

Musée des Beaux-Arts de Caen – salle Venise XVI^e siècle
Étude d'une œuvre...

LE TINTORET, JACOPO ROBUSTI (dit) (Venise, 1519 – Venise, 1594)

La Descente de Croix

1556-1558



Fiche technique

Huile sur toile

H. : 1.356 x l. 1.020 m

(À l'origine, forme octogonale)

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES

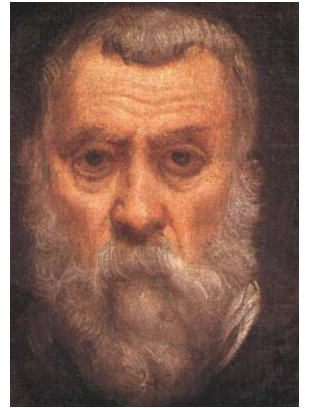
Jacopo Robusti, dit Le Tintoret d'après le métier de son père, teinturier (« *tintore* »).

Jacopo Robusti est né à Venise en 1519. Il quitta rarement cette cité.

Il fut sans doute un peintre précoce, dont on connaît peu la formation, si ce n'est un bref passage dans **l'atelier de Titien**, de trente ans son aîné et dont l'art est alors à son apogée. D'après la tradition, celui-ci se montre bientôt jaloux du talent de son jeune élève et le chasse ; mais peut-être Tintoret est-il parti de lui-même... Quoiqu'il en soit, une forte antipathie semble s'être installée très tôt entre eux.

1539 : Le Tintoret est signalé comme peintre indépendant (il a 20 ans).

Dès ses débuts, Tintoret utilise un langage pictural nouveau : **dynamisme des compositions, dramatisation par l'éclairage, figures allongées, goût de l'arabesque et raccourcis audacieux**. L'artiste, qui collectionne les moulages des plus belles sculptures de Michel-Ange, teste en quelque sorte ses mises en scène en réalisant des petits mannequins de cire qu'il dispose au sein de maquettes. La lumière, les attitudes des personnages, l'articulation des plans et des volumes concourent à la dramatisation, à la théâtralité de la scène. Il s'affirme comme un maître du **maniérisme**.



Tintoret, *Autoportrait*, 1588, Paris, musée du Louvre

1540-1550 : Le peintre commence à produire intensément. Une devise figure sur le mur de son atelier: « **Le dessin de Michel-Ange, le coloris de Titien** ».

1548 : il obtient la commande d'un grand tableau pour la *scuola di San Marco*. *Le Miracle de l'esclave* constitue un point d'aboutissement des recherches de l'artiste. Le formidable raccourci du corps de saint Marc, la dynamique créée par les violents effets de clair-obscur et la distribution des couleurs suscitent de nombreuses louanges. La rapidité d'exécution déconcerte pourtant les commanditaires.



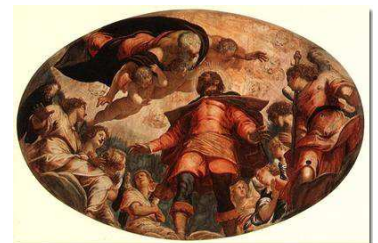
Tintoret, *Le miracle de l'esclave*, 1548, Venise, Galerie de l'Académie

1550-1555 : Tintoret réalise de grandes compositions mythologiques et religieuses qui témoignent de son admiration pour Véronèse. Il poursuit son œuvre de portraitiste de la bourgeoisie et de la noblesse vénitiennes. Ces tableaux confirment la relation privilégiée que le peintre entretient avec les *scuole*, confréries religieuses vénitiennes ayant notamment mission de charité.

1564 et 1588 : il réalise un cycle de décorations pour la *scuola di San Rocco*, qui constitue sans doute son œuvre la plus monumentale et la plus fameuse. Au concours lancé en 1564, Tintoret répond non par un *modello* (expérimentation du grand tableau pensé en plus petit) mais par le tableau *Saint Roch en gloire*, mis en place en secret. Alors que, d'après Ridolifi, les autres artistes émerveillés se retirent d'eux-mêmes du concours, les membres de la confrérie sont une fois encore désarçonnés de la spontanéité et la rapidité d'exécution, devenues avec la maturité une des composantes du style de l'artiste et appelée « *furia* ».

