

Véronèse: l'illusion magique

Lorenzo Pericolo

Professeur associé à l'université de Warwick

Dans la seconde édition de ses Vite (1568), le peintre et architecte Giorgio Vasari inclut une notice, brève mais élogieuse, sur un jeune peintre talentueux qui, malgré son âge, est « très estimé à Venise, car il [y avait déjà] fait de nombreux ouvrages remarquables ». L'auteur le nomme Paolino, en ajoutant qu'il était véronais, et que son père était « tailleur de pierre ». Il s'agit de Paolo Caliari, mieux connu sous le nom de Véronèse.

Une chaîne en or pour une allégorie de la Musique

Vasari se penche surtout sur les « médaillons » peints que le jeune maître venait de réaliser (1556-1557) pour le « plafond de la bibliothèque Nicéenne, léguée à la Seigneurie [de Venise] par le cardinal Bessarion avec un véritable trésor de livres grecs ». D'après l'auteur, les procureurs de Saint-Marc, « quand ils commencèrent à faire peindre cette bibliothèque, [...] promirent au meilleur [artiste], en sus du prix normal, une récompense particulièrement honorifique, et ils répartirent les peintures entre les plus grands peintres de Venise ». À la fin des travaux, les différentes œuvres furent examinées de près par Titien et Jacopo Sansovino, le grand sculpteur et architecte vénitien, « et une chaîne d'or fut passée au cou de Paolino, considéré comme le meilleur ». Et Vasari d'expliquer : « Le tableau qui lui valut la victoire et cette marque d'honneur est une allégorie de la Musique où figurent trois ravissantes jeunes femmes : la plus belle joue d'une grande viole de gambe, les yeux baissés sur le manche de l'instrument et l'oreille tendue dans l'attitude d'une personne attentive au son ; des deux autres, l'une joue du luth et l'autre l'accompagne en chantant. » Au près de ces personnifications allégoriques, on remarque « un Cupidon sans ailes » jouant du clavecin, pour montrer « que la Musique naît de l'Amour, ou mieux que l'Amour est toujours en compagnie de la Musique et, pour qu'il ne la quitte jamais, Paolino l'a représenté sans ailes ». Dans la même composition, le maître figure un torse de Pan, « tenant ces flûtes d'écorce d'arbre que des bergers victorieux dans des concours de musique lui offrent ». Par ce biais, l'artiste semble célébrer aussi la musique pastorale. Vasari oublie de dire que dans cette allégorie (conservée toujours à Venise, dans la Biblioteca Marciana), le peintre fait déjà preuve d'une habileté surprenante en fait de perspective : les figures sont toutes perçues en contre-plongée, ou *di sotto in sù*, comme on le dit avec propriété en italien. En dépit de quelques incertitudes dans la définition des marches sur lesquelles ces personnifications de la *Musique* sont assises, le spectateur a réellement l'impression d'une ouverture dans l'espace, au-delà du cadre du médaillon. D'un point de vue chromatique, Véronèse fait éclater côte à côte l'orangé et le bleu, le blanc et le jaune, avec une intensité qui fait penser au Titien des *Bacchanales Ludovisi* – surtout *Les Andriens* du Prado et le *Bacchus et Ariane* de la National Gallery de Londres –, mais dans un contexte luministe nettement plus clair, que caractérise par conséquent un clair obscur moins contrasté. Cette science des harmonies chromatiques a déterminé en bonne partie le succès de Véronèse, mais a poussé aussi les interprètes à voir dans sa peinture l'expression d'un style éminemment ornemental, sans considérer partant la complexité iconographique de ses inventions.

