il apparaît sans les outils de son métier mais comme s'il regardait de façon critique une toile invisible telle que décrite par Palma Giovane.

11) portrait de Jacopo Strada, vers 1567 – 68, Vienne

Pour la première fois à la fin de sa vie, il reprend le type du portrait de l'homme en action : le personnage était féru d'antiquités dont il faisait le négoce : il le représente dans son intérieur, entouré de tous les accessoires de son commerce. Par la torsion du corps il en fait une image dynamique. Ne cesse d'expérimenter, même dans son dernier portrait. Influencé directement par les portraits du Nord ou par Lorenzo Lotto. Strada était un amateur bien connu de Titien. Marque de l'universalité, de la largeur d'esprit de l'artiste, que de s'attaquer pour la première fois dans sa vieillesse à ce type de portrait d'homme en action, pour le transporter dans son propre idiome, ramenant tout aux éclairs fulgurants et à la mobilité des rapports qui caractérisent son style des dernières années.

Style de Titien à sa maturité est fondamental pour les artistes de la nouvelle génération, même si leur première réaction est de s'y opposer.

12) Bassano + Calvaire, 1550-55, Budapest

Bassano : forte influence du Parmesan et de Francesco Salviati à la fin des années 1540 : cf Décollation de saint JB de Copenhague. A cette période, palette très acide, avec ocres chauds et verts aigres qui accentuent la tension tourmentée des formes. Il se crée une atmosphère d'angoisse, liée au résultat d'une intensité sans objet dans le regard que portent les figures les unes sur les autres ou dans la précipitation qui les anime. C'est l'élégance même de leurs formes et de leurs attitudes qui devient source d'inquiétude.

13) Bassano, Adoration des Mages, 1563-64, Vienne

Dans les années 1560, Bassano abandonne délibérément ce style pour réaffirmer, probablement influencé par Véronèse, les principes fondamentaux qui sous-tendaient l'art vénitien depuis les années 20. Il suit Titien et le Tintoret dans la subordination du rendu des couleurs aux valeurs d'ombres et de lumière, ce qui lui permet de parvenir à un clair-obscur très personnel dans lequel les couleurs, adoucies plutôt que fuligineuses, percent à peine la texture grenue de l'obscurité. Cf Adoration des bergers de 1568 : témoigne d'une rusticité monumentale inédite, qui est l'apport le plus considérable de Jacopo à l'histoire de l'art.

14) Tintoret+ portrait du procureur Jacopo Soranzo, v 1550, Venise, Accademia

Tintoret est absolue antithèse de Titien : bourgeois qui le restera toute sa vie, ne quittant Venise qu'une seule fois et refusant de se mêler à la société cosmopolite. Peu de mécènes princiers et travaille uniquement à l'intérieur de la cité. Mais peinture d'un raffinement nouveau sur le plan visuel : il peint à un moment où s'affirme le goût du public pour le style pur et ses œuvres sont

conçues pour attirer l'attention et orientées vers un effet. Relèvent parfois plus de la virtuosité technique que d'une véritable observation, mais témoignent aussi d'une inventivité infinie et sont projetées sur la toile avec une aisance de mouvement libératrice, dans des dimensions dont l'importance donne à la peinture vénitienne une ampleur et une générosité nouvelle.

Tintoret développe très vite une formule qui lui permet d'exécuter des portraits en série : son atelier en produit beaucoup, représentant des sénateurs et autres Vénitiens, portraits honnêtes, mais sans grand intérêt. Comme il ne quitte presque jamais Venise, ne se dirigera jamais vers un art de cour : ses couleurs sont toujours sourdes et ses effets sans grande complexité.

Traitement du caractère par Tintoret est rarement profond.

15) Suzanne et les vieillards, v 1555, Vienne

Les œuvres de Tintoret après le milieu du XVI^e siècle démontrent encore plus clairement la recherche d'effets sculpturaux forts obtenus par l'utilisation du clair-obscur, une représentation spatiale scénographique complexe et l'utilisation de couleurs claires et vives en contraste direct avec les harmonies plus modérées de la « *magica alchimia cromatica* » du Titien. Pour sa représentation du sujet de l'histoire biblique, Tintoretto choisit une scène dans laquelle Susanna semble tellement absorbée dans sa réflexion qu'elle ne remarque pas les deux vieillards embusqués, voyeuristes et diffamatoires. De plus, l'artiste met si clairement en scène l'acte de Susanna en utilisant la technique du clair-obscur que le spectateur devient lui-même un voyeur.