Pour cette *scuola*, il réalisera plus de cinquante toiles en une vingtaine d'années.

À la tête d'un atelier important, il réalise une dizaine de tableaux d'autel pour des églises vénitiennes et coordonne les nouveaux travaux de décoration du palais des Doges nécessaires après l'incendie de 1577. Il peint notamment l'immense toile du **Paradis** pour la salle du Grand Conseil.



Tintoret, *Saint Roch en gloire*, Venise, Scuola di San Rocco

1594 : mort de l'artiste

ÉTUDE DE L'ŒUVRE

Le tableau fut acquis par l'ambassadeur de France à Venise, Monseigneur du Houssay, avec d'autres peintures octogonales de Véronèse et de Bassano. Il passe ensuite dans les collections Jabach, puis est acheté par Louis XIV en 1671 pour Versailles. Saisi à la Révolution, il rejoint les collections du musée de Caen en 1804.

Présentation

Il s'agit sans doute d'un *bozetto*, esquisse de proportions modestes qui a cependant un rôle essentiel dans le processus de création de l'œuvre, puisqu'elle détermine les grandes formes qui structureront la composition finale. Peut-être le tableau constituait-il une étude préparatoire pour un plafond.

Sujet

La Descente de croix est un épisode relaté dans le Nouveau Testament par les quatre évangélistes, dont saint Jean, qui fut un témoin direct de la scène. Joseph d'Arimatee, un disciple du Christ, demanda à Pilate l'autorisation d'enlever le corps du Christ. Celui-ci acquiesça et Joseph, aidé de Nicodème, descendit le corps de la croix avant de l'envelopper dans un linceul et de le déposer dans un tombeau. D'origine byzantine, le motif apparaît dans l'art chrétien au IX^e siècle. Les représentations mettent alors en scène trois personnages, Jésus, Joseph d'Arimatee et Nicodème, le plus souvent en une composition pyramidale. On y associa peu à peu la Vierge et saint Jean, puis Marie de Magdala (Marie-Madeleine) et enfin les autres saintes femmes.

Le motif de la descente de croix a inspiré Tintoret, qui a le plus souvent représenté le moment où le corps du Christ, reposant sur les genoux de la Vierge, va être transporté au tombeau. Seules deux œuvres, celle du musée des Beaux-Arts de Caen et une autre version assez proche conservée au musée de Strasbourg, illustrent le moment précis de la descente de croix.

Le dynamisme de la composition tient à la suggestion de moments différents au sein d'une même scène : les tenailles évoquent le moment où le corps fut décloué de la croix ; alors que les deux hommes sont encore sur l'échelle, le linceul est déjà prêt à accueillir le corps du Christ.

La scène comporte 16 personnages qui sont ou seraient :

Au 1^{er} plan :

- la Vierge évanouie vêtue de rouge et de bleu
- la sœur de la mère de Jésus probablement Salomé, mère de Jean
- Marie, la femme de Clopas
- Marie de Magdala

À gauche :

- Saint Jean

À droite :

- l'homme qui joint les mains pourrait, sous les traits du commanditaire de l'œuvre, être Pierre.

Sur l'échelle :

- selon les sources de l'Évangile, ou des représentations byzantines, Nicodème et Joseph d'Arimatee seraient sur l'échelle ou au bas de celle-ci.
- le Christ mort.

Au pied de la croix :

- les disciples tenant la draperie prête à accueillir le corps du Christ.

