

« Tout ce que je sais, je le tiens de lui », répétait sans cesse Delacroix. Les qualités que l'on reconnaît aux meilleurs sont contenues dans les évocations fastueuses de Veronese, si légères malgré leur amplitude, si musicales malgré leur construction. Sa recherche de la perfection combine un esprit rationnel à des facultés analytiques, et s'exprime par une volonté d'atteindre à l'équilibre entre le « colorito » du Titien et le « disegno » de Michel-Ange. Comme le note Mariette en 1741, « autant la plupart des Peintres Vénitiens a paru négliger la partie du Dessin, autant Paul Véronèse s'est-il appliqué à la cultiver. L'alliance de la ligne et de la couleur permet de retrouver l'apesanteur des visions primitives, libérant les masses et les corps de tout poids réel. La poésie, dégagée des contingences, gambade alors dans la légèreté éthérée de ses créations. Les notes cristallines de Veronese accompagnent des cortèges aussi felliniens qu'apolliniens, vers un Graal que nous recherchons tous : l'éternité de la grâce. « O temps, suspend ton vol... », et toi, vers les cieux vénitiens, gonfle tes voiles d'espoir.

Car Veronese ne fit rien d'autre. Le gamin de la Terra Ferma ne peut voir Venise que comme une Jerusalem Céleste. La foi déplace les montagnes, et cette ville flotte sur l'eau, quand son père a besoin d'un attelage de bœufs pour déplacer le moindre bloc de pierre. Alors Paolo veut appréhender cette gloire. Fils de sculpteur, il modèle la glaise et griffonne sur des morceaux de papier abandonnés par son père, maculés de calcul. Des signes primaires, puis des formes, puis des images émergent. Ce garçon a de l'imagination ; son père le place en apprentissage chez Antonio Badile, un giorgionesque échoué à Verone. Ah ! Giorgione ! Mais comment apprendre cela à un gamin ? Regarde plutôt ce qui est à ta disposition, *bambino* ! Tiens, copie-moi ces *chiaroscuro* du Parmesan, ces *griffoni* de Dell'Abbate, apprends donc la stridence de Mantegna, les fastes grimaçants de Giulio Romano. Petit, regarde les grands, approprie-toi leurs secrets. Et plutôt que de rester dans mes pattes à l'heure de la sieste, va donc au *Teatro Antiquo* me faire quelques relevés.

Paolo s'imprègne. A dix-huit ans, il règne déjà en maître à Verone, à l'égal de ses aînés. Protégé de la famille Caliarì, dont il prendra le nom, Paolo est introduit dans les familles aristocrates, où il peut copier les antiques, les tableaux, les dessins, les gravures de leurs cabinets de curiosités. Il semble déjà maîtriser à la perfection la plume et le lavis, et le *chiaroscuro* dessiné. Les *chiaroscuro* de Paolo, clair-obscur en deux tons, appelés également *camaïeu* en peinture, furent tellement admirés à travers les époques qu'ils éclipsèrent les autres manières dessinées de Veronese. Dessins très finis, que l'on pourrait dire d'ordonnance, soignés à l'extrême, ils émanent une sensualité douce par le velouté du fond travaillé et le lustrage des blancs fondant l'homme dans l'objet, violente par les raccourcis maniéristes, sécurisante par sa maîtrise totale des sujets, la compréhension de l'Antiquité et du maniérisme récent, de Giulio Romano à Parmigianino. On prendra pour exemple la fameuse « Tentation de saint Antoine » du Louvre, et « La Vertu fuyant le Vice » de l'Ecole des Beaux Arts. A travers ces œuvres, Veronese résout le problème angoissant, qui ronge son époque, de la place du corps dans la représentation.