16) Tintoret, Saint Louis, saint Georges et la princesse, v 1553, Venise, Accademia

Les œuvres « Saint Jérôme et Saint-André » et Saint Louis et saint Georges sont un exemple majeur de ces tendances. Elles ont été commandées pour l'une des salles du Magistrato del Sale dans le Palazzo dei Camerlenghi au Rialto par Andrea Dandolo et Girolamo Bernardo, magistrats qui ont quitté leurs fonctions entre Septembre et Octobre 1552.

Le Saint Louis est un bel exemple de la réalisation par Tintoret d'une tension compositionnelle dynamique. La force incisive de la ligne se combine à une couleur riche et lumineuse pour créer des figures solidement modélisées. La déclaration consciente du style dramatique est devenue un autre prétexte à la polémique persistante entre Tintoret et Titien. Dolce y fait clairement allusion quand, dans son « *Dialogo della pittura* » de 1558, il critique la position malheureuse de la princesse, qu'il prend pour sainte Marguerite, à cheval sur le dragon.

17) Tintoret, Présentation de la Vierge au temple, 1553-56, Madonna dell'Orto

Après la Libération de l'esclave qui assure sa réputation, il entreprend de modifier l'aspect des églises et des édifices publics dans une longue série de tableaux de vastes proportions, exécutés avec une grande rapidité. La vitesse à laquelle il peint attire la jalousie de ses pairs et la censure d'un critique aussi avisé que l'Arétin, mais elle est indispensable à ses visées. Démesures des dimensions est essentielle à son art, et le levant de l'église Santa Maria dell'Orto est totalement transformé par les gigantesques toiles qu'il y suspend, aveuglant les fenêtres pour y parvenir. Ces tableaux constituent une forme nouvelle de décoration et amorcent une mode qui se prolongera jusqu'au XVIII^e.

La Madonna dell'Orto était l'église préférée du Tintoret, près de la maison où il vivait. Tintoret lui-même, son épouse Faustine, son fils Domenico, sa fille Marietta ont été enterrés dans cette église. Tintoret a participé à l'ambitieuse rénovation de l'église. Il a décoré l'orgue avec la Présentation de la Vierge, le Contarini Cappella complété avec le Miracle de Sainte Agnès, puis le point culminant de l'ameublement de l'église est venu dans le chœur avec les toiles gigantesques de Moïse recevant les tables de la Loi sur le mur intérieur gauche du chœur et le Jugement dernier sur le mur intérieur droit.

Cette peinture, composée de deux moitiés verticales maintenant cousues ensemble au milieu, ornait autrefois l'extérieur de deux ailes d'orgue. 4.30 x 4.80m. L'escalier monumental indique le lien musical; ses 15 marches ou « *grades* » se réfèrent aux 15 graduels, les psaumes chantés par les pèlerins dans les processions annuelles du temple. La galerie des chanteurs au-dessus de l'orgue a également été peinte par Tintoret. La sculpture sombre de la poitrine et les cadres des ailes étaient en partie dorés, comme l'escalier dans la peinture; Tintoret a choisi son ornementation ondulante dans la feuille d'or. Cet élément stylistique « byzantin » est particulièrement efficace dans la zone d'ombre sur la gauche, où il produit un sentiment d'illumination mystique. Les marches richement

décorées sur le chemin de Marie dans le temple rappellent la Scala dei Giganti dans la cour intérieure du Palais Ducal, dont la partie inférieure, comme l'escalier jusqu'au temple, a 15 marches. Comme le grand prêtre sur la photo de Tintoret, le Doge recevait des invités importants dans cet escalier.

18) Tintoret, Jugement dernier et Moïse recevant les Tables de la Loi, 1560-62, Madonna dell'Orto

19) détails

14,50m de haut pour 6m de large

Le Jugement dernier de Tintoret est un résumé systématique des grands modèles de Titien et de Michel-Ange dans un jugement qui ressemble à une inondation. La hauteur de la peinture et une habile manipulation du point de vue permettent à l'artiste de créer l'illusion que le déluge cosmique incliné se déverse sur le spectateur.