À l'arrière-plan et de dos :

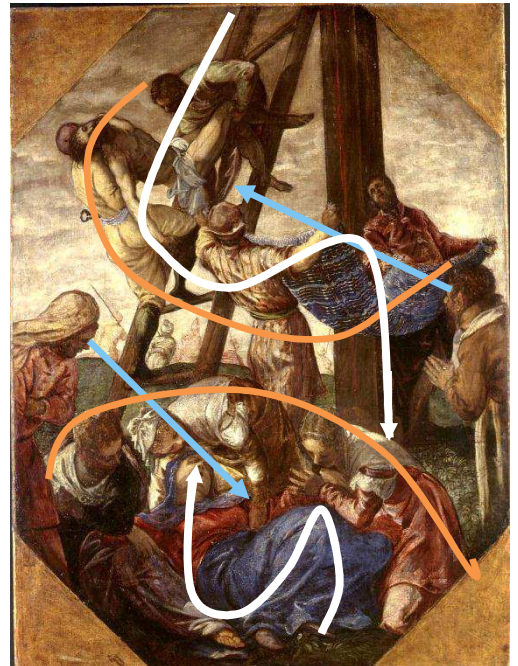
- cinq soldats qui s'éloignent.

Composition

La structure du tableau forme une pyramide, qui est cependant « perturbée » et rendue complexe par de multiples procédés. Tout d'abord apparaissent deux lieux principaux, le ciel, dans la partie supérieure du tableau et la terre, dans la partie inférieure. Au premier plan, trois femmes entourent la Vierge évanouie et deux hommes encadrent la scène. Au deuxième plan, deux personnages présentent le linceul qui va accueillir le corps du Christ, qui est descendu de l'échelle par deux autres hommes. Au troisième plan, des soldats de dos s'éloignent vers le fond de la scène.

À cette première organisation s'ajoutent des éléments venant dynamiser la structure de l'espace : l'échelle et le montant de bois constituent des liens et même des passages entre la terre et le ciel. Autour d'eux s'organise l'ensemble de la scène. Les deux hommes portant le linceul bleu dans lequel le Christ sera mis au tombeau poursuivent ce mouvement descendant commencé sur l'échelle.

Le regard du commanditaire situé à l'extrême droite du tableau suit une oblique ascendante, tandis que le personnage de gauche, penché vers le groupe des femmes, se dirige vers le bas. Ils contribuent tous deux à la circulation de notre regard dans l'espace du tableau, renforcée par les courbes dessinées par le corps du Christ et le linceul, opposées à celle du dos des femmes et des collines. Notons enfin le raccourci dans la représentation du corps de la Vierge, ainsi que le cadrage de la scène qui coupe les deux personnages latéraux et le sommet de l'échelle. Ces procédés novateurs donnent à cette Descente de croix le caractère spectaculaire d'un mouvement saisi dans l'instant.



Lumière et couleurs

Les couleurs sont vives et contrastées. L'opposition entre le bleu et le rouge traditionnels du vêtement de la Vierge est reprise dans le linceul et le vêtement d'un des hommes qui le tient. Ces coloris vifs contrastent avec les vêtements clairs et les personnages se détachent nettement sur leur fond (le ciel lumineux pour les hommes ; le vert de la colline pour les femmes). Les sources d'éclairages sont multiples et font briller davantage encore les coloris.

Venise et les arts

Diversité des commanditaires

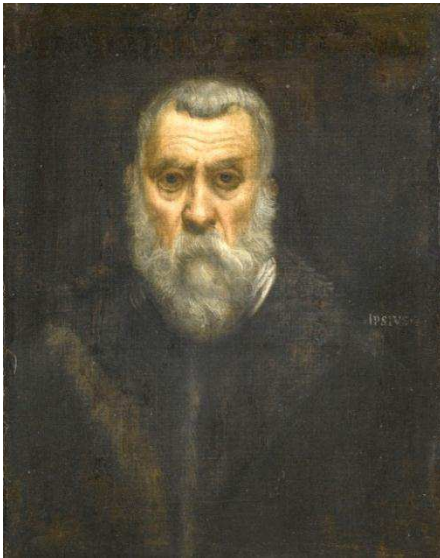
Venise est au XVI^e siècle une des plus grandes villes d'Europe, peut-être la plus riche. Contrairement à la plupart des capitales de la même époque, les goûts artistiques et les prix des œuvres n'y sont pas dictés par une seule famille ou par une Cour, car le mécénat est courant et la ville est très cosmopolite. Les commandes artistiques y sont nombreuses, tant ecclésiastiques qu'institutionnelles et étrangères, et cette diversité va créer les conditions d'une liberté nouvelle pour les artistes.

