



TITIEN,
TINTORET,
véronèse :

MUSÉE DU LOUVRE. DU 17 SEPTEMBRE 2009 AU 4 JANVIER 2010.

Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise.

Commissaires : Jean Habert et Vincent Delieuvin, assistés d'Arturo Galansino.

En jouant le jeu des comparaisons au travers de 85 tableaux venus du monde entier, le musée du Louvre tente de recréer la lutte impitoyable à laquelle se sont livrés les trois grands génies vénitiens de la deuxième moitié du XVI^e siècle pour imposer leur révolution luministe. Ce rassemblement de morceaux de concours ne dispense pas d'une visite à Venise, seule à même de rendre compte, dans toute sa démesure décorative, de cette chute des damnés qu'entreprend alors le flamboyant maniérisme vénitien.

REGARDE LES HOMMES TOMBER

PAR EMMANUEL DAYDÉ



Une société en crise, un empire qui s'effondre, une ruine qui se propage : en cette deuxième moitié du XVI^e siècle, la splendeur de la peinture vénitienne brûle de ses plus beaux feux en épousant les sursauts mêmes de la lente agonie de la République. Entre la peste de 1510, qui fauche Giorgione en pleine jeunesse, et celle de 1576, qui met fin à l'immortalité d'un Titien presque centenaire, l'"âge d'or" est en fait dominé par la guerre permanente et la banqueroute. Déluge de rythmes et de couleurs, affolement des sens et perte de la raison, le maniérisme lagunaire, tout de chute, d'incendie, de nuit et de furie, traduit cet écroulement héroïque en peinture. En regardant les hommes tomber, Venise se regarde elle-même. De cette chute, elle fait une gloire, un style, et plus qu'une fête, un cérémonial. Il faut lever la tête pour la voir, et elle vous dégringole dessus, à la façon d'une vague gigantesque, d'un tsunami de la fin des temps (tel que le figure d'ailleurs explicitement Tintoret, de façon inattendue, dans son vertical *Jugement dernier* de près de 15 mètres de haut). Au plafond de ses palais comme aux retables de ses églises, Venise tout d'un coup se met à tomber. Elle tombe dans ces pieds en l'air et ces corps triturés en tous sens de Tintoret, ces anges sans ailes qui semblent devoir se fracasser au sol, dans ce saint Marc scandaleux, qui fond du ciel sans crier gare telle une vrille – ou la pomme de Newton ? – dans *Le Miracle de l'esclave*, ou même dans ce mort ressuscité, qui s'effondre de son tombeau, dans *L'Invention du corps de saint Marc*. Elle tombe dans les pluies d'or, les Christ morts et mous et toutes les taches éclaboussées qui viennent ruiner l'harmonieux équilibre – pourtant si chèrement acquis – des toiles de Titien. Elle tombe dans les contre-plongées écrasantes et écrasées de Véronèse, où hommes, chevaux et colonnes vus par en dessous (*di sotto in su*), se tordent en des raccourcis saisissants, où serviteurs et curieux s'accrochent à des rebords de fenêtres – pour mieux ne rien voir ? –, dans ces *Allégories de l'Amour* dégoulinantes de draperies cramoisies, ou dans ce Persée sans destrier qui arrive comme une pierre, droit dans les airs. À sa façon, la chute programmée de l'empire vénitien et les grandes machines théâtrales de sa peinture diluvienne annoncent – la splendeur en moins – l'art provocateur et impitoyable du Milanais de New York Maurizio Cattelan, →



Double page précédente :

Lambert Sustris. *Vénus et l'Amour attendant le retour de Mars*.

C. 1560, huile sur toile, 134 x 183 cm. Paris, musée du Louvre.

À gauche en haut :

Véronèse. *Portrait d'Alessandro Vittoria*. C.1570, huile sur toile,

110 x 82 cm. New York, The Metropolitan Museum of Art.

À gauche en bas :

Titien. *Portrait de Jacopo Strada*.

1567-1568, huile sur toile, 125 x 95 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.

À droite :

Tintoret. *Tarquin et Lucrece*.

