

VERONESE

Paolo Caliari, dit « le Véronèse »

Nous allons terminer le cycle de ces cours concernant cette trilogie que nous avons abordée à travers les trois grands maîtres, Titien, Tintoret et voici qu'aujourd'hui je vais présenter le Véronèse pour parler de la peinture vénitienne, c'est-à-dire pour parler de la couleur, de cette couleur flamboyante qui va être une véritable apothéose à travers la production picturale que va accomplir Veronese, Paolo Caliari dit « le Véronèse ». Vous avez compris que « Veronese » veut dire qu'il est né à Vérone, en 1528. Il meurt dans sa maison de campagne à côté de Vicence, en 1588.

C'est un peintre que l'on peut qualifier d'« éclectique » à travers la diversité de ses productions, à travers ce maniérisme qui apparaît au début du XVI^e siècle, issu de la grande tradition de Jules Romain, élève de Raphaël, où on met en évidence la forme et les corps allongés avec parfois l'excès des couleurs souvent criardes, avec ces harmonies dorées, qu'il a empruntées au peintre Titien, avec la force d'expression des couleurs, avec ce dynamisme qui le définit et le goût des allégories complexes à déchiffrer.

Autoportrait

Huile sur toile
63 x 50 cm

Musée de l' Ermitage

Saint - Pétersbourg



Autoportrait

Paolo Caliari a été un peintre absolument prodigieux. Prodigieux par l'expression, par l'émotion qu'il donne à voir et le ressenti, et l'opulence même de sa peinture, de la couleur, de ses compositions, de ses dessins, de ces tissus. Cet artiste met bien à l'honneur la cité de Venise.

Détail du *Mariage mystique de Sainte Catherine* : la robe



Mais méfions-nous, les apparences pourraient devenir trompeuses. Car il ne s'agit pas simplement de représenter la qualité des tissus, des moires, des brocarts, il s'agit de mettre en scène ce que Venise n'est plus, c'est-à-dire une grande puissance maritime commerciale et cette gloire va être « exposée » à travers la production picturale.

Il y a dans son œuvre une radieuse luminosité. Venise, avec effectivement cette évocation chromatique, avec l'espace très fort emprunté aux différents artistes qui l'ont précédé : Gentile Bellini, le Carpaccio... Nous arrivons à une densité flamboyante qui dit bien la mise en scène dont il sera l'auteur, d'une théâtralisation de la gloire de Venise. Gloire de Venise à travers ces allégories, à travers l'emprunt qu'il fait de cette union par l'image de Sainte Catherine de Sienna et *le Mariage mystique*, à travers cette force et ces personnages d'une représentation extrêmement théâtralisée.

Le Mariage mystique
de sainte Catherine

Vers 1575

Huile sur toile
337 x 241 cm

Gallerie dell' Accademia.



Le Mariage mystique de Sainte Catherine

Junon versant ses dons
sur Venise

1553 -1554

Huile sur toile
365 x 147 cm

Palais ducal
Venise



Junon versant ses dons sur Venise

Des personnages parfois surprenants, des personnages qu'il emprunte bien sûr, comme toujours, à la mythologie. « *Junon versant ses dons sur Venise* » : Nous avons ici ce qu'on va qualifier (ce qu'il a emprunté au Tintoret) du « Sotto in su », ce qui est vu par en-dessous. C'est-à-dire qu'il y a une véritable contre-plongée qui donne une perspective en élévation permettant d'accentuer la profondeur du plafond,

donnant une vision céleste. Cette perspective est illusoire, elle met bien en scène cette puissance et cette conscience de donner de la hauteur de vue avec cet univers azur, du ciel.

C'est un compositeur d'harmonie. C'est un homme qui met bien en scène cette dimension de la diagonale et du contraposto. La tradition humaniste de cette décoration murale nous fait découvrir combien il est important de dire que Junon devient déesse de l'orgueil lié à l'identité de Venise même. Cette gloire et cette fortune symbolisées par la couronne de lauriers, avec cette corne d'abondance, mettent bien en scène une représentation allégorique de cet Etat de Venise, qui est en train de perdre sa fortune.

On donne à la peinture un rôle, celui de l'illusion, c'est-à-dire une représentation qui permet véritablement de mettre en scène ce degré de conscience : Venise, ici, à travers cette déesse, enveloppée dans un nuage doré, dont le ton s'associe avec le bleu de sa tunique et l'orange de son manteau. De ces couleurs rosées et jaunes, il y a effectivement le symbole du Doge qui apparaît, le Doge qui doit sa gloire à la fortune qui lui est délivrée.

La Vierge à l' Enfant

Une sainte martyre
et saint Pierre.

1555 - 1556



La Vierge à l'Enfant, une Sainte martyre et Saint Pierre

Une sorte de représentation religieuse avec *la Vierge à l'Enfant, une Sainte martyre et Saint Pierre*. Saint Pierre est facilement reconnaissable avec ses clés d'or et d'argent, et cette femme dont on peut apercevoir qu'elle porte une palme, donc une martyre, sainte qui n'a pas été identifiée. Cette palme du martyre et la douceur des visages, visages diaphanes qui se déploient dans une référence dont les modèles sont les madones de Raphaël. Pour Raphaël, ce qui prime c'est la notion même du dessin. Véronèse va rajouter cette puissance évocatrice de cette transparence des tissus et de

cette arborescence de la lumière qui va se diffuser sur l'ensemble des vêtements des différents protagonistes. Paul Véronèse travaille avec une gamme de tons réduite et extrêmement raffinée.

Il réussit à donner à son œuvre une majesté et une grâce remarquables en se servant à la fois de la lumière extérieure qui caresse chaque élément et d'une luminosité intérieure qui les fait vibrer. Il y a une sorte de pulsation de la présence, une sorte du battement que je pourrais qualifier de la « transparence », des tons vert acide, bleu froid et rose vif. Et là, nous sommes véritablement dans la définition de ce que nous pouvons appeler le maniérisme, « à la manière de » Jules Romain et des différents protagonistes qui vont bien mettre en scène cette interrogation d'une peinture qui change pour provoquer la conscience.

Il ne s'agit pas simplement de mettre en scène une construction, ici, qui est pyramidale. La notion même de la pyramide, la représentation à travers la forme géométrique du triangle, met la dimension effective du caractère divin de l'Incarnation.

Nous voyons que Pierre est légèrement en retrait des protagonistes, se détachant sur l'arrière-plan avec un ton vert éclairé par la bordure dorée de son manteau. Oui, nous savons effectivement que Véronèse est facilement reconnaissable à travers son style. Il ne s'agit pas simplement de définir un « vert » que nous verrons tout à l'heure avec le grand échanson, mais davantage de bien mettre en scène une pluralité de ses compositions.

Jupiter foudroyant
les Vices

Vers 1553 – 1555.

Huile sur toile
560 x 330 cm

Musée du Louvre.



