

Paris, musée du Louvre  
17 septembre 2009 - 4 janvier 2010

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

Sous la direction de Vincent Delieuvin et Jean Habert  
assistés d'Arturo Galansino

H  
A  
Z  
A  
N

MUSÉE DU  
LOUVRE  
ÉDITIONS

# LE REFLET ET L'ÉCLAT

*Jeux de l'envers dans la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle*

## SAINT GEORGES, NARCISSE ET LA PEINTURE

Ville miroir posée à même les eaux de sa lagune, ville aux miroirs par la pureté du verre cristallin soufflé à Murano, Venise détient le secret du jeu des reflets jusque dans sa peinture<sup>1</sup>. L'œuvre qui en est le paradigme, aujourd'hui perdue si elle a jamais existé, est avant tout un véritable mythe littéraire : de la main de Giorgione, elle représentait une figure dans un paysage auprès d'une source, se réfléchissant par trois fois sous différents points de vue, dans le miroir naturel de l'eau à ses pieds et dans le miroir artificiel de deux autres surfaces réfléchissantes sur les côtés. C'est du moins le dénominateur commun des multiples descriptions, la composition du tableau variant au fil des récits jusqu'à dévoiler l'essence même de son sujet<sup>2</sup>.

La mention la plus ancienne est déjà tardive, puisqu'elle date de 1548, soit trente-huit ans après la mort du maître de Castelfranco, mais elle est de la plume d'un possible témoin visuel, en mesure en tout cas de recueillir des informations de première main, le peintre et théoricien Paolo Pino qui publie en cette année à Venise son *Dialogo di pittura*<sup>3</sup>. Il s'agit à ses dires d'un saint Georges en armure et en pied, appuyé à sa lance, qui se tient « à l'extrême bord d'une source limpide et claire », laquelle réverbère intégralement sa figure en raccourci, tandis que deux miroirs placés de part et d'autre de la composition renvoient l'image de son dos et de ses deux flancs. En 1568, dans la deuxième édition des vies d'artistes de Giorgio Vasari, le saint guerrier s'est dévêtu et s'est retourné, pour laiss-

ser place à un *ignudo* – un homme nu – vu de dos : la source révèle dès lors sa figure de face, tandis que ses deux profils sont réfléchis à gauche dans « le corselet poli qu'il a enlevé » et à droite toujours dans un miroir<sup>4</sup>. Vingt-deux ans plus tard encore, dans l'*Idea del tempio della pittura* de Gian Paolo Lomazzo, au sein du même dispositif fait d'un miroir d'eau, d'une cuirasse luisante et d'une glace, la figure nous fait de nouveau face et a jeté son masque : elle n'est autre que la *pittura ignuda nella fonte* – la peinture nue à la source<sup>5</sup>.

L'iconographie des trois versions n'est certes pas dépourvue d'incongruités. Son décor en miroir, dans l'ombre verdoyante qui abrite l'eau fraîche des sources, se prête mal à l'univers masculin et guerrier, et d'autant moins à celui du héros chrétien, tant il évoque la dimension féminine et lascive du bain des beautés bibliques ou mythologiques surprises par le regard concupiscent des hommes, Bethsabée ou Suzanne, Vénus ou Diane, sans oublier nymphes et naïades. Sans doute pour résoudre cette incohérence, Vasari introduit l'élément narratif du « corselet qui vient d'être enlevé », suggérant que l'homme armé parvenu à proximité de l'eau claire s'est dévêtu pour profiter de sa fraîcheur. Privé de sa deuxième peau d'acier à l'orée du monde féminin des sources et des bois, le personnage martial devient inévitablement androgyne : l'*ignudo* est par excellence un jeune homme. Pour Vasari, et l'école toscano-romaine qu'il défend, cette figure de la perfection du corps humain dans sa nudité est d'ailleurs le paradigme de la noblesse de l'imitation de la nature par les arts du dessin, dont les célèbres *ignudi* de Michel-Ange sont le modèle de référence. Or le bel adolescent, vu de

dos à la source qui réverbère sa figure de face, évoque irrésistiblement le mythe de Narcisse contemplant amoureuxment son reflet sur la surface de l'eau. Force est de l'imaginer pareillement penché sur ce miroir naturel. Vasari ne le précise pas, mais Lomazzo l'interprétait déjà ainsi, en introduisant sa description par une référence à « l'homme [qui] se fixant dans l'eau se mire entièrement ». Néanmoins, sous la plume du peintre et théoricien milanais, Narcisse s'est transformé en femme et la difficile figure artistique de l'*ignudo* est devenue la personnification de la peinture, rendant à l'univers féminin miroirs et eaux claires mais laissant dans son paysage la trace de ses métamorphoses par l'élément désormais extravagant de la « cuirasse luisante ».

La singularité iconographique de cette œuvre muable est due à son intention démonstrative dans le cadre du *paragone* entre la peinture et la sculpture, ce débat sur la primauté des arts (*disputa sulla maggioranza delle arti*) comme on l'appelait alors, qui enflamma le milieu artistique mais aussi littéraire tout au long du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>. D'après Pino, suivi d'ailleurs sur ce point par tous ses confrères, Giorgione conçut son tableau « pour confondre perpétuellement les sculpteurs ». Vasari contextualise ce projet en rapportant qu'il vit le jour au cours d'une discussion « avec certains sculpteurs du temps où Andrea Verrocchio faisait le cheval de bronze », c'est-à-dire entre 1481 et 1492, quand le monument équestre de Bartolomeo Colleoni, achevé après la mort du sculpteur florentin en 1488 par le fondeur vénitien Alessandro Leopardi, était en cours d'exécution. La finalité explicite de l'opération était de prouver que la sculpture n'avait pas l'apanage de la représentation d'une même figure sous différents points de vue : la peinture était capable d'en faire autant, et même mieux, en offrant une vision simultanée de tous les côtés grâce aux reflets, « chose que la sculpture n'a jamais pu faire ». Toutefois, d'autres éléments étaient implicitement en jeu dans ce tableau *paragone* comme dans ses descriptions littéraires. Ainsi, la chronologie précoce que Vasari attribue à l'œuvre, difficilement

vraisemblable car Giorgione était au mieux un adolescent, n'est pas dépourvue de sous-entendus : elle lui permet de placer les sculpteurs interpellés dans la discussion sous l'égide d'Andrea Verrocchio, à savoir un sculpteur florentin d'une génération précédente à celle du peintre vénitien. L'opposition entre la sculpture et la peinture est donc dédoublée par l'opposition entre Florence et Venise, qui évoque inévitablement le débat entre dessin florentin et *coloris* vénitien<sup>7</sup>, et si le Toscan Vasari attribue de façon à première vue étonnante la palme de la victoire à la rivale Venise, c'est qu'il a rendu le combat inégal en le situant dans le cadre d'un conflit de générations absolument charnière dans sa conception cyclique du progrès des arts. Il s'agit en effet du tournant entre le XV<sup>e</sup> et le XVI<sup>e</sup> siècle, période où la « manière sèche, crue et coupante » des artistes du Quattrocento, représentés par Verrocchio, laisse place à la « grâce » et à la « douceur » de la « manière moderne » inaugurée triomphalement par Léonard et suivie, « quoique d'assez loin », par Giorgione. C'est alors que la peinture, délivrée de la rigidité des contours par les ombres estompées du *sfumato*, parvient à la perfection et acquiert le pouvoir de donner « à ses figures le mouvement et le souffle<sup>8</sup> ». Pourfendeur des Vénitiens pour leur insuffisance dans le dessin, le peintre et théoricien Vasari est aussi un défenseur convaincu de la peinture. À cette fin, et uniquement dans le cadre du *paragone*, il n'hésite pas à exalter l'excellence inégalée du *coloris* des Vénitiens qui lui apporte un argument décisif dans la revendication de la primauté de la peinture. Le *coloris* contribue en effet au caractère « universel » de la peinture qui, loin de se limiter aux formes en relief comme la sculpture, est en mesure d'« imiter la nature en toutes choses », jusques et y compris les plus impalpables effets atmosphériques et lumineux du monde visible – « tonnerres, foudres et éclairs [...] feux, lumières, air, fumées, vents, nuages, reflets et autres infinies apparences<sup>9</sup> » : un pouvoir thématique par les miroitements du tableau perdu de Giorgione, comme par le ciel d'orage traversé d'un éclair de *L'Orage* (vers 1505 ; Venise, Gallerie dell'Accademia).

Le manifeste de la suprématie de la peinture était donc un tableau vénitien qui faisait du reflet son arme et sa pièce à conviction, un tableau dont le sujet dépassait le simple jeu des différences avec la sculpture puisqu'il n'était autre que la peinture elle-même, dans son essence originaire. Les descriptions littéraires le racontent au fil de leurs transformations par une succession de figures analogiques: saint Georges, en se dépouillant de son armure, dévoile dans sa nudité Narcisse, encore caché de dos, lequel se retourne enfin pour révéler le visage de la Peinture. Or saint Georges, éponyme de Giorgio da Castelfranco, représente le peintre, s'il n'en dissimulait même l'autoportrait, comme instance opérante de la peinture<sup>10</sup>. Et Narcisse, «le beau Narcisse qui a été métamorphosé en fleur», n'est autre que l'inventeur de la peinture, «fleur de tous les arts», d'après Leon Battista Alberti<sup>11</sup>. L'œuvre de Giorgione condense en fait les multiples aspects de la métaphore spéculaire qui fonde la conception de la peinture occidentale à l'époque moderne, dont les théories artistiques italiennes ont d'ailleurs fait du miroir l'emblème<sup>12</sup>. «Bon juge» et redresseur de torts, le miroir est à la fois maître et instrument du peintre, parce qu'il met à nu les défauts et exalte les perfections du tableau grâce à la vision inhabituellement inversée de son reflet, comme le remarquent aussi bien Alberti que Léonard<sup>13</sup>. Pour ce dernier, qui développe plus que tout autre le sujet dans ses écrits, le miroir est aussi et surtout l'image du peintre, de son tableau et de la peinture en général. D'abord parce que le peintre, par sa capacité à restituer sur une surface plane le monde visible passé au crible de sa perception sélective, agit «pareillement à un miroir lequel se transmue en autant de couleurs que sont celles des choses placées devant lui<sup>14</sup>». Ensuite parce que le tableau, lorsqu'il atteint la perfection dans le rendu du relief, par la maîtrise de la couleur et du rapport entre les lumières et les ombres, paraît être «une chose naturelle vue dans un grand miroir<sup>15</sup>». Enfin parce que la peinture «embrasse et restreint en soi toutes les choses visibles», une définition qui est presque un commentaire à la question rhé-

torique d'Alberti instituant Narcisse amoureux de son reflet comme inventeur de la peinture: «Qu'est-ce en effet peindre sinon embrasser avec art cette surface de la source<sup>16</sup>?» Et nue face au reflet, la peinture se corrige et se contemple, découvre dans la perfection de sa beauté et dans les plaisirs de l'illusion la plénitude de ses pouvoirs.

## LE MIROIR CLOS

Enchâssé au sein de la composition qu'il met en abyme, le reflet dévoile l'envers du tableau<sup>17</sup>. Révélateur des recoins cachés, des zones d'ombre et même du champ hors cadre normalement soustraits à l'œil du spectateur, il met au jour le «scénario de production» de l'œuvre et, simultanément, informe sur la conception de la représentation propre à l'artiste, à son milieu culturel, à son époque<sup>18</sup>. Or, si l'on s'en tient aux descriptions littéraires, le jeu du reflet dans le tableau perdu de Giorgione, malgré sa triplicité, ne découvrirait les faces cachées que d'une seule et même figure, située au centre de la composition et sujet en elle-même de l'œuvre. Il est toutefois possible que le peintre ait discrètement tempéré cette redondance en évoquant par réverbération des éléments idéalement situés en-deçà de la surface picturale, tout en prenant garde à ne pas détourner l'attention de l'objet principal de sa représentation. C'est du moins ce que suggèrent deux tableaux, redevables l'un et l'autre au modèle de Giorgione bien que de manière différente.

Le plus ancien, pratiquement contemporain, est une sorte de dérivation de *L'Orage* du maître de Castelfranco, sous la forme d'un petit paysage par temps clair présentant au premier plan une femme à l'enfant assise et un soldat, considéré comme une œuvre de jeunesse soit de Titien soit de Sebastiano del Piombo (vers 1505-1507; Cambridge, Fogg Art Museum, en dépôt d'une collection particulière)<sup>19</sup>. Or, l'homme d'armes appuyé à une hallebarde n'est pas sans rappeler également le saint Georges à la source tel que le décrit Paolo Pino, d'autant plus que sur l'acier poli de sa cuirasse,



Cat. 26

GIOVANNI GIROLAMO SAVOLDO

(Brescia, vers 1480 – Venise?, après 1548)

*Autoportrait* (dit autrefois *Portrait de Gaston de Foix*)

Vers 1525

Huile sur toile, 0,92 × 1,24 m

Signé: «opera de iouani jeronimo de bressa di Sauoldi»

Paris, musée du Louvre, INV. 659

Hist.: Fontainebleau, coll. François I<sup>er</sup>; coll. royale, jusqu'en 1792; Paris, musée du Louvre, signalé en 1814.

Bibl.: Gilbert 1986, p. 181-182, 377-380, 428-434; Brejon de Lavergnée 1987, p. 390-391; Lucchesi Ragni, cat. exp. Brescia-Francfort 1990, n<sup>o</sup> 1.26; Scaillières 1992, p. 118; Frangi, cat. exp. Paris 1993a, n<sup>o</sup> 74; Martin 1995b, p. 27-31; Cox-Rearick 1995, p. 244-248; *Catalogue* 2007, p. 99.

des taches de bleu et de vert suggèrent par réverbération la proximité d'un plan d'eau entouré d'arbres juste hors champ. Ce traitement évocateur et non descriptif du miroitement sur l'armure pourrait bien être un emprunt ultérieur à l'œuvre de Giorgione qui aurait ainsi ouvert la représentation vers l'espace du spectateur, par un reflet néanmoins voilé comme une eau ridée par le vent, laissant indéfinie la nature de cette continuité potentielle. Le deuxième tableau, postérieur d'une vingtaine d'années environ, est une transposition par Giovanni Girolamo Savoldo – dont Paolo Pino se disait l'élève – des principes de l'œuvre de Giorgione dans un intérieur (cat. n° 26)<sup>20</sup> : l'homme d'armes pris entre trois reflets est désormais assis dans une chambre, accoudé à une table où sont posées les pièces de sa cuirasse qu'il a commencé à ôter, deux grands miroirs plans complétant le décor à gauche et au fond, en partie coupés par le cadrage serré de la composition. Le gorgerin situé au tout premier plan réverbère en raccourci sa main et tout son bras droit revêtu d'une large manche bouffante en velours cramoisi. La glace placée de biais à gauche répète les éléments chromatiques de son vêtement, en montrant une portion du dos cuirassé et du tissu chatoyant couvrant l'autre bras; elle dévoile en outre la présence d'un lit fermé d'un voilage blanc dans l'embrasure d'une porte située hors champ, à droite de la composition. Le miroir du fond, parallèle au plan pictural, réfléchit enfin la figure à mi-corps de profil et une partie du gorgerin : c'est ici que l'enjeu démonstratif de la composition insolite est explicité par le dédoublement du geste de l'index du personnage qui, interpellant du regard le spectateur, l'invite à considérer ce reflet, ce reflet qui lui fait face et où il devrait idéalement prendre place mais où il n'apparaît point. Si le jeu du miroir esquisse bien une continuité du lieu pictural au-delà de la surface de la toile, il en nie immédiatement tout développement possible. À l'emplacement où devrait surgir l'interlocuteur invisible, le regard buté sur le pan gris-vert d'une lourde tenture jouxtant le bord de la table, sur laquelle sont accrochés une bougie éteinte, symbole de vanité, et un billet désormais diffi-

cilement lisible où l'on a reconnu la signature du peintre. Le miroir révèle ainsi l'identité de l'artiste, qui coïncide peut-être avec celle de l'homme en armure, sur l'exemple probable de l'autoportrait de Giorgione en saint Georges. Mais l'image inversée dévoile aussi une structure spatiale fermée sur elle-même, comme si le tableau était couvert d'un rideau le mettant à l'abri de la lumière et des regards curieux. Ce système clos, susceptible d'être ouvert, joue de la dissociation entre les dimensions de la représentation et du réel pour affirmer et nier à la fois la présence ou l'absence du peintre et du spectateur face à la toile, stigmatisant ainsi la fugacité de l'être au monde.

Que le reflet ouvre l'en-deçà de la surface picturale sur un espace illimité mais noyé dans un flou indéfini, ou sur un lieu précisément déterminé mais clos, le résultat est pratiquement équivalent : toute dispersion vers l'extérieur est évitée pour concentrer l'attention sur les multiples facettes des éléments internes à la composition. Cette autoréflexivité, sur laquelle les descriptions littéraires du tableau perdu de Giorgione ne manquent pas d'insister, est propre à la peinture italienne, dont les miroirs offrent bien peu de surprises par rapport à leurs célèbres prédécesseurs de la peinture flamande<sup>21</sup>. Depuis le miroir-princeps des *Époux Arnolfini* de Jan Van Eyck (1434; Londres, The National Gallery), le reflet flamand défie les limites matérielles du support de la peinture pour révéler que le tableau, à l'instar d'une image réfléchie dans un miroir, n'est qu'un fragment d'une vision bien plus ample, si ce n'est totalement enveloppante. Ainsi, grâce à l'optique grand-angulaire de sa surface convexe, le miroir de l'œuvre de Van Eyck dévoile entièrement l'envers de la composition qui se poursuit sans solution de continuité au-delà même de la surface picturale, jusqu'à inclure deux personnages autrement invisibles, idéalement situés à l'emplacement du spectateur. Les Italiens furent très tôt fascinés par les admirables effets de texture et de transparence de la peinture à l'huile flamande, par le rendu du réfléchissement de la lumière en fonction de la diversité des matières, par

l'extrême minutie des détails qui comble le regard rapproché en lui livrant des secrets imperceptibles de loin <sup>22</sup>. Le miroir devint en quelque sorte l'emblème de cet aboutissement technique qu'ils cherchaient à ravir, et lorsqu'ils y parvinrent, des reflets commencèrent progressivement à surgir dans leurs compositions, comme autant de pièces à conviction d'une maîtrise nouvellement acquise. Cette valeur démonstrative est particulièrement évidente dans les pièces d'armures, posées au premier plan ou portées par le personnage principal de la représentation, dont l'acier poli s'enrichit à partir du début des années 1470 de miroitements toujours plus précis. Or, ceux-ci révèlent d'emblée la face certes cachée mais néanmoins anodine d'un élément déjà inclus dans la composition, un objet proche si ce n'est presque en contact, tels le pommeau de l'épée ou l'intérieur du bras de l'homme d'armes se réverbérant sur sa cuirasse. Même lorsque le reflet a un angle particulièrement large orienté vers le spectateur, comme dans la *Déposition de croix* de Sodoma (vers 1510; Sienne, Pinacoteca Nazionale), où un heaume situé par terre entre les jambes d'un soldat vu de dos réfléchit entièrement sa figure de face <sup>23</sup> – non sans rappeler le dispositif du saint Georges de Giorgione –, le hors-champ se dissout rapidement en taches informes. Les Italiens retinrent ainsi de la leçon du reflet flamand des aspects essentiellement techniques, ignorant pour la plupart son potentiel de développement de la composition en-deçà des limites de la surface picturale. Par cette résistance plus ou moins prononcée qui fait du cadre une frontière pratiquement infranchissable, la peinture italienne demeure fondamentalement fidèle à la conception albertienne du tableau comme fenêtre ouverte sur l'*historia*: « En premier lieu, là où je dois peindre j'inscris un quadrangle à angles droits de la grandeur qu'il me plaît, que je répute être une fenêtre ouverte par laquelle je regarde ce qui sera peint <sup>24</sup>. » Le cadre considéré comme l'embrasement d'une fenêtre marque ainsi une césure nette entre le lieu de la représentation qu'il détermine et la position du peintre ou du spectateur.