1565-1570, huile sur toile, 175 x 151,5 cm. The Art Institute of Chicago.



avec ces mannequins d'enfants pendus à un arbre, ces chevaux empaillés suspendus au plafond ou rentrant dans le mur, ou encore ce pape Jean-Paul II écrasé au sol par une météorite. Tous ceux qui tombent.

La Renaissance triomphante, avec son classicisme harmonieux du début du XVI^e siècle, initié par Giorgione, le jeune Titien et Sebastiano del Piombo, n'est plus. Poursuivant néanmoins la révolution luministe, et la poussant jusque dans ses ultimes retranchements, le vieux Titien, Tintoret et Véronèse, la sainte trinité vénitienne qui règne sur la Sérénissime à partir des années 1540 (et à laquelle on pourrait ajouter, en guise de quatrième mousquetaire, le lunaire Bassano), peignent, dans l'angoisse et la trahison, la chronique d'une mort annoncée. Oh, non pas bien entendu cette *Mort à Venise* romantique légèrement complaisante, qui se repaît d'elle-même, exaltée à l'époque moderne, après la fin de la République, tout d'abord en littérature par un Allemand, Thomas Mann, ensuite au cinéma par un Milanais, Luchino Visconti, et enfin en musique par un Anglais, Benjamin Britten. Non, le XVI^e siècle est un âge viril et violent où, loin de se lamenter et d'écouter le chant de sa plainte, on rêve encore de vaincre. À l'âge des guerres d'Italie et de la brutale avancée turque, la peinture, comme les galères vénitienes, est en lutte. Aucune mélancolie dans ce feu d'artifices, aucun regret pour une jeunesse dorée dans ces apocalypses d'eau et de feu : la Venise au flamboiement crépusculaire de ces vieillards magnifiques que sont Titien et Tintoret n'est plus celle d'un Giorgione insouciant, qui meurt par défi, en faisant l'amour à une belle atteinte de la peste, et pas encore celle d'un Tazio aux boucles blondes

jouant sur l'horrible plage grise du Lido, pendant une épidémie de choléra. Cette Venise mâle rugit tel un lion blessé. Et si elle se casse la figure, c'est en tenant le compte de ses chutes – à l'image de l'ancien Gazzetino qui publiait chaque jour la liste des gens tombés à l'eau dans les canaux. Il ne faut pas se laisser prendre à la douceur lumineuse de Titien – ce samedi soir sur la lagune, dont il est l'inventeur –, ni à la luminescence des corps zébrés d'éclairs de Tintoret, encore moins à l'éclat de pierres précieuses des étoffes et des visages de Véronèse. Ces chatoiements ne sont que des reflets à la surface de l'eau, des arcs-en-ciel sur fonds d'orage. Sous les dorures, c'est la chair qui pourrit.

À tout seigneur, tout honneur. Ce serait Titien le premier, qui introduirait tout d'un coup le doute et l'angoisse – la métaphysique en quelque sorte – dans la peinture vénitienne. Artiste adulé et commerçant habile – sinon avare, disent ses ennemis –, chevalier impérial portant blason et vivant magnifiquement, celui dont Charles Quint aurait ramassé le pinceau ne craint pourtant rien ni personne. Tiziano Vecellio est d'ailleurs le seul qui ose, comme les rois, signer de son seul prénom : Titien. Jacopo Robusti lui préfère le sobriquet plus bourgeois de Tintoretto, le petit teinturier, en référence à la fois au métier de son père et à sa taille quasi lilliputienne. Et Paolo Caliari n'a droit qu'au surnom de Véronèse, le Véronais, l'étranger. Le dieu Titien a beau être né à Pieve di Cadore, au pied des Dolomites, il est fêté comme le plus grand des Vénitiens, car il a porté l'art du réalisme à un degré de raffinement tel que l'univers de la peinture, sous ses pinceaux, est devenu le réel. Pourtant, la venue à Venise du Florentin Vasari, le défi lancé par la sculpture de Michel Ange et, pour finir, la confrontation directe avec le maniérisme lors de son voyage à Rome en 1545, l'incitent à changer sa vision. Prenant le relais de Vasari, qui a quitté la cité lacustre sans avoir pu décorer le plafond de l'église Santo Spirito in Isola, Titien exécute, dans une palette assourdie, trois scènes de l'Ancien Testament presque barbares, suite dynamique d'obliques aux raccourcis audacieux, contrepoint mouvementé de corps et de gestes, d'une violence archaïque encore jamais vue en Italie du Nord. Sept ans plus tard, Tintoret se souviendra du nu recroquevillé et balancé à terre de *Cain et Abel* dans sa propre et furibonde *Mort d'Abel* peinte pour la Scuola della Trinita. Et Véronèse à son tour reprendra la figure de Caïn dans sa *Tentation de saint Antoine* exécutée pour la cathédrale de Mantoue. →