Riches décors et mises en scène colorées

L'image d'un Véronèse « décorateur » remonte loin dans le temps. Dès 1648, Carlo Ridolfi exaltait dans *Le Maraviglie dell'arte* l'exubérance et la facilité du peintre : « en suivant l'opinion des connaisseurs, [on peut dire] qu'il accomplit le but principal de l'art, car il sait divertir d'une manière jamais pratiquée par aucun autre artiste, et l'on admire dans ses tableaux des déités majestueuses et avenantes, des personnages graves, des matrones remplies de grâces et d'attraits, des rois richement vêtus, des accoutrements variés, des habits militaires divers, des architectures ornées, des plantes luxuriantes, des animaux rares et une quantité de curiosités qui peuvent aisément satisfaire le regard du spectateur avec un agrément très subtil, et c'est pourquoi il est parmi les peintres les plus illustres de l'époque moderne ». De même, en évoquant la richesse des mises en scène de Véronèse, Boschini affirmait en 1674, dans ses *Ricche minere della pittura veneziana* [*Les Riches mines de la peinture vénitienne*] : « Il faut estimer le grand Paolo Caliari de Vérone comme le trésorier de la peinture, car celle-ci lui a confié tous les bijoux de son précieux trésor, en lui permettant de les distribuer à sa convenance, si bien que l'on voit le monde entier paré des gemmes de son pinceau. » En 1778, sir Joshua Reynolds, le célèbre peintre anglais, en s'appuyant sur ces interprétations, les détourne pour condamner en général l'art vénitien, et en particulier la peinture de Véronèse. Dans ses *Discourses on Art*, il déclare : « Les sujets des peintres vénitiens sont pour la plupart tels qu'ils leur donnent l'occasion d'introduire un grand nombre de figures : ce sont des festins, des mariages, des processions, des martyres [perpétrés] en public, ou des miracles. Je crois volontiers que Paul Véronèse, si on lui posait la question, répondrait que seuls des sujets comportant au moins une quarantaine de figures conviennent à la peinture d'histoire ; parce que, s'il y avait moins de personnages, ajouterait-il, le peintre n'aurait pas l'opportunité de montrer son art de la composition, son habileté à disposer et ordonner les masses de clair-obscur et les groupes des comparses, en introduisant une [grande] variété d'habits orientaux et de caractères dans leurs riches apparats. » Ce sont à peu près ces traits stylistiques qui, pour la critique moderne, constituent désormais le charme principal de l'art de Véronèse : le triomphe de l'ornement et le pur plaisir de la couleur. Il s'agit là d'une lecture réductrice de l'œuvre de ce maître de la peinture vénitienne.

Une évocation illusionniste de l'espace

Paolo naquit à Vérone en 1528. D'origine humble, il adopta le nom Caliari, appartenant à une noble famille véronaise, assez tard – la première mention documentaire de ce patronyme en relation avec l'artiste date de 1555. Sans doute souhaitait-il ainsi relever son statut social. Il fit son apprentissage dans l'atelier d'Antonio Badile, puis auprès de Giovanni Caroto, dans sa ville natale. Parmi ses premières œuvres, il faut citer le retable pour l'église San Fermo, représentant *La Vierge à l'Enfant avec saint Jean-Baptiste, saint Louis de Toulouse et deux commanditaires* (Vérone, Museo di Castelvecchio), dont il existe aussi un *modello* d'une belle qualité aux Offices de Florence. Avec précision, le jeune maître organise l'espace en quartiers, en plaçant sur une horizontale, à mi-hauteur de la toile, la plate-forme sur laquelle se dresse le trône de la Madone, et en disposant sur la droite, à un tiers de la largeur, le fût d'une colonne cannelée sur un piédestal. Ses coordonnées spatiales déterminent trois registres superposés : en bas, émergent les bustes des commanditaires ; au centre, se tiennent Jean-Baptiste et Louis de Toulouse ; en haut, la Vierge, Jésus enfant et deux anges. On décèle dans cette structure, encore très simple, le goût de l'artiste pour une évocation illusionniste de l'espace, impliquant fortement le spectateur et intégrant son champ visuel. Véronèse était aussi déjà, dans ces premières années de son activité, un portraitiste reconnu. À ce sujet, on doit rappeler les portraits de la famille Da Porto, représentée sur deux toiles séparées : la première est conservée de nos jours à Florence, au palais Pitti ; la seconde à Baltimore (Walters Art Gallery). Dans ce dernier tableau, on voit Livia Thiene da Porto en pied, dans une robe rose aux reflets orangés, doublée d'une fourrure. La dame, dont le torse est imperceptiblement tourné vers la gauche, apparaît au centre d'un enfoncement fictif. De son bras gauche, elle enlace sa fille Porzia, vêtue de vert, se réfugiant derrière sa mère, mais regardant avec curiosité le spectateur. Livia, quant à elle, dirige son regard vers la droite, en direction de son époux, Iseppo, et de son fils Adriano, figurant sur le deuxième « volet » de la composition. On peut seulement imaginer l'effet théâtral de cette représentation, et sa charge illusionniste. Très vraisemblablement, le spectateur devait admirer, dans ces prolongements picturaux de l'espace