L'importance de l'industrie de l'édition à Venise va également contribuer à la vitalité des arts, en favorisant la diffusion des opinions des critiques et des débats artistiques. Les commentaires sont publiés en abondance, que ce soit sous forme de dialogues, de traités, de guides ou même de lettres. Chacun veut y participer et le succès de cette littérature critique constituera une puissante publicité pour Venise et ses arts.

Toutes ces conditions ont contribué à entretenir à Venise une diversité et une vie artistiques particulièrement riches. L'ampleur même du marché de l'art a engendré une forte rivalité entre les artistes. Au sommet de celle-ci, les peintres Titien, Véronèse et Tintoret se sont livrés une lutte acharnée pendant plusieurs dizaines d'années pour

emporter les commandes les plus prestigieuses. Cette concurrence va développer une émulation artistique sans précédent.

Intrigues



Tintoret, *Autoportrait*, Paris, musée du Louvre, 1588



Véronèse, *Autoportrait*, entre 1558 et 1563, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage



Titien, *Autoportrait*, Madrid, musée du Prado

Titien, né en 1488, est l'aîné des trois. Très tôt reconnu et adulé, il va lutter avec acharnement pour conserver la première place. Ses relations avec Tintoret ont été rapidement conflictuelles et il n'a probablement protégé Véronèse que pour contrer l'ascension du premier. Cette situation a bien souvent poussé les peintres à concevoir leurs œuvres comme une réponse à leurs rivaux, un moyen d'affirmer leur supériorité en développant un style personnel.

Des factions se constituaient parfois contre un artiste. En 1564 par exemple, lors du concours pour la décoration du plafond de la *sala dell' Albergo* (salle du Conseil) de la *Scuola Grande di san Rocco*, un membre de la confrérie aurait promis une forte somme d'argent pour la peinture, à condition que la commande ne soit pas attribuée à Tintoret... Celui-ci, de son côté, usa d'un stratagème pour emporter malgré tout cette prestigieuse commande : au lieu de présenter les esquisses demandées par le jury, non seulement il lui dévoila une toile déjà achevée et installée au plafond, mais il l'offrit gratuitement à la Scuola ! L'institution pouvait difficilement refuser une telle offre, qui permit à l'artiste d'entraver l'ascension de Véronèse, de contrer les ambitions du peintre Zuccaro, et de s'imposer dans l'une des plus puissantes *Scuole* de la cité. Par la suite, Tintoret obtint en effet la commande de la décoration de la plupart des salles de la *Scuola di san Rocco*.



Tintoret, *Crucifixion*, 1556, Venise, Scuola di san Rocco, salle du Conseil

Innovations techniques

La toile

Ce sont surtout les innovations techniques du XVI^e siècle qui seront décisives dans cette affirmation de soi et d'une relative liberté à l'égard de la tradition. Au début de sa carrière, Titien peint à la *tempera* (technique à l'œuf, courante à l'époque) ou à l'huile sur panneau de bois. Puis, peu à peu, il adopte la toile, support que choisiront à sa suite ses cadets Tintoret et Véronèse et qui va marquer la naissance du tableau de chevalet, non seulement à Venise et en Italie, mais dans l'Europe toute entière.

Par opposition aux fresques nécessairement réalisées *in situ*, la toile permet une exécution en atelier avant d'être livrée. Elle est légère, facile à transporter, ce qui permet à l'artiste de travailler à une commande sans vivre chez son client. Ce qui peut apparaître comme un détail modifie en réalité considérablement le marché de l'art : en effet, la concurrence s'en trouve renforcée, dans la mesure où les commandes ne seront plus nécessairement réservées aux seuls artistes attachés à la maison d'un prince. Les œuvres étant facilement transportables, les commandes vont s'ouvrir aux dimensions d'un pays, voire de l'Europe tout entière. Titien est l'un des premiers artistes de cour à ne pas résider chez ses commanditaires : il a servi deux rois espagnols, Charles Quint, puis son fils Philippe II, pendant plus de vingt ans, sans quitter son domicile.