Iconographiquement, c'est probablement la peinture la plus complexe de Tintoret, et elle n'a toujours pas été entièrement interprétée. L'artiste montre le Jugement Dernier comme un événement élémentaire déchaîné de dimensions cosmiques. Si, comme on le prétend souvent, Tintoret s'est jamais efforcé d'obtenir une synthèse du Titien et de Michel-Ange, c'est là qu'il combine la composition du Gloria de 1553 pour Charles V avec la monumentalité de la peinture murale de la Chapelle Sixtine. Comme dans la peinture tardive du panneau médiéval du Nord, Christ est montré comme juge du monde, avec le lys de la miséricorde et l'épée de la justice, tandis que la Vierge Marie et Jean-Baptiste intercèdent pour l'humanité ressuscitée. Une caractéristique particulièrement inhabituelle est la représentation du Jugement dernier comme une catastrophe impliquant des inondations.

20) Le vol du corps de saint Marc, 1562-66, Venise, Accademia

En 1562, Tintoret fut chargé par le Gardien suprême, Tommaso Rangone, de compléter la décoration de la Scuola di San Marco. Cette œuvre de la Sala Capitolare relate l'épisode dans lequel les chrétiens d'Alexandrie, profitant d'un ouragan soudain, prennent possession du corps michelangelesque du saint qui était sur le point d'être brûlé par les païens. Le groupe au premier plan (où Rangone lui-même est représenté portant la tête du saint) se distingue sculpturalement de la profondeur vertigineuse de l'arrière-plan créé par l'utilisation de la lumière et par la séquence architecturale obsessionnelle d'arcades et de fenêtres qui se terminent par la phosphorescence de la construction décrite sur un ciel rougeâtre lourd de nuages. La lumière joue un rôle élémentaire dans cette scène fantasmagorique. Un rôle curieusement important est joué par le dromadaire qui s'est échappé de son propriétaire. Tintoret s'est inséré dans la composition - à droite, l'homme barbu derrière le chameau. 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. Virtuosité proprement maniériste est dépassées par le dynamisme même de l'invention dont le peintre laisse la trace présente sur la toile. 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 : espace oblique et étrange de l'invention du corps de saint Marc conduit à un point de fuite rigoureusement situé sur le poignet du saint, l'effet étant à la fois décalé et renforcé par la zone lumineuse de la dalle soulevée.

21) Apothéose de saint Roch, 1564, Sala dell'Albergo, Scuola grande di San Rocco

Scuole fournissent aussi champ d'action propice à l'épanouissement des talents décoratifs de Tintoret et de 1564 à 1587, il travaille à la Scuola San Rocco, y couvrant entièrement d'un cycle complet de tableaux, les murs des 3 grandes salles. Telle prédominance de toiles n'autorise cependant pas encore à parler de décoration intégrée, et les conceptions décoratives de Tintoret reste encore essentiellement fondées sur le principe de l'enchâssement.

Lacunes, mais documents attestent de 8 concours à Venise au XVIe et sûrement plus nombreux. Viennent de la rivalité entre institutions qui les lancent, souvent scuole (guildes) mais aussi Etat, ont lieu chaque fois qu'ils décident d'améliorer leur intérieur. Membres versent alors une cotisation pour la réalisation de l'œuvre. Artistes devaient respecter un cahier des charges : celui du Paradis du palais des Doges formule des exigences diverses, sur le support (toile plutôt que fresque), agencement architectural, programme iconographique, message symbolique. Institution livre prescriptions aux

artistes qu'elle choisit de mettre en concurrence. Sans doute possible pour peintres non sélectionnés de tenter leur chance, au moins pour se faire connaître. Différents concurrents remettaient leurs modelli élaborés dans leur atelier ; commission les observaient. Difficile de dire comment celle-ci était établie : pour tondo de la Libreria Marciana , jury constitué de l'Arétin, l'architecte Sansovino et Titien. Celui-ci plaidera pour Véronèse. Une fois le vainqueur proclamé doit passer à la réalisation. Certaines délibérations parfois difficiles : existe aussi cas de désignation d'ex-æquo, comme celle de Tintoret et Bassano pour la salle du Grand Conseil du palais des Doges. Concours gagné permet généralement de s'assurer d'autres commandes pour le même établissement, et parfois même une pension.

4 concurrents : Zuccaro, Tintoret, Véronèse et Giuseppe Porta Salviati. 50 juges. Tintoret a fait directement la toile qui est installé dans l'encadrement du plafond. Et il propose de l'offrir si le jury ne veut pas la payer. Forcément, confrérie apprécie. Tintoret, après coup d'éclat à la Scuola di San Rocco, ne cessera de travailler pour la confrérie et recevra une rente annuelle de 100 ducats. Cette peinture ovale fait partie de la décoration du plafond de la Sala dell'Albergo. Après sa vie ardue d'errances, racontée par les peintures de l'église voisine, Roch atteint enfin le ciel, ses chœurs angéliques, et la vision suprême « face à face ».