architectural, les figures grandeur nature des membres de cette famille de Vicence. Ces compositions datent selon toute probabilité de 1551.

Les grandes œuvres vénitiennes

Cette même année, Véronèse acheva sa première commande officielle pour Venise : *La Sainte Famille avec le petit saint Jean-Baptiste, saint Antoine abbé et sainte Catherine*, que l'on appelle couramment le *Retable Giustiniani* (Venise, église San Francesco della Vigna). Pour la composition, le jeune maître s'inspire du retable de la famille Pesaro, que Titien avait peint vers 1519-1526 (Venise, église Santa Maria dei Frari). Peu de temps après, il viendra s'installer définitivement dans la cité des doges. La facture virtuose de ses compositions attira sur le maître l'attention et l'estime de beaucoup de connaisseurs. En 1553, la République chargea Giambattista Ponchino et ses collaborateurs, Giambattista Zelotti et Véronèse, du décor peint des salles des Dix au palais ducal. Paolo exécuta le médaillon qui décorait, en son centre, le plafond de la Salle des audiences : *Jupiter foudroyant les Vices* (aujourd'hui au Louvre). D'après Vasari, ce sujet faisait comprendre allégoriquement que « cette magistrature suprême et absolue [le Conseil des Dix] poursuit les vices et châtie les méchants ». À l'instar de Jules Romain dans la Salle des Géants du palais Té à Mantoue, et sur son exemple, Véronèse exploite la science des raccourcis et de l'anatomie pour peindre la chute des Vices, représentés sous la forme d'hommes et de femmes, se tordant et s'embrassant dans la tentative vaine de résister aux foudres de Jupiter, qui s'élance la tête la première, les armes à la main, sur ses ennemis. En 1555, le maître fut engagé pour décorer le plafond de la nef de l'église San Sebastiano à Venise. Il y réalisa trois épisodes de l'histoire d'Assuérus : *La Répudiation de Vasthi*, *Le Couronnement d'Esther* et *Le Triomphe de Mardochée*. Dans ce dernier ovale, on aperçoit d'abord un pont de briques, sur lequel marchent deux personnages conduisant des chevaux, que le visiteur voit suspendus au-dessus de lui, hennissant, leurs pattes, leurs poitrails et leurs ventres figurant en contre-plongée. Assuérus et Mardochée chevauchent ses destriers, leurs profils se découpant sur un ciel turquoise sillonné de nuages. Sur la gauche, on a un raccourci d'un palais et, au-delà de son attique, des figures se profilant au loin, se perdant dans la lumière céleste, assistent à la cérémonie du triomphe. En concentrant les tons les plus foncés et les plus bruns sur la partie inférieure de la toile, et en étalant les pigments les plus clairs dans le haut, Véronèse dilate l'impression de profondeur spatiale, et entraîne le spectateur dans le gouffre spectaculaire qui le surplombe. Cet ensemble décoratif dut très certainement impressionner : quelques années plus tard, le maître fut invité de nouveau à travailler à San Sebastiano. Il y peignit, avant 1561, *La Vierge en gloire avec saint Sébastien et d'autres saints* pour le maître-autel, puis vers 1565 *Saint Marc et saint Marcellin conduits au martyre* et *Le Martyre de saint Sébastien*. Toutes ces toiles demeurent sur place.