Jupiter foudroyant les vices

Toujours un tableau qui était destiné à Venise, qui a été volé par Napoléon, et qui a atterri au musée du Louvre pour la plus grande gloire, bien sûr, de l'Empire et du Musée du Louvre : « *Jupiter foudroyant les vices* », qui se trouvait dans une des

salles du Grand Conseil de Venise, du Palais des Doges. C'est-à-dire que nous avons affaire à des vertus, ce qui permet de comprendre comment on exerce le pouvoir, et l'analogie avec la représentation mythologique de Jupiter, met bien en scène l'exercice de ne pas s'attribuer un pouvoir qui est à la fois « républicain », pour la cité de Venise, mais aussi un pouvoir qui est également divin. Nous voyons ainsi que l'analogie est importante et que la mythologie n'est pas en contradiction avec la dimension du fait religieux.

Il s'agit ici de mettre en éveil la conscience qui va se développer durant toute la période du XVI^e siècle que l'on va appeler l'humanisme. La référence au monde grec permet véritablement d'avoir une définition de ce que doit être l'exercice du pouvoir en battant et en excluant tous ceux qui voudraient s'en emparer. C'est pour cela que Venise devient une « République » aux structures extrêmement complexes : pour éviter la prise en main de tel ou tel individu sur la cité.

Eglise San Sebastiano



L'église San Sebastiano (de Saint Sébastien)

Elle se trouve dans le Dorsoduro. Et ça va être la grande période pour Véronèse ; une période qui va mettre l'artiste d'abord dans une véritable reconnaissance publique, dans les années 1550 -1558 : cette expérience de l'artiste à investir l'espace. Ça veut dire qu'il va habiller la totalité de l'espace et nous allons passer d'une église à un salon vénitien.

Le thème en étant la reine Esther, femme d'Assuérus. Dans l'Ancien Testament, le livre d'Esther raconte l'histoire de cette femme d'origine juive, qui s'est mariée avec le roi Assuérus-Xerxès, lors de l'exil à Babylone (597 av. J-C à 538).

Etant en exil à Babylone, la reine va effectivement se marier pour sauver le peuple juif. Le sujet fait référence bien sûr à ce qu'est Venise, qui se marie avec les différents centres commerciaux, fussent-ils païens, pour exercer la gloire du salut de Venise. Nous avons des identités de transposition selon le principe de l'allégorie qui met en scène cette analogie entre le sujet, qui est un sujet biblique ici, et non pas mythologique, un sujet qui va orner l'espace de cette église, une église des Hiéronymites. Le mot peut vous paraître étrange : les Hiéronymites, ce sont des religieux fondés par saint Jérôme. Saint Jérôme est le traducteur de la Septante (Bible en Grec) en la Vulgate (Bible en Latin), donc nous avons ici effectivement l'écriture de l'Ancien Testament qui devient image contemporaine de Venise à travers le sujet d'Esther. Et nous voyons bien que cet ensemble devient des plafonds de décors et des histoires de mémoire, et que lorsqu'on voit un tel sujet, ça fait référence à l'Écriture, donc à la Bible.

San Sebastiano

Vue de la nef



Nous ne sommes pas dans le quartier juif, le ghetto, qui est beaucoup plus au nord, et nous avons effectivement un salon d'apparat, que nous retrouvons à l'intérieur de la sacristie.



Eglise San Sebastiano. Plafond de la sacristie 1555.

Le Couronnement d'Esther

Le couronnement d' Esther
(détail)
1556.



L'importance du décor n'est pas simplement de l'ordre de l'utilité qui relèverait simplement de ce que j'appellerais un « habillage du visuel », mais bien davantage d'une représentation de ce qu'il faut comprendre, de la fonction et de l'usage des lieux. Usage des lieux associés au pouvoir civil, au sein du palais des Doges, pouvoir religieux au sein des églises, faisant mémoire de cette cité de Venise qui accueille les étrangers exilés, terre d'accueil qui se soumet à la conscience d'Esther, « figure de l'exilée », qui est couronnée car elle a sauvé son peuple par sa foi...

La Belle Nani

La Belle Nani

Vers 1557

Huile sur toile

115 x 87 cm

Musée du Louvre.



Cette « Belle Nani » que nous retrouvons ici met en scène l'importance accordée aux portraits, ces portraits que nous avons déjà entrevus à travers les grandes qualités des œuvres du Titien, également du Tintoret, mais avec Véronèse, il y a quelque chose de bien plus étrange.

Véronèse ne cherche pas, avec sa palette, l'effet de contraste souvent violent que l'on a pu entrevoir avec le Titien ou le Tintoret. Ici, son clair-obscur reste lumineux, et c'est une œuvre « légère » qui est à la fois en représentation d'une telle subtilité avec la transparence de ce châle qui recouvre le corps et le vêtement de cette femme, et son visage. Tandis que ces derniers révèlent ces figures, cette composition met bien en scène l'importance qu'il accorde à la notion même de la lumière, qui donne forme aux corps et qui donne vie aux êtres qui sont représentés.

Atmosphère limpide qui définit leur récit et leur attitude. L'auteur réussit à créer une ample symphonie, cette symphonie fondée sur des contrastes d'où, sans grand écart de tons, harmonie légère, extrêmement subtile, dans laquelle des valeurs fondamentales aux valeurs complémentaires définissent le sens même de l'association des couleurs. Ce portrait de cette dame blonde est un exemple parfait de la maturité de Véronèse et de son talent de portraitiste.

Le tableau est connu sous le nom de *La Belle Nani*. Il représente une dame de la noblesse vénitienne éclatante de jeunesse, de beauté et d'élégance. Sur l'arrière-plan indéfini de ce ton brun ressort la figure de la dame vêtue d'un habit violacé aux manches bleues brodées - d'or, bien sûr ; recouverte en partie d'un voile qui s'apparente à cette hauteur et avec ses manches, dans une précieuse épauvette, sorte d'agrafe qui vient orner les épaules de cette femme. Sa main gauche, le voile entre

ses doigts, est appuyée sur un petit meuble ; et au-delà de la perfection de cette personne, il y a bien plus la dimension de cette fusion des tons de l'habit avec ceux de l'arrière-plan : le noir met en relief le velours.

Il y a une véritable palpation du temps à travers la matière. Venise est connue pour l'importance accordée à ces tissus, à la richesse. Montrer une telle robe, c'est montrer la fortune de cette aristocrate. Elle ne relève pas d'un simple compte en banque, elle donne à voir de ce dont elle est vêtue. Il y a quelque chose à deviner, à entrevoir à travers ce décolleté et la préciosité, les fécondités du corps et de l'art....

La Villa Barbaro à Maser

(Maser est une province de Trévise, en Vénétie)

Portrait de Daniele
Barbaro
Patriarche d' Aquilé

(vers 1560 – 1565)

Huile sur toile
123 x 105, 5 cm

Rijksmuseum

Amsterdam



Portrait de Daniele Barbaro

Le portrait de Daniele Barbaro, patriarche d'Aquilée, c'est-à-dire archevêque d'Aquilée, religieux d'une érudition absolument remarquable.

La Villa Barbaro est le produit d'une association entre deux personnages : Andrea Palladio, le grand architecte du XVIe siècle, et Véronèse. C'est à mon avis l'œuvre-clé de la manière de concevoir l'usage de la peinture, qui sort de son cadre, qui ne serait qu'une simple peinture à l'huile, mais qui va habiller la totalité d'un édifice. En étant des peintures murales, elle va dire le quotidien dans ce caractère à la fois éphémère et durable du temps.