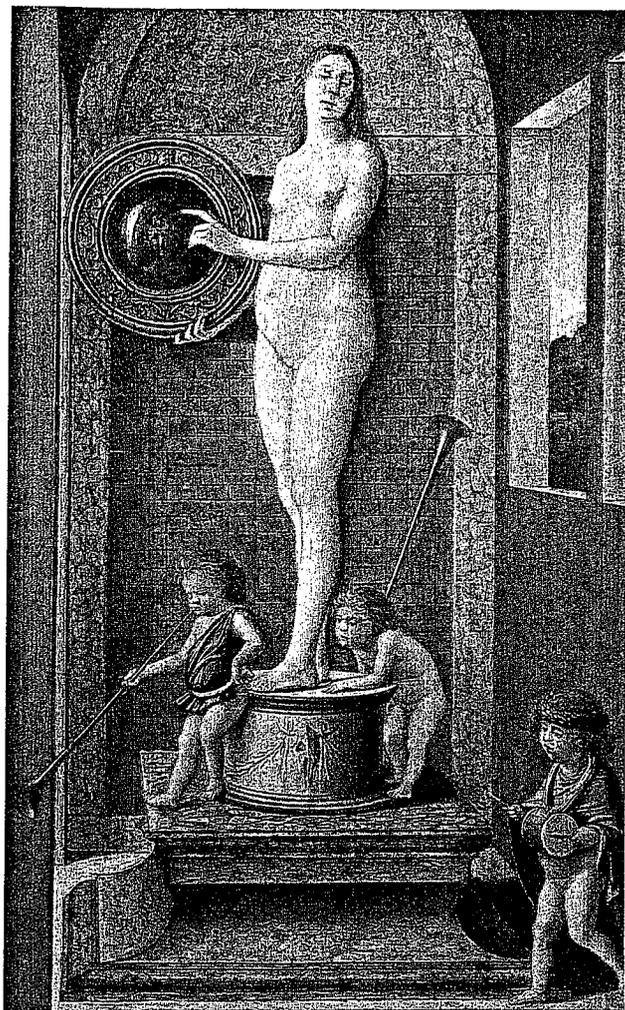


Fig. 100 Giovanni Bellini (vers 1430-1516),  
*Allégorie de la Prudence ou de la Vanité*  
 Venise, Gallerie dell'Accademia

Quelques rares exceptions de reflets italiens dévoilant la présence d'un personnage hors champ sont néanmoins connues, en majorité de provenance vénitienne<sup>25</sup>. La plus ancienne et sans doute la plus «flamande» est l'allégorie dite de la Prudence ou de la Vanité (fig. 100) par Giovanni Bellini (vers 1490; Venise, Gallerie dell'Accademia), qui rappelle, par la frontalité de la boîte spatiale, l'iconographie du nu féminin et la position du miroir convexe à l'arrière-plan, les formules de Van Eyck notamment réinterprétées par Hans Memling<sup>26</sup>. Sur la surface miroitante, à l'endroit indiqué par la femme de son index, surgit comme de nulle part un homme vêtu de rouge, encadré à mi-buste, dont le visage bossé par petites touches peu définies, aux orbites creusées et aux contours rongés par les ombres, semble effaré, traversé d'une inquiétude soudaine. Tout autour de sa figure, le reflet reste muet, noyé dans un noir de jais interrompu d'un éclat blanc, impact de la source de lumière directe. En dépit du tribut rendu à l'exemple flamand, l'artiste vénitien évite ainsi soigneusement de préciser la nature de la relation spatiale entre le lieu de la représentation et l'en-deçà de la surface picturale où se tient ce personnage à l'identité insaisissable. Peintre, commanditaire ou spectateur? Ou encore usager du *restello*, si ce panneau avec les trois autres allégories de vices et de vertus de la même série (Venise, Gallerie dell'Accademia) décorait bien l'un de ces petits meubles qui servaient de cadre ornemental à un miroir? Quoi qu'il en soit, l'homme surpris par son reflet comme par une image peu familière, méconnaissable, celle d'un étranger qu'il faut apprendre à connaître et à reconnaître, n'est pas sans évoquer le thème du miroir de Socrate, le miroir de la sagesse qui amène par le processus mental de la réflexion à la connaissance de soi.

Ce miroir dont les révélations sont autant de mises en garde est également celui que tient *La Vanité* de Titien (1514-1516; fig. 101), cette fois au tout premier plan et légèrement en oblique<sup>27</sup>. Le reflet que la jeune beauté désigne nonchalamment de la main ouvre l'espace pictural sur l'embrasement d'une fenêtre intérieure

donnant sur une pièce entièrement plongée dans l'ombre; on y distingue la petite figure d'une femme âgée tenant un fuseau et une quenouille. Les pièces de monnaies et les bijoux éparpillés sur le rebord de cette fenêtre sont le fruit d'un repeint postérieur, sans doute autographe et datable autour de 1550, insistant sur le thème de la vanité des biens mondains. À l'origine, le véritable envers du tableau, la face cachée de la belle séduisante au regard un peu grave, était cette vieille parque domestique rappelant que jeunesse et beauté ne sont qu'éphémères, et le fil de la vie destiné à être tranché. Le reflet terne, sans éclat, est pratiquement un monochrome gris et noir; s'il définit cette fois le lieu hors cadre, il en estompe toutefois la profondeur dans l'obscurité, afin de ne pas ravir le regard du spectateur à la jeune femme qui concentre toute la lumière sur sa chair et sa chemise blanche. L'éblouissant pouvoir de séduction de la beauté dissimule dans l'ombre les revers de la vanité. Dans la variante postérieure du thème par Bernardino Licinio (vers 1530; collection particulière)<sup>28</sup>, le message moralisateur s'efface au profit d'une dimension plus explicitement érotique: la chemise a glissé et la femme a le sein nu, tandis que le miroir, désormais strictement parallèle au plan pictural, dévoile au-delà d'un rebord où est posé le nécessaire de toilette – un peigne et un vase à onguent –, dans un intérieur éclairé d'une fenêtre et d'un feu de cheminée, un vieillard en quête de plaisir introduit par une entremetteuse. L'envers du tableau fait de la belle l'image de l'amour mercenaire, renvoyant au thème du couple mal assorti, où l'union de deux amants d'âge différent advient par le truchement d'une bourse bien remplie. Le jeu du reflet paraît ici davantage un expédient astucieux, destiné à attirer et à satisfaire agréablement le regard du client. Il importe toutefois de remarquer que dans ces trois œuvres où le sujet de la représentation dialogue avec un personnage hors champ, le médium du reflet est à chaque fois un miroir noir dont l'éclat, d'une faible intensité, permet de réduire l'interférence lumineuse dans l'équilibre général de la composition. Par ailleurs, ces miroirs de Prudence, de Sagesse ou de Vanité ne



Fig. 101 Titien,  
*La Vanité*  
Munich, Alte Pinakothek

sont pas sans rapport les uns aux autres car ils relèvent tous de concepts placés sous l'empire du Temps, dépendants de son pouvoir de révéler la Vérité<sup>29</sup>. Entre leurs mains, la limite entre la catoptrique et la divination se brouille et le reflet est susceptible de dévoiler le passé ou le futur dans l'image du présent. Il n'est sans doute pas anodin que ces quelques reflets italiens qui défient la limite du cadre de la représentation interviennent essentiellement dans des sujets iconographiques qui jouent d'ambiguïté entre la réflexion et la vision, suggérant que la nature de l'image réfléchie puisse être de l'ordre du présage plutôt que de l'optique.

Dans l'univers féminin des belles au miroir, le principe giorgionesque de la figure prise entre ses reflets allait néanmoins devenir rapidement prédominant. Giovanni Bellini fut l'un des premiers à en montrer la voie alors qu'il était âgé de plus de quatre-vingts ans, en réinterprétant dans sa *Dame à sa toilette* (fig. 102), signée et datée en 1515, un an avant sa mort, les propositions picturales de son jeune confrère de Castelfranco déjà décédé<sup>30</sup>. Sans doute était-il également encore habité de souvenirs d'inspiration flamande, la plus ancienne représentation de ce thème ayant été le *Bain des femmes* de Van Eyck, qui dévoilait par un

## Cat. 27

TIZIANO VECELLIO,

dit TITIEN

(Pieve di Cadore, 1488/1490 – Venise, 1576)

### *La Femme aux miroirs*

Vers 1515

Huile sur toile, 0,93 × 0,77 m

Paris, musée du Louvre, INV. 755



Fig. 102 Giovanni Bellini (vers 1430-1516),  
*Dame à sa toilette*  
Vienne, Kunsthistorisches Museum

miroir le dos de l'une des belles sortant de l'eau<sup>31</sup>. Dans l'œuvre de Bellini, le jeu des reflets a néanmoins un champ fort limité et en partie soustrait au regard du spectateur: la jeune femme tient dans sa main droite un petit miroir rond dont la vue lui est exclusivement réservée, qu'elle oriente vers un plus grand miroir également circulaire et plan accroché à son dos, afin d'observer l'arrière de sa tête et vérifier l'ajustement de sa coiffe. La glace à l'arrière-plan est donc la seule à nous livrer son reflet, mais elle ne montre en fait, et de surcroît de façon fragmentaire, que l'ornement du brocart brodé de perles habillant les cheveux de la belle, ainsi que le dos de son bras, dédoublant le geste gracieux qui concentre son attention. Le dispositif de révélation des surfaces réfléchissantes est donc ici inversé, son principal destinataire étant le sujet même du tableau plutôt que son spectateur: c'est la femme qui tente de percevoir simultanément différents points de vue de sa figure

par de multiples miroirs. Absorbée par la contemplation de son image, elle ne se rend pas compte que l'observateur la surprend dans sa nudité.

Dans la même période, Titien développait le thème par l'introduction d'un personnage masculin barbu qui vient en aide à la jeune femme en tenant ses deux miroirs (cat. n° 27)<sup>32</sup>. Le regard, qui caresse la belle alors qu'elle est occupée par l'examen de sa coiffure dans un petit miroir rectangulaire dont elle est la seule à voir le reflet, fait de cet homme amoureux une projection du spectateur séduit. Le miroir à l'arrière-plan est cette fois beaucoup plus grand et convexe, véritable tribut à la peinture flamande si ce n'est qu'il est encore une fois noir. Le reflet perd donc en lisibilité du fait de sa monochromie, mais il acquiert une remarquable ampleur de champ grâce au processus de rétrécissement, de distorsion et de condensation propres à la surface convexe, des qualités optiques qui ne sont pas sans



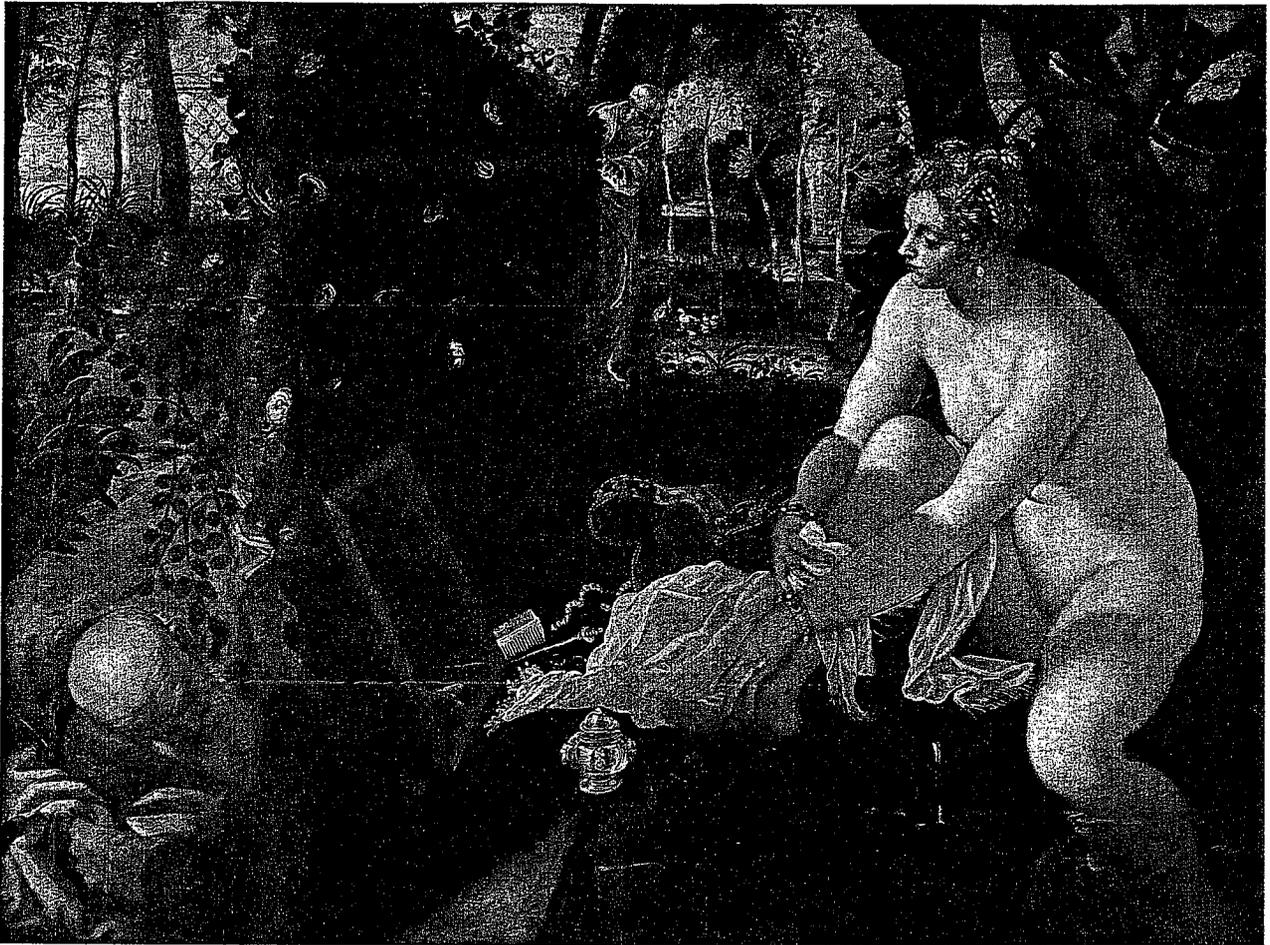
Cat. 27

introduire, par le rapprochement spatial des éléments de la composition, une accélération des temps de l'action. Ainsi, dans la glace sombre où la jeune femme laisse découvrir son dos jusqu'au bassin et apprécier les mèches soyeuses de sa chevelure tombant sur ses épaules nues, le profil perdu de son amant, qu'elle cache en partie par sa tête, se rapproche de son visage, suggérant le contact d'un baiser à venir. L'éclat d'un blanc intense qui découpe la silhouette arrondie de sa tête révèle le jour d'une fenêtre aux contours brouillés, dont la lumière dévoile par réverbération quelques éléments du lieu s'ouvrant en-deçà de la surface picturale: le montant droit de l'encadrement de la fenêtre, l'arête de quelques poutres du plafond, un meuble rectangulaire – une banquette ou un lit peut-être – situé au fond de la pièce. Ces indications extrêmement succinctes suggèrent ainsi le volume spatial de la chambre où se situe le couple sans le délimiter, grâce à l'un de ces fonds neutres noyés dans l'ombre que l'artiste privilégiait pour mettre en valeur ses figures. Ce hors-champ peine toutefois à trouver une continuité avec le lieu de la représentation parce que le rebord au premier plan, sur lequel la femme pose son vase à onguent, ce parapet caractéristique qui fait cadre et fenêtre, ne trouve aucune explication dans le reflet où il n'apparaît point. D'une certaine manière, dans cette *Dame à sa toilette* saisie entre ses reflets, cohabitent sans s'unir les deux principales conceptions de la peinture de la Renaissance – le miroir flamand et la fenêtre italienne. Cette incohérence, qui contribue à l'effet de fascination du tableau, allait être résolue dans une version d'atelier légèrement postérieure (Prague, musée du Château) <sup>33</sup>, par l'aplanissement du grand miroir circulaire: l'éclat de lumière, affaibli et repoussé sur le bord, ne souligne désormais que la circonférence de la surface luisant, tandis que le reflet se limite à révéler le buste de la belle vue de dos à l'échelle naturelle, dans une douce pénombre qui dessine en clair la ligne gracieuse unissant l'ovale perdu de son visage à la courbe de sa nuque et de ses épaules. Les implications érotiques de la scène sont ainsi estompées, d'autant plus que l'homme amou-

reux a laissé place à un jeune page au turban blanc, au profit d'une composition davantage recentrée sur son autoréflexivité, suivant plus strictement le principe du reflet-*paragone* de Giorgione.

Une quarantaine d'années plus tard, Tintoret intervenait à son tour sur le thème de la figure prise entre des reflets dans sa *Suzanne et les vieillards* (cat. n° 28) <sup>34</sup>, un sujet iconographique idéal pour détourner l'ancien modèle giorgionesque et mieux mettre en évidence la part du désir de l'œil dans la multiplication des points de vue du corps féminin. La chaste héroïne biblique, à la fois Diane au bain et Vénus au miroir, est nue au bord d'une source, un pied dans l'eau claire, tandis qu'elle se mire dans une glace rectangulaire posée en oblique à sa droite: aucune des deux surfaces réfléchissantes ne livre néanmoins son secret au spectateur, l'eau ne se teintant que légèrement de l'ombre colorée de la cuisse et le miroir du blanc de quelques effets de toilette, l'aiguille d'une épingle à cheveux et un pan du drap avec laquelle la belle essuie sa jambe. Entièrement plongée dans la contemplation intime de son image, la malheureuse ne prend pas garde que la nudité de son corps est surprise par trois fois, de face et des deux côtés, par le regard du spectateur et par sa projection dans les yeux concupiscent des deux vieillards qui surgissent de part et d'autre d'une inoubliable haie de rosiers plantée en un raccourci vertigineux: l'un, au tout premier plan, «étiré par terre, caché parmi les feuillages, l'observe très drôlement, son compagnon apparaissant au loin dans le jardin <sup>35</sup>». La triangulation des miroirs intérieurs de la rétine des voyeurs se substitue ici au réseau des miroirs extérieurs de Giorgione, exaltant l'érotisme de l'acte de saisir la figure féminine sous ses multiples vues.

Le jeu entre l'œil et le miroir se resserrait également dans l'œuvre de Titien qui, à la même date, revenait sur le thème dans la *Vénus au miroir* (cat. n° 29), en réduisant le reflet à l'essentiel: pour contempler sa beauté, la déesse dispose d'un seul miroir, plan et rectangulaire, que lui présente Cupidon au premier plan de dos, tandis qu'à l'arrière un autre amour la couronne de



Cat. 28

JACOPO ROBUSTI

dit TINTORET

(Venise, 1518/1519 – Venise, 1594)

*Suzanne et les vieillards*

Vers 1555-1556

Huile sur toile, 1,47 × 1,94 m

Vienne, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Nr GG-46

Hist. : Venise, coll. Nicolas Régner, signalé en 1648? – Venise, coll. Rovetta, 1677. – Vienne, coll. impériale, signalé en 1712 et jusqu'en 1919; Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1919.

Bibl. : Ridolfi 1648, II, p. 56; De Vecchi 1970, p. 99; Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 89, 173-174; Nichols 1999, p. 91-93; Ferino-Pagden et Wald, cat. exp. Madrid 2007, n° 31; Echols et Ilchman 2007, n° 64.

myrte<sup>16</sup>. L'orientation oblique de la glace n'offre qu'une vue partielle de la belle, comprenant une portion de l'épaule sur laquelle ce deuxième *putto* pose sa main, et la partie du visage autrement dissimulée par la position de trois quarts de la tête, dont l'oreille gauche ornée d'une perle en pendentif. Or, ce fragment étrangement découpé, privé de contours définis et de traits identifiants, ne répond à aucun critère iconographique: c'est un détail qui ne fait pas image, mais qui est en revanche éminemment pictural. Il révèle en effet la matérialité de l'incarnat, dans toute sa gamme de nuances chromatiques, depuis la délicate blancheur laiteuse jusqu'aux rougeurs de la palpitation sanguine, comme dans les subtiles variations des ombres sur la surface légèrement irrégulière de la chair qui rendent l'effet tactile de sa tendre texture. Et de ce reflet informe surgit l'œil gauche de Vénus, un œil noir dont l'éclat paraît chercher le spectateur. Titien joue ici d'ambiguïté car en donnant à la définition de l'œil, comme à l'ensemble du reflet, un effet inachevé par rapport au reste du tableau, il introduit un doute quant à la direction exacte de la pupille. Dans les nombreuses dérivations d'atelier, ainsi que dans l'interprétation que Rubens tira d'une version autographe perdue envoyée au roi d'Espagne Philippe II en 1567 (1628, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), la question fut tranchée en refermant le reflet sur la composition. Vénus se regarde elle-même et ce qui lui apparaît dans le miroir n'est autre que sa propre image, un scénario qui laisse au spectateur le loisir de surprendre la belle dénudée à son insu. Mais dans l'original, l'incertitude renverse le dispositif du miroir de façon troublante: l'œil isolé semble épier comme on le fait furtivement par le trou d'une serrure, scruter au-delà de la surface picturale pour démasquer celui qui se tient devant elle et dont Vénus voit dès lors l'image dans son miroir. L'envers du tableau n'est plus la face cachée du sujet de la composition mais la présence du peintre ou du spectateur devant la toile. En ce sens, l'œil isolé, décontextualisé de la psychologie du regard, surgissant de son éclat inquisiteur au sein de la matérialité du détail pictural,

## Cat. 29

TIZIANO VECELLIO,

dit TITIEN

(Pieve di Cadore, 1488/1490 – Venise, 1576)

### *Vénus au miroir*

Vers 1555

Huile sur toile, 1,25 × 1,06 m

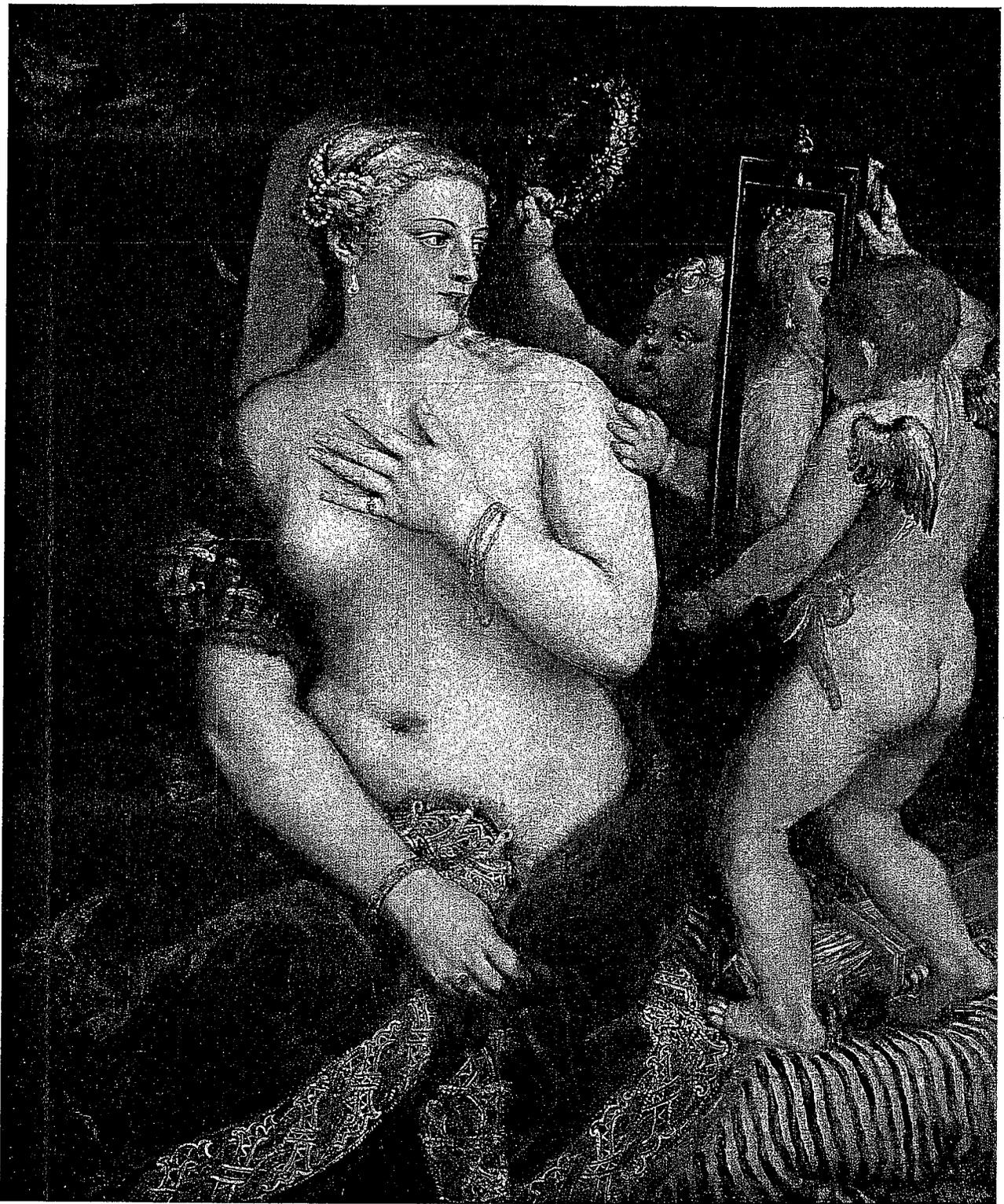
Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, 1937.1.34

Hist.: Venise, coll. Pomponio Vecellio 1576-1581; Venise, coll. Barbarigo, 1581-vers 1850; Saint-Petersbourg, coll. impériale de Russie, vers 1850 et jusqu'en 1917; Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage, 1917-1931; Pittsborough et Washington, coll. Mellon, 1931; Pittsborough, A.W. Mellon Educational and Charitable Trust, 1931-1937; Washington, National Gallery of Art, 1937.