L'esprit de Michel-Ange, qui venait tout juste de mourir, semble imprégner cette image de plafond. Alors que la figure de Dieu le Père rappelle le Créateur dans les fresques de la Chapelle Sixtine, sa rencontre avec le saint Roch montant suggère la célèbre Assunta du Titien, le retable d'époque de 1516/18 dans l'église voisine de Frari, montrant l'Assomption de la Vierge. La figure musclée du saint, patron des victimes de la peste, et les jolis représentants des neuf chœurs d'anges, rappelant un peu la sculpture gothique de la cathédrale, semblent se tenir sur le bord d'une ouverture dans le toit lui-même. Cet illusionnisme extrême et anti vénitien dérive finalement des images de plafond mantuan d'Andrea Mantegna.

22) Crucifixion 5.40 x 12.25m

23) Détails

24) Détails

Plus grand tableau de la Scuola di San Rocco est la Crucifixion dans la Sala dell'Albergo, exécuté en 1565. Appartient à 1^e série décorative. Multiplicité des événements y sont dépeints comme dans la tradition des peintures historiées des scuole, mais Tintoret concentre les différentes parties de sa composition pour obtenir une focalisation dramatique. Tous les groupes gravitent autour d'une pyramide de figures entassées au pied de la Croix, et des diagonales habilement disposées, élèvent le regard vers la figure isolée du Christ. Une lumière surnaturelle, baignant la scène tout entière, lui confère une signification spirituelle. Dans ce décor, les rehauts incandescents acquièrent un sens nouveau, deviennent le facteur essentiel de la spiritualisation des formes.

25) Noces de Cana, 1561, Santa Maria della Salute, 4.35 x 5.35m

Le tableau se trouve dans la Sacristie de la Basilique; il venait du réfectoire du monastère des Crociferi.

Le déjeuner de mariage a une atmosphère nettement sobre, comme le miracle n'a pas encore eu lieu. Les tasses sont vides, les mariés sont inquiets, et leurs invités sont perplexes. Christ, qui est au milieu, mais mis en évidence par la perspective de la table, va bientôt restaurer la bonne humeur de tout le monde

26) Véronèse, bio+ autoportrait, Ermitage

Paolo Véronèse est né à Vérone, mais se trouve établi à Venise dès 1555, après apprentissage à Vérone. A la différence de Titien et Tintoret qui asservissent au cours des années 1560 la couleur aux nécessités du clair-obscur, reste d'abord et avant tout un coloriste. D'une certaine façon, ses tableaux sont les plus authentiques successeurs des œuvres tardives de Bellini, car, à l'instar du vieux Bellini, il conçoit sa toile comme une sorte de tapisserie ou de tapis, où s'entremêlent les couleurs. Mais conception plus décorative que celle de Bellini et son langage plus héroïque et classique.

27) Véronèse, Véronèse, sainte Famille avec saints, 1551-53, San Francesco della Vigna (3m de haut)

28) Détail

Ce retable est appelé le Pala Giustiniani, puisqu'il a été commandé par Antonio Giustiniani, provveditore della fabbrica (inspecteur des bâtiments), qui aurait été le payeur du peintre. Des couleurs fraîches clairement contrastantes au service de formes précises et construites de façon spectaculaire sont les principales caractéristiques du premier tableau d'autel véronais pour une église vénitienne. La réflectographie infrarouge a récemment mis en lumière une découverte technique surprenante : à l'origine, certaines parties de l'architecture picturale à l'arrière-plan de l'image étaient disposées différemment. Dans une phase précoce, la colonne derrière Marie était à peu près au centre de l'image. Au fur et à mesure que la peinture avançait, elle a été peinte et déplacée à droite. Il est clair qu'il n'était donc pas envisagé initialement le fragment de pilier maladroit avec sa demi-colonne engagée, dont la relation avec les autres motifs architecturaux produit des incohérences de perspective.