À gauche :

Véronèse.

Persée délivrant Andromède.

1576, huile sur toile, 260 x 211 cm. Musée des Beaux-Arts de Rennes.

À droite :

Titien.

Saint Jérôme dans la forêt sauvage.

1560, huile sur toile, 135 x 96 cm. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza.



Même si Titien ne poursuit pas dans cette *maniera*, un souffle nouveau, perturbateur, s'est emparé de Venise. Car, au-delà des rivalités, il faut parler de stimulation entre les grands peintres vénitiens. Certes ils se jalourent, Titien engueulant proprement son ami l'Arétin pour sa louange inconsidérée de Tintoret, effectuée évidemment durant son absence. Certes les coups bas pleuvent tous les jours entre ces artistes marchands dans l'âme qui se jugent, se jaugent et s'affrontent – de manière plus ou moins régulière – en participant aux mêmes concours. Mais, au-delà des divergences d'intérêt, ces artistes riches et célèbres se regardent passionnément, s'inspirent les uns des autres et, pour tout dire, s'admirent intensément. Après le sac de l'atelier de Titien, au lendemain de sa mort en pleine peste, à 86 ans, c'est Tintoret qui va racheter à Pomponio Vecellio, son seul fils survivant, la *Flagellation* et nombre d'esquisses du *Portement de Croix*. Loin d'opposer ses génies, la peinture vénitienne, à sa façon, est une et indivisible.

Encore faut-il bien en séparer ses composantes, aussi radicales que personnelles. Même Carlo Ridolfi, le biographe des artistes vénitiens, appelé à la rescousse au XVII^e siècle afin de contrer les allégations méprisantes de Vasari, historien de l'art partial qui exaltait le dessin florentin aux dépens de la couleur vénitienne, est capable d'aveuglement. "Tintoret n'omettait pas de copier continuellement les peintures de Titien, d'après