Bibl.: Ridolfi 1648, I, p. 200; Crowe et Cavalcaselle 1877, II, p. 334-336; Valcanover 1969, p. 124-125; Pallucchini 1969, I, p. 143-144, 302; Wethey 1975, p. 68-69, 200-201; Pignatti, cat. exp. Los Angeles 1979-1980, n° 21; Shapley 1979 I, p. 476-480; Brown, cat. exp. Venise-Washington 1990-1991, n° 51; Valcanover, cat. exp. Paris 1993a, n° 178; Walker 1995, p. 208-209; Humfrey 2007, p. 198-199; Artemieva e Walmsley, cat. exp. Vienne 2007-2008, n° 2.5.

renvoie à la fois à l'acte de peindre de l'artiste qui met en forme l'image de la beauté à partir de la matière, et à l'acte de voir du spectateur qui se laisse surprendre et séduire par l'illusion de la peinture. Dans ce tableau que Titien conserva dans son atelier jusqu'à sa mort, le reflet thématise l'essence même de sa peinture, son pouvoir de suggérer sans définir qui laisse le champ libre à l'imagination du spectateur pour compléter la vision en l'animant de son désir.

Vecellio n'avait pas pour autant renoncé au plaisir de montrer le corps féminin simultanément sous ses multiples aspects, mais il privilégiait en ces mêmes années une dissociation des points de vue en des toiles différen-



Cat. 29

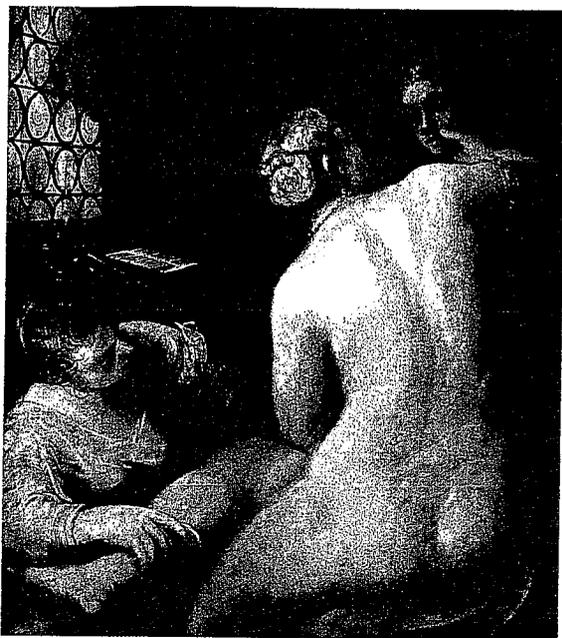


Fig. 103 Tintoret (attribué à),  
Femme au miroir,  
Collection particulière

tes destinées à un même lieu d'exposition. En 1554, alors qu'il expédiait *Vénus et Adonis* à Philippe II (fig. 135), il lui écrivait à ce propos: «Et puisque la Danaé que j'ai déjà envoyée à Votre Majesté se voyait entièrement dans sa partie frontale, j'ai voulu varier dans cette autre poésie en montrant la partie opposée, afin que le cabinet où ces peintures doivent être résulte plus gracieux à la vue<sup>37</sup>». Or, cette Vénus assise et vue de dos, dont Lodovico Dolce loua le pouvoir érotique de la chair, et notamment du creux des fossettes sur les fesses<sup>38</sup>, allait être *a posteriori* réadaptée au cadre iconographique de la dame à la toilette; pour mieux en dévoiler la face grâce au reflet du miroir. Un tableau attribué à Tintoret (anciennement Los Angeles, Getty Museum; fig. 103) en fait une Vénus domestique assise dans un

### Cat. 30

PAOLO CALIARI,  
dit VÉRONÈSE  
(Vérone, 1528 - Venise, 1588)

ET ATELIER

### *Vénus au miroir*

Vers 1585

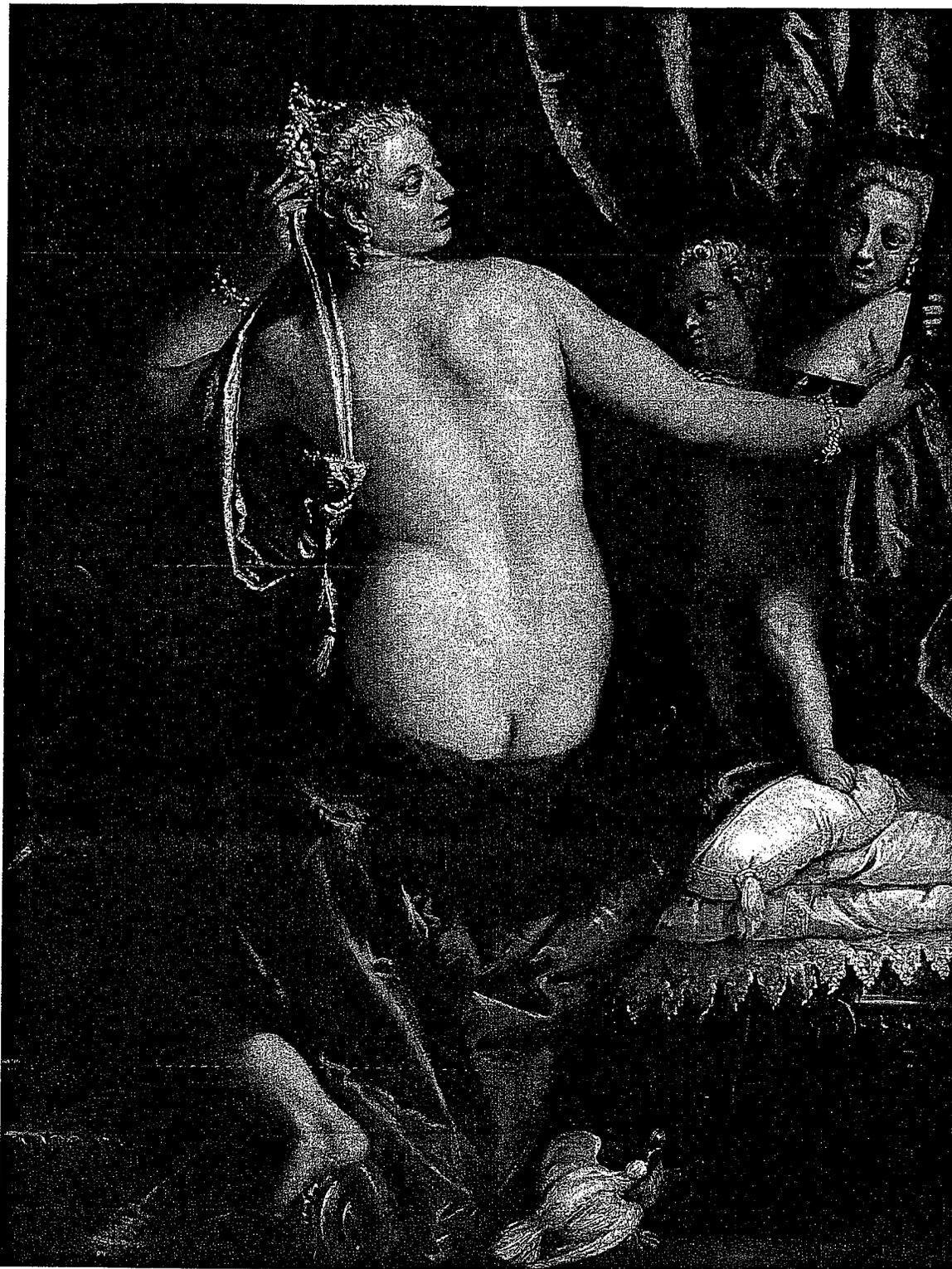
Huile sur toile, 1,61 x 1,21 m

Omaha, Joslyn Art Museum, JAM 1942.4

Hist.: Vérone, coll. Bevilacqua et coll. Muselli, signalé en 1648; Modène, coll. Bevilacqua, jusqu'en 1805; Londres, coll. Prior, 1805-1810; Londres, vente 6 février 1810, n° 3; Londres, coll. Lawrence 1810-1830; Londres, vente 15 mai 1830, n° 114; Londres, Wood. - Paris, coll. von Frey, signalé en 1929. - New York, coll. Hirsch, signalé en 1938 et juqu'en 1942; Omaha, Joslyn Art Museum, 1942.

Bibl.: Ridolfi 1648, I, p. 320, 325; Hadeln 1929, p. 115; Poglayen-Neuwall 1929-1930, p. 77; Marini 1968, p. 122; Cocke 1974, p. 24; Pignatti 1976, I, p. 154 n° 275; Pignatti, cat. exp. Los Angeles 1979-1980, n° 46; Sutton 1979, p. 381; Rearick, cat. exp. Washington 1988-1989, n° 87; Pignatti et Pedrocco 1991, p. 297; Pignatti et Pedrocco 1995, II, p. 320, 323-324, 462-463.

intérieur vénitien, entièrement nue et tournée de dos, qui révèle son visage grâce au miroir rectangulaire qu'elle tient de sa main droite<sup>39</sup>. Le reflet qui distingue l'ovale et les traits identifiants du nez, de la bouche et des deux yeux, fait cette fois image, tout en laissant au spectateur le loisir de découvrir la belle à son insu, puisqu'elle dirige par le truchement de la petite glace son regard vers la servante agenouillée à ses pieds. Une autre interprétation, par Véronèse et son atelier (cat. n° 30)<sup>40</sup>, transpose le modèle dans le décor plus luxueux de la *Vénus au miroir* du même Titien, dont le dispositif est à la fois développé, pour encadrer entièrement la déesse au sein d'un intérieur de palais clairement défini par la richesse de son mobilier, et inversé, Vénus étant de dos et Cupidon, l'aidant à tenir son miroir, de face.



Cat. 30

Ainsi, le somptueux manteau de fourrure qui, dans le tableau du Vecellio, couvrait sensuellement le mont de Vénus pour mieux en suggérer la toison, découvre ici de façon plus prosaïque la naissance des fesses. Les bras, repliés dans un geste à la fois pudique et réflexif chez la déesse de Titien, se détachent du corps pour mettre en forme la coiffure, la main droite orientant le miroir afin de vérifier l'effet du ruban que la gauche juxtapose aux tresses blondes. La figure est enfin soumise aux torsions serpentines chères aux maniéristes, de sorte qu'elle montre le dos tout en tournant le visage de profil, presque de trois-quarts, en direction de la glace où elle apparaîtrait de face. Dans ce reflet, optiquement impossible, qui fait image et même portrait par le cadrage attentif de la tête, Vénus plutôt que surprendre le spectateur le dévisage explicitement, l'invitant au dialogue et s'offrant à lui de son regard.

### L'ÉCLAT BLESSANT

Alors que le miroir plan prédomine dans la peinture et les théories italiennes, l'acier poli des armures, autre médium du reflet, se rapproche, par sa surface bombée, des procédés de rétrécissement, distorsion et condensation optiques propres au miroir convexe flamand. Heaumes, cuirasses et boucliers se prêtent ainsi *a priori* à un jeu de l'envers plus complexe, mais contrairement au miroir, ils n'ont pas fonction de réfléchir : l'apparition d'un reflet iconique en leur sein, loin d'être systématique, résulte dès lors d'un choix intentionnel. Or, en 1584, dans son *Trattato dell'arte della pittura, scultura e architettura*, Gian Paolo Lomazzo dénonce sévèrement les excès du traitement spéculaire des armures : « Nous devons considérer que dans la figuration des armes, il faut représenter leur éclat le plus vigoureux et ardent à une vue distante, car ainsi elles résultent plus singulières et semblables au naturel, sans ces barbouillages de figures qu'on leur peint à l'intérieur (*senza cotali imbrattature di figure che si gli pingono di dentro*)<sup>41</sup> ». Certes le théoricien ne nie pas que l'acier poli des armures puisse réfléchir « presque comme un miroir » les objets qui lui

font face, mais ces images nées de la réverbération d'une luminosité indirecte doivent être d'une clarté inférieure à la « splendeur primaire » de la lumière directe. Le reflet microcosme de la peinture flamande, capable de mises en abyme vertigineuses dans l'espace réduit du plastron d'une cuirasse, qui suscitait tant d'admiration auprès des Italiens un siècle plus tôt, avait progressivement perdu de sa valeur démonstrative, jusqu'à être dénigré comme un expédient facile de « peintre grégaire ». Aux dires de Lomazzo, le modèle à suivre est désormais celui de Titien et de Sebastiano del Piombo, c'est-à-dire des peintres vénitiens.

L'insistance sur le traitement lumineux des armures fait écho au thème du *lustro*, le lustre en tant qu'éclat de la lumière réfléchie comme l'avait défini Léonard en opposition au *lume*, l'illumination diffuse venant de la lumière directe<sup>42</sup>. Or l'*ultimo lustro*, le lustre extrême, comble de l'intensité de l'éclat, était depuis Leon Battista Alberti associé à l'acier luisant des armes – en l'occurrence « d'une épée extrêmement polie » (*forbitissima spada*) – auquel il fallait réserver l'usage du blanc le plus pur<sup>43</sup>. Giorgio Vasari devait souligner la difficulté de l'exercice, en racontant comment il crut perdre la raison alors qu'il s'évertuait en vain à rendre l'éclat luisant de la brunissure d'une armure, celle du portrait d'Alexandre de Médicis (1534; Florence, Galleria degli Uffizi), jusqu'à ce que Pontormo lui ait conseillé de reconsidérer son travail en éloignant du tableau les véritables armes, « car bien que la céruse soit la couleur la plus ardente qu'utilise l'art, le fer demeure néanmoins plus ardent et luisant<sup>44</sup> ». La critique de Lomazzo contre ces « barbouillages de figures » dont on remplit la surface polie des armures n'est en outre pas sans rappeler l'admonition contre l'effort inutile de « vouloir restreindre le monde entier dans un tableau (*voler restringere tutte le fatture del mondo in un quadro*) » dont Paolo Pino se sert pour soutenir l'application de la notion poétique de *brevitas* à la peinture<sup>45</sup>. L'image détaillée du reflet, comme la définition minutieuse du dessin, épousent mal l'imprécision savante qui confère au coloris vénitien son pouvoir d'évocation.



Fig. 104 Giorgione da Castelfranco, dit Giorgione (1477/1478-1510), attribué à, *Jeune garçon avec un heaume (Francesco Maria della Rovere?)* Vienne, Kunsthistorisches Museum

À quelques exceptions près, qui seront abordées plus loin, les armures de la peinture vénitienne deviennent très tôt avares de reflets iconiques. Dès la première décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, alors que Carpaccio s'attache encore à décrire minutieusement l'envers du bras armé dégainant l'épée sur la cuirasse luisante du *Chevalier Thyssen* (1510; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza), peut-être un portrait juvénile du duc d'Urbain Francesco Maria della Rovere, la jeune génération gravitant autour de Giorgione privilégie la dialectique entre l'éclat blanc de la lumière primaire et le miroite-

ment coloré de la luminosité indirecte. Le heaume orné d'une couronne dorée de feuilles de chêne, que tient un adolescent également identifié avec Francesco Maria della Rovere, dans un portrait attribué au maître de Castelfranco (vers 1502; fig. 104) <sup>46</sup>, en est un exemple éloquent. Le lustre le plus intense frappe la surface polie en son centre d'une tache dense de blanc très pur qui se propage suivant un axe vertical, vers le haut et le bas, en une traînée lumineuse plus transparente, progressivement estompée. Le miroitement secondaire est en revanche confiné sur les bords du cas-

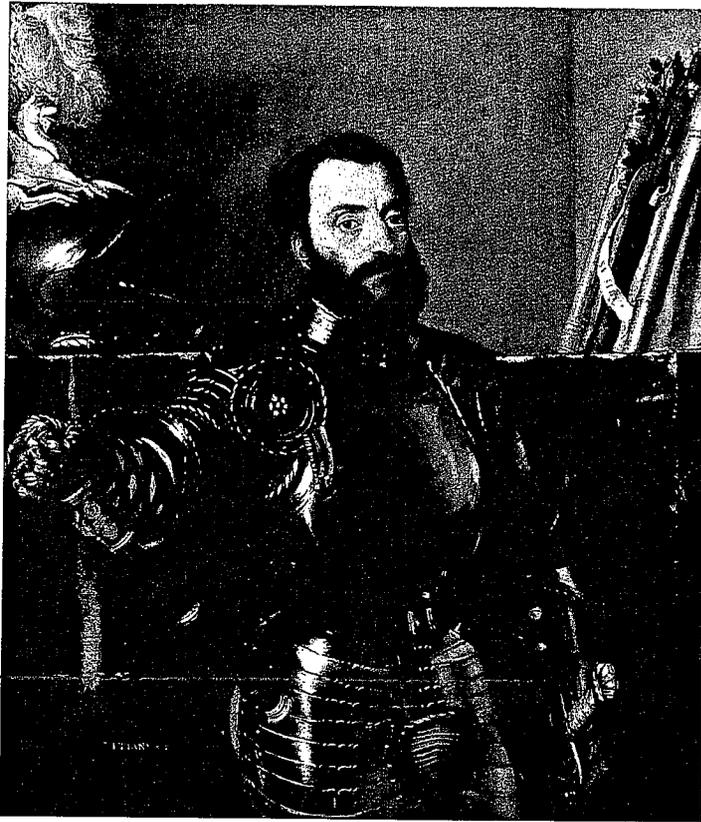


Fig. 105 Titien,  
*Francesco Maria della Rovere, duc d'Urbino*  
Florence, Galleria degli Uffizi

que et son degré de définition est nuancé en fonction de la proximité des objets réfléchis. La pointe des doigts de la main gauche et l'intérieur de l'index de la droite, directement au contact de l'acier, sont ainsi clairement circonscrits, tandis que le revers du manteau de satin doublé de fourrure se réduit déjà à un pan rouge aux contours plus incertains. Enfin, le raccourci de bas en haut de la tête du jeune garçon n'est plus qu'une tache d'incarnat mordue par l'ombre, dont les rehauts de lumière suggèrent vaguement la forme d'un visage – un front fuyant, l'arête d'un nez, l'interstice entre des lèvres, la courbe d'un menton<sup>47</sup>. De même, sur le heaume que Titien situe, tel un morceau de bra-

voure, au premier plan de son petit retable figurant *Jacopo Pesaro présenté à saint Pierre par le pape Alexandre VI* (1506-1511; Anvers, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten)<sup>48</sup>, l'éclat de la lumière directe, rendu par une touche de blanc intense, est juxtaposé à une large zone sombre, ponctuée de deux légères taches plus claires, qui évoque sans la définir la silhouette agenouillée de l'évêque Pesaro. Entièrement vêtu de noir, à l'exception des manches candides de sa chemise et de ses gants beiges, le prélat se réfléchit dans son propre heaume, souvenir de sa victoire militaire à la bataille de Santa Maura dont ce tableau constituait une sorte d'ex-voto.