29) Véronèse, allégorie de la musique, 1556

7 concurrents avec programme iconographique imposé : pour tondo de la Libreria Marciana, jury constitué de l'Arétin, l'architecte Sansovino et Titien. Celui-ci plaidera pour Véronèse. Titien qui adoube Véronèse : « Vous avez su donner à cette Bibliothèque la grâce, les valeurs et les atours que la République attendait. Puissiez-vous continuer dans cette excellente voie... »

30) Bibliothèque Marciana, Platon et Aristote, années 1560

Fortement influencées par le maniérisme, les compositions de Véronèse indiquent qu'il connaît Parmesan ou Jules Romain, ainsi que tableaux peints par Titien dans les années 1540. Mais s'éloigne rarement de la Vénétie et les éléments maniéristes de son œuvre s'inscrivent dans une échelle de valeurs spécifiquement vénitiennes.

31) Villa Barbaro, Maser, plafond du salon de l'Olympe, 1560-61

32) Détails

33) Couloirs avec paysages et allégories dans niches

Souci de clarté narrative et de cohérence décorative immédiate est capital chez Véronèse. Harmonie, somptuosité de ses compositions ne proviennent pas seulement de l'agencement des formes mais de l'équilibre et de la coloration des couleurs, étendus à toute la toile et entremêlés pour tisser les motifs. Technique culminera dans deux vastes projets décoratifs : San Sebastiano de Venise en 1555-61 et villa Barbaro de Maser, v 1561. Là, il travaille pour une fois exclusivement à fresque sur les espaces que l'architecture mesurée de Palladio laisse libres : l'ensemble est d'une cohérence inconnue dans l'art vénitien jusque-là. Plusieurs de ces fresques sont allégoriques, d'autres en revanche, ne relèvent d'aucune référence littéraire. Paysages ou caprices en trompe-l'œil, comme le serviteur dans l'embrasure d'une fausse porte. Leur tonalité argentée, la grâce et la douceur qu'elles évoquent, prolongent l'architecture sans en altérer l'harmonie. Véronèse abandonne rapidement ce style, mais son élève Battista Zelotti (1526-1578) y aura recours dans d'autres villas vénitiennes.

34) Vierge apparaissant à des saints, 1564-65, San Sebastiano 4.20m

Le retable du chœur de l'église de San Sebastiano a vraisemblablement été peint en même temps que les deux toiles latérales de la galerie (martyre de saint Sébastien et martyre des saints Marc et Marcellinus). En faisant le dessin préliminaire pour l'architecture du retable, Véronèse a travaillé une fois de plus en tant que concepteur architectural. Les deux saintes honorent la mémoire de la fondatrice Catharina Cornaro et de son exécuteur testamentaire Liza Querini. Le biographe de Véronèse Ridolfi, écrivant en 1648, pensait pouvoir discerner le portrait du client, Fra Bernardo Torlioni, dans la figure de saint François.

35) Saints Marc et Marcellin menés au martyre, 1564-65, San Sebastiano

Cette peinture est sur le mur du chancel (presbytère) de l'église de San Sebastiano. La Légende d'Or de Jacopo da Voragine raconte en détail l'histoire des frères Marc et Marcellinus et les événements qui ont eu lieu avant leur exécution. Les tentatives de leurs parents désespérés d'amener les deux martyrs, renforcés dans leur foi par saint Sébastien, à changer d'avis et à abandonner leur foi font l'objet d'une scène surpeuplée, qui colle très étroitement à la source textuelle. L'architecture idéalisée conforme aux formes de Palladio et Sansovino fournit le cadre de l'événement dramatique. Selon Ridolfi, les deux tableaux destinés aux murs latéraux du « presbytère » furent achevés en 1565. Cette date semble crédible, et s'inscrit bien dans le rapport selon laquelle

Federico Zuccaro, qui a passé deux ans et demi à Venise à partir de 1563, a réalisé des dessins à partir des deux œuvres.

36) détail

37) Repas dans la maison de Simon, années 1560, Turin

Composition asymétrique, tumultueuse. Le peu d'importance donnée au drame et l'opulence reposante qui y règne sont l'expression d'un hédonisme poussé au plus haut point. Il incarne l'idéal patricien d'un environnement splendide, peuplé de nobles figures participant à de grands événements avec une aisance tout aristocratique. Telles scènes de festins ne sont pas représentatives de la vie à Venise à cette période ou à une autre ; elles participent à un idéal imaginaire de beauté plastique et splendeur matérielle qui fait partie de l'héritage byzantin de Venise. Par leurs proportions, leurs formes architectoniques grandioses et plutôt fantastiques, leurs effets de foule et la richesse de leurs détails, se rattachent à la tradition des peintures décoratives des scuole, mais constituent en fait un type nouveau de sujet destiné à décorer les réfectoires des grands monastères. Hédonisme triomphant est une nouveauté dans des lieux consacrés : laïcisation de l'art religieux ne saurait être poussée plus avant