Les fresques de la villa de Maser

Vers 1553, lorsqu'il exécutait ses compositions pour la Salle des audiences au palais ducal, Véronèse fit sans doute la connaissance de Daniele Barbaro, qui avait conçu l'iconographie de ce décor peint dans son ensemble. Ce patricien vénitien, futur patriarche d'Aquilée, humaniste, astronome et musicologue, possédait une érudition remarquable. Avec Palladio, il avait traduit et publié, en 1556, le traité *De Architectura* de Vitruve. Cette même année, lui et son frère Marcantonio engagèrent le célèbre architecte pour la construction de leur villa à Maser, non loin d'Asolo. Dans cet édifice absolument novateur, Palladio essaya de reconstituer le modèle de la villa suburbaine des Romains, tel qu'il était décrit par Vitruve. Tout en suivant l'exemple de l'architecture antique, Palladio se permit quelques licences pour adapter la structure du bâtiment aux conditions propres au paysage de la Vénétie. En 1560-1561, les Barbaro confièrent à Véronèse la décoration picturale de leur villa de Maser. Tout comme Palladio, le maître lut et appliqua les conseils de Vitruve dans l'exécution de ces fresques. Dans le livre VII de *L'Architecture*, l'auteur romain raconte l'évolution de la peinture ornementale destinée aux bâtiments : « Pour les galeries, ils [les Anciens] tirèrent partie des espaces que procure leur longueur, et les décorèrent de paysages variés, empruntant des images à des particularités topographiques précises : on [peignit] ainsi des ports, des promontoires, des rivages, des cours d'eau, des sources, [...] des sanctuaires, des bois sacrés, des montagnes, des troupeaux, des

bergers ; de même, en quelques endroits, de grandes compositions à personnages représentant des images des dieux ou des suites de scènes mythologiques, sans oublier les combats de Troie ou les errances d'Ulysse de pays en pays, et toutes choses qui, au même titre que celles-ci, procèdent de la nature. » Voici en peu de mots, et dans toute leur richesse imaginative, les sujets que Véronèse réalisa dans les nombreuses pièces de la villa des Barbaro. Dans la salle de l'Olympe, il représenta dans le compartiment central du plafond *L'Harmonie universelle*, ou *L'Amour divin entouré des dieux olympiques*, et dans les rectangles latéraux, les *Quatre éléments*. Sur les deux lunettes, il figura *Vénus et Vulcain avec Proserpine et les Heures et Cérès, Hercule enfant, Bacchus et les nymphes*. Sur les voussures, par un coup d'illusion, on voit apparaître au-delà d'une balustrade feinte, et encadrées par deux colonnes torsées en marbre blanc, Giustiniana Giustiniani et une vieille nourrice. Sur les parois, entre des colonnes fictives cannelées et surmontées de chapiteaux corinthiens, Véronèse exécuta des paysages, en adoptant le point de vue que l'on aurait depuis l'étage noble de la villa si, par hasard, les murs de la salle s'ouvraient sur la campagne des alentours. Il serait trop long de décrire, pièce par pièce, les fresques de Véronèse. Par endroits, dans les couloirs, les parois se transforment en portes d'où sortent, comme par aventure, une fillette ou un jeune page, grandeur nature, s'adressant aux visiteurs. Partout, l'espace architectural est mis au défi, et se poursuit illusoirement dans les peintures. Par ce biais, le spectateur finit par être englobé dans l'œuvre d'art : il observe certes, mais il est aussi observé en même temps. Sans conteste, le décor pictural de Maser marque l'apogée d'un courant illusionniste inauguré par Andrea Mantegna dans la Chambre des Époux au palais ducal de Mantoue.