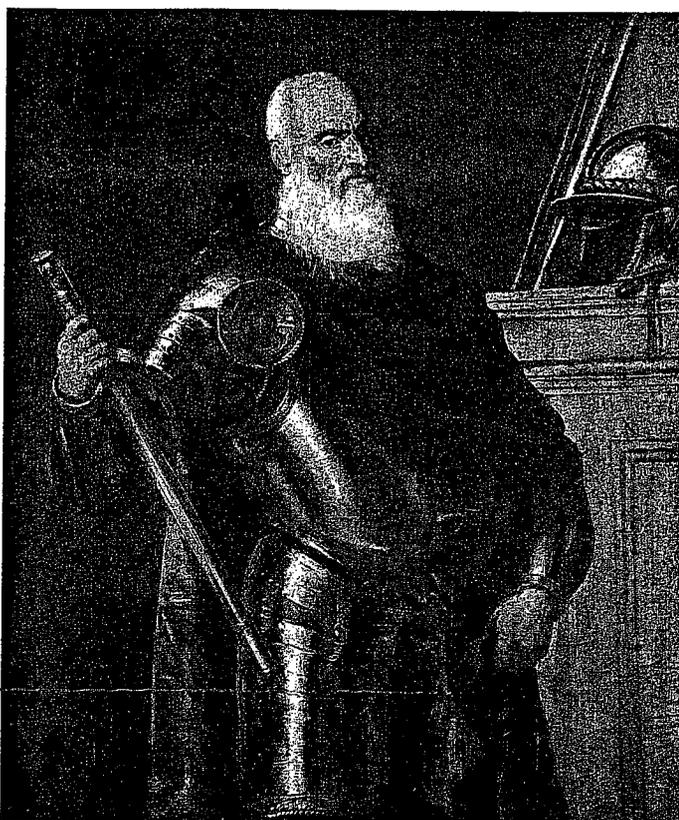


Fig. 106 Titien,  
*L'Amiral Vincenzo Capello*  
Washington, National Gallery of Art

Titien, soutenu par la plume de son ami et *compare* l'Arétin, allait à vrai dire développer une véritable poétique de l'éclat dans le cadre des portraits en armure qu'il fut amené à approfondir à partir des années 1530, après avoir représenté l'empereur Charles Quint « tout armé <sup>49</sup> ». Parmi les œuvres conservées, la plus ancienne est le célèbre portrait – cette fois certain – du duc d'Urbain Francesco Maria della Rovere (1536-1538; fig. 105) <sup>50</sup>. Entouré des insignes de son commandement militaire dans les armées vénitienne, pontificale et florentine, le prince et *condottiere* est revêtu de ces armes de campagne d'acier noir qui lui étaient « extrêmement chères » et dont il allait s'inquiéter de la

conservation après les avoir confiées à Titien comme modèles <sup>51</sup>. Dans une lettre à Veronica Gambara du 7 novembre 1537, l'Arétin loue le rendu de leur surface polie en insistant sur les effets colorés du miroitement des objets proches: « Et dans le luisant des armes qu'il a sur lui, se réfléchit le vermeil du velours placé derrière en guise d'ornement. Comme le panache du heaume fait bien l'effet, apparaissant vivement de ses reflets dans la brunissure de la cuirasse de ce duc <sup>52</sup> ! » Si la description ne correspond pas exactement au tableau, qui n'était d'ailleurs pas achevé à cette date, elle est fidèle aux principes de sa représentation: l'acier de la cuirasse et du heaume se teinte des couleurs des éléments envi-

ronnants sans en retenir la forme. Ces nuances chromatiques et lumineuses semblent pourtant annoncer un effet de miroir riche en détails, mais la promesse est déçue à un examen rapproché, toute définition étant troublée par l'incidence du lustre extrême. Ce comble d'intensité lumineuse frappe d'une large tache la surface convexe du heaume au-dessus de l'angle de la visière, dessine une ligne verticale intermittente le long du gorgerin, du plastron et de la braconnière, et rehausse enfin le bord de la cubitière du bras droit tenant le bâton de commandement. Il se distingue en outre par un traitement pictural spécifique: contrairement à la réverbération colorée des lueurs secondaires, qui est intégrée par des coups de pinceau uniformes et lisses au sein de la surface de l'acier, l'éclat extrême est rendu par des touches de céruse appliquées en relief sur la cuirasse – et donc sur la toile – comme s'il en surgissait. Dans le sonnet consacré au tableau qui accompagnait sa lettre, l'Arétin n'avait pas manqué de suggérer une relation entre ce phénomène lumineux et le corps du duc: « Dans le buste armé et dans les bras prompts, s'enflamme la valeur qui défend du danger <sup>53</sup> ». L'éclat que le prince porte sur sa seconde peau d'acier révèle la valeur qu'il a en son corps et en est simultanément l'émanation ardente.

Suivant le même principe, l'Arétin chante « ce jugement illustre, cette valeur ardente » dont Vincenzo Cappello, commandant en chef de la flotte vénitienne, avait fait preuve à la bataille de Prévéza en 1538, qui « resplendit dans cette forme excellente » peinte par Titien en 1540 <sup>54</sup>. L'œuvre correspond vraisemblablement au portrait en armure du Capitano Generale da Mar conservé à Washington (fig. 106), bien que l'attribution ait pu osciller pour des raisons stylistiques entre Vecellio et Tintoret <sup>55</sup>. D'après l'historien Paolo Giovio, qui conservait une copie du tableau dans sa collection de portraits d'hommes illustres, l'amiral vénitien est représenté avec la « cuirasse fourbie couverte de velours cramoyé » qu'il avait lors de cette journée de Prévéza où la Sainte Ligue affronta Barberousse, de façon à vrai dire peu glorieuse <sup>56</sup>. Teintée sur les bords

du rouge du somptueux drapé, l'armure est d'autant plus resplendissante que son acier est blanc et non noir comme dans le portrait du duc d'Urbin. La puissance de l'éclat, ainsi intensifiée, trace une coulée blanche large et continue tout le long du bras armé et de la cuirasse. Cette traînée lumineuse conflue néanmoins à mi-chemin, au bas du plastron, dans une turbulence de touches de rouge et de jaune mêlées, aux contours aussi incertains et mouvants que ceux d'une flamme. Or cette véritable tache de feu ne réverbère aucun élément présent dans la composition, comme si le métal était incandescent, embrasé de l'intérieur par la vaillance dont l'amiral « s'arma pour le Christ » et contre le Turc. La matérialité de la peinture mise à nu par ce traitement très enlevé et vibrant des lustres, rendus par de larges touches qui courent librement sur la surface de l'acier sans s'intégrer à elle, est en fait peu cohérente avec la datation de 1540; elle suggère une reprise autographe plus tardive du modèle original.

L'idée que l'intensité de l'éclat des armures naisse de l'union entre la réflexion de la lumière extérieure et la projection d'une ardeur intérieure allait être précisée par l'Arétin à propos de *L'Allocution d'Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto* (1540-1541; fig. 107). Dans sa lettre du 20 novembre 1540 au commanditaire, qui était à cette date gouverneur impérial de Milan et commandant des armées de Charles Quint en Italie, il exaltait l'extrême vraisemblance atteinte par le pinceau de Titien, notamment dans l'armure dont « les reflets des plaques étincellent et foudroient (*balenano e folgorono*) tels quels, et en foudroyant et en étincelant ils blessent (*feriscono*) les yeux qui les regardent de sorte que ceux-ci en deviennent aveugles si ce n'est éblouis (*ciechi non che abbagliati*) <sup>57</sup> ». Ces yeux fulgurés sont à la fois ceux du spectateur et ceux des soldats impériaux, lesquels, « en acte de silence stupéfié », fixent « la majesté qui sied dans le front doré » de leur général et n'en détournent l'attention que pour contempler près de lui son jeune fils Francesco Ferrante, « unique splendeur des rayons de votre gloire ». La représentation fait sans doute référence à une mutinerie qu'Alphonse d'Avalos

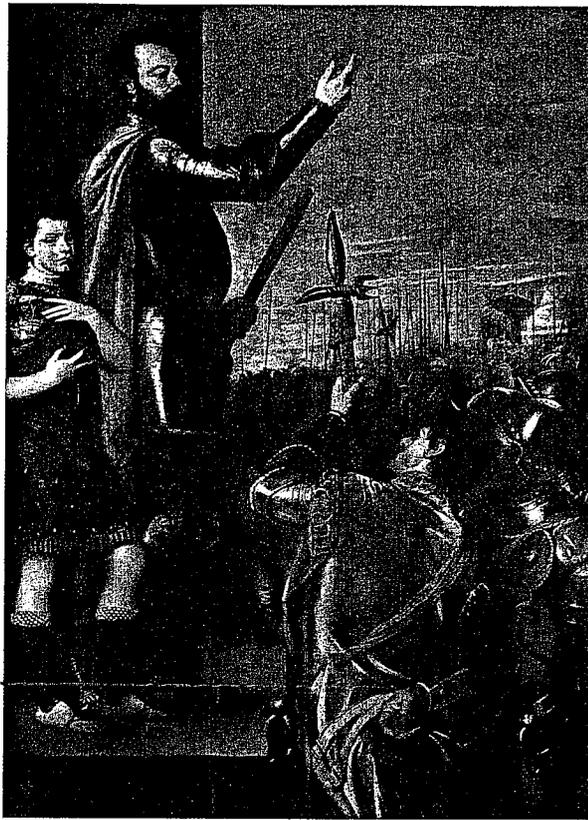


Fig. 107 Titien,  
*L'Allocution d'Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto*  
 Madrid, Museo del Prado

était parvenu à mater soi-disant par la seule force de son éloquence militaire, en fait aidée par la cession de son enfant en otage<sup>58</sup>. Dans l'interprétation picturale de l'épisode, l'implacable pouvoir de persuasion de la parole qui réduit au silence l'adversaire, est traduit dans le registre visuel de la lumière par la sidérante force de frappe de l'éclat. L'Arétin poursuit d'ailleurs la métaphore lumineuse en comparant Alphonse d'Avalos à Mars et Francesco Ferrante à Phébus, deux divinités rayonnantes, respectivement du feu de la guerre et de l'astre solaire. Les conditions de conservation du tableau sont aujourd'hui trop précaires pour apprécier pleinement la facture picturale de l'acier «étincelant et

foudroyant», mais à vrai dire la description de l'Arétin était autant un exercice rhétorique qu'une déclaration d'intentions, car à la date de sa lettre au marquis del Vasto, l'œuvre était en cours de réalisation. Trois mois plus tard, le 15 février 1541, il demandait encore au général Girolamo Martinengo à Brescia «un corselet muni d'une salade et de brassards bien à l'usage de nos jours mais purement blancs», c'est-à-dire de l'acier le plus réfléchissant, afin que Titien puisse les reproduire «dans le tableau de l'illustre marquis del Vasto<sup>59</sup>». Ces pièces relativement communes servaient sans doute au peintre pour revêtir les soldats impériaux, et non pas Alphonse d'Avalos (fig. 108) qui porte une garniture



Fig. 108 Titien,  
*Alphonse d'Avalos, marquis del Vasto*  
Los Angeles, The J. Paul Getty Museum

plus élaborée, dont les ornements dorés en relief ne sont pas sans rappeler les ouvrages de la fin des années 1530 du célèbre armurier milanais Filippo Negroli. À l'instar des autres princes, le marquis avait probablement fourni à Titien le modèle de son armure, d'autant plus pour une œuvre d'une telle importance qu'il souhaitait pouvoir montrer à Charles Quint lors de sa venue prochaine à Milan afin de mieux promouvoir ses propres mérites<sup>60</sup>.

Par le pinceau et la plume des deux *compari*, l'éclat transforme ainsi les armures d'instrument de défense en arme d'offense, exprimant la puissance de feu du capitaine, projetant l'ardeur de sa valeur militaire, frappant

l'ennemi à distance par l'excès de son intensité lumineuse. Or, la métaphore lumineuse de la force destructrice de l'homme de guerre a des racines anciennes, profondément ancrées dans la culture occidentale, notamment dans la mythologie et la poésie épique gréco-romaines. À l'instar des menaçantes étincelles jaillissant des yeux, la redoutable fulgurance des armures irradie de la fureur guerrière (*ménos*) qui possède le combattant, homme ou dieu, révélant son extraordinaire vigueur à la lutte<sup>61</sup>. L'acier éblouissant est ainsi l'attribut par excellence du dieu de la guerre, Mars, «représenté par les anciens d'un aspect terrible et féroce, entièrement armé», comme le rappelle Vin-

cenzo Cartari dans les *Immagini degli dei degli Antichi* (1556), et dont les armes, d'après la description de Stace, sont « le casque luisant de telle sorte qu'il paraît brûler comme s'il avait le foudre ardent pour cimier, la cuirasse dorée et toute pleine de monstres terribles et effrayants, et le bouclier resplendissant d'une lumière sanglante <sup>62</sup> ». Tel un véritable leitmotiv lumineux, ces armes d'une splendeur terrifiante distinguent dans l'*Iliade* la figure martiale des héros dont elles intensifient la geste. Ce sont des armes que les dieux réservent à leurs protégés parmi les valeureux mortels, pour les rendre invulnérables et invincibles: l'éclat de leur bronze brûle comme le feu et frappe à distance comme les rayons des astres, surgissant du corps même des héros. Ainsi, Athéna donne à Diomède « l'ardeur et l'audace » en faisant jaillir, par le truchement de son casque et de son bouclier, « un feu infatigable » de sa tête et de ses épaules <sup>63</sup>. Lorsque Achille perd avec la mort de Patrocle ses « belles armes de bronze éclatant » qu'il lui avait prêtées, Athéna le couronne d'un nimbe d'or qui fait sortir de son corps « une flamme resplendissante » et brûler sur sa tête « un feu infatigable, terrible », dont la lumière gagne l'éther et la vue frappe d'effroi les Troyens <sup>64</sup>. Ce pouvoir aveuglant prêté par la déesse préfigure celui des nouvelles « armes éclatantes » qu'Héphaïstos forge pour Achille à la demande de Thétis, ces « armes glorieuses, si belles, telles qu'encore aucun homme n'en porta sur les épaules », d'une splendeur si effrayante « qu'aucun n'ose les regarder de face » : plus éblouissantes que l'éclat du feu, elles intensifient la colère destructrice du héros et font briller ses yeux terribles du même éclat fulgurant <sup>65</sup>. De même, dans l'*Énéide* de Virgile, les « armes étincelantes » que Vénus demande à Vulcain pour Énée comprennent un « casque aux aigrettes effrayantes et qui vomit des flammes », ainsi qu'une « cuirasse que le bronze raidit, couleur de sang, énorme, semblable à une nuée sombre quand elle s'embrase aux rayons du soleil et flamboie au loin » <sup>66</sup>. Les redoutables éclats mortifères de ces armes divines deviennent, dans la poésie épique du XVI<sup>e</sup> siècle, ceux des armes enchantées, tel le bouclier du magi-

en Atlantide dans le *Roland furieux* d'Arioste, dont la splendeur insoutenable assaillit les yeux (*gli occhi assalta*), éblouit (*abbarbaglia*) jusqu'à priver de la vue (*abbacinare*) et donc des sens, renversant l'imprudent regardeur qui tombe comme mort <sup>67</sup>. L'effet maléfique de cette terrible fulgurance est à proprement parler de « blesser dans les yeux » (*ferir negli occhi*) <sup>68</sup>: un lexique qui, en rendant compte de l'intensité de la lumière par ses conséquences sur le spectateur plus que par les qualités de la surface réfléchissante, n'est pas sans annoncer le vocabulaire emprunté par l'Arétin pour décrire les pouvoirs visuels des armures peintes par Titien.

Formidable instrument de défense et d'offense, le bronze étincelant des armures des mythes anciens, capable de réverbérer la fulgurance des astres et de propager le feu jusqu'au ciel, évoque le miroir ardent d'Archimède qui, par réflexion des rayons solaires, incendiait les navires à distance <sup>69</sup>. Il est aussi l'équivalent lumineux de la peau du lion de Némée, dont Hercule se revêtit pour en incorporer l'invulnérabilité, et de la tête de Méduse qu'Athéna intégra à son bouclier miroitant pour s'approprier le pouvoir pétrifiant de son terrible regard. La tête du fauve et le Gorgoneon sont d'ailleurs des motifs récurrents dans les ornements en relief des armures d'apparat de la Renaissance <sup>70</sup>, bien qu'ils apparaissent rarement dans la peinture vénitienne. Celle-ci privilégie en effet la splendeur de l'acier poli des armures de combat, « savoir feindre le lustre des armes » étant l'une des prérogatives de son coloris et demeurant un exercice inaccessible à la sculpture <sup>71</sup>. Sur le corps du prince chrétien, les effroyables propriétés de la fureur martiale véhiculées par l'éclat, telles l'audace, la colère et la cruauté, sont toutefois atténuées par la valeur positive que les Saintes Écritures attribuent à la splendeur des armes, métaphore des vertus chrétiennes qui arment le fidèle dans sa lutte contre l'obscurité des vices démoniaques. « Laissons là les œuvres des ténèbres et revêtons les armes de lumière » avertit saint Paul dans son Épître aux Romains (XIII, 12). Et sur les différentes composantes de cette armure resplendissante, l'apôtre revient dans son Épître aux Éphésiens (VI, 14-

17): «Tenez-vous donc debout, avec la Vérité pour ceinture, la Justice pour cuirasse, et pour chaussures le Zèle à propager l'Évangile de la paix; ayez toujours en main le bouclier de la Foi, grâce auquel vous pourrez éteindre tous les traits enflammés du Mauvais; enfin recevez le casque du Salut et le glaive de l'Esprit, c'est-à-dire la Parole de Dieu». Purifiée par la lumière du salut chrétien, la splendeur irradiant de la fureur martiale transmue le corps brillant du prince armé en miroir de vertus<sup>72</sup>. Vasari, à propos des clefs symboliques qu'il avait dissimulées dans son portrait d'Alexandre de Médicis, ne manquait pas de signaler que «les armes blanches, luisantes» – celles-là même dont il avait tant peiné à rendre l'intensité de l'éclat – «sont ce que le miroir du prince devrait être afin que ses peuples puissent se réfléchir en lui dans les actions de leur vie», à savoir un modèle sans taches<sup>73</sup>.

L'éclat à la fois «étincelant» et «foudroyant» que l'Arétin prête aux armures de Titien condense ainsi, par un double mouvement de réflexion et de projection, le pouvoir aveuglant de la lumière primaire, l'ardeur brûlante de la fureur martiale du héros militaire et la pure splendeur des vertus du *miles christianus*. C'est la clarté fulgurante que porte sur sa seconde peau d'acier l'empereur Charles Quint chevauchant victorieux contre les princes protestants de la ligue de Smalkalde, dans son portrait équestre commémorant la bataille de Mühlberg (1548; fig. 109)<sup>74</sup>. Sur le «harnays blanc doré» qu'il avait en cette glorieuse journée, miroite le rouge des Habsbourgs, réfléchi par l'écharpe de commandement et le caparaçon du destrier, à l'ombre des larges éclats qui frappent le plastron, l'épaulière et, en moindre mesure, le gantelet droit brandissant la javeline, par touches épaisses de blanc intense dont le relief contribue à faire vibrer la luminosité. La valeur métaphorique de cette armure de lumière de l'empereur chrétien emporté dans l'élan perpétuel de sa mission de défense de la foi, est soulignée par la candeur immaculée des éclats sur l'acier qui demeurent absolument imperméables aux tons ostensiblement rougeoyants du ciel, référence à ce présage de victoire qu'avait été la

couleur inhabituelle – «tirant sur le sang» – de l'astre solaire pendant la bataille. En outre, dans la contre-image de cette représentation triomphale que Charles Quint commanda à la même date à Titien, à savoir le portrait du prince électeur protestant Jean-Frédéric duc de Saxe, blessé et fait prisonnier à Mühlberg (Madrid, Museo del Prado, 1548), l'ennemi vaincu est revêtu d'une armure noire et terne, tachée de son propre sang et désormais privée de tout lustre<sup>75</sup>. La brillance dénote ainsi la puissance en acte de l'arme fourbie au juste service de la défense de la foi, alors qu'avec la perte de l'éclat s'éteint toute ardeur militaire, réduisant l'acier à une pièce de métal hors d'usage et inoffensive<sup>76</sup>.