La diffusion de la toile comme support va également avoir des conséquences sur les clients, qui vont désormais pouvoir constituer de véritables collections de peintures, sans nécessairement habiter sur le site de production. En ce sens, on peut considérer que la diffusion de la peinture sur toile a favorisé l'apparition d'amateurs d'art et de collections de peintures.

Au début, les peintres enduisaient la toile d'une épaisse couche de plâtre avant d'y poser la peinture. Fin XV^e siècle, ils commencèrent à en réduire l'épaisseur, révélant ainsi de plus en plus l'armature du tissu. Les peintres du XVI^e siècle vont en exploiter la surface texturée et jouer sur ses potentialités picturales. C'est notamment le cas de la *Descente de croix* de Tintoret et du tableau de Véronèse *Judith et Holopherne* présenté dans la même salle.

Les possibilités de l'huile

En outre, le choix de l'huile comme liant va également multiplier les possibilités offertes au peintre : alors que la *tempera* ne permet pas les couches épaisses et un trait de pinceau distinctif, l'huile permet les couches superposées, les gradations de tons et de nouveaux effets de lumière. Les peintres des Pays-Bas de la génération de Van Eyck et Van der Weyden en avaient déjà développé certaines potentialités (voir sur ce point *La Vierge et l'Enfant* de Van der Weyden [salle 1]), mais les peintres vénitiens du XVI^e siècle explorent d'autres voies.

Giorgione, Sebastiano del Piombo, puis Titien, ont manié le pinceau avec légèreté, posant les tons saturés couche après couche, et ont obtenu un effet naturel particulièrement adapté aux carnations. En d'autres endroits du tableau, les couches épaisses de peinture ont permis de laisser visible le mouvement du pinceau, offrant à l'artiste la possibilité de poser dans le tableau sa marque exclusive, sa « trace », son style. Les portraits de Titien en ont acquis un caractère particulièrement expressif, la touche sensible et dynamique étant en quelque sorte sa signature. Cette manière de peindre est reprise par Tintoret dans cette œuvre et par Véronèse (comme on peut l'observer dans *La Tentation de saint Antoine* présenté dans la même salle). La touche de Tintoret est particulièrement nerveuse et incisive et contribue à l'aspect spectaculaire de la scène.

« Le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien »

Enfin, signalons l'importance de la couleur, le « *colorito* », comme marque distinctive de Venise : les taches de couleurs appliquées généreusement sur la toile vont devenir typiques de la manière vénitienne, par opposition à Florence qui privilégiait le dessin (« *disegno* »). Les peintres vénitiens font peu de dessins préparatoires. Au lieu de créer des formes par des contours marqués et les lignes nettes du dessin, ils multiplient de fines couches de peinture, suggérant les volumes et les formes par la finesse des nuances. L'effet obtenu est d'une sensualité sans précédent : les formes, reposant sur une couche de matière moelleuse à l'œil, se détachent subtilement dans une atmosphère palpable qui leur donne à la fois contours et vie. Cette controverse *disegno-colorito* alimente de nombreuses discussions sur la peinture à Venise au cours du XVI^e siècle et résonnera encore longtemps dans le débat artistique.

L'originalité de Tintoret dans ce contexte est d'avoir parfois réussi à réunir la force du « *disegno* » et celle des couleurs. Il avait d'ailleurs inscrit sur le mur de son atelier la devise suivante: « Le dessin de Michel-Ange et la couleur de Titien ». Tintoret, grand admirateur en effet de Michel-Ange, dessine ses figures en formant leurs contours avec des traits de peinture puissants et allongés, d'une manière qui rappelle le fusain et la craie noire. On peut également remarquer ses énergiques touches en zigzag dans les drapés des vêtements.

Avec Titien, Véronèse et Tintoret s'affirment non seulement la couleur, la toile et Venise elle-même, mais aussi et peut-être surtout le style personnel du peintre, sa « manière ». Ce qu'a finalement favorisé la compétition acharnée entre les trois peintres, c'est avant tout l'émergence de la personnalité de l'artiste, l'expression libérée d'une manière originale et personnelle, en dépit des traditions et des commandes. Dans une concurrence accrue, il faut affirmer un style.