Les Barbaro sont deux frères : Marcantonio, qui est ambassadeur, et Daniele, dont nous savons aussi qu'il travaille à la traduction du livre de Vitruve (L'architecte d'Octave-Auguste, qui a pour gendre Agrippa, à qui on doit le Panthéon de Rome). C'est dire que Daniele Barbaro s'intéresse à l'architecture ; et à travers ce travail, il

va demander à Palladio de concevoir une nouvelle manière de construire l'espace architectural.

La Villa



Voici donc cette fameuse villa : principe des grands portiques à l'antique associés avec des pavillons latéraux ; et le corps central reprend celui, effectivement, des grandes façades des temples antiques, façades à quatre colonnes. En réinventant cette production et ce vocabulaire architectural, il va donner l'usage nouveau aux grandes villas palladiennes, que l'on peut voir le long de la Brenta.

Car cela va devenir une manière de concevoir les lieux de villégiature, des lieux de repos, mais aussi lieux de la pensée et de la réflexion. Ainsi, à la demande de ces frères Barbaro, Véronèse va peindre ceci :



Salle de la croisée. Maser, villa Barbaro

Salle de la croisée

Nous sommes dans la partie centrale de l'édifice et quatre ailes successives définissent un plan en croix grecque. Cet habillage est absolument splendide, c'est l'illusion du temps qui passe à travers l'aspect extrêmement éphémère de ces entrebâillements où apparaissent des domestiques.

Donc il y a l'illusion de la perspective, et également la notion de ce qu'on appelle « le trompe-l'œil ». Tromper l'œil, ce n'est pas simplement un problème d'optique. Tromper l'œil, c'est interroger la pensée à travers cette figuration éphémère et l'allégorie des muses qui sont figurées.

L'œuvre de Véronèse, va être de mettre en scène le temps et l'espace, l'Histoire. Nous entrevoyons à travers ces jeux d'illusion, la représentation de ruines antiques. La littérature gréco-romaine revient à l'honneur, et la mémoire des vestiges de ces ruines met en évidence les recherches intellectuelles des frères Barbaro.

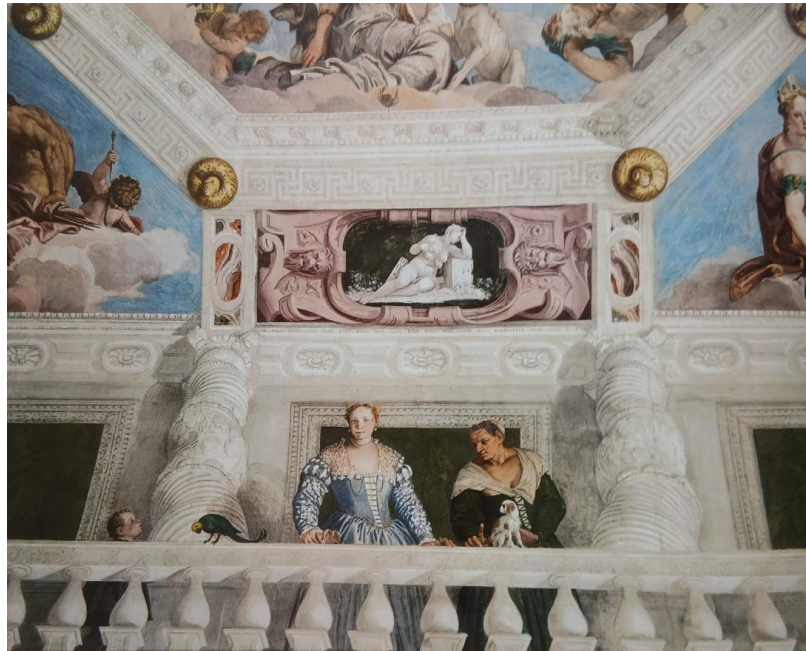
Jeune fille dans
l'entrebâillement
d'une porte et
Musiciennes

Salle de la croisée



De ces clins d'œil, de ces amusements à la fois humains et de cette quête de l'esprit, de ces joueuses d'instruments, de ces violons, de ces luths, de ces réalités ô combien complexes qui font de ces lieux, des lieux du plaisir de l'esprit à travers l'harmonie de la musique : nous sommes dans ces années 1550 -1560, au milieu donc du XVIe siècle, du Cinquecento, pour bien dire que nous avons une manière de penser et de vivre l'art comme un mode non pas simplement enfermé dans des palais liés à un gouvernement, non pas enfermé dans des églises, mais qui révèle la réalité d'un quotidien avec les facéties d'un enfant qui apparaît entre deux portes qui n'existent pas réellement, mais qui fait mémoire du temps qui passe...

Giustiniana Barbaro au balcon (salle de l'Olympe)



Giustiniana Barbaro au balcon avec son fils cadet et sa nourrice. Vers 1561.
Salle de l'Olympe.

L'illusion des apparences met bien en scène également la représentation d'un membre de la famille, Giustiniana Barbaro, au balcon avec son fils cadet et sa nourrice.

Tout cela n'est qu'illusion, tout cela n'est que de l'ordre du trompe-l'œil. La salle de l'Olympe, c'est la partie centrale de cette figuration et de cette représentation en croix grecque. Elle définit bien ce qu'est ce lieu : le lieu de la pensée, des Muses, de ces dieux qui définissent un savoir pour atteindre une véritable connaissance. Tel est ce lieu dans la représentation qui est faite pour bien mettre en scène également la mémoire de ceux et de celles qui ont vécu au XVI^e siècle.

Cette salle de l'Olympe est couverte d'une voûte en berceau sur laquelle est dessinée une corniche, s'ouvrant sur le ciel et avec un élément octogonal au centre. On voit une partie de l'octogone, on ne voit que trois pans. Quatre personnages irréguliers sont de part et d'autre, représentant différentes divinités.

Sur le mur, servant d'appui à la voûte, l'auteur a représenté les deux galeries avec de grosses colonnes torsadées, construites comme des perspectives, selon une perspective parfaite : nous sommes en ce XVI^e siècle, dans le renouveau de l'art de l'empereur Domitien (dans les années 80 après J-C). L'emprunt de l'architecture définit la connaissance de cette famille Barbaro. C'est un clin d'œil de l'esprit.

Palais des Doges

Salle du Collège.



Le palais des Doges, la salle du Grand Conseil,

qui apparaît ici, simplement pour vous dire combien il est important de bien mettre en scène l'usage de la peinture et des dorures. Tout est revêtu, c'est du plein. Tout est plein, tout est rempli au sens de l'occupation de l'espace.

Et ceci met bien en scène ce palais des Doges avec la salle du Conseil, le Conseil des Dix, Conseil du pouvoir : on sait très bien que le Doge n'avait qu'un pouvoir honorifique et que le Conseil des Dix décidait de tout : Conseil des ministres restreint au pouvoir extrêmement élargi.