L'idée que la luminosité d'un accessoire couvrant le corps puisse provenir non seulement d'une source extérieure, mais jaillir de l'intérieur même du personnage qui le porte, trouve une formulation explicite dans le contexte de l'iconographie religieuse. À la fin des années 1550, Bartolomeo Maranta écrivait à propos de l'Annonciation de Titien destinée à l'église napolitaine de San Domenico (Naples, Museo di Capodimonte, vers 1558-1560), que l'artiste avait dans le vêtement de l'archange Gabriel judicieusement «mêlé le blanc avec le rouge de telle manière qu'il ne semble pas provenir de la lumière extérieure, mais naître plutôt de l'intérieur et être illuminé par sa personne», révélant le feu de la nature divine des anges<sup>77</sup>. L'armure de lumière est dès lors à plus forte raison l'attribut des saints guerriers de l'aube du christianisme, que les peintres vénitiens, dans le sillage de Titien, habillèrent d'éclat pour exalter leur lutte héroïque contre le paganisme, jusqu'au martyre. Ainsi Tintoret, dans le *Saint Georges combattant le dragon* (vers 1553; Londres, The National Gallery)<sup>78</sup>, couvre le corps du cavalier d'un acier extrêmement clair et entièrement luminescent. Cette splendeur réverbère l'aveuglante lueur divine irradiée de la figure évanescence du Seigneur qui, déchirant les nuages, surgit tel un Jupiter foudroyant pour soutenir le combat du héros chrétien et lui assurer la victoire. Le saint lui-même scintille de lumière. Il s'élançait au combat tête baissée, tête nue, avec son nimbe de sainteté



Fig. 109 Titien,  
*Portrait équestre de Charles Quint*  
Madrid, Museo del Prado

pour unique protection, un halo animé de petites touches blanches qui paraît rayonner de son chef même, telle une émanation de l'inextinguible feu ardent de la foi, une image non sans parentés lointaines avec l'effroyable flamme martiale sortie de la tête d'Achille par la volonté d'Athéna. Le profil fulgurant du cavalier se dédouble dans le profil de son cheval blanc d'où jaillit, exactement au niveau du front, la lance de saint Georges telle une corne de la licorne. Le paladin de la foi et sa monture virginale font corps en une seule formidable machine de guerre pour soustraire à la gueule de l'épouvantable monstre du paganisme la chair et l'esprit de la princesse qui fuit au premier plan. Véronèse attribuera

à son tour une armure parfaitement luminescente et d'une grande clarté à saint Sébastien, dans la toile monumentale qui le représente en train d'exhorter au martyre les prisonniers chrétiens Marc et Marcellin (1565; Venise, San Sebastiano)<sup>79</sup>. La pure splendeur de l'acier transmue son corps en un véritable miroir de foi, dont les deux condamnés à mort se doivent de suivre le modèle pour échapper à la tentation de l'abjuration que leur soumettent leurs parents et conquérir sans crainte du sacrifice la gloire des cieux.

La valeur de l'armure comme miroir édifiant prédomine dans les œuvres qui isolent la figure du saint guerrier pour la destiner à la dévotion des fidèles. Ainsi,

dans l'un des premiers tableaux d'autel de Tintoret, *Saint Démétrius de Thessalonique et le donateur Zuan Pietro Ghisi* (vers 1543-1544; Venise, San Felice)<sup>80</sup>, le héros chrétien est en soi érigé au rang d'*exemplum* par le piédestal sur lequel il se dresse dans un paysage de ruines romaines, tel un monument vivant du triomphe de la foi sur les idoles païennes. Sur sa cuirasse d'acier noir rehaussée d'ornements dorés, le blanc intense du lustre extrême se détache de la rougeur diffuse du miroitement du manteau et de l'étendard vermeils. Ce rouge qui teinte l'acier frappé de l'éclat blanc est un thème récurrent dans la représentation des armures, ne serait-ce que parce que la couleur du feu et du sang est celle du pouvoir et de la guerre, ainsi qu'accessoirement celle des Habsbourgs. Néanmoins, dans les figures des saints guerriers, cette redoutable couleur prend souvent une ampleur considérable, comme dans ce saint Démétrius entièrement cerné de drapés écarlates, et les taches qu'elle laisse sur la seconde peau d'acier ne sont pas sans préfigurer le sang du martyr. L'éclat blanc et les reflets rouges inscrivent ainsi sur le corps armé des défenseurs de la foi les signes du triomphe chrétien aux couleurs de l'étendard du Christ – une croix rouge sur champ blanc.

Du haut de son socle, saint Démétrius baisse son regard vers le donateur agenouillé au premier plan, absorbé dans la contemplation intérieure qui nourrit sa prière: le saint guerrier donne corps à l'image de sa dévotion, l'accueille idéalement sous la défense de son bras armé qui brandit l'étendard de la victoire, s'offre à lui comme miroir de vertus où puiser le modèle de sa vie chrétienne. Sur le même principe, le *Saint Menna* de Véronèse a pour principal attribut son armure resplendissante et son volumineux manteau écarlate (cat. n° 31)<sup>81</sup>. La figure, puissamment raccourcie, surgissant d'une niche en trompe l'œil comme si elle était une statue de chair vive, ornaît à l'origine l'un des volets intérieurs de l'orgue de l'ancienne église vénitienne de San Geminiano. De cette position dominante, le soldat égyptien devenu ermite et martyrisé sous Dioclétien cherchait du regard les fidèles, leur présentant ostensi-

### Cat. 31

PAOLO CALIARI,  
dit VÉRONÈSE  
(Vérone, 1528 – Venise, 1588)

#### *Saint Menna*

Vers 1560  
Huile sur toile, 2,47 × 1,22 m  
Modène, Galleria Estense, 4133

Hist.: Volet d'orgue de l'église San Geminiano, Venise; Venise, Galerie dell'Accademia, 1807-1811; Modène, Galleria Estense, 1811.

Bibl.: Ridolfi 1648, I, p. 326; Boschini 1664, p. 101; Berenson 1957, I, p. 134; Marini 1968, p. 98; Pignatti 1976, I, p. 124; Pallucchini 1984a, p. 50-51; Marinelli, cat. exp. Vérone 1988, n° 10; Rearick, cat. exp. Washington 1988, n° 31; Pignatti et Pedrocco 1991, p. 95; Pignatti et Pedrocco 1995, I, p. 137-138; Pedrocco, cat. exp. Paris-Venise 2004-2005, n° 8.

blement le miroir de son corps exemplaire, animé de l'éclat intense de larges aplats de blanc immaculé et de petites touches rouges dissimulées dans l'ombre. La métaphore spéculaire de l'armure de lumière des héros chrétiens est précisée par Jacopo Bassano dans son *Saint Martin et saint Antoine abbé*, tableau d'autel destiné à l'église de Santa Caterina de Bassano (cat. n° 32)<sup>82</sup>. Dans un paysage crépusculaire, le corps armé du saint cavalier brille du lustre de ses vertus chrétiennes, de cette charité qui l'amène à céder la moitié de son manteau vermeil au gueux dénudé croisé sur son chemin. Le plastron de sa cuirasse se teinte, à gauche, du rouge éclatant de ce drapé épais qu'il coupe en partage de son glaive, tandis qu'à droite, une trace incertaine, d'un ton plus pâle s'assombrissant soudain, paraît évoquer l'ovale du visage du mendiant. Par le truchement de ce



Cat. 31

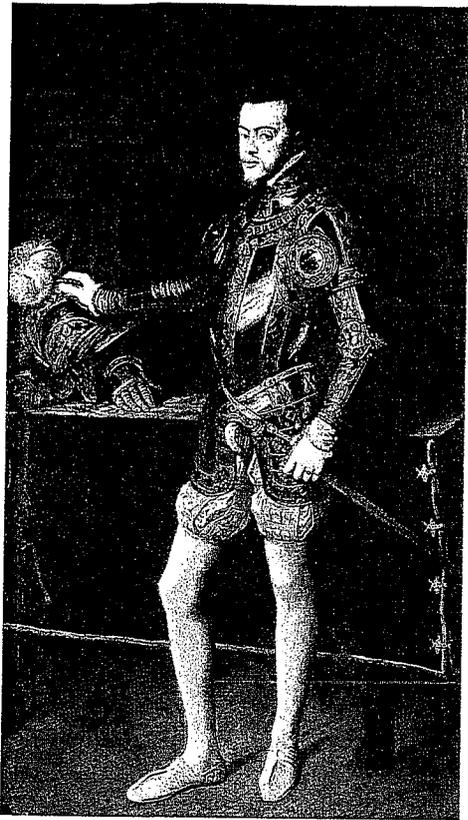


Fig. 110 Titien,  
*Philippe II d'Espagne*  
Madrid, Museo del Prado

déshérité vu de dos, ouvrant ses bras dans une attitude à la fois de supplication et d'extase, le dévot se réfléchit dans le miroir vertueux du saint, méditant sur l'exemple de sa geste dans le désir de s'inscrire sous sa protection et son modèle.

La fulgurance que l'Arétin prête aux armures peintes par Titien, ces éclats «étincelants» et «foudroyants» qui «blessent» les yeux jusqu'à les «éblouir» et même à les priver de la vue<sup>83</sup>, est toutefois également au cœur d'une question plus strictement picturale: elle thématise la juste distance que le pinceau de Vecellio impose au spectateur. Dans un passage bien connu de la seconde édition de ses vies d'artistes en

## Cat. 32

JACOPO DAL PONTE,

dit JACOPO BASSANO

(Bassano del Grappa, vers 1510 – Bassano del Grappa, 1592)

### *Saint Martin et saint Antoine abbé*

Vers 1578-1580

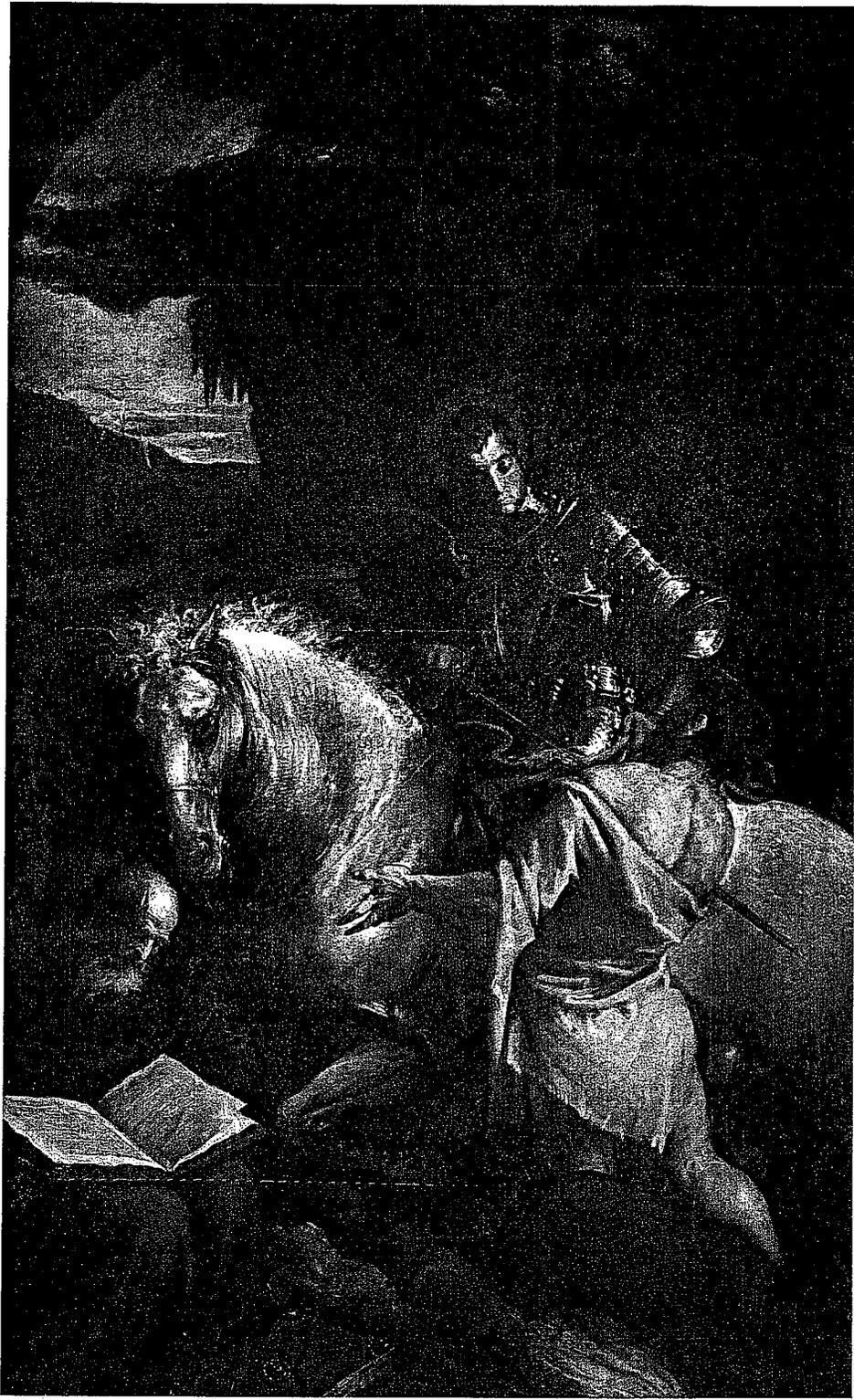
Huile sur toile, 1,67 × 1,05 m

Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, N.25

Hist.: peint pour l'église de Santa Caterina, Bassano del Grappa; Bassano del Grappa, coll. Verci, 1772-1783; Bassano del Grappa, coll. Remondini, 1783-1785; Bassano del Grappa, Museo Biblioteca Archivio, 1785.

Bibl.: Ridolfi 1648, I, p. 397; Memmo 1754, p. 78; Verci 1775, p. 56, 75, 82; Brentari 1881, p. 205; Crivellari 1893, p. 10; Arslan 1936, p. 102; Pallucchini 1957, p. 114; Zampetti, cat. exp. Venise 1957, n° 82; Arslan 1960, I, p. 140; Ballarin 1966-1967, p. 40, 43, 46-47; Magagnato et Passamani 1978, p. 28-29; Pallucchini 1982, p. 52; Magagnato, cat. exp. Londres 1983, n° 10; Rearick 1986, p. 187; Ballarin 1988b, p. 262-263; Alberton Vinco da Sesso, cat. exp. Bassano del Grappa – Forth Worth 1992-1993, n° 67; Rearick 1992, p. CLXX; Rearick 2001, p. 30.

1568, Vasari remarque que «les dernières [peintures de Titien] sont faites de coups, enlevées sommairement et avec des taches, de telle sorte que de près on ne peut les voir et de loin elles semblent parfaites<sup>84</sup>». Déjà en 1553, la régente des Pays-Bas Marie de Hongrie observe que pour reconnaître la ressemblance d'un portrait de l'artiste, il est nécessaire de le voir «à son jour et de loing, comme sont toutes les poinctures dudict Titien que de près ne se recognoissent<sup>85</sup>». Le coloris du peintre vénitien – qui atteint un degré de naturel et de vraisemblance d'une perfection en mesure de tromper tout spectateur, jusqu'à le convaincre de la présence du modèle – n'accomplit son miracle d'illusion qu'à dis-



Cat. 32

tance. De près, il se dérobe au regard, lui niant tout plaisir de découvrir des détails imperceptibles de loin, car ses formes se dissolvent en mettant à nu la matérialité de la peinture et la trace de la main du peintre. Or, face à cette « bataille de *borrones* », comme l'appelleront bientôt les Espagnols<sup>86</sup>, l'œil imprudent du spectateur non averti n'est pas seulement mis en déroute par l'explosion des touches ébauchées, mais il est repoussé à distance par l'éclat blessant du comble de l'intensité lumineuse rendu par une tache de blanc pur.

Peut-être que l'insatisfaction que Philippe II ressentit à l'égard de son portrait en armure peint par Titien en 1551, sans doute l'œuvre conservée aujourd'hui au Prado (fig. 110)<sup>87</sup>, qu'il jugeait réalisé trop hâtivement et aurait souhaité faire reprendre par l'artiste<sup>88</sup>, était en partie liée à ce large aplat d'une blancheur fulgurante qui brille sur le plastron de sa cuirasse. Vecellio semblait pourtant avoir agi avec précaution, probablement conscient que le successeur de Charles Quint et futur roi d'Espagne, dont il espérait gagner la faveur, était fort sensible aux plaisirs de la vision rapprochée, notamment dans les portraits. En effet, dans cet important portrait d'apparat, il anima l'armure non seulement du vibrant éclat de la lumière primaire, mais aussi des reflets des objets proches qu'il s'attacha à rendre avec une attention pour lui inhabituelle, ne se limitant plus à teinter l'acier de leur couleur mais brossant jusqu'à leur forme<sup>89</sup>. Ainsi, sur le flanc du plastron et de la bracconnière apparaît par deux fois le miroitement lumineux de l'intérieur du bras droit armé, dont on distingue le scintillement de la plaque d'acier, des clous et des ornements dorés. Et encore, le heaume sur lequel le prince pose sa main réfléchit par contact la silhouette de la paume et de la manchette de chemise. Ces « concessions » ne portèrent néanmoins pas leurs fruits. Philippe II allait certes se confirmer comme le principal mécène de Titien après la mort de l'empereur son père, appréciant particulièrement le pathos et la sensualité de son coloris dans les sujets religieux ou profanes, mais il lui préféra pour les portraits le peintre hollandais Anthonis Mor. De sa facture picturale minutieusement

détaillée, celui-ci avait su adapter les modèles à succès de son confrère vénitien aux goûts du souverain. Dans le portrait en armure et en pied que le roi d'Espagne lui commanda en 1557 pour commémorer la victoire de Saint-Quentin (L'Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo), l'éclat de la lumière directe, rendu de façon plus mesurée et régulière, est parfaitement intégré au sein de la surface de la cuirasse par une peinture très lisse qui fait oublier toute matérialité<sup>90</sup>. Sur le flanc apparaît, dans toute sa longueur, la face cachée du bras armé d'une cotte de maille, depuis le ruban rouge du commandement militaire qui le ceint sous l'épaule jusqu'à la manchette plissée qui entoure le poignet, un reflet dont la description attentive invite le spectateur à s'approcher au plus près pour en apprécier tous les détails.

Après ses succès mitigés auprès de Philippe II, Titien délaissa les portraits en armure jusqu'à ce que le roi lui-même l'invite à revenir sur le thème et sur sa propre image une vingtaine d'années plus tard, dans une allégorie commémorant la retentissante victoire de la Sainte Ligue contre les Turcs à Lépante en 1571 et la naissance la même année de l'infant don Fernando (1573-1575; fig. 111)<sup>91</sup>. Les réverbérations de la seconde peau d'acier du souverain ne laissent désormais plus place à aucun reflet précis. L'éclat de la lumière primaire, qui frappe de plein fouet le corps armé du roi tout le long du bras et du flanc, atteint son comble d'intensité dans deux petites touches très denses de blanc immaculé, appliquées en relief sur la partie de l'épaule couvrant le plastron, où elles se détachent du miroitement de l'incarnat de l'infant nu que le roi soulève de ses bras vers le ciel. Or, ce détail pictural, tant par ses tonalités que par sa configuration flamboyante, fait écho aux explosions de l'artillerie et aux crépitements des flammes qui embrasent le paysage de la bataille navale à l'arrière-plan, comme si ceux-ci se réfléchissaient sur l'armure du souverain. Cet effet, qui ne répond certes pas aux lois de l'optique, permet de relier visuellement la figure du roi commandant au théâtre du conflit dont il fut en réalité absent, les troupes espagnoles étant menées par son célèbre demi-frère



Fig. 111 Titien,  
*Allégorie de la victoire de Lépante*  
 Madrid, Museo del Prado

Don Juan d'Autriche. L'armure luisante semble ainsi devenir le médium pictural, narratif et sémantique qui unit sur le corps du souverain et fait simultanément surgir de ce même corps la victoire contre les infidèles et la naissance de l'héritier au trône d'Espagne, destiné à poursuivre la mission de son illustre lignage au service de la défense de la foi. Suivant le même principe, dans l'autre tableau en relation à la bataille de Lépante que Titien peignit en ces années pour Philippe II, la *Religion secourue par l'Espagne* (1572-1575; Madrid, Museo del

Prado)<sup>92</sup>, le heaume posé au premier plan, véritable signature picturale du vieux maître, contribue à unifier la composition tant sur le plan chromatique que symbolique. L'éclat extrême est rendu par une petite touche vibrante qui surgit en relief d'un plus vaste aplat de blanc pur, se dégradant progressivement en des tons rosés mordus par l'ombre. Si ces miroitements secondaires réverbèrent en toute logique le panache rouge et or du casque, leur gamme chromatique répond néanmoins davantage au satin rouge lustré par la lumière du

vêtement de la personnification de l'Espagne et de l'étendard qu'elle arbore. Dans le miroitement du heaume, la couleur des héritiers de Charles Quint épouse la puissance éblouissante de l'éclat le plus intense pour identifier la défense de la Religion avec la maison d'Autriche. Un procédé semblable fut également appliqué par Tintoret au portrait du grand héros de Lépante du côté vénitien, l'amiral en chef et futur doge Sebastiano Venier (cat. n° 12) <sup>93</sup>. Sur le plastron de l'armure resplendissante du victorieux militaire, les touches serpentines et flamboyantes totalement déliées de la surface de l'acier, qui restituent dans leur effet mouvant les éclats blancs les plus intenses comme les miroitements secondaires rosés, paraissent réverbérer le feu de l'artillerie qui gronde dans la bataille navale à l'arrière-plan. À l'instar du miroir convexe des Flamands, l'armure vénitienne, par une mise en abyme chromatique et lumineuse, opère une unification du lieu de la représentation.