La peinture et l'architecture : perspectives antiques

Le dialogue entre la peinture et l'architecture dont témoignent les fresques de Maser s'approfondit et s'enrichit dans la production ultérieure de Véronèse. Un thème semble se conformer tout particulièrement à ces recherches illusionnistes : celui de la Cène ou, en général, du repas évangélique. À ce propos, il est juste de signaler toute une série de toiles, analogues par leur sujet, où l'architecture joue un rôle essentiel : *Les Nocces de Cana* (Paris, musée du Louvre), peintes en 1562-1563 pour le réfectoire du couvent de San Giorgio Maggiore à Venise ; *Le Repas dans la maison de Simon le pharisien* (Milan, Pinacoteca di Brera), exécuté après 1567 pour le réfectoire du couvent de San Sebastiano ; *Le Repas chez Simon* (Versailles, musée national du château) destiné au réfectoire du couvent des jésuites de Venise, que la République offrit à Louis XIV en 1664 ; *La Cène de saint Grégoire le Grand* pour le sanctuaire du Monte Berico à Vicence, réalisé en 1572 ; *Le Repas chez Lévi* (Venise, Gallerie dell'Accademia), que Véronèse exécuta pour le réfectoire du couvent dominicain de la basilique Saint-Jean-Saint-Paul (San Zanipolo, en vénitien) en 1573. Dans cette dernière composition, le peintre reconstitue visuellement une scène de théâtre à l'antique, en s'inspirant de *La Pratica della prospettiva* (1568) de Daniele Barbaro. Dans ce traité, l'humaniste vénitien déclare au sujet des perspectives sculptées ou peintes qui devaient servir d'échappées : « Il faut que toutes les faces des machines [représentant des perspectives] situées dans les trois ouvertures, ou niches [du frons scænæ ou de la scène] répondent à un seul point de fuite, c'est-à-dire les [perspectives des] trois ouvertures de la scène tragique, de la scène comique et de la scène satirique sont réglées sur un seul point de fuite, et composent un point de vue et une image uniques. » Une immense arcade tripartite, scandée de colonnes corinthiennes engagées, décorée de Victoires feintes dans les écoinçons, abrite le somptueux banquet du *Repas chez Lévi*. Au premier plan, de part et d'autre de la scène, figurent deux escaliers, symétriques, sur lesquels on peut discerner entre autres, à droite, un couple de hallebardiers ivrognes discutant entre eux de façon animée. À droite, on voit un bouffon nain assis sur un dé. Par-delà les trois ouvertures, typiques, on l'a dit, du théâtre antique d'après Daniele Barbaro et Palladio, apparaît un paysage urbain de bâtiments et de tours, répondant à un point de vue unitaire.

La Cène, les hallebardiers et l'Inquisition

À l'origine, Véronèse avait représenté la Cène. Après la livraison de la toile (avril 1573), le Saint-Office s'inquiéta de l'iconographie peu orthodoxe imaginée par l'artiste pour cet épisode des Évangiles. Les officiers de l'Inquisition convoquèrent aussitôt Véronèse et le soumièrent à un interrogatoire dont on garde encore les procès verbaux. Il est intéressant d'en lire quelques passages. Question : « Que signifient ces personnages armés à la tudesque brandissant chacun une