Cet art illustre bien l'importance accordée à la mémoire. Parce que la peinture du Véronèse, et celle de beaucoup d'artistes, vont bien représenter la gloire des commanditaires. Et la gloire de ces commanditaires, ici, c'est la Sérénissime. C'est -à-dire qu'on va mettre en scène d'où vient ce pouvoir, quelle est cette richesse et comment maintenir ce pouvoir. Ce pouvoir-là est associé à la fonction politique de l'image, où il n'y a pas de séparation entre le pouvoir religieux et le pouvoir civil.

A droite, vous pouvez entrapercevoir un saint Antoine avec son Tau (le Tau : la lettre T grecque, représentant la croix du Christ), qui est en train de prodiguer ce qu'on appellera « le mystère de la charité », c'est-à-dire que Venise doit avoir le souci de la charité qui est exercée par la médiation des Scuole, ce qu'on a vu avec le Tintoret, avec la Scuola Grande di San Rocco.

Tout ça pour dire que c'est un monde qui est figuré et qui a le sens de cette histoire, et ce sens de cette histoire est associé au sens du temps. C'est pour cela qu'il y a une horloge. Le temps imparti, le XVI^e siècle, c'est le temps de la connaissance, c'est le temps du savoir, c'est le temps de cette astrologie, de la connaissance des astres pour mesurer le temps, le temps de l'histoire, le temps qui court à travers les âges et le temps qui s'accomplit selon la volonté du pouvoir politique.

Le Triomphe de la Foi.

Vers 1575 – 1577.

Huile sur toile
320 x 200 cm

Salle du Collège,
Plafond du Palais
des Doges;



C'est ainsi que nous pouvons le découvrir à travers *le Triomphe de la Foi*, allégorie que représente une femme vêtue de blanc, figurant le linceul du Christ lors de la Résurrection, et avec le calice : la foi étant symbolisée par ce calice.

Mais ce que vous voyez ici, c'est à la fois un monde chrétien et un monde païen, associés aux holocaustes, liturgie païenne : un personnage est en train de verser de l'encens sur un autel où se consume un feu. La mémoire de la foi est associée au souvenir d'Abraham et des patriarches.

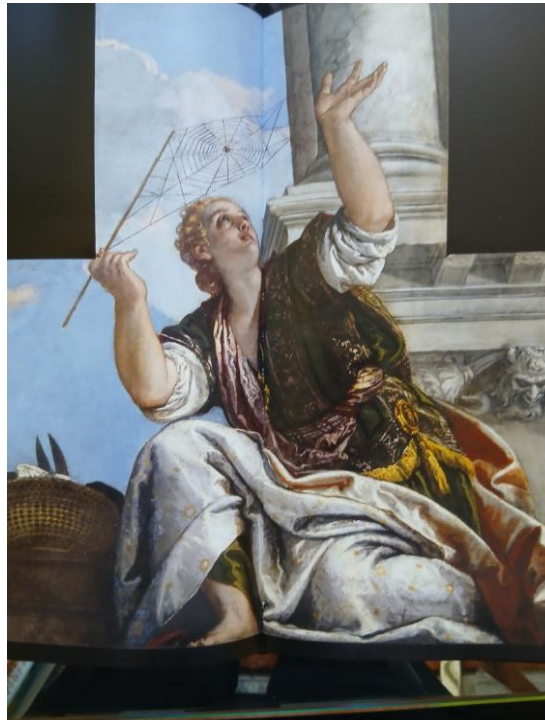
Une œuvre intéressante qui est *L'industrie* :

L' Industrie

1575 -1578

Huile sur toile
150 x 220 cm

Palais Ducal
Venise



Pourquoi le titre d'« Industrie » ? C'est le titre qui a été donné depuis le commencement. L'industrie, c'est à la fois l'adresse et l'habileté à exercer un ouvrage au sein d'une activité qui relève d'une véritable application.

En 1575, on confie à Paolo Veronese la tâche de décorer le plafond de la salle de réunion du Collège du Palais Ducal de Venise et le cycle s'articule autour de trois compartiments principaux situés dans la zone centrale du plafond et représentant dans l'ordre, à partir de l'entrée, le lion de l'évangéliste saint Marc et le lion entre Mars et Neptune. Mars, la guerre, et Neptune, la mer.

La foi en Venise, dominatrice avec la justice et la paix. Sur l'un des côtés se trouvent la modération et la tempérance avec la simplicité, la mansuétude et la fidélité. Sur l'autre, la prospérité, la vigilance, l'industrie, et ce qui donne vie et aboutit à l'industrie, c'est la fortune. Vous avez ici un programme politico-économique.

Au centre du plafond, la décoration ovale montre la foi en compagnie de la vertu, mais ici il y a effectivement l'industrie. L'industrie est considérée comme une vertu civile, la simplicité, la mansuétude également, la vigilance.

Pour entrer dans un esprit industriel, on voit apparaître dans cette recherche la toile, bien sûr, la toile d'araignée que tisse Arachné, cette jeune femme originaire de Lydie, qui excellait dans l'art du tissage, rivale d'Athéna, et qui fut transformée en araignée (vous reconnaissez l'étymologie) par la déesse (Cf. tous les récits de la Grèce antique où un humain a prétendu rivaliser en quoi que ce soit avec un dieu : Marsyas, trop brillant musicien, écorché vif par Apollon, etc.).

Ici, regardez bien la manière de construire. C'est un plafond plat, une toile, et le « in sotto in su » va bien mettre en évidence cette contre-plongée. C'est-à-dire qu'on va accentuer une profondeur d'illusion pour donner à voir l'importance accordée à

cette figuration qui est celle du tissage. A l'intérieur de la corbeille, sur la gauche, vous avez des ciseaux qui émergent et vous entrevoyez un morceau de tissu.

La vigilance du bien faire est associée à la notion du tissage des productions de draperies qui sont faites à Venise et sur la terre ferme, parce que le pouvoir de Venise est beaucoup plus grand que ce que nous croyons être à l'heure actuelle, qui n'est simplement que quelques îles éparses, mais cela va jusqu'à cette terre ferme et ça inclut Trévise, Padoue, etc. Un Etat extrêmement important pour ce qui n'est qu'une simple république.

Donc regardons cet ensemble, La justesse de la représentation, la tunique, la robe, ce drapé extraordinaire qui met bien en scène l'intensité du regard qui devient une conversation entre ce qui est fait et ce qui est accompli par dame Nature. Le pouvoir humain, la volonté humaine va dépasser la volonté même de la nature. Et là, nous avons déjà une conception de ce que peut être un Etat qui se veut industriel alors qu'il n'est plus un Etat de guerre ni de commerce aussi important qu'il fut durant la période médiévale.

Le Martyre de sainte Justine,

1574.

Huile sur toile
525 x 240 cm

Église Santa Giustina.

Padoue.



Le Martyre de Sainte Justine

Sainte Justine est la patronne de la ville de Padoue, martyrisée dans les années 304 sous le grand cycle des persécutions des empereurs Dioclétien et Maximien.

Qu'est-ce qu'on voit ? De la turbulence. On y voit de la puissance ; on y voit une énergie qui dépasse même la fonction du martyr où on a vraiment l'importance accordée aux couleurs, et en particulier la couleur de brocart blanc de Sainte Justine, et de ses vêtements dorés.