Pièces d'armures en acier poli, orfèvreries, vaisselles en métal, verreries: l'importance du thème de l'éclat dans la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle est témoignée par la récurrence de ces objets luisants, négligemment posés au premier plan des compositions, véritables démonstrations de maîtrise de la réverbération de la lumière. Sur un vase en or, le jeune Titien apposa sa signature pour affirmer son talent dans le *Bacchus et Ariane* destiné au duc de Ferrare Alfonso d'Este (1520-1523; Londres, The National Gallery). Sur un bassin en laiton rempli d'eau et contenant une carafe de verre, le vieil artiste mit encore son nom pour revendiquer l'autographie de la *Cène*, réalisée en fait avec une large participation de son atelier, qu'il envoyait à Philippe II en 1564 (L'Escorial, Real Monasterio de San Lorenzo) <sup>94</sup>. Autour de 1577, les Bassano allaient réunir tous ces objets brillants dans *La Forge de Vulcain* (vers 1577; Madrid, Museo del Prado), faisant du mythe un prétexte pour traiter de l'éclat comme un sujet à part entière <sup>95</sup>. Point d'ancre mystérieux ni de cyclopes à ses ordres: le dieu du feu, vieillard déguenillé, forge les pointes des flèches de Cupidon dans un modeste atelier

de campagne, aidé de quelques vulgaires apprentis, alors que s'amoncellent par terre, en désordre, les fruits de son travail, à vrai dire fort modestes. Nulle trace en effet des splendides armures éblouissantes, richement ouvragées, destinées à des héros surhumains: les quelques pièces d'armures, d'une grande simplicité et privées d'ornements, sont perdues au milieu d'un amas d'objets hétéroclites, destinés à la vie domestique plutôt qu'aux exploits militaires. Aiguïères et cruches, seaux et cuvettes, marmites et chaudrons, plats et assiettes, louches et cuillères, bougeoirs et bassinoires, chaînes et clefs, en cuivre, en étain, en laiton ou en fer, contribuent à dresser un catalogue des nuances du lustre en fonction de la diversité des métaux et de leur degré de brunissage. Dans la version par Jacopo destinée à représenter le *Feu* dans la série des *Éléments* (vers 1576-1577; Sarasota, The John and Mable Ringling Museum of Art), où la forge est au premier plan d'un profond paysage dominé dans le ciel par le char de Vulcain, les variations lumineuses sont complétées par un petit miroir convexe dans lequel une Vénus rustique, vue de dos, contemple sa beauté. La surface réfléchissante ne livre toutefois que les qualités luminescentes de son éclat blanc et de son miroitement coloré, sans révéler le visage de la belle. Dans la version revisitée par son fils Francesco (cat. n° 33), qui resserre le cadrage sur la forge, une carafe de verre remplie de vin et un plat en argent s'ajoutent encore à la liste, mais Vénus a perdu sa toilette et son miroir. Elle surgit à demi-nue, dans toute la candeur de son incarnat, encadrée par l'embrasement d'une fenêtre donnant sur la fournaise où deux assistants rougissent le fer pour Vulcain. L'un et l'autre ont les traits embrasés par l'éclat du feu, dont la réverbération est rendue par d'épais empâtements appliqués à l'aide de petites touches vibrantes, en relief, qui suggèrent le vacillement des reflets ardents de la flamme attisée par le soufflet. Dans ce véritable morceau de bravoure, le flambeau de l'intensité lumineuse et de la matérialité structurante de la touche de Titien était repris au moment même où le vieux maître s'éteignait.



Cat. 33

FRANCESCO DAL PONTE,  
dit FRANCESCO BASSANO  
(Bassano del Grappa, 1549 – Venise, 1592)

*La Forge de Vulcain*

Vers 1577

Huile sur toile, 1,37 × 1,91 m

Paris, musée du Louvre, MNR 258

Hist. : Paris, Sambon, 1929-1941; Berlin, HaberstocK, 1941 (destiné au musée de Linz); Paris, musée du Louvre (attribué par l'Office des Biens Privés), 1950.

Bibl. : Arslan 1935, p. 175, 178-179, 184; Arslan-1960, I, p. 190, 221, 226; Ballarin 1966-1967, p. 51-52; Grimm 1995, p. 49; Habert, cat. exp. Paris 1998, n° 12; Lesné et Roquebert 2004, p. 549.

## L'ARMURE DE MARS, MIROIR DE VÉNUS

Dans les armures de la peinture vénitienne, le triomphe de l'éclat qui imposa au cours des premières décennies du XVI<sup>e</sup> siècle sa rhétorique martiale, rendit rapidement obsolète tout reflet détaillé, dès lors laissé en apanage aux miroirs vénusiens. Le miroitement du corps du guerrier sur sa propre armure, par exemple de l'intérieur du bras armé sur la cuirasse, qui faisait la fierté des peintres italiens depuis les années 1470, perdit progressivement sa valeur démonstrative de maîtrise technique, jusqu'à disparaître presque totalement de la scène vénitienne autour de 1530. Si dans la plus provinciale Padoue, Domenico Campagnola continuait à utiliser imperturbablement cet expédient éculé dans ses figures d'hommes armés et de saints guerriers, comme une signature de sa bravoure <sup>96</sup>, à Venise ses confrères n'y avaient recours que fort rarement, par exemple pour souligner un raccourci sur l'armure d'un personnage de préférence négatif, dont le corps luisant était loin d'être le miroir resplendissant et sans tache du héros chrétien. Ainsi, dans *Le Couronnement d'Esther par Assuérus*, vertigineuse composition peinte en 1556 par Véronèse pour le caisson central du plafond de l'église de San Sebastiano, sur le flanc de l'armure que revêt le mauvais ministre Amman, ennemi mortel des Juifs, au tout premier plan à droite, se réfléchit visiblement le geste de sa main gauche qui retient un pan de son manteau jaune <sup>97</sup>. Et encore, dans *l'Ecce Homo* réalisé dix ans plus tard par Tintoret pour la Scuola Grande de San Rocco, situé au-dessus de la porte de la salle du Conseil, le général romain au premier plan à gauche, qui se penche vers le spectateur tout en tournant son regard vers le corps meurtri du Christ de douleurs, a le bras gauche ostensiblement dédoublé sur l'acier poli du plastron de sa cuirasse <sup>98</sup>.

Il est alors étonnant de trouver chez Véronèse un portrait d'un homme en armure dont le heaume est « barbouillé » d'une figure, comme aurait pu le dénoncer Lomazzo, à une époque où ce genre de détail pouvait sembler désuet (fig. 112) <sup>99</sup>. Cette œuvre, non

dépourvue de réminiscences des modèles de Giovan Battista Moroni, est tellement peu habituelle pour l'artiste qu'elle a été située soit au début de sa carrière, autour 1550, encore sous l'influence de son maître Antonio Badile, soit une trentaine d'années plus tard, avec la collaboration de son atelier. Le tableau paraît une déclinaison tardive du thème du reflet *paragone* inauguré par Giorgione, car la surface luisante et convexe du casque dévoile le profil miniaturisé du personnage qui est représenté en pied, le visage tourné vers le spectateur et lui adressant son regard. L'exercice un peu démodé ignore par ailleurs le conflit de luminosité entre l'éclat de la lumière primaire et le miroitement des objets proches: sur le plastron de la cuirasse, le reflet du pommeau de l'épée est fort précis, bien que traversé par le flot éblouissant du lustre extrême; de même, sur le timbre du heaume, le profil de l'homme d'armes se découpe près d'une tache sombre, référence volontairement incertaine à la spatialité du lieu de la représentation, juxtaposée à une touche de blanc pur apposée en relief. La position du casque au sein de la composition démontre toutefois que ce jeu du reflet, artifice agréable à l'œil, est aussi le fruit d'une construction attentive. Placé avec un gantelet sur une plinthe couverte d'un drapé, qui sert d'accoudeur au personnage, le heaume se détache en effet de l'ombre portée de celui-ci sur le mur. Ainsi, sur le plan d'appui se succèdent la main nue de l'homme, son gantelet vide, le casque également vide mais portant sa tête par reflet, enfin l'ombre du profil de la tête nue, à laquelle se superpose par un invraisemblable effet optique l'ombre du heaume, dont on distingue la crête, comme si le personnage en était coiffé. Ce jeu de dédoublement, de superposition et de fusion entre le corps et l'armure semble revêtir progressivement par projection l'homme de toutes ses armes en vue d'un imminent départ au combat. En outre, la petitesse du reflet suggère une profonde distance, tandis que l'ombre à échelle naturelle, singulièrement privée de ses épaules, fait buste, telle une préfiguration d'un monument commémoratif dévoilé sur son piédestal. Le reflet et l'ombre, au cœur

des deux principaux mythes d'origine de la peinture – Narcisse amoureux de son double spéculaire et la fille du potier Dibutades traçant sur le mur le contour de la silhouette de son amant <sup>100</sup> –, disent ici autant sur la présence du personnage qui en est la source que sur sa distance et son absence si ce n'est sa mort. Ce tableau paraît ainsi revenir sur le *paragone* entre la peinture et la sculpture sous une forme inédite, évoquant « la force tout à fait divine » de la peinture de rendre présent même dans la distance et l'absence <sup>101</sup>, et la dimension mémorielle de la statuaire qui élève ses modèles au rang d'*exemplum*.

D'autres reflets spéculaires, plus rares et surprenants encore, habitent les armures de la peinture vénitienne : ceux des femmes qui, de leur beauté, parviennent à métamorphoser l'acier resplendissant de la guerre en miroir d'amour. *L'Allégorie conjugale* de Titien, véritable *unicum* dans son œuvre, en est un exemple relativement précoce, daté au début des années 1530, quand l'artiste commençait à développer ses portraits en armure (cat. n° 34) <sup>102</sup>. Également connue comme « Allégorie d'Alphonse d'Avalos », du fait d'une ancienne identification du personnage en armure avec le marquis del Vasto, elle constitue une sorte de retournement du thème giorgionesque du reflet *paragone*, le guerrier étant pris entre les reflets non pas de sa propre figure mais de deux figures se réfléchissant en lui. De part et d'autre du lustre extrême qui frappe d'une coulée blanche l'épaulière de son buste cuirassé, tourné de profil, voici surgir les reflets déformés, presque fantasmagoriques mais discernables, des deux femmes qui l'entourent. Le plastron, au niveau du cœur, réverbère le visage pensif de la belle à laquelle l'homme assure son amour par le geste à la fois tendre et possessif de sa main posée sur son sein. Sur la dossière miroite la silhouette plus floue de la personnification de la Foi conjugale, couronnée de myrte. Accompagnée de Cupidon, tenant un faisceau en signe de Concorde, et du porteur d'une corbeille de fleurs, symbole d'Espérance, elle adresse à la jeune femme un regard enflammé, sa propre main posée sur le cœur. En vertu



Fig. 112 Véronèse,  
*Portrait d'un homme en armure*  
Collection particulière

de la qualité propre au reflet qui est d'apparaître non pas sur la surface polie mais juste en dessous de son voile luminescent, ces images réfléchies semblent situées à l'intérieur même de la cuirasse, à l'interface entre la peau d'acier et l'épiderme de chair de l'homme d'armes. Ainsi, dans cette scène qui, par le regard mélancolique et déjà distant des deux amants, paraît annoncer une séparation imminente, le général militaire prend congé en inscrivant sur son corps, comme sur les deux faces d'une même médaille, le visage de sa bien-aimée et la figure de la vertu tutélaire de leur lien. En contrepoint de ce serment visuel de mémoire et de fidélité, la belle tient une fragile sphère de cristal, à la fois instrument divinatoire et symbole d'harmonie, dont la surface brillante condense par reflet et transparence toute la gamme lumineuse et chromatique du tableau. Entre ses mains est déposé le secret de l'union du couple et de sa bonne fortune.

Le détournement de l'armure de Mars en miroir de Vénus sera explicité dans l'une des nombreuses variations sur le thème de l'*Allégorie d'Avalos* attribuées à Padovanino (anciennement Vienne, Kunsthistorisches Museum) <sup>103</sup>, qui substitue sur la poitrine de l'homme, comme support du reflet de la belle, à la cuirasse polie du général militaire la glace rectangulaire des toilettes féminines. Par ailleurs, la sensualité du contraste tactile entre la chair féminine tendre et tiède, exposée dans sa nudité vulnérable, et la peau d'acier froide et dure du cavalier entièrement caparaçonné, est exaltée par l'armure-miroir qui rapproche visuellement ces corps opposés pour les fondre l'un dans l'autre. Dans *Mars, Vénus et Cupidon couronnés par la Victoire* (1550; fig. 113) <sup>104</sup>, Paris Bordon suggère cet effet juste en accentuant par un miroitement de rouge intense le contact charnel entre le dieu de la guerre armé jusqu'au cou et la déesse de l'amour à demi-nue. Là où Vénus se love dans le creux des bras de Mars, sa robe de satin écarlate teinte l'acier blanc de la cuirasse, comme son sang avait jadis teinté les roses blanches de son amour pour Adonis. L'armure étincelante s'embrase de ces tons flamboyants au niveau de la poitrine, et paraît à

### Cat. 34

TIZIANO VECELLIO,

dit TITIEN

(Pieve di Cadore, 1488/1490 - Venise, 1576)

#### *Allégorie conjugale*

(*Allégorie de la Séparation?*, dite autrefois

*Allégorie d'Alphonse d'Avalos*)

Vers 1530-1535

Huile sur toile, 1,21 x 1,07 m

Paris, musée du Louvre, INV. 754

Hist.: Naples, coll. d'Avalos? - Londres, coll. Charles 1<sup>er</sup> d'Angleterre (inventaire de 1639), jusqu'en 1649; Londres, vente du 24 mai 1650, n° 13; Londres, coll. Hutchinson, 1650. - Paris, coll. Jabach, avant 1660-1662; Paris et Versailles, coll. royale, 1662-1792; Paris, musée du Louvre, 1793.

Bibl.: Crowe et Cavalcaselle 1877, I, p. 349, 373-375; Valcanover 1970, p. 7-8; Van Gelder 1971, p. 211, 255; Wethey 1975, p. 127-129; Brejon de Lavergnée 1987, p. 131-132; Habert, cat. exp. Paris 1993a, n° 164; Hermann Fiore, cat. exp. Rome, p. 410-437; Joannides 2001, p. 254; *Catalogue* 2007, p. 106; Humfrey 2007, p. 140.

son tour rayonner d'une ardeur intérieure se réverbérant sur l'étoffe légère le long de l'épaule de la sensuelle déesse.

Tintoret joue en revanche plus explicitement du reflet dans *La Délivrance d'Arsinoé* (vers 1555-1556; fig. 114), un sujet iconographique peu commun mais idéal pour mettre en scène l'union de la peau douce et de la peau d'acier <sup>105</sup>. Pour fuir de la tour entourée des flots où elle était prisonnière avec sa servante, la belle princesse égyptienne, sœur de Cléopâtre, avait dû « se déshabiller toute nue » afin de pouvoir s'extraire d'une fenêtre très étroite, puis descendre à l'aide d'une corde jusqu'à la barque où l'attendait le chevalier amoureux Ganymède <sup>106</sup>. Le peintre choisit de représenter ce moment de suspension où le héros armé accueille dans ses bras au pied de l'échelle la belle dénudée, leurs corps s'élançant l'un vers l'autre sans se toucher encore. La silhouette féminine sinueuse à l'incarnat clair s'inscrit



Cat. 34



Fig. 113 Paris Bordon (1500-1573),  
*Mars, Vénus et Cupidon couronnés par la Victoire*  
 Vienne, Kunsthistorisches Museum

par reflet sur la cuirasse luisante, au gré des déformations optiques de sa surface bombée, tel un monochrome lumineux laissant deviner les courbes du flanc, du ventre, de la poitrine et du bras qui enlace le corps martial. Le miroitement accélère ainsi visuellement l'étreinte entre la princesse et son sauveur, anticipant leur union bientôt scellée du baiser annoncé par leurs lèvres rapprochées. Tintoret à vrai dire succomba plus d'une fois au plaisir de l'invention des reflets sur les armures: à cette date, il avait déjà fait de la cuirasse d'un héros le miroir de sa belle protégée, mais dans un contexte d'autant plus troublant que le sauveur était saint Georges et la rescapée la princesse de Cappadoce arrachée à la gueule du dragon!

Ce tableau audacieux est le *Saint Georges, saint Louis et la princesse* (cat. n° 35), provenant du Palazzo dei Camerlenghi, ancien siège des bureaux chargés du contrôle des finances publiques et des activités commerciales à Venise<sup>107</sup>. L'œuvre était destinée au décor de la première des deux salles de la Magistrature du Sel, une commande d'un prestige certain par son caractère public, mais d'une iconographie peu stimulante. Il s'agissait de représenter les deux saints patrons des deux magistrats commanditaires, en l'occurrence Giorgio Venier et Alvise Foscari, lesquels selon la coutume se devaient d'offrir un tableau pour commémorer la fin de leur fonction. Ce principe sériel avait jusqu'alors donné lieu à des œuvres assez monotones, juxtaposant les deux saints en pied au premier plan d'un paysage, sur un même rebord portant les armoiries des mécènes, un schème dont la répétition permettait de créer une continuité spatiale d'un tableau à l'autre. Le chantier décora-



Fig. 114 Tintoret,  
*La Délivrance d'Arsinoé*  
 Dresde, Gemäldegalerie, Alte Meister

tif des Camerlenghi était attribué depuis 1529 à Bonifacio de' Pitati, mais les conditions critiques de la santé du maître en 1552 poussèrent les magistrats du Sel à faire appel au plus jeune mais aussi plus provocateur Tintoret. Celui-ci bouscula le canon régulier de son prédécesseur en rapprochant les figures de la surface picturale par un puissant raccourci, et surtout en déséquilibrant sa répartition équitable entre les deux saints. Ainsi, saint Louis est acculé à droite derrière sa crosse, replié dans ses drapés, le visage baissé, tandis que saint Georges envahit à gauche l'espace pictural accompagné des acteurs de sa geste en guise d'attributs : son cheval blanc à son dos et la princesse à ses pieds, assise sur le dragon vaincu, désormais inoffensif, qu'elle tient en laisse. Le combat

contre le monstre est révolu, le héros chrétien vient de descendre de son destrier pour s'adresser à la jeune femme et recueillir, les bras ouverts vers le ciel, sa conversion. Le surgissement imprévu de la narration au sein de ce cadre sériel étroit explique la surprenante proximité des différents personnages de l'*historia*, une solution iconographique absolument inédite qui ne manqua pas de soulever des critiques ni de susciter des malentendus. Cinq ans plus tard, dans son *Dialogo della pittura*, Lodovico Dolce, condamnait sans taire son nom Tintoret pour son inconvenance, citant parmi les pièces à conviction « la sainte Marguerite à cheval du serpent » que celui-ci avait peinte en faisant preuve de « bien peu de considération <sup>108</sup> ». La confusion qui aggrave la faute de décorum en faisant de la femme à califourchon du monstre une sainte, est révélatrice tant de l'originalité de l'invention que du bruit qu'elle fit. Il est dès lors étonnant que Dolce n'ait pas relevé la véritable contamina-

tion de genres, plus scandaleuse encore, que met en œuvre le tableau: ce reflet de la princesse qui transforme la cuirasse de saint Georges en miroir de Vénus, un reflet qui dévoile de face le visage de la belle de profil et offre une vue en contre-plongée de son corsage, un reflet qui fait tache sur l'armure de lumière d'un héros chrétien <sup>109</sup>. Si l'invention de Tintoret semble à la frontière entre l'hagiographie, le mythe et le roman courtois, c'est en fait qu'elle concède à la princesse ce à quoi aspire tout dévot: pouvoir se réfléchir dans le miroir édifiant du corps des saints, c'est-à-dire parvenir à conformer sa propre image à leur modèle de vertu. L'ambiguïté est néanmoins entretenue par le conditionnement de la perception visuelle qui associe inévitablement la figure d'une jeune femme tournée de profil vers son reflet la montrant de face avec l'iconographie profane de la femme à sa toilette, contemplant sa beauté dans un miroir. Un examen plus attentif montre cependant que la princesse ne dirige pas son regard vers son image réfléchie, mais l'élève au contraire vers saint Georges, avec un ravissement qui n'est pas sans évoquer les spasmes de l'amour mystique, au moment même où celui-ci lui apporte la révélation de la foi. Et dans son reflet, où elle apparaît dépouillée de sa couronne et de ses perles de princesse païenne, son corps, blotti au creux de la poitrine du héros, est touché du rayon pur de l'éclat extrême qui traverse l'acier sombre du plastron de la cuirasse, de même que la lumière divine de la foi déchire les ténèbres. Le violent clair-obscur qui en découle creuse le visage de la belle d'ombres profondes et noircit la cavité de ses orbites, dissimulant les yeux et suggérant en même temps que leur regard s'adresse au spectateur, pour le prendre à témoin de sa conversion advenue. Ainsi, par la métamorphose de l'armure de lumière en miroir d'amour mystique, la princesse inscrit sur le corps de son sauveur l'image de sa beauté intacte préservée de la gueule du dragon, métaphore du salut de son âme arrachée au malin.

Tintoret se plut aussi à jouer du reflet pour détourner le mythe, un registre où l'inconvenance tirait moins à conséquence, en confiant à Vénus elle-même le soin de transformer l'acier brillant des armes en

### Cat. 35

JACOPO ROBUSTI,  
dit TINTORET  
(Venise, 1518/1519 - Venise, 1594)

#### *Saint Georges, saint Louis et la princesse*

1552  
Huile sur toile, 2,26 x 1,46 m  
Venise, Gallerie dell'Accademia, N.899

Hist.: peint pour le Palazzo dei Camerlenghi, Venise. - Venise, Palais des Doges, signalé de 1777 à 1937; Venise, Gallerie dell'Accademia, 1937.