Maniérisme

Le style de Tintoret est spectaculaire, dynamique et nerveux. Son œuvre contient de nombreux traits du maniérisme: excès et saturation des coloris, complexité dans l'agencement des figures qui, sans prendre appui sur un plan, s'enchaînent et multiplient les points perspectifs à la limite de l'impossible. Il utilise également le raccourci, ici particulièrement saisissant dans le corps de la Vierge évanouie, et morcelle l'espace perspectif: la scène de premier plan semble présentée légèrement en plongée, tandis que la scène du second plan est présentée en légère contre-plongée. La lumière enfin vient de plusieurs points, à la fois de la gauche et de la droite. Tous ces traits résument un des traits essentiels du maniérisme défini par le critique Vasari comme « licence dans la règle ». Il s'agit bien en effet de s'inspirer des règles perspectives du Quattrocento tout en s'y forgeant une « *maniera* » originale, qui place les exigences plastiques avant la fidélité au réel perçu. On assiste ici à une réélaboration distanciée d'un corpus de référence, où Tintoret, comme de nombreux artistes du XVI^e siècle, affirme **sa** voie.

Venise et les arts au XVI^e siècle

Le régime politique particulier de la République de Venise et sa structure sociale favorisent grandement la diversité artistique. La présence de nombreuses familles riches, le pouvoir de l'Église, l'insistance de la Contre-Réforme sur le rôle religieux de l'art, les puissantes confréries (les « *scuole* »), tout contribue à multiplier les opportunités de travail pour les artistes. La rivalité entre les peintres est constante et s'illustre dans le cadre des concours organisés pour les commandes les plus prestigieuses.

Titien (1488/89-1576), peintre officiel de la République, s'impose à partir de 1520. Il domine toujours la scène et passa d'ailleurs une grande partie de son énergie à écarter ses rivaux potentiels (Sebastiano del Piombo, Paris Bordón, Lorenzo Lotto). Son atelier était une véritable entreprise en situation de quasi-monopole à partir de la mort de Giovanni Bellini en 1516, contrôlant le marché de l'art vénitien, soignant sa publicité et faisant même des placements financiers pour accroître ses revenus. Il dut malgré tout accepter la concurrence de Tintoret, de Véronèse et des Bassano.

Titien est le premier peintre pour lequel la couleur l'emporte sur tout autre élément plastique. Elle est chargée d'établir le décor, elle détermine les formes et donne toute sa sensualité aux tableaux. Ses dessins sont très peu nombreux. Le travail de la touche et de la matière est essentiel et remplace la manière « lisse ». Ce primat de la couleur et cette présence de la touche se retrouve aussi chez Véronèse et Tintoret et devient la marque de fabrique de la peinture vénitienne. Il est en effet devenu courant d'opposer le « dessin » de Florence à la « couleur » de Venise. En ce sens, on peut considérer que l'art vénitien du XVI^e siècle a beaucoup contribué à la valorisation et à l'émancipation de la peinture.



Maison du Tintoret, Venise

Les scuole

Institutions typiquement vénitiennes, les *scuole* sont des confréries d'entraide et de bienfaisance. Elles apparaissent dès le XIII^e siècle : la plus ancienne, Sainte-Marie-de-la-Charité, a été fondée en 1260, celle de Saint-Jean-l'Évangéliste l'année suivante. Elles réunissent leurs membres selon leur profession ou leur pays d'origine. Ainsi, les tanneurs, les cordonniers, les marchands avaient leurs *scuole*, de même que les Albanais, les Dalmates... Les *scuole* furent supprimées en 1806 par Napoléon.