Elle a été transpercée par une épée selon l'hagiographie de Jacques de Voragine. Mais ce qui prime, c'est la gloire. La définition même de la gloire, c'est la

lumière translucide qui dépasse les ténèbres du monde. C'est cela, la gloire, et qui se trouve figurée à travers la représentation du Christ, de la Vierge Marie et de saint Jean. Et on voit, entre la turbulence de l'agitation de ces putti, des anges jouant d'un instrument.

Donc il y a une véritable magnificence, la puissance et l'évocation de cette période-là fait bien préfigurer de ce que sera le Baroque. Parce que ce n'est en aucun cas une œuvre baroque, c'est une œuvre qui dit l'expression d'une force esthétique à travers la surabondance de ces personnages qui dit bien la période de la Renaissance. Mais le Baroque commence à pointer à l'horizon.

Moïse sauvé des eaux

1580 – 1582

Huile sur toile
50 x 43 cm

Musée du Prado

Madrid



Moïse sauvé des eaux

Véronèse va souvent rester du côté de Vicence, d'Arezzo et différents lieux, et il va simplement louer une maison à Venise où il résidera de temps en temps, pour l'acheter à la fin de ses jours. Le tableau *Moïse sauvé des eaux* est associé à ce degré de conscience qui va permettre de comprendre que nous avons une évolution de l'œuvre de Véronèse dans une sorte d'espace plus ou moins assombri.

Moïse sauvé des eaux : Véronèse est fasciné par un sujet qui lui permet de transporter le faste de son époque dans la tradition d'une scène biblique. Il prend le thème de la découverte de Moïse dans de nombreuses versions toujours renouvelées. Et cette version qui se trouve au Prado est probablement la plus accomplie et la seule qui soit entièrement de la main de l'artiste.

La structure de la composition est fondée sur la diagonale qui est entre le Maure à gauche, la tête de la fille du Pharaon et l'arbre. Il faut savoir que la diagonale dit une perspective d'accomplissement. Cette diagonale qui aboutit à un arbre, ce n'est

pas anodin, cela peut être une interrogation, et cet arbre va devenir la préfiguration de l'arbre de la croix. Cela, nous le retrouvons dans les interprétations qui sont faites depuis de nombreuses décennies : la fille du Pharaon, en sauvant Moïse, dit l'annonce du Sauveur qui est le Christ. Moïse étant considéré comme le précurseur du Christ.

Véronèse ne renonce pas, à travers ces différents personnages, à la richesse des vêtements, avec le nain qui se trouve sur la droite, Moïse, que l'on présente, la représentation du Maure qui fait allusion aux esclaves, nombreux à l'intérieur de cette domesticité vénitienne.

Au deuxième plan se trouve le groupe des femmes. Les deux de gauche sont vêtues de bleu clair et de bleu foncé. L'une est agenouillée et l'autre est debout. Elle soulève le voile pour laisser entrevoir. Ce qui est admirable, c'est la représentation de la princesse : de ce fameux blond vénitien, vêtue de brocart, vêtement vénitien, elle est en train d'écouter ses demoiselles de compagnie qui lui racontent l'événement. Les personnages sont disposés en demi-cercle, avec cette ouverture sur les rives d'un fleuve, qui est celui du Nil, pour inviter l'observateur à pénétrer dans l'espace.

Véronèse n'est pas simplement un peintre charmant ; il n'est pas simplement celui qui déploie une sorte de connaissance de la perspective et encore bien plus des couleurs flamboyantes. La couleur va s'assombrir avec le temps et tout particulièrement dans ses œuvres religieuses.

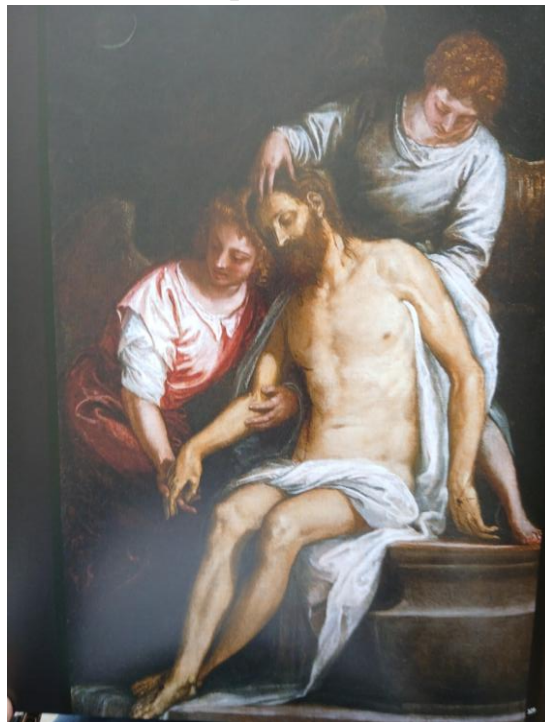
Le Christ mort soutenu par deux anges

Christ mort
soutenu par deux anges.

Vers 1580 – 1585

Huile sur toile
95 x 61 cm

Staatliche Museum
Berlin.



Vous remarquez la date : 1585, et il meurt en 1588. On voit déjà, à travers les deux anges et le Christ, ce temps de la nuit de la mort, ce temps de la désolation, où perdure l'interrogation du corps exsangue.

Voici maintenant comment on peut définir ce phénomène qui est Véronèse : je vous invite à passer à table, avec

Les Noces de Cana

1562 - 1563

Huile sur toile

677 x 994 cm

Musée du Louvre

Les Noces de Cana : cf. l'évangile de saint Jean, chapitre 2, versets 1 à 11.

Voici une représentation, au début du XIV^e siècle, des *Noces de Cana* par **Giotto** (Giotto di Bondone, 1266/67- 1337) :



Les Noces de Cana, Giotto, vers 1304 – 1306. Fresque , 200 x 185 cm. Cappella Scrovegni. Padoue

C'est sobre, c'est simple, on n'a que l'essentiel : la figuration est associée à l'usage de la fonction. La Vierge Marie est représentée à côté de l'échanson, la mariée est au centre et le Christ est à droite.

Un tableau qui est dans la grande tradition de ce qui sera également emprunté pour les peintres du Nord, pour les peintres flamands et hollandais, durant la même période ou plus tard. Ici, ce qui l'emporte, c'est que nous sommes au cœur d'un quotidien, celui du XVI^e siècle vénitien, par exemple

les Pèlerins d'Emmaüs (Véronèse)



Les Pèlerins d' Emmaüs. Vers 1550 – 1555. Huile sur toile, 290 x 488 cm.
Musée du Louvre.

En raison de la présence sur la droite de ce groupe des commanditaires, une femme avec un bébé, des enfants, et le personnage de profil, barbu. Ils sont invités à l'intérieur de la scène.

L'architecture est empruntée à Palladio qui remet à l'ordre du jour le vocabulaire architectural selon le principe de l'Antique : fronton triangulaire, corniche et colonnes cannelées.

Le Christ a les yeux levés. Le temps d'une fraction. Les pèlerins d'Emmaüs sont de part et d'autre, dans cet étonnement.