lesquelles il constitua sa façon de bien colorier", écrit-il. Bien colorier, Tintoret ? Parler de belles couleurs à propos d'un artiste qui ne se préoccupe que de la fin de la lumière et de la progression de l'ombre, c'est presque n'y rien comprendre. Aujourd'hui comme hier – et Jean Habert, commissaire de l'exposition du Louvre, y sacrifie encore, en reconnaissant que "l'influence de Titien sur ses contemporains est manifeste" –, la tentation a été forte de tout ramener au génie du seul Titien. On aura remarqué, par exemple, que Tintoret n'a pas hésité à reprendre le gracieux port de tête du *Bacchus* de Titien pour son propre *Bacchus*, achevé 50 ans plus tard, dans le Salotto Quadrato du palais des Doges. Mais la commande officielle était rigide. Aucune manière de peindre trop inhabituelle ne devait détourner l'attention des délégués étrangers dans cette antichambre de la puissance vénitienne. C'est donc par souci de plaire et par volonté de ne pas choquer que Tintoret a puisé dans l'iconographie de Titien. On a pareillement fait d'un petit tableau de dévotion, le *Saint Jérôme pénitent* du maître, aujourd'hui au Louvre, contre-jour fantastique dans une nature hostile que l'on date des années 1530, le premier nocturne de la peinture vénitienne. Mais la nuit de Jacopo n'est pas le nocturne de Tiziano. Cette *notte* existentielle, qui n'a pas encore recouvert un *Saint Jérôme* signé Tintoret, athlète recroquevillé dans une toile trop petite pour lui, n'est pas un paysage mais une invasion. Supprimant toute ouverture, toute architecture et tout intérieur vu en perspective accélérée, cette nuit obscure, qui crée un espace somme toute indéterminé, de l'ordre du non-lieu, est d'une autre nature. Rien à voir avec le clair-obscur giorgionesque pratiqué jusqu'alors par Titien, lui-même dérivé du *sfumato* vaporeux de Léonard. Titien ? s'énervait Jean-Paul Sartre contre Simone de Beauvoir : rien que de l'opéra ! Avec Jacopo Robusti, la lumière n'éclaire plus rien, elle ne glisse plus sur les corps et les visages pour les révéler. C'est l'obscurité au contraire qui remonte du sol, engluant tout dans son néant, telle une tache d'encre gorgée d'eau, qui coule et qui coule, telle la marée montante. Ce n'est plus la fin du jour comme chez Titien, il n'y a plus de jour. Ce sont des cris de pinceau rapide et rageur, des cris de corbeaux dans la nuit. Environné de corps qui tourbillonnent en cascade, telles des mouches attirées par la lumière divine, le corps transfiguré et étincelant du *Moïse recevant les Tables de la loi* à la Madonna dell'Orto, l'église paroissiale du peintre (dans laquelle il a voulu se faire enterrer sous une simple dalle), évoque la noirceur →



À gauche :

Tintoret.

Saint Jérôme. 1571-1575, huile sur toile, 143,5 x 103 cm.

Vienne, Kunsthistorisches Museum.

À droite :

Titien.

Vénus au miroir. 1555, huile sur toile, 124,5 x 105 cm.

Washington, National Gallery of Art.





du Surfer d'argent des *Quatre Fantastiques*. "Tintoret la foudre navigue sous pavillon noir" résumait Sartre, fasciné par la personnalité de celui qu'il appelait "le séquestré de Venise". Chez Tintoret, même quand il fait jour, le ciel, réduit à quelques trouées bleutées, devient une déchirure jaune. Une déchirure qui, comme le remarquait l'écrivain existentialiste, ne signifie pas l'angoisse, mais est l'angoisse.

Ce n'est pas tout à fait cette inquiétude existentielle que l'on retrouve dans l'art somptuaire de Véronèse, ce trésorier de la peinture vénitienne. Mais tout de même une semblable interrogation, une agitation qui n'est que le masque de la solitude et le sentiment de la catastrophe. S'il est vrai que Véronèse, toute sa vie, n'a cessé d'observer d'un œil critique les modèles les plus contemporains, que ce soient des gravures de Dürer, des portraits de Tintoret ou – cela est certain – des retables de Titien, il s'est toujours acharné à les renouveler de manière totalement créative. L'artiste de la fête à Venise, l'architecte des villas de rêve et des banquets fastueux, des tables surchargées et des centaines de convives, cache sous sa brillante surface illusionniste une psychologie et un mysticisme subtils. Celui que l'Inquisition soupçonnait d'hérésie protestante n'était que frénésie évangélique. Pour le comprendre, il suffit d'ailleurs de comparer la calme beauté un peu compassée des figures rassemblées par Titien autour d'une nappe blanche, immaculée et parsemée de violettes, dans ses *Pèlerins d'Emmaüs*, à

la trop bruyante solitude que propose Véronèse dans sa propre version, encombrée et grouillante d'enfants et de chiens, mais humaine, trop humaine. Dès ses débuts, rompant délibérément avec les bruns chauds de Titien, le Véronais crée un nouvel espace diurne tout de fraîcheur et d'équilibre, qui associe les bleus et les rouges avec les roses et les verts pâles. Délaissant le système décentré de Tintoret, il opte pour une scénographie symétrique spectaculaire. Par ailleurs, si l'on a coutume d'attribuer à Titien l'invention du portrait en pied, c'est pourtant un obscur peintre lombard, Moretto da Brescia, qui inspire au peintre son intime et lumineux double portrait de mère serrant son enfant, *La Comtesse Livia da Porto Thiene et sa fille Porzia*.