Très vite, Verone ne suffit plus à Paolo. Il lui faut monter à Venise, rencontrer ce Titien dont il admire « L'Assomption de la Vierge » dans la cathédrale de sa ville natale. Venise, reine de la couleur. *Vero*. Mais pourquoi donc Vasari nie-t-il l'importance du dessin vénitien ? Besoin d'altérité, fanfaronnade chauviniste ? Car si Florence est incontestablement reine du dessin formel, le Titien dessine la lumière de manière incomparable. Veronese puise chez lui la quintessence de son savoir, à travers l'utilisation du crayon noir sur un fond de papier bleu lunaire. Le crayon trace le contour, que le doigt efface par endroits, étalant en estompe l'ombre portée du volume ; puis le crayon blanc vient rehausser de son éclat cette face noire, par des arêtes cassantes de lumière, que le doigt revient estomper par endroits, dosant les demi-teintes, soulevant les drapés de vent coulis : la vie est là. Et pourtant, il n'y a rien. Où sont les corps, diront ses détracteurs devant ses œuvres monumentales, il n'y a là que draperies bouffonantes ! Les nigauds, aveugles thomassins, n'ont pas vu ses études, comme cette splendide feuille du Louvre, où cinq silhouettes d'hommes nus avancent sur la tranche du papier comme sur le fil du funambule, à la recherche de l'équilibre, de la posture parfaite. Car dans ses immenses toiles grouillantes de centaines de personnages qui ont fait la gloire de Veronese, chaque figure est étudiée isolément. Il ne reste que peu d'exemples de cette recherche méthodique, puisqu'on ne conserve ainsi pour « Frédéric Barberousse recevant l'antipape Octavien » (perdu mais connu par une copie dessinée de Federico Zuccaro) qu'une seule étude de draperie, ô combien précieuse, merveilleuse, suggérant tous les trésors évanouis de Veronese. L'importance du dessin chez Veronese pâtit du simple fait que le corpus dessiné – publié en 1984 par Richard Cocke, est d'une effrayante maigreur : pas plus de cent cinquante feuilles. Or, si on analyse sa méthode de travail, ce nombre pourrait être multiplié par dix ! La différence est sidérante, mais la beauté des restes compense les pertes abyssales.

La méthode Veronese, c'est évidemment le travail, encore le travail, toujours le travail. Depuis son enfance, Caliari copie, interprète, rêve sur papier, dessine sur nature, des figures, des paysages, des architectures, des chiens errants. Son rapport au dessin est libre et spontané ; c'est chez lui la première forme d'écriture, de langage, de pensée.

La première étape, quand il faut réaliser une œuvre monumentale, est de répartir les masses ; la deuxième, de leur donner du volume, toutes choses qu'un fils de sculpteur a dans le sang. Dans les croquis à la plume, qui représentent le premier jet de Veronese, l'ineffable perfection des enchaînements de traits et la fluidité des lavis sont l'aboutissement de tous les acquis de la formation de Paolo. Et pourtant, au premier coup d'œil, ce n'est rien qu'un amas un peu incompréhensible pour le néophyte. On peut prendre pour exemple le croquis pour « L'adoration des Mages » du Louvre, exécuté au verso d'une lettre adressée au peintre. Les traits de plume virevoltent autour du lavis comme les flammèches d'un feu de petit bois crépitant. Des reprises d'études pour la Vierge et saint Joseph se superposent harmonieusement au groupe inférieur de la composition ; de ci, de là, des taches, des calculs chiffrés viennent combler les blancs d'une feuille que l'artiste, instinctivement, remplit de manière à la rendre agréable à l'œil dans son ensemble. En bas à gauche, une silhouette se penche. Pourquoi ? Veronese, l'esprit déjà emporté par autre chose, note alors rapidement : « porta una cassa », et c'est encore plus vrai, dans son immatérialité, que s'il l'avait dessiné, car tout est déjà dans l'attitude de la silhouette. La fièvre est là, et c'est une pensée contenue sur un mouchoir de poche que l'artiste va tenter de transformer en une œuvre aboutie, compréhensible sur une autre échelle, à tous les échelons.

Caliari retravaille ensuite son idée de départ pour aboutir à un modello dessiné en camaïeu permettant de visualiser le décor sur une échelle conséquente d'environ cinquante centimètres d'envergure. Cette étape sert d'abord à montrer au commanditaire l'aspect général du projet, puis permet à l'atelier d'exécuter la composition (et éventuellement de la répéter). Ainsi, le projet pour le plafond de la « Venise triomphante » au palais des Doges, conservé dans la collection Harewood à Leeds. Veronese, ami et collaborateur des architectes Sanmicheli et Palladio, est le meilleur des illusionnistes architecturaux, se jouant des volumes, des droites et des courbes, plans inclinés, incurvés, trompe-l'œil, etc... Ses fêtes géométriques, qui prolongent les volumes architecturaux en accord avec leurs inventeurs, abritent des multitudes de personnages, qui occupent l'espace à merveille (l'étude de Michel-Ange lui a été d'un grand secours, particulièrement l'articulation générale des corps du Jugement Dernier). Placés dans les espaces dévolus à la scène mais aussi dans les multiples recoins, ces figures fortement individualisées renvoient le regard du spectateur comme une balle de flipper à travers toute la composition, à l'image de « L'allégorie célébrant la publication de la Sainte Alliance » (1571) conservée dans la collection Devonshire à Chatsworth.