Et voici ce que Véronèse des

Noces de Cana
(rappel : 1562-1563
677 x 994 cm)



La réflexion : « il y a trop de monde pour que ce soit honnête ! » ou une autre réflexion pourrait dire : « ça a dû leur coûter cher, vu le nombre d'invités ! »

Qu'est-ce qu'on voit ? Les mariés sont à gauche ; le Christ et la Vierge Marie sont au centre. Il y a des musiciens, on l'a vu figurer Titien, Bassano, Tintoret... Vous avez un échanton, et le miracle s'opère en ce lieu. Mais la partie la plus importante, c'est l'axe vertical : juste au-dessus du Christ, sur la balustrade, un homme est en train de dépecer, de découper un agneau.

Les noces de Cana, c'est le temps de la fête, et l'évangéliste commence par le récit des noces, ce qui n'est pas anodin. La transformation de l'eau en vin aux noces de Cana est ainsi le premier miracle dans le Nouveau Testament.

Cette œuvre était destinée à un couvent, celui des Bénédictins de San Giorgio Maggiore, l'église qui est en face de la piazzetta, en face du palais des Doges

Véronèse était, à l'âge de 13 ans, l'apprenti de son père qui était sculpteur (maçon ou sculpteur. C'est plus chic de dire sculpteur que maçon, mais il a dû commencer comme maçon).

Toutes ces œuvres effectivement sont assez spectaculaires, car Véronèse a été marqué par l'architecture, comme nous l'avons vu tout à l'heure avec la villa Barbaro. Il ne faut jamais oublier l'importance de l'architecture dans la construction d'un tableau.

Cette œuvre a été commanditée en 1562 et ce tableau monumental (vous avez vu les mesures) se trouve, bien sûr, au Louvre.



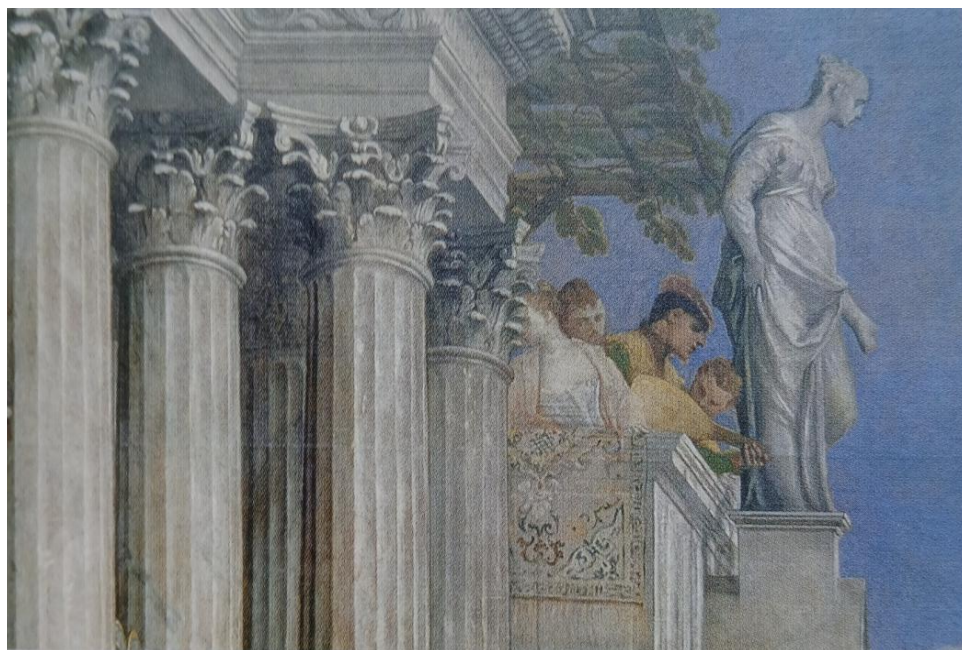
Voyons quelques détails. Voici où il était placé à l'intérieur de la salle du monastère des Bénédictins de San Giorgio Maggiore, la salle où ils prenaient leur repas : le réfectoire des moines.



L'abondance de la fête, de l'événement contemporain, fait oublier la présence du Christ, c'est-à-dire que nous sommes ici dans l'ordre d'un rapport entre l'illusion de la distraction et la vérité. Nous sommes dans ce récit de l'horizontalité,

Ce récit de l'horizontalité qui est le récit de gauche à droite : les fiancés qui sont avec les invités rassemblés, et le problème «*vin*» du manque : «*il n'y a plus de vin !*». Et l'importance de la verticalité : le rapport passe par les chiens, la fidélité, thème de la foi, qui va aboutir avec le Christ et la Vierge Marie, et qui va s'accomplir par le sacrifice de ce boucher qui est en train de désosser la viande.

Détail



Tout cela dans une architecture absolument splendide qui reprend les modèles des temples antiques : nous sommes dans une architecture classique qui fait référence à l'architecture déjà préétablie avec Palladio. Ces détails contemporains et anciens : l'architecture est composée de colonnes doriques et corinthiennes, ainsi que les statues et les frises classiques. Certains de ces personnages se penchent du balcon pour entrevoir l'épisode biblique, mis en scène dans un décor luxueux avec des vénitiens contemporains du peintre. Il y a une inculturation de la scène, qui est rentrée dans l'actualité contemporaine d'un événement, d'une histoire qui se perpétue...

Derrière les musiciens, au centre de la table, Jésus et sa mère se distinguent par leur nimbe doré, rayonnant (et non pas par un cercle). Ils sont accompagnés de quelques apôtres, et la reconnaissance de ces apôtres est très simple, ce sont des costumes tels qu'on pouvait les imaginer, qui sont en véritable contraste avec la richesse des autres vêtements. Car ces costumes sont sobres, de simples tuniques, avec un manteau jeté sur les épaules. Quant aux serviteurs, ils sont de l'époque de Véronèse.



Détail : le Christ

On voit ainsi comment celui-ci a voulu marquer la dimension de ce qu'on appellera la permanence du temps, la permanence de l'événement qui parcourt les âges et parcourt les modes. Cela voulait dire, effectivement, qu'il y a un récit historique qui s'opère. Parce que les moines bénédictins sont issus des grandes familles vénitiennes. Donc ça leur rappelle des souvenirs, et se rappelant des souvenirs, ils savent ce qu'ils ont quitté. L'ascèse du regard devient l'ascèse de leur propre vie, en sachant ce qu'ils ne sont plus, et qu'ils ont découvert un autre repas qui est centré sur la représentation du Christ.