hallebarde ? » Réponse : « Il faut que je m'explique ici en quelques mots... Nous, les peintres, prenons des libertés tout comme les poètes et les fous ; je les ai peints, ces deux hallebardiers, l'un qui boit et l'autre qui mange, et les ai mis sur un escalier de dégagement pour qu'ils s'occupent de quelque service, puisqu'il convenait au maître de la maison, qui était riche et illustre selon ce que j'en ai entendu dire, d'avoir de tels serviteurs. » Question : « Celui qui est habillé en bouffon, qui porte juché sur son poing un perroquet, pour quelle raison l'avez-vous peint sur cette toile ? » Réponse : « Pour ornement, comme on a coutume de le faire. » Question : « Qui, d'après vous, a réellement assisté à la Cène ? » Réponse : « Je crois que c'était Christ avec ses apôtres, mais si, dans le tableau, il me reste de la place, je la remplis de figures, comme on me l'a commandée, et selon mes inventions. » En se fondant sur ces propos, quelques critiques ont prétendu prouver la nature décorative, presque capricieuse, de la peinture de Véronèse. En réalité, le maître se dérobe avec beaucoup d'intelligence aux pièges des inquisiteurs, en feignant la plus grande naïveté, et en laissant croire que cette foule de comparses étrangers au récit sacré ne provenait que de sa fantaisie. À ce point de vue, la stratégie suivie par le peintre atteint son but : le tableau resta sur place, et Véronèse se contenta de signaler, sur la toile, que c'était un *Repas chez Lévi*, et non une *Cène*.

Le sacré dans la peinture vénitienne

En réalité, les officiers de l'Inquisition semblent ignorer le caractère spécifique des représentations sacrées en peinture à Venise depuis la seconde moitié du XVe siècle. Dans cette tradition, dont le représentant le plus illustre est Vittore Carpaccio, l'espace figuratif s'articule comme la scène d'un théâtre, comportant une avant-scène, ou un lieu de transition entre l'espace réel et l'espace figuré, où évoluent toutes sortes de personnages contemporains. De manière très cohérente, Véronèse adopte les principes du théâtre antique, tels qu'ils étaient alors interprétés par Palladio, pour donner une forme plus rationnelle et spectaculaire à cette tradition picturale. L'attention du maître pour l'effet théâtral de ses mises en scène n'implique pas forcément son indifférence vis-à-vis du contenu religieux ou dévotionnel de l'image. Comme l'a suggéré David Rosand à propos des *Noces de Cana* du Louvre, Véronèse prévoit des parcours de lecture privilégiés par lesquels le spectateur peut pénétrer et saisir la signification plus profonde de l'histoire sainte représentée. Dans le tableau de Paris, par exemple, le maître place le Christ sur l'axe central de la composition. Au devant, un quatuor de peintres – on y voit Véronèse, Titien, Bassano et Tintoret jouer des instruments de musique – égaie le banquet. Sur la table des musiciens est posé un sablier. Au-dessus de Jésus, des serviteurs découpent un agneau. D'après Rosand, le sablier serait « une allusion à la réponse du Christ à sa mère : *mon heure n'est pas encore venue* (Jean, 2, 4) ». Dès lors, « la préparation de l'agneau constitue [...] une prophétie de cette heure à venir, et prend un sens symbolique précis qui s'accorde avec sa mise en valeur visuelle ».

Si l'on excepte le fâcheux épisode de l'interrogatoire de l'Inquisition, la vie de Véronèse à Venise se déroula dans le succès et la fortune. À l'instar de Titien et de Tintoret, le maître gérait un atelier très florissant, qu'il légua à ses héritiers, eux aussi peintres. Paolo Caliari mourut dans la cité des Doges en 1588. Dès son vivant, il incarnait déjà un des sommets de la peinture vénitienne de la Renaissance.

Lorenzo Pericolo

Janvier 2004

Copyright Clio 2021 - Tous droits réservés

Bibliographie



Catalogue de l'exposition "Le siècle du Titien. L'âge d'or de la peinture à Venise"

Sous la direction de Michel Laclotte

RMN, Paris, 1993



Véronèse. Catalogue complet

Terisio Pignatti et Filippo Pedrocco

Paris, 1992



Peindre à Venise au XVIe siècle. Titien, Véronèse, Tintoret

David Rosand

Flammarion, Paris, 1997



La peinture de la Renaissance à Venise

Peter Humphrey

Adam Biro, Paris, 1996