38) Les noces de Cana, 1563, Louvre 6.60 x 9.90m

39) Détail

Les Noces de Cana ornaient le réfectoire construit par Palladio pour les Bénédictins de l'île de San Giorgio Maggiore. L'épisode sacré est transposé, avec une liberté iconographique souveraine, dans le cadre fastueux d'une noce vénitienne. Les bénédictins du couvent San Giorgio Maggiore à Venise commandent cette immense toile en 1562 pour orner le nouveau réfectoire. Le contrat qui engage Véronèse pour peindre les Noces est d'une grande précision. Les moines insistent sur la nécessité que l'oeuvre soit monumentale, afin d'occuper tout le mur du fond du réfectoire. Accrochée à 2,50 mètres au-dessus du sol, elle doit donner l'illusion de prolonger l'espace. Véronèse réalise une oeuvre de 70 m² en quinze mois, probablement aidé par son frère Benedetto Caliari.

Les mariés sont assis au bout de la table laissant la place au centre à la figure du Christ. Ainsi, il est entouré par la Vierge, ses disciples, les clercs, les princes, des aristocrates vénitiens, des orientaux en turban, de nombreux serviteurs et le peuple. Certains sont vêtus de costumes traditionnels antiques, d'autres, en particulier les femmes, sont coiffés et parés somptueusement.

Véronèse dispose avec aisance cent trente convives, mêlant les personnages de la Bible à des figures contemporaines. Celles-ci ne sont pas réellement identifiables, même si une légende du XVIIIe siècle raconte que l'artiste se serait lui-même représenté en blanc, avec une viole de gambe aux côtés de Titien et de Bassano participant au concert. Le maître de cérémonie barbu pourrait être l'Arétin pour qui Véronèse avait une grande admiration. Au milieu de cette foule, plusieurs chiens, oiseaux, une perruche et un chat s'ébattent. Véronèse mêle le profane et le sacré pour planter le décor. Les symboles religieux annonçant la Passion du Christ côtoient une vaisselle d'argent et une orfèvrerie luxueuses du XVIe siècle. Le mobilier, le dressoir, les aiguères, les coupes et vases de cristal montrent toute la splendeur du festin. Chaque convive assis autour de la table a son propre couvert composé d'une serviette, de fourchettes et d'un tranchoir. Dans cette double lecture, aucun détail n'échappe à l'artiste. Alors qu'un serviteur coupe la viande au centre de la composition, symbole du corps mystique du Christ, des boîtes de coings, symboles du mariage, sont servies en dessert aux invités.

Véronèse orchestre une véritable mise en scène. Le thème lui permet de créer un décor théâtral pour placer ses personnages. La composition, divisée en deux montre une partie supérieure avec le ciel parcouru de nuages blancs et une partie inférieure terrestre envahie par la foule. Les colonnes cannelées aux chapiteaux corinthiens évoquent les constructions récentes de l'architecte Palladio. Le peintre a sélectionné des pigments précieux importés d'Orient par les marchands vénitiens, des jaunes orangés, des rouges vifs et le lapis-lazuli utilisé en grande quantité pour le ciel et les draperies. Ces couleurs jouent un rôle majeur dans la lisibilité du tableau. Elles contribuent, par leur contraste, à individualiser chacun des personnages. Grâce à une restauration de trois années, les couleurs ont retrouvé leur force et leur éclat pour parfois se modifier, comme pour le manteau du maître de cérémonie, qui du rouge est devenu vert, sa couleur originale.

40) Repas dans la maison de Simon, 1573, Venise, Accademia

Cela lui valut d'être en butte à la censure de l'Inquisition, qui lui reproche le scandale d'un de ses derniers Repas, une Cène pour Santi Giovanni e Paolo, mais comme les Inquisiteurs ne s'intéressent qu'aux détails et non à l'ensemble, il ne sera finalement pas contraint de modifier son tableau, mais se contentera de changer son titre qui deviendra le Repas dans la maison de Levi. Examen des réponses que Véronèse apporte aux inquisiteurs montre à quel point il se soucie peu du contenu narratif de ses Repas, se préoccupant uniquement de la beauté des effets picturaux et de la diversité, de la vivacité des actions. « Nous autres peintres, usons des mêmes licences que les poètes et les bouffons. Il – je veux dire le tableau- est vaste et il m'a semblé qu'il pouvait contenir de nombreuses figures. »