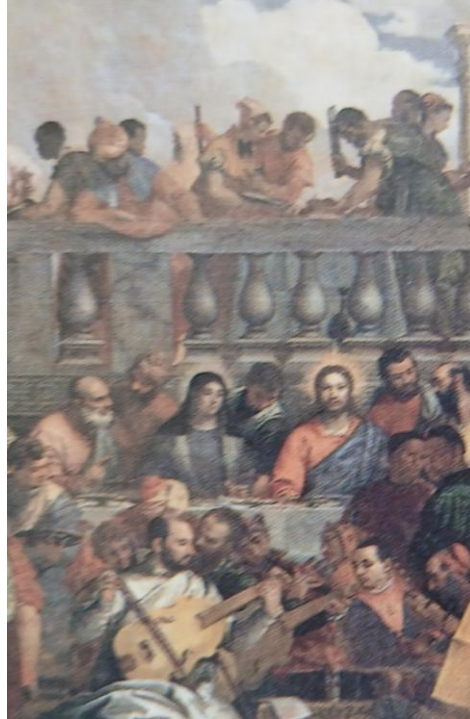
Et bien sûr, en contraste, nous avons les étoffes luxueuses et des bijoux exotiques, la mariée vêtue d'or, que l'on a entrevue pour être le portrait éventuel d'Eléonore d'Autriche. Portrait du temps, portrait de la verrerie de Murano, la coupe qui est présentée par cet enfant noir, qui révèle l'absence : on arrive à la fin du vin.



Détail : les musiciens

Au premier plan, le groupe des cinq musiciens offre un fond musical aux invités à la fête. Ils sont aussi le portrait d'artistes vénitiens estimés : en blanc, jouant de la viole de gambe, c'est l'autoportrait de Véronèse ; en rouge, celui du Titien, assis en face de lui, qui joue de la « contrebasse ». Le Tintoret barbu en vert derrière Véronèse joue aussi, éventuellement, de la viole de gambe, et plus loin le peintre Bassano, tête inclinée sur le côté, joue de la flûte. Il y a un sablier devant, qu'on peut entrevoir. Le sablier renvoie au commentaire que Jésus adresse à sa mère dans l'épisode : « Mon heure n'est pas encore venue ». Le rapport au temps accompli. Et le rapport également avec la représentation de ces chiens.

La qualité du tissu, la qualité de l'expression : nous sommes dans un monde qui est en quête d'harmonie avec ces « musiciens-peintres ». Et cette harmonie qui produit la paix est accordée par la représentation du Christ, ce qu'on appelait à l'époque « la fonction théologique de la musique ».



Détail

Juste au-dessus de Jésus, sur le balcon, des hommes sont en train de dépecer un animal qui n'est pas identifié. Mais nous pouvons facilement imaginer qu'il s'agit de l'agneau. Dans tous les cas, il est destiné au banquet. La scène évoque aussi, bien sûr, le sacrifice du Christ. C'est la notion de commencement, des Noces, à l'accomplissement : la préfiguration de la Cène, le dernier repas.

Détail : Le miracle

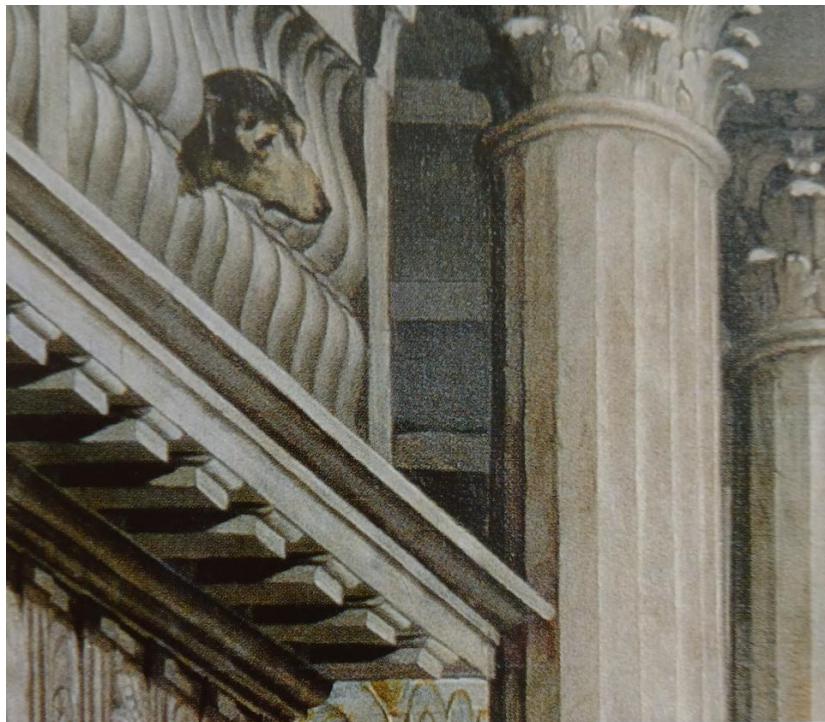


Véronèse représente l'épisode par une scène imposante située dans un décor d'architecture classique extrêmement monumentale. Un homme est somptueusement vêtu, c'est le portrait du frère de Véronèse, qui s'appelait Benedetto : Benoît, pour un couvent de Bénédictins, c'est bien porté. Il est en train d'examiner le vin rouge dans son verre. Devant lui, un serviteur verse du liquide dans une jarre. De toute évidence, il s'agit de vin rouge et non d'eau.

Et là, il y a quelque chose qui s'opère. Cette jarre, c'est une jarre antique, et une carafe ou une aiguière, dans laquelle est versé le vin, c'est une œuvre en or. C'est une œuvre d'orfèvres vénitiens. L'orfèvrerie en or dit la gloire divine. Pour les personnes qui vont boire du vin nouveau, qui sort de cette jarre antique, du « monde ancien qui s'en est allé », cette œuvre d'orfèvrerie, ce grand vase à vin va devenir l'or nouveau du Salut. Nous avons ainsi une lecture théologique qui n'est pas anodine pour les commanditaires qui sont ces moines bénédictins.

La palette chromatique utilisée par le Véronèse sont des pigments extrêmement coûteux. Pour le bleu, c'est le lapis-lazuli, de ces pigments importés d'Orient par les marchands vénitiens ; mais d'autres étaient cultivés sur le riche terrain de la Vénétie comme le jaune vif, mélange d'oxyde de fer et d'argile, l'orange, le rouge, le vert et le bleu. Ici la palette comporte de l'outremer, le lapis-lazuli d'Afghanistan, un pigment plus cher que l'or ; il utilisait aussi ce qu'on appelle du « smalt », un bleu issu d'un vert bleu de cobalt broyé.

Détail : le chien sur le balcon



On trouve aussi, dans cette succession de détails, la représentation de ce chien. Il y a une tradition qui veut que Véronèse était entouré d'un certain nombre de chiens au sein de son atelier. Le chien, c'est celui qui rappelle la fidélité, qui fait écho aux

deux autres chiens qui sont devant. Le chien qui traverse ces balustrades sur le balcon est un signe qui peut paraître anecdotique, mais on remarquera l'importance accordée à la référence architecturale selon les principes de Vitruve, et l'amitié qui le lie avec Palladio.



C'est une œuvre qui ne touche pas forcément au cœur. C'est une œuvre de décor. C'est-à-dire qu'elle orne un ensemble qui doit interroger ceux qui vivent au sein de l'abbaye, les Bénédictins, qui ont laissé ce monde fastueux pour entrer dans l'ascèse de la règle de Saint Benoît. C'est cela, l'un des messages.

Le Repas chez Lévi.