Bibl.: Ridolfi 1648, II, p. 58; Boschini 1664, p. 271; Tietze 1948, p. 361; Pallucchini 1950, p. 135; Berenson 1957, I, p. 179; Moschini Marconi 1962, p. 228-229; De Vecchi 1970, p. 97; Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 165-166; Humfrey et Kemp 1990, p. 39; Echols et Iichman 2007, n° 59.

miroir. Ce reflet spectaculaire apparaît à l'arrière-plan de *Vulcain surprénant Mars et Vénus* (vers 1545; fig. 116) <sup>110</sup>, sur un objet circulaire volontairement ambigu, qui évoque à première vue un grand miroir convexe du fait de sa position sur une table couverte d'étoffes dans une chambre à coucher, mais qui est en fait le bouclier d'acier poli de Mars, caché tout armé sous cette même table. Tintoret donne une interprétation domestique de la fable, en la transposant dans un intérieur vénitien et en la dénuant des aspects surnaturels relatés par les textes classiques <sup>111</sup>. Nulle trace du filet de liens inextricables que Vulcain avait secrètement tendu sur son lit conjugal pour prendre au piège son épouse adultère et son amant, après qu'Apollon lui eut dénoncé leurs amours illicites. De sa forge voisine, perceptible dans l'ombre de l'embrasement de la porte, le vieillard boiteux vient d'entrer précipitamment dans sa



Cat. 35

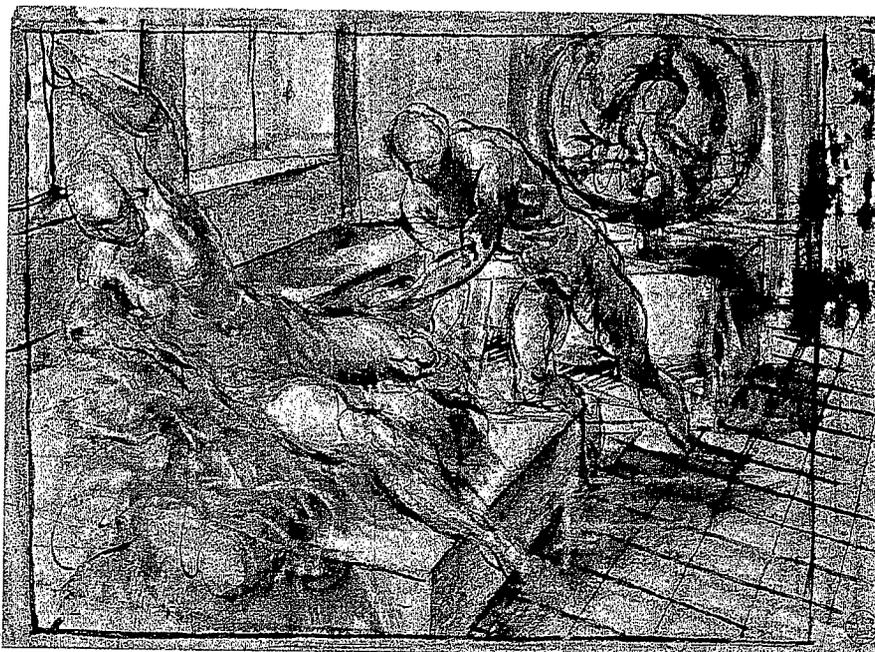


Fig. 115 Tintoret,  
Étude pour *Vulcain surprenant Mars et Vénus*  
Berlin, Kupferstichkabinett

chambre nuptiale pour vérifier entre les jambes de son épouse le fondement de son soupçon, alors que la présence de son amant sous la table lui échappe encore, bien que celui-ci ait été surpris par le petit chien qui jappe à son encontre. On conserve de ce tableau un dessin préparatoire fort singulier (fig. 115) <sup>112</sup>, qui paraît confirmer l'assertion de Carlo Ridolfi selon laquelle Tintoret étudiait ses compositions à l'aide de petites maquettes d'intérieurs dans lesquelles il disposait, comme sur une scène de théâtre, des mannequins de cire ou de glaise revêtus d'étoffes, ainsi que des loupioles à la place des fenêtres pour créer les jeux d'ombre et de lumière <sup>113</sup>. L'esquisse montre en effet la structure schématique, pratiquement désossée de la composition: l'architecture et le mobilier de la pièce, réduits à de sobres parallélépipèdes, servent à disposer les trois éléments principaux – Vénus, Vulcain et le grand reflet

circulaire. Mars, Cupidon endormi et le chien aboyant, ajoutés dans un deuxième temps, ne sont que des figures corollaires du nœud fondamental de l'intrigue dont la clef est détenue par le bouclier-miroir. Le peintre accorde en effet une importance cruciale à la définition de cet élément, auquel il donne des proportions extraordinaires dans le dessin préparatoire, avant de lui apporter des modifications significatives dans l'œuvre finale. D'emblée, le cadre du reflet est concentré sur les figures de Vénus et de Vulcain, avec des indications succinctes sur le lieu de la représentation, évoqué dans le dessin par la structure du lit et quelques lignes de quadrillage au sol, et dans la toile par le pan du drapé rouge couvrant la table – sans doute le manteau de Mars –, les draps blancs de la couche de Vénus, quelques traits bruns qui structurent le fond noir correspondant à l'en-deçà de la surface picturale, laissant imagi-

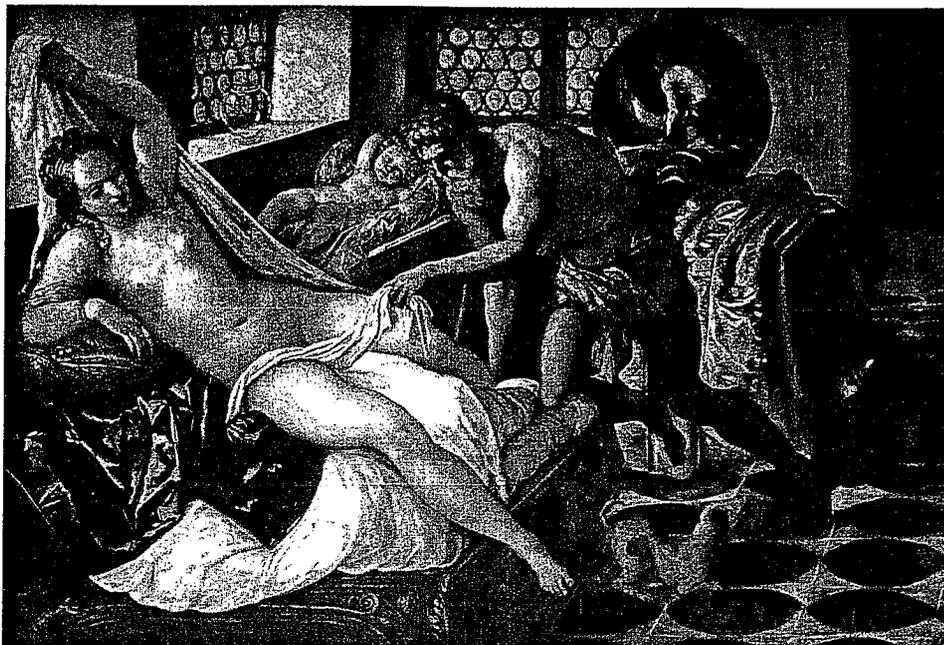


Fig. 126. Tintoret,  
*Vulcain surprenant Mars et Vénus*  
Munich, Alte Pinakothek

ner le plan d'une console, la forme ovale d'un objet, peut-être un miroir de table <sup>114</sup>. Dans l'étude, Vulcain se réfléchit rigoureusement de dos devant Vénus dont on voit le corps de profil et le bras droit levé pour se couvrir d'un drap, tandis que dans le tableau, où le bouclier a des dimensions plus raisonnables et la belle infidèle n'a pas bougé, le mari trompé se réfléchit désormais de trois-quarts, montrant son flanc droit, comme si l'écu n'était plus parallèle au plan pictural mais légèrement tourné vers la gauche. Or, cette modification permet de traiter avec une plus grande ambiguïté la position de la jambe gauche de Vulcain, qui prend encore appui par terre, et de suggérer qu'elle est comme la droite déjà sur le lit <sup>115</sup>. Par la condensation optique propre à la surface convexe, le reflet sur le bouclier opère un rapprochement des éléments distancés, suggérant une progression cinétique qui suscite une accé-

lération des événements. À l'instar du bouclier d'Achille, dont les ornements comprenaient une vision cosmogonique de la genèse de l'univers, et du bouclier d'Énée, qui renfermait dans son décor le secret de la destinée de Rome, le bouclier de Mars, également forgé par Vulcain, a le pouvoir de dénouer l'intrigue, en dévoilant au sein de sa surface polie le futur dans l'image du présent. Il s'agit en l'occurrence d'un futur proche, si ce n'est imminent, où Vulcain ébloui par les charmes de son épouse qu'il vient de dévoiler, est lui-même pris au piège et, oubliant toute vengeance, la rejoint sur le lit pour succomber au désir de sa chair. Dans cet hommage tardif au miroir des Flamands, le jeu de l'envers du tableau de Tintoret est de dévoiler non sans ironie la temporalité de la peinture.

DIANE H. BODART



LE REFLET ET L'ÉCLAT. JEUX DE L'ENVERS  
DANS LA PEINTURE VÉNITIENNE DU XVI<sup>e</sup> SIÈCLE

\* Ce texte découle d'un projet de recherches entrepris auprès de la Villa I Tatti - The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies: il doit beaucoup au climat de dialogue et d'échange de cette belle institution, et je tiens à en remercier son directeur, Joseph Connors, ainsi que toute l'équipe des *fellows* et *visiting professors* de l'année 2007-2008. Je suis également très redevable aux observations éclairantes de Dominique Robin et aux précieux conseils de Nicola Suthor.

1. Hills 1999.
2. Pour l'interprétation des variations textuelles autour de ce tableau, voir Arasse 1984, p. 68-70.
3. Pino 1548b, p. 131.
4. Vasari 1568, IV, p. 46. Rapportée dans la vie de Giorgione, cette description est abrégée et légèrement modifiée dans la préface générale de l'ouvrage, où la figure est mentionnée entre deux miroirs et non entre un miroir et une armure; Vasari 1568, I, p. 23. Cette deuxième version est citée fidèlement par Borghini 1584, I, p. 31.
5. Lomazzo 1590, p. 293.
6. Barocchi 1998; Mendelsohn 1982; Mendelsohn 2007; Martin 1995b.
7. Puttfarcken 1991; Hochmann 2004a, p. 50-62.
8. Vasari 1568, préface au III<sup>e</sup> livre. Voir Arasse 1997b.
9. Dolce 1557, p. 184. Voir aussi Castiglione 1528, I-51, p. 106; Varchi 1547, p. 37 et 63.
10. Sur ce rôle de l'insertion auctoriale, voir Stoichita 1999, p. 289-303.
11. Alberti 1435, II-26, p. 46-47.
12. Chastel 1967; Bialostocki 1978; Arasse 1984; Damişch 1987, p. 113-134; Stoichita 1999, p. 248-264 et 289-303; Stoichita 2000, p. 29-40; Summers 2007.
13. Alberti 1435, II-46, p. 82-83; *Trattato* 1914, III-401-402, p. 200-201.
14. *Trattato* 1914, II-55, p. 54.
15. *Trattato* 1914, III-402, p. 200-201, voir aussi III-404, p. 201-202.
16. *Trattato* 1914, I-36, p. 41; Alberti 1435, II-26, p. 46-47.
17. Dällenbach 1977.
18. Chastel 1967, p. 75; Arasse 1984, p. 73; Stoichita 1999, p. 291.
19. Joannides 2001, p. 78-81; Humfrey 2007, p. 32; Lucco, cat. exp. Rome-Berlin 2008, n° 3.
20. Pino 1548b, p. 99. Pour la bibliographie de l'œuvre, voir la fiche technique.
21. Bodart (à paraître).
22. Voir les commentaires de Bartolomeo Fazio (*De viris illustribus*, 1456), Ciriaco d'Ancona (*Commentari*, 1449) et Pietro Summonte (lettre à Marcantonio Michiel, 1524) sur les œuvres de Jan Van Eyck et Rogier Van der Weyden; Baxandall 1971, p. 133-135; Nuttall 2004, p. 31-40.
23. «Un uomo armato, che voltando le spalle, mostra il dinanzi nel lustro d'una celata che è in terra, lucida come uno specchio», Vasari 1568, V, p. 385. Voir Bartolini, Sienna 1990, n° 46.
24. Alberti 1435, I-19, p. 36-37.
25. Parmi les exceptions non vénitienes, la plupart concernent vraisemblablement des autoportraits: voir les visages qui apparaissent dans le pied du plat de la *Tête de saint Jean-Baptiste* d'Andrea Solario (1507; Paris, musée du Louvre), et dans le miroir *sine macula* de l'*Immaculée Conception* de Garofalo (vers 1530; Milan, Pinacoteca di Brera); Arasse 1992, p. 195-198.
26. Goffen 1989, p. 226-237; Aikema, cat. exp. Venise 1999-2000, n° 25; Carratù, cat. exp. Rome-Berlin 2008, n° 44.
27. Verheyen 1966; Goffen 1997a, p. 65-74; Joannides 2001, p. 258-264.
28. Joannides 2001, p. 264.
29. Pour la symbolique du miroir et ses applications magiques, voir entre autres Hartlaub 1951; Schwarz 1952; Baltrusaitis 1978; Bialostocki 1978; Goldberg 1985; Melchior-Bonnet 1994.
30. Goffen 1989, p. 253-257.
31. Bartolomeo Fazio, *De Viris illustribus*, dans Baxandall 1971, p. 134.
32. Voir la bibliographie de la fiche technique.
33. Wethey 1975, p. 164-165; Joannides 2001, p. 258-260.
34. Voir la bibliographie de la notice technique.
35. Ridolfi 1648, II, p. 56.
36. Wethey 1975, p. 200-201; Goffen 1997a, p. 133-139; Suthor 2004, p. 62-74.
37. Fabbro 1977, p. 171. Pour ce tableau et la *Danaé*, également au Prado, voir Wethey 1975, p. 133-135 188-190; Falomir, cat. exp. Madrid 2003, n° 39-40.
38. Lettre de Lodovico Dolce à Alessandro Contarini, dans Roskill 1968, p. 212-216.
39. Hartlaub 1951, p. 80 et 108.
40. Voir la bibliographie de la notice technique, ainsi que Hartlaub 1951, fig. 98.
41. Lomazzo 1584, p. 202-204.
42. *Trattato* 1914, V-651, p. 309, V-760-768, p. 364-367.
43. Alberti 1435, II-47, p. 84-85. Dans la version latine, «l'éclat extrême» (*ultimus fulgor*) est associé de façon plus générique aux «surfaces les plus polies».
44. Vasari 1568, VI, p. 373. Voir Pommier 1998, p. 87-92.
45. Pino 1548b, p. 115.
46. Ballarin, cat. exp. Paris 1993a, n° 18; Herzner, cat. exp. Venise-Vienne 2004, n° 1.
47. Compte tenu de l'orientation de la tête réverbérée, ce détail ne peut réfléchir un personnage hors cadre, comme cela a été parfois suggéré; voir Anderson 1996, p. 314.
48. Ballarin, cat. exp. Paris 1993a, n° 40; Campbell, cat. exp. Madrid 2003, n° 4.
49. Vasari 1568, VI, p. 168.
50. Wethey 1971, p. 135-136; Valcanover, cat. exp. Paris 1993a, n° 168.
51. Lettre de Francesco Maria della Rovere à son ambassadeur à Venise Gian Giacomo Leonardi, du 17 juillet 1536; Gronau 1936, p. 92, doc. XXX. Concernant ces armes, Squellati, cat. exp. Florence 1978, n° 28; cat. exp. New York 1998, p. 124 et 316-319.
52. Aretino 1538-1542, I-223, p. 278-279.
53. Aretino 1538-1542, I-223, p. 279-280. Voir Bolzoni 2008, p. 168-174.
54. Lettre du 25 décembre 1540 à Nicolò Molino; Aretino 1538-1542, II-223, p. 730-731.
55. Wethey 1971, p. 83-84; Humfrey 2007, p. 182.
56. Giovinio 1575, V, p. 458; Giovinio-Scritti 1999, p. 328.
57. Aretino 1538-1542, II-200, p. 695-697.
58. Panofsky 1969, p. 109-114; Wethey 1971, p. 79-80; Falomir, cat. exp. Madrid 2003, n° 20.
59. Aretino 1538-1542, II-229, p. 737-738.
60. Leydi 1999, p. 115.
61. Vernant 1985, p. 40.
62. Cartari 1557, p. 207.
63. Homère, *Iliade*, V, v. 3-7.
64. Homère, *Iliade*, XVIII, v. 204-214.
65. Homère, *Iliade*, XVIII, v. 468-619, XIX, v. 10-20. Sur les armes d'Achille comme fondement culturel des armures cérémonielles de la Renaissance, voir Quondam 2003, p. 71-76.

66. Virgile, *Énéide*, VIII, v. 615-625.
67. Ariosto 1516, II 55-56, III 67.
68. Ariosto 1516, VIII 11, X 110.
69. Baltrusaitis 1978, p. 95-121.
70. New York 1998; Genève 2003; Quondam 2003. Pour la valeur apotropaïque du système ornemental des armures de parade de la Renaissance, voir Stoichita (à paraître).
71. Dolce 1557, p. 184.
72. Sur l'armure comme objet emblématique du *miles christianus* et instrument qui transfigure le corps du prince en «clair miroir», voir Ghermani (à paraître), chap. «Le corps transfiguré: armures, portraits et collection».
73. Giorgio Vasari, lettre à Ottaviano de' Medici, 1533-1534, dans *Scritti* 1971-1977, III, p. 2709-2711.
74. Wethey 1971, p. 87-90; Madrid 2001a; Falomir, cat. exp. Madrid 2003, n° 31.
75. Bodart 2006, p. 284-287; Falomir, cat. exp. Madrid 2008, n° 103.
76. Sur l'éclat des armes comme signe de leur entretien et donc de leur pouvoir en acte, voir Castiglione 1546, p. 168, 276.
77. Maranta 1558, p. 880-881; voir Grosso 2004, p. 73-82. Pour le tableau, voir Wethey 1969, p. 72-73; Valcanover, cat. exp. Paris 1993a, n° 251.
78. Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 175-177; Bédard 1996; Echols et Ilchmann, cat. exp. Madrid 2007, n° 26.
79. Gentili et Di Monte 2005.
80. Rossi, cat. exp. Venise-Vienne 1994, n° 1.
81. Voir la bibliographie de la notice technique, ainsi que Garton 2008, p. 94-97.
82. Voir la bibliographie de la notice technique, ainsi que, pour l'association iconographique de saint Martin et saint Antoine-Abbé, Berdini 1997, p. 23-26.
83. L'Arétin revient encore sur ce thème en novembre 1550, dans une lettre à François Gouffier de Bonnavet, à propos d'un portrait en armure que Titien était en train de peindre; Aretino 1609, p. 56-57. Voir Barocchi dans Dolce 1557, note 9, p. 471.
84. Vasari 1568, VI, p. 166; Rosand 1988b, p. 105-116; Sohm 1991, p. 43-53; Rosen 2001, p. 339-351.
85. Lettre de Marie de Hongrie à Simon Renard, 19 novembre 1553, dans Weiss 1841-1843, IV, p. 150, n° LI; voir Rosand 1999, p. 127-130. Marie de Hongrie faisait référence à un portrait de son neveu, le futur roi d'Espagne Philippe II, qu'elle envoyait à l'épouse qui lui était promise, la reine d'Angleterre Marie Tudor. Le tableau, perdu, représentait le prince portant un justaucorps doublé de fourrure de loup blanc; Hope 1990.
86. Fray Hortensio Félix de Paravicino emploie l'expression dans ses *Orationes evangelicas* publiées en 1640 pour définir l'effet de la vision rapprochée des œuvres de Titien; cité dans Checa 1994, p. 174-176.
87. Cette identification est généralement soutenue, depuis Wethey 1971, p. 126-128, jusqu'à Falomir, Madrid 2003, n° 34, à l'exception de Hope 1990, p. 54 (voir aussi Hope 2005), qui propose une datation du tableau du Prado en 1548, et Humfrey 2007, p. 248, qui laisse la question ouverte.
88. Lettre de Philippe de Habsbourg à Marie de Hongrie, du 16 mai 1551; Mancini 1998, p. 221, n° 90.
89. Le portrait perdu de Ferdinand I<sup>er</sup> peint par Titien en 1548 pourrait également avoir été soumis à une représentation plus attentive des reflets du bras armé et de la main posée sur le heaume, du moins si l'on en croit la copie contemporaine par un maître allemand (Babenhäusen, collection Fugger-Babenhäusen); Wethey 1971, p. 198-199, n° L-16; cat. exp. Vienne 2003, p. 442, n° VI-14.
90. Bodart 2006, p. 288-292; Woodall 2007, p. 339-367; Pérez de Tudela, cat. exp. Madrid 2008, n° 396.
91. Wethey 1971, p. 132-133; Falomir, cat. exp. Madrid 2003, n° 61.
92. Wethey 1969, p. 124-125; Falomir, cat. exp. Madrid 2003, n° 62.
93. Voir la bibliographie de la notice technique. Pour les nombreuses commandes de portraits en armure suscitées à Venise par la victoire de Léopante, voir Garton 2008, p. 98-104.
94. Sur le thème de l'éclat dans la peinture de Titien, voir Bodart 2008.
95. Voir la bibliographie de la fiche technique, ainsi que cat. exp. Madrid 2001b, p. 139-143.
96. Voir par exemple la *Vierge à l'enfant avec sainte Catherine d'Alexandrie et saint Georges* (Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, Johnson), ou la *Pietà avec saint Michel et saint Christophe*, Pavie, Musei Civici.
97. Gentili et Di Monte 2005.
98. Pallucchini et Rossi 1982, I.
99. Pignatti et Pedrocco 1995, I, p. 56; Garton 2008, p. 218.
100. Stoichita 2000, p. 11-40; cat. exp. Madrid 2009.
101. Alberti 1435, II-25, p. 44-45.
102. Voir la bibliographie de la notice technique, ainsi que Crabski 1980.
103. Hartlaub 1951, p. 171; Wethey 1975, p. 129, variante 5.
104. Béguin, cat. exp. Paris 1993a, n° 180.
105. Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 174. Pour le thème iconographique, emprunté à une version italienne de la *Pharsale* de Lucain qui développe l'épisode de l'évasion et fait de l'eunuque Ganymède, serviteur fidèle d'Arsinoé, un chevalier amoureux, voir Wickhoff 1902, p. 121-122.
106. *Liber Lucani Cordubensis poeta clarissimi, editus in volgare sermone, metrico tamen, per R. patrem et dominum dominum L. Cardinalem de Montichiello dignissimo*, Milan, 1492, cité dans Wickhoff 1902, p. 121-122.
107. La commande comprenait également *Saint André et saint Jérôme* (1552; Venise, Gallerie dell'Accademia). Voir la bibliographie de la fiche technique, ainsi que Bédard 1996, p. 300-301; Nichols 1999, p. 67; Cottrell 2000, p. 668-673; Echols, cat. exp. Madrid 2007, n° 18.
108. Dolce 1557, p. 170. Pour l'identification de l'œuvre citée par Dolce, voir Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 165.
109. Pour l'interprétation du reflet comme élément révélateur de la «face cachée» de la relation entre le saint et la princesse, voir Bédard 1996, p. 300-301.
110. Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 163-164; Echols, cat. exp. Madrid 2007, n° 5.
111. Pour les sources classiques du sujet et ses interprétations iconographiques à la Renaissance, voir Cieri Via 1997. Pour l'analyse du contexte culturel et littéraire de son détournement, voir Brown 1994, p. 195-205; Nichols 1999, p. 88-90.
112. Ilchmann et Saywell, cat. exp. Madrid 2007, n° 58.
113. Ridolfi 1648, II, p. 15.
114. Interprétant ce détail comme un miroir, Weddigen a proposé une reconstitution informatisée du jeu de lumière du rayon de soleil, symbole d'Apollon, entrant par la fenêtre, touchant le bouclier, se réfléchissant ensuite dans le miroir de table et se réverbérant enfin dans la forge de Vulcain pour l'avertir de l'adultère de sa femme; Weddigen 1994, Weddigen 1996, Weddigen 2000, p. 269-279.
115. Je reprends ici l'interprétation développée par Daniel Arasse à partir de ce détail très finement observé; Arasse 2000, p. 9-22.