L'étape suivante, celle où il manque le plus de feuilles, consiste à étudier chaque figure importante nue, puis drapée. Il donne à ses corps la rondeur véronaise, le poids de la terre ferme, et pourtant ces personnages enrobés de draperies se meuvent avec légèreté. Veronese se rapproche ici de la plus pure tradition vénitienne : il prend chez Titien la lumière, ne néglige pas la science anatomique du Tintoret et ses déroulements hélicoïdaux de corps, ainsi que la connaissance de l'antique de son ami Schiavone. Comme Picasso, Veronese sait se faire pique-assiette et picorer à droite ou à gauche les meilleures innovations. Il n'oublie cependant jamais la nature, afin de donner du caractère à ses figures. Ainsi, la « Tête d'enfant noir » du musée du Louvre, étude pour la figure en repoussoir du « Miracle de saint Barnabé » (vers 1560-70, conservé au musée de Rouen), réalisée d'après un modèle vivant. Exécutée aux trois crayons, à taille réelle, elle rappelle l'influence romaine éphémère de Federico Zuccaro, à Venise en 1561, et celle d'un ami de Veronese, Jacopo Bassano, spécialisé dans la technique du dessin pastellisé. De même, une « Tête de jeune femme » (Firenze, Uffizi) piquée à l'épingle pour le transfert, prépare avec de petites variantes une des figures des fresques à Maser (vers 1560) ; de nombreuses études similaires ont disparu, puisqu'on en connaît des copies, rattachables à des œuvres connues mais présentant des différences semblables à ce cas.

Le problème de l'attribution -toujours épineux pour des questions de prestige d'entités muséales, de valeur matérielle, et d'enthousiasme de collectionneur- est amplifié chez les artistes ayant employé un atelier conséquent, ce qui est le cas de Veronese. Assisté par des amis comme Zelotti, Montemezzano, Alvise del Friso, Francesco Bassano, Paolo Caliari travaille également en famille avec son frère Benedetto ou ses fils Gabriele et Carletto. Les élèves sont nombreux et collaborent également aux gigantesques entreprises de décoration. L'exégète moderne a tendance à vouloir réduire à peau de chagrin « sûre et certaine » l'œuvre d'artistes ayant passé leur vie à griffonner le moindre bout de papier. C'est ainsi que, dans les années 1940, les Tietze arrivèrent péniblement à réunir environ 70 dessins attribuables à Veronese, chiffre que Richard Cocke doubla en 1984 pour arriver à environ 150 dessins. Or une dizaine de dessins donnés par les Tietze à Veronese ont été répartis depuis entre les membres de l'atelier. Et comme rien n'est simple, le professeur Rearick, grand spécialiste du dessin de l'école vénitienne du XVIe siècle, n'est pas d'accord avec le docteur Cocke sur une

partie de l'œuvre dessiné et sur la façon de l'analyser. Mais l'étude de Veronese s'affine ; la reconstitution de sa méthode de travail et l'ancrage autour de repères fiables permettent de progresser vers le cœur de son œuvre et de sa pensée : là est la dilatation du bonheur.

Histoire des dessins à travers le temps

Du vivant de Veronese, ses dessins en clair-obscur sont déjà très recherchés, et sa maîtrise reconnue de tous. Des dessins apparaissent dans les grandes collections naissantes, patriciennes et aristocrates. A Verone, quelques œuvres sont réunies dans la seconde moitié du XVIe chez Bevilacqua. Au XVIIe, on trouve un ensemble au palais Moscardo, des dessins dans les collections Muselli et Curtoni. Eberard Jabach en France et sir Peter Lely en Angleterre ont des Veronese, et le duc de Devonshire et Richardson senior leur emboîtent le pas. Au XVIIIe, sir Joshua Reynolds est le grand accapareur anglais, Crozat puis Mariette de même en France. Une partie des Veronese de Reynolds est rachetée par le marquis Durazzo de Gênes, avant de passer au musée de Berlin. Au XXème siècle, Franz Koenig réunit un ensemble conséquent qui rejoint le musée Boymans van Beuningen de Rotterdam.

Une part importante des dessins reconnus est réapparue dans la seconde partie du XXe siècle. Voici sans doute son historique. Après la mort de Paolo Caliari, les dessins passent à l'atelier de ses fils et de son frère, puis jusqu'au dernier descendant, dont l'inventaire est rédigé en 1682. Il semble qu'un Sagredo, vénitien, se porte alors acquéreur d'une grande partie du fond. Celui-ci reste dans la famille jusqu'au début du XIXe siècle, bien qu'amputé de quelques feuilles au XVIIIe siècle. On le retrouve à Lyon vers le milieu du XIXe siècle. Dans les années 1970, il réapparaît et s'écoule au travers des ventes publiques londoniennes. En 1983, le Louvre achète directement à une famille lyonnaise 10 dessins inédits de Veronese.