Si Tintoret introduit le temps en peinture en usant du mouvement démultiplié qui traduit le temps, Véronèse, lui, invente le cinéma, ses panoramiques, ses zooms et ses plans-séquences. Avec ses six chiens et ses 126 invités venus d'Afrique, de Turquie et d'ailleurs,

À gauche :

Titien.

La mise au tombeau.

1559, huile sur toile, 137 x 175 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

À droite :

Tintoret.

Suzanne et les vieillards.

1557, huile sur toile, 146 x 194 cm. Vienne, Kunsthistorisches Museum.



parlant, mangeant, buvant, montrant du doigt, découpant, piquant à la fourchette – une scandaleuse nouveauté toscane bientôt reprise à la cour d’Henri III – ou jouant en tous sens, et s’exclamant devant le miracle de l’eau changée en vin, *Les Noces de Cana* évoque le film *Mariage* de Robert Altman. Comme au cinéma, où l’ensemble n’est compréhensible qu’une fois toutes les scènes visionnées, ces conversations surprises de manière indiscreète semblent issues de mouvements de caméras en différentes séquences, prises à la fois ensemble et séparément. Bruissant d’invectives, d’altercations et d’échanges en tout genre, avant de subir un incendie, suivi d’un orage et de l’envol d’oiseaux dans le ciel, l’éclairage cinématographique que propose Peter Greenaway à la fondation Cini sur ce chef-d’œuvre galvaudé révèle – encore une fois – la chute de l’homme seul au milieu de la foule, la promesse de sang et de mort au milieu du festin. Présenté dans le réfectoire même de Palladio, où se trouvait le tableau avant sa confiscation “pour dommages de guerre” par Bonaparte et son rapatriement au Louvre, *Les Noces de Cana* – Une vision de Peter Greenaway arrache définitivement Véronèse à l’indifférence du plaisir.

Au hasard des prêts – de plus en plus difficiles à obtenir comme chacun sait –, l’exposition du Louvre se termine avec la vibrante *Danaé* de Titien du Prado. Extraordinaire moment de projection, de tension et de confusion, cette moderne *Olympia*, plus moderne que celle de Manet (dont elle est pourtant la source),

n’a cependant rien à envier à l’éveil du désir suscité par *Suzanne et les vieillards* de Tintoret. Pas plus que la courtisane alanguie de Titien, cette chair lumineuse qui cherche le reflet de son miroir n’appartient pas à une innocente jeune femme, mais à une voluptueuse prostituée scintillant dans l’obscurité (qui renvoie peut-être à la confusion du peintre d’avoir épousé une femme deux fois plus jeune que lui). Mais ce morceau d’anthologie érotique d’une *civilita puttanesca* aux 11 654 courtisanes de haut vol et autres racoleuses bas-étage ne peut véritablement faire office de conclusion au siècle d’or vénitien. Pour véritablement mettre un terme à cette chute des damnés et à ce *Masque de la mort rouge* qu’est la fin du XVI^e siècle à Venise, il aurait fallu donner à voir trois *pietà* crépusculaires, d’eau, de nuit et de brouillard, qui sont le véritable testament du maniérisme lagunaire : celle inachevée de 1576, toute troublée et comme barbouillée de fumée, que Titien destinait à son propre tombeau, celle aux trois corps effondrés de 1581, obscurcie et noircie, de Véronèse, et la pathétique et livide *Mise au tombeau* de 1594 de Tintoret, où l’évanouissement de la Vierge répond à la chute du corps du Christ, dans une nuit exsangue, striée d’un ultime rai de lumière mourante. Il n’y a pas d’au-delà de ces trois peintures. Il n’y a qu’un après, celui – 150 ans plus tard – de l’insoutenable légèreté de l’être de Tiepolo, ce grand décor évanescents et musical, qui a troqué le pinceau de Titien, Tintoret et Véronèse pour le violon de Vivaldi, Marcello et Albinoni. *In furore*. ■