#### LES PÈLERINS D'EMMAÛS ET LA FÊTE BIBLIQUE

1. D'Arganville 1980, p. 161-167. *La Dernière Cène* envoyée par Titien à Philippe II en 1564 (palais de l'Escorial) reflète peut-être quelque chose de celle, perdue, de San Giovanni e Paolo. Voir Wethey 1969, p. 96-98; Humfrey 2007, p. 324-325. Hope (2004, p. 164-165) suggère que *La Dernière Cène* de l'Escorial fut à l'origine commencée pour Santi Giovanni e Paolo en 1557 et que Titien a livré à l'église une autre version, plus tardive. Il est évident que

l'on trouve des échos des *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien dans *La Dernière Cène* de l'Escorial sur le plan de la composition, comme l'a remarqué Habert (cat. exp. Paris 1993a, n° 161). De même, la peinture de Santi Giovanni e Paolo devait refléter la composition des *Pèlerins d'Emmaüs*.

2. Pignatti et Pedrocco 1995, I, p. 288-289. Pour *La Cène* considérée comme le sujet original, voir Kaplan 1997, p. 85-124. Pour une discussion récente, voir Massimi 2004, p. 123-168. Sur les fêtes de Véronèse, voir aussi Paris 1992.

3. Echols et Ilchman 2007, n° 32; Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 187-188; Echols et Ilchman 2007, n° 95.

4. Sur les *Pèlerins d'Emmaüs* comme thème de l'art européen, voir Schiller 1971, p. 99-103. Pour une récente discussion sur l'émergence des *Pèlerins d'Emmaüs* comme un thème indépendant à Venise, voir Saracino 2006, p. 59-61.

5. Au sujet du Bellini qui a été perdu, voir Goffen, cat. exp. Venise 2000, n° 38. Giorgio Vasari écrit: «[...] ed in casa Messer Giorgio Cornaro è un quadro similmente bellissimo, dentro Cristo, Cleofas, e Luca», dans Vasari 1568b, III, p. 164.

6. L'exemple le plus connu exécuté par Bellini et ses disciples, datant de 1513, se trouve dans la chapelle Contarini de l'église San Salvador à Venise. On l'attribue à Bellini et ses assistants, ou même à Carpaccio; son commanditaire, Girolamo Priuli, est identifié par une inscription mais aussi par sa présence dans la peinture. Voir Goffen, cat. exp. Venise 2000, n° 38; et Saracino 2006, fig. 21. D'autres exemples comprennent des versions attribuées à Benedetto Diana et Marco Marziale, toutes deux dans la Gemäldegalerie de Berlin (Saracino 2006, fig. 19 et 21). Une autre version, de Marco Marziale, se trouve dans l'Accademia, à Venise; Moschini Marconi 1955, p. 143. Goffen (cat. exp. Venise 2000, n° 38) cite aussi des exemples aux Offices à Florence, probablement peints par un disciple de Vincenzo Catena; et l'Accademia Carrara à Bergame. Parmi les versions signées par des artistes non vénitiens, on trouve un dessin pour une tapisserie de l'école de Raphaël (Musei Vaticani); une gravure sur bois de la série «Petite Passion» de Dürer; des peintures de Romanino (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo), Pontorno (Florence, Galleria degli Uffizi), et Moretto (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo); voir Rebecchini 1995.

7. Rebecchini 1995, p. 42-48.

8. Rebecchini (1995, p. 52) réaffirme ce qu'il a suggéré antérieurement, à savoir que Luc était un portrait du duc Federico Gonzaga. Cela paraît moins convaincant. Luc ici a un nez plus pointu que le duc dans le portrait bien connu de Titien du Prado (Wethey 1971, p. 107-108), ou même que ce qu'on pense être son effigie dans *La Vierge au lapin* (Paris, musée du Louvre). De plus, le même personnage apparaît dans la version de Brocklesby Park, dont il sera question plus loin, et qui n'a rien à voir avec une provenance de Mantoue.

9. Comme on l'a remarqué plus haut, le mécène Girolamo Priuli est dépeint dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* (actuellement à San Salvador); Goffen, cat. exp. Venise 2000, n° 38. Le mécène Tommaso Raimondi prête ses traits à l'hôte dans *Les Pèlerins d'Emmaüs* de Marco Marziale, à Berlin; Saracino 2006, p. 59.

10. On a beaucoup polémique autour des mécènes respectifs et de la relation chronologique entre les deux versions des *Pèlerins d'Emmaüs* par Titien. Les spécialistes contemporains considèrent généralement la version destinée à la famille Contarini (aujourd'hui à Brocklesby Park, collection du comte Yarborough) comme la plus ancienne des deux, datée de 1525-1530, tout en la trouvant plus faible, probablement exécutée avec l'aide de l'atelier. Pour une étude exhaustive des textes sur le sujet, voir Habert, cat. exp. Milan 2006, p. 146-149; à propos du tableau destiné aux Maffei (Paris, musée du Louvre), voir Habert, cat. exp. Paris 1993a, n° 161 (ouvrage publié avant l'identification de la provenance Maffei par Rebecchini). Cependant, pour Peter Humfrey (2007, p. 106), la version de Brocklesby Park, postérieure à celle du Louvre, date de 1534-1536. Selon lui, le fait que le tableau du Louvre comportait à l'origine des éléments apparaissant dans la version de Brocklesby Park ne signifie pas nécessairement que le premier est plus tardif; il souligne qu'il atti-

vait à Titien de réutiliser en les modifiant des idées auparavant rejetées. Il est possible que les deux peintures aient été exécutées quasi simultanément dans l'atelier de Titien, et que, la commande Contarini ayant été la première à avoir été commencée, on en ait fait, avant qu'elle quitte l'atelier, une adaptation avec la version Maffei.

11. En agrandissant le mur du fond pour le positionner plus au centre, dans la peinture de Paris, Titien a rendu moins importante la figure subsidiaire de l'hôte, dont la silhouette se détache sur le ciel dans la version Contarini. Il a aussi mis le personnage de Cléophas du côté de la table le plus proche du spectateur, réduisant ainsi le caractère hiératique de la scène.

12. Wethey (1969, p. 161) note que «presque tous les écrivains ont observé» la citation que Titien fait de *La Dernière Cène* de Léonard de Vinci. Voir Antoniewicz 1904 (traduction dans Steinberg 2001, p. 203).

13. Une gravure du XVII<sup>e</sup> siècle exécutée à partir de ce tableau par Antoine Masson, qui faisait ressortir le motif à losanges du tissu, était connue simplement sous le nom de *La Nappe*. Voir Habert, cat. exp. Milan 2006, p. 146; et Habert, cat. exp. Paris 1993a, n° 161. On voit souvent des tapis de ce genre dans la peinture vénitienne du XVI<sup>e</sup> siècle. On les appelle en Italie les «tapis Lotto».

14. Rebecchini (1995, p. 49) suggère que l'assiette de laitue – une plante amère – devant le Christ représente la pénitence; le coing symbolise quant à lui la résurrection, et les violettes communes l'humilité. Le chien et le chat sous la table représenteraient la foi se dressant contre les doutes et l'hérésie, le chien symbolisant la fidélité, et le chat étant traditionnellement associé au négatif, au diabolique – on notera qu'ici, sa queue est particulièrement serpentine. Saracino (2006, p. 72-75) souligne qu'il faut voir le monticule de sel dans la salière comme un symbole de fraternité et de paix.

15. Les spécialistes s'accordent sur la date précoce de cette peinture; voir par exemple Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 136-137 (1542-1543); Tátrai, cat. exp. Atlanta-Seattle-Minneapolis 1995-1996, n° 9 (autour de 1543); Echols et Ilchman 2007, n° 27 (début 1540); Cottrell 2009, p. 50-57 (1540-1541).

16. Sur les *Pèlerins d'Emmaüs* de Bonifazio se trouvant au Palazzo dei Camerlenghi, voir Cottrell 2000, p. 658-678; et Simonetti 1986, cat. 35. Cottrell note qu'il s'agit probablement d'un travail en collaboration, peut-être avec l'assistant de Bonifazio, Stefano Cernotto. Bernard Aikema (1996, p. 11), attribue la totalité de la peinture des Camerlenghi à Cernotto, représentant l'affirmation de Rearick (cat. exp. Padoue 1976, n° 66). Dans la peinture de Budapest, Tintoret cite également d'autres œuvres de Bonifazio, dont des versions de *La Dernière Cène*. Ainsi la pose du disciple sur la droite est-elle basée sur celle d'un apôtre dans une position similaire à celle que l'on peut voir dans *La Dernière Cène* de l'église Santa Maria Mater Domini à Venise, peinte par Bonifazio. Les citations provenant des peintures de celui-ci furent commentées pour la première fois par Echols (1993, p. 113-116). La relation existant entre Bonifazio et la peinture des Camerlenghi a été relevée par Pallucchini (1950, p. 81-82).

17. Rosenberg, cat. exp. Paris 1998b, p. 60; Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 179; Echols et Ilchman 2007, n° 76.

18. Voir Echols et Ilchman 2007, n° 32; et Rosand 1997, p. 153-159. Sur le rapport entre *La Dernière Cène* de San Giorgio Maggiore et le spectateur, voir Ilchman 2007a, p. 73.

19. Voir Burckhardt, *Der Cicerone*, dans Lepschy 1983, p. 93. Ruskin, *The Stone of Venice*, 1853, III, p. 361, cité dans Rosand 1997, p. 207. Pour une analyse fine des *Dernière Cène* de Tintoret, voir Rosand 1997, p. 153-159. Pour les questions d'attribution et de chronologie, voir Echols et Ilchman 2007, n° 32; et la discussion plus complète dans Echols et Ilchman 2007, p. 104-107.

20. Les spécialistes contemporains datent la peinture du Louvre des années 1559-1560. Voir Pignatti et Pedrocco 1995, I, p. 135; Pignatti 1976, I, p. 116 (autour de 1559); et Habert 2004, p. 571 (1560). Font exception Rearick, cat. exp. Washington 1988-1989, n° 5 (vers 1555); et Cocke 2001, p. 144 («peu après l'arrivée de l'artiste à Venise»). Le tableau fut acheté par Louis XIII au cardinal de Richelieu et fut, dit-on, la peinture vénitienne favorite des Bourbon; voir Habert 2004, p. 571.

21. Habert (2004, p. 571), suggère la possibilité que la peinture représente la famille Barbaro.

22. Dans une version des *Pèlerins d'Emmaüs* exécutée par l'atelier de Titien (Dublin, National Gallery of Ireland), le regard du Christ est également dirigé vers le ciel, bien que de façon moins marquée que dans la peinture de Véronèse. Sur cette dernière, voir Saracino 2006, p. 67; Wethey 1969, p. 179 (il doute que Titien ait même participé au dessin). Le caractère raphaëlesque du motif montrant le Christ levant les yeux au ciel dans le tableau de Véronèse intitulé *Les Pèlerins d'Emmaüs*, qui se trouve au Louvre, a été signalé par Habert (2004, p. 571).

23. Excepté, parmi les œuvres de Tintoret, *La Résurrection de Lazare* (collection privée); voir Ilchman, cat. exp. Madrid 2007, n° 39.

24. Sachant que les peintures de Véronèse contiennent souvent beaucoup de détails et de figures secondaires dont le rôle est essentiellement décoratif, il n'est pas nécessaire de lire l'inclusion de l'enfant serrant le chien dans ses bras comme une représentation de « l'amour du Christ », ainsi que le suggère Beenker (2005, p. 58).

25. Si on décèle dans la peinture de Rotterdam une certaine participation de l'atelier, elle est néanmoins acceptée par les spécialistes récents comme une œuvre fondamentalement autographe de Véronèse quant au dessin. Voir Pallucchini 1984a, p. 179; et Pignatti et Pedrocco 1995, I, p. 295. Tous les spécialistes antérieurs datent la peinture des alentours de 1574, dans la foulée de Cocke (1984, p. 176-177). Cocke rapproche la peinture de Rotterdam d'un dessin (Berlin, Staatliche Museen, KdZ 26358) où il y a une esquisse pour des *Pèlerins d'Emmaüs*. Une autre esquisse sur la même feuille montre une *Lamentation* que Cocke rapproche d'un retable exécuté par Véronèse pour une église à Ostuni, dans les Pouilles, en 1574. Dater la peinture de Rotterdam d'environ 1574 semble donc par trop précis. L'esquisse sur le dessin de Berlin lui ressemble seulement de façon générale; au plus suggère-t-elle que Véronèse pensait au thème des *Pèlerins d'Emmaüs* au moment où il dessinait le retable pour Ostuni. Certes, le tableau de Rotterdam présente les tonalités grises ou métalliques ainsi que les poses compactes caractérisant certaines des peintures de Véronèse du milieu des années 1570, mais on pourrait en dire autant de son *Adoration des Mages* (Londres, The National Gallery), datée de 1573. La peinture est certainement l'une de celles que Ridolfi vit dans la collection Muselli à Vérone; avant d'arriver à Rotterdam, elle est passée par un certain nombre de collections distinguées, dont celles du duc d'Orléans et du duc de Sutherland à Stafford House. Pignatti et Pedrocco (1991, p. 328) évoquent à raison une version à peu près deux fois plus grande que la composition de Rotterdam (Dresde, Gemäldegalerie), comme étant une production d'atelier ultérieure exécutée par les héritiers de Véronèse. La peinture de Dresde est incluse dans Pignatti 1976, I, p. 116-117. L'impact de la composition y est diminué à cause de l'espace ajouté autour des personnages. Tôt dans sa carrière, Véronèse a exécuté un dessin présentant les *Pèlerins d'Emmaüs* (Chatsworth, Devonshire Collection) aussi bien qu'une esquisse préliminaire; voir Rearick, cat. exp. Washington 1988-1989, n° 4 et 5; Cocke 1984, p. 104; et Rearick 2007b, p. 127-128. La composition montre peu de ressemblance avec les peintures du Louvre ou de Rotterdam.

26. Ericani, cat. exp. Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n° 4; Rearick 1992, p. LXV. Voir aussi Muraro 1992, p. 29; et, pour une analyse de l'iconographie du maître-autel de Cittadella et de la situation religieuse sur le plan politique à l'époque dans la ville, Aikema 1996, p. 7-14.

27. Pour un commentaire récent sur les relations entre Bassano et Bonifazio d'une part, Tintoret et Bonifazio d'autre part, voir Cottrell 2007. Sur Bassano et Bonifazio, voir aussi Rearick 1992, p. LXII. Sur le fait que Tintoret ait incorporé un chien de Bassano dans *Le Lavement des pieds* destiné à San Marco (aujourd'hui à Madrid, Museo del Prado), voir Echols, cat. exp. Madrid 2007, n° 12, qui confirme qu'une relation a existé entre Tintoret et Bassano à la fin des années 1540, qui pourrait avoir commencé dans le contexte de l'atelier de Bonifazio, dans les années 1530.

28. Rearick 1992, p. CXCIII-CXCV.

29. Alberton Vinco da Sesso, cat. exp. Bassano del Grappa-Fort Worth 1992-1993, n° 62 et Rearick 1992, p. CXCIII-CXCV.

30. Rearick 1992, p. CXCIII.

31. Ridolfi 1648, I, p. 383. Pour la gravure Sadeler, voir Pan, cat. exp. Bassano del Grappa.

## PARENTS ET ENFANTS

1. Voir Fortini Brown 2006, p. 143.

2. Campbell 1990, p. 178-179, 196-197 et 214; Cortese 1999.

3. Pour une bonne étude sur la répartition des rôles selon le sexe et l'éducation des enfants, voir Fortini Brown 2006, p. 137-143.

4. Campbell, cat. exp. Londres 2003, n° 25.

5. Voir Alberti (*Libri della famiglia*) cité dans Fortini Brown 2006, p. 136.

6. Echols et Ilchman (cat. exp. Madrid 2007, n° 32) notent que le serviteur à l'extrême gauche de *La Dernière Cène* de San Trovaso est « peut-être la plus tendre et la plus originale représentation d'enfant de toute l'œuvre de Tintoret, sans conteste peinte d'après nature ». Ils supposent que ce personnage peut être la fille du peintre, Marietta, qui, selon Ridolfi, s'habillait en garçon dans son enfance, pour accompagner son père.

7. Jaffé, cat. exp. Londres 2003, n° 24.

8. Fletcher 2003, p. 36.

9. Hope 2003, p. 116.

10. Campbell, cat. exp. Londres 2003, n° 25.

11. Campbell, cat. exp. Londres 2003, n° 25.

12. Penny rappelle que Vasari pensait de toute évidence que les portraits indépendants en pied étaient une nouveauté en Italie; il déclare que le *Portrait d'un homme* de Moretto de 1526 (Londres, The National Gallery, NG1025), est « l'exemple le plus ancien subsistant en Italie d'un portrait indépendant en grandeur naturelle et en pied, que ce soit sur toile ou sur panneau ». Il note aussi que la formule consistant à montrer le modèle appuyant son coude sur le socle d'une colonne fut reprise quelque trente ans plus tard par Véronèse. Voir Penny 2004, p. 156.

13. La datation est fondée sur le style, et aussi sur l'âge des enfants, étant donné qu'Iseppo et Livia se marièrent en 1545. Voir Garton 2008, p. 26-33.

14. Le chambranle de la porte et une partie de la colonne à la droite de Livia, éléments qui donnaient une unité architecturale aux portraits, ont été pratiquement éliminés. Un examen minutieux de la toile de Baltimore (Rearick, cat. exp. Washington 1988-1989, n° 11) révéla que l'œuvre avait été mutilée d'au moins quatre centimètres de chaque côté et de quinze au bas, où un grossier motif de sol fut ajouté en même temps que furent opérés des changements sur le chambranle à droite.

15. Garton 2008, p. 27.

16. Garton 2008, p. 31.

17. Les rares personnages jeunes dans les toiles de Tintoret paraissent avoir près de vingt ans et présentent déjà la réserve et le comportement de jeunes gens de bonne famille. On en trouve un exemple dans le *Portrait d'un jeune homme* (New York, Metropolitan Museum of Art) reproduit dans Rossi 1994, p. 19. Dans le domaine des portraits votifs, seule la *Famille vénitienne présentée à la Madone de San Lorenzo* (Édimbourg, National Gallery of Scotland) s'aventure dans le domaine des portraits d'enfants; cette œuvre d'atelier doit dater des années 1570. Voir Pallucchini et Rossi 1982, I, p. 196 où le tableau est daté de 1570-1575 et attribué pour une grande partie à Tintoret lui-même. Echols et Ilchman 2007 (n° S11) considèrent qu'il s'agit d'une production de l'atelier, sans intervention de Jacopo. Le grand portrait de groupe tronqué de la famille élargie de Jacopo Soranzo (Milan, Castello Sforzesco), étrangement raide et conventionnel, révèle une intervention massive de l'atelier, Jacopo ayant exécuté seulement le personnage central. Voir Falomir, cat. exp. Madrid 2007, n° 15. Sur la famille Cuccina et son mécénat, voir De Maria 2003, p. 243-285.