Repas chez Lévi

1573

Huile sur toile

555 x 1305 cm

Galerie de l' Académie. Venise

Dans l'évangile de Marc, au chapitre 2, verset 13 à 17, il y a effectivement un événement qui se produit : Lévi rencontre Jésus alors qu'il appartient à la classe des publicains, c'est-à-dire des pécheurs, des bannis. Jésus va chez ces gens qui ne sont pas forcément fréquentables. Et il est invité à participer au repas.

Mais Véronèse est convoqué par l'Inquisition.

Je vous donne l'extrait de l'interrogatoire de Véronèse. Parce qu'initialement, cette œuvre s'appelait *la Cène*. Ceci a été rapporté par André Chastel.

« Appelé au Saint Office, par-devant le Tribunal sacré, Paul Caliari Véronèse, demeurant en la paroisse de Saint-Samuel, est interrogé sur ses noms et prénoms et a répondu comme ci-dessous »

C'est ainsi que se présente le procès-verbal.

Je cite : « Dans cette Cène, que vous avez faite pour Saint-Jean-et-Saint-Paul (un couvent), que signifie la figure de celui à qui le sang sort par le nez ?

- C'est un serviteur qu'un accident quelconque fait saigner du nez.

- Que signifient ces gens armés et habillés à la mode d'Allemagne, tenant une hallebarde à la main ?

- Nous sommes peintres (Ça, c'est la parole de Véronèse), nous prenons de ces licences que prennent les poètes et les fous. Et j'ai représenté ces hallebardiers, l'un buvant, l'autre mangeant au bas d'un escalier, tout prêts d'ailleurs à s'acquitter de leur service, car il me parut convenable et possible que le maître de la maison riche et magnifique, selon ce qu'on m'a dit, dût avoir de tels serviteurs ».

C'est une Cène qui n'en est pas une, qu'on a voulu être une Cène en raison de la représentation et de la référence à l'arc central dans lequel se trouve Jésus. Mais il y a quelque chose qui ne convient pas. On voit représenté Lévi à gauche richement vêtu. Ceci a été un « réhabillage » par Véronèse pour la transformer en « *Repas chez Lévi* ».

Andrea Palladio : Teatro Olimpico



Andrea Palladio. Teatro Olimpico (vers 1580 - 1585). Vicence.

Ce qui prime ici, c'est le décor. Un décor de théâtre emprunté par Véronèse à Andrea Palladio, au Teatro Olimpico qui se trouve à Vicence ; ce théâtre qui fait référence au grand théâtre antique, que l'on peut retrouver à Orange, à Ephèse, à Rome et d'autres lieux.

Détail du *Repas chez Lévi* (à droite)



On voit bien, effectivement, comment le Véronèse opère, lui qui veut associer la vie à la réalité religieuse. Le tableau incriminé est une immense composition : plus de 5 m. sur 1,28 m.

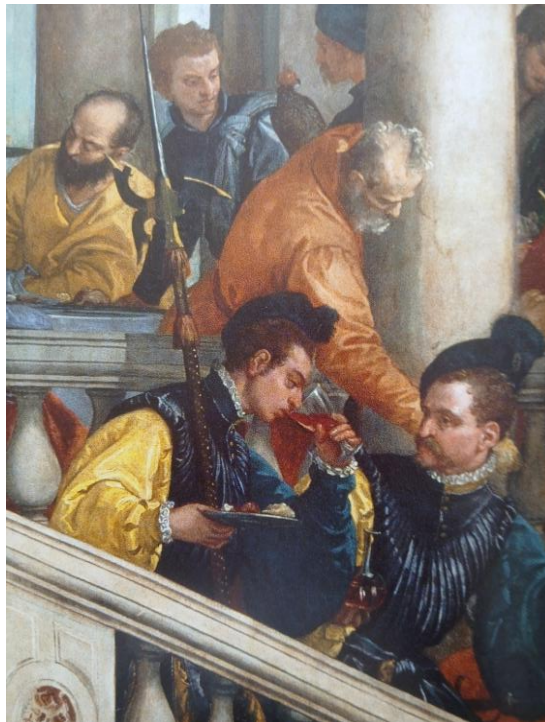
Il se trouve à l'Accademia, donc à Venise, et il était dessiné aux Dominicains de l'église des Saints-Jean-et-Paul, les Dominicains, dont sont issus les Inquisiteurs. Et si on cherche un peu dans l'histoire : le couvent des Dominicains faisait l'objet d'une envie d'être récupéré par des Dominicains qu'on va qualifier de « traditionalistes ». L'accusation était autant pour Véronèse que pour les commanditaires, autrement dit « une querelle de clochers ». Les Dominicains d'un côté, ceux qui vivaient dans ce couvent, voulaient insérer la vision de leur fonction qui est de prêcher.

Du coup, la section des Inquisiteurs (il n'y en avait que deux, il ne faut pas s'affoler) voulait que cela devienne un ordre beaucoup plus contemplatif.

Ils vont se battre sur le dos de Véronèse. Ce *Repas* va devenir un lieu de force et de puissance, que l'on voit avec le fameux vert de Véronèse : enfin il apparaît, splendide et éclatant ! Cette puissance-là devient effectivement un décor associé au quotidien de la vie des vénitiens fréquentant les riches palais de Venise.

Ceci étant dit, cette dernière Cène n'a pas lieu, comme le rapporte la Bible, dans une auberge de Palestine, mais entre les arcades d'un portique, au premier étage d'un somptueux palais ouvert sur une architecture classique.

Détail : le hallebardier



De cette force et de cette conscience, le Véronèse met bien en scène cette puissance. Regardez ce personnage. Extraordinaire ! Voici le hallebardier, voici ce personnage qui est en train de boire et qui a pris dans une assiette en étain les vestiges d'un repas. Ces personnages sont des êtres vivants.

Détail : partie gauche



Avec ces détails anecdotiques, nous découvrons la volonté de l'artiste : Véronèse, c'est l'homme du vivant. C'est l'homme qui donne à la couleur son énergie, à la force, une conscience, et cette définition que l'on peut retrouver avec

L'enlèvement d'Europe



L' Enlèvement d' Europe. Vers 1580. Huile sur toile 240 X 307cm.
Antichambre de la salle du Collège.

Ici c'est la puissance de Venise, parce que « l'enlèvement d'Europe », c'est Venise-Europe qui a été enlevée par Jupiter pour être conduite en des îles lointaines.

C'est le fait d'avoir été abusée, en raison de la perte de ses comptoirs commerciaux en Méditerranée : sous domination ottomane. C'est le fait d'un grand peintre décorateur riche en figures avec cette architecture ô combien puissante ! Les grandes œuvres sont à la gloire de la cité et cette cité devient l'apothéose de Venise.

Nous ne sommes qu'au XVIe siècle. Venise va vivre de sa gloire à travers les peintres, et va trouver son accomplissement avec ce qui nous reste de leurs œuvres, qui révèlent cet univers tellement somptueux, qui, au cœur de cette richesse, dit l'émotion d'un regard, d'une Cité Sérénissime riche de son art et de ces artistes.

Pour la prochaine « année scolaire », j'envisage d'aborder les peintres du Nord, c'est-à-dire les peintres de la Réforme protestante, avec un cours d'introduction sur Dürer.

Abbé Jean-Marc Nicolas
Historien de l'Art
Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré
20 juin 2025