Source : *Encyclopédie Universalis*

Le maniérisme

Forgé par l'historien d'art Luigi Lanzi en 1792, ce vocable désigne un mouvement artistique né à Rome vers 1525 puis étendu à l'Italie et à l'Europe à partir de 1530 jusqu'en 1610. Il est dérivé de « *maniera* », terme par lequel le critique d'art Giorgio Vasari désigne le style, et plus particulièrement le style moderne (« *maniera moderna* ») des grands maîtres de la Renaissance. Les peintres de ce courant s'inspirent de ces modèles illustres avec une certaine distance, selon l'expression de Vasari, qui qualifie leur attitude artistique de « licence dans la règle ». Il s'agit bien en effet de reprendre avec une certaine liberté les règles perspectives du Quattrocento, en créant des compositions plus éclatées et des spatialités discontinues. Bien souvent, des personnages débordent du cadre dans des cadrages dynamiques et originaux. De même, malgré une parfaite maîtrise de l'anatomie, les peintres vont créer une gestuelle souple et variée, des corps élégants ou spectaculaires répondant davantage à des besoins plastiques qu'au souci de vraisemblance. C'est ce que Vasari a nommé la « grâce excédant la mesure ».

Outre Tintoret, les principaux artistes maniéristes sont Pontormo (1494-1556), Bronzino (1503-1572), le Parmesan (1503-1540), Giulio Romano (1499-1546), Arcimboldo (1527-1593), Le Greco (1541-1614), Cornelisz Van Haarlem (1562-1638), Primaticci (1504-1570).

Du même artiste

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- *La Cène*, 1564-1566, [Venise XVI^e siècle] >



Dans d'autres musées

- *Descente de croix*, Musée des Beaux-Arts de Strasbourg, vers 1570 >
- *Le Paradis*, musée du Louvre, 1579 (étude pour le plafond de la salle du Grand Conseil du palais des Doges de Venise)



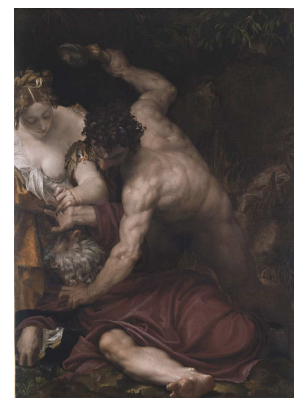
Autres artistes

Au musée des Beaux-Arts de Caen

- Véronèse, *Judith et Holopherne*, vers 1580 [Venise XVI^e siècle]



- Véronèse, *La Tentation de saint Antoine*, 1552 [Venise XVI^e siècle]



- Lambert Sustris, *Le Baptême du Christ*, vers 1550-1555 [Venise XVI^e siècle] >



Autres œuvres maniéristes :

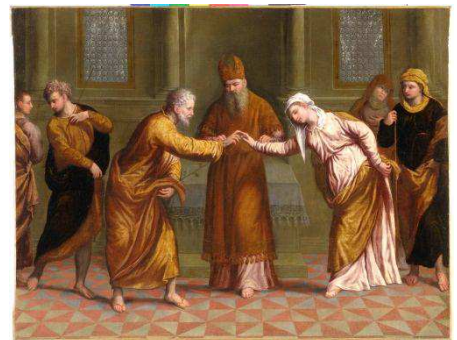
- Cornelisz van Haarlem, *Vénus et Adonis*, 1614 [salle Ecoles du Nord XVI^e-XVII^e siècles] >



- Paris Bordón, *L'Annonciation*, 1545-1550 [salle Venise XVI^e siècle]



- Paris Bordón, *Le Mariage de la Vierge*, 1540 [salle Venise XVI^e siècle] >



ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles. Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

(Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen).

- * Patricia Fride R. Carrassat, Isabelle Marcadé, *Les mouvements dans la peinture*, édition Larousse, collection « Comprendre et reconnaître »
- * Gérard Legrand, *L'art de la Renaissance*, édition Larousse, collection « Reconnaître et comprendre », Paris, 1999
- * Stefano Zuffi, *L'art au XVI^e siècle*, édition Hazan, Guide des arts, Paris, 2005
- Nadeije Laneyrie-Dagen, *Lire la peinture, tome 2, Dans le secret des ateliers*, édition Larousse, collection « Reconnaître et comprendre », Paris 2004
- * *Splendeur de Venise, 1500-1600*, catalogue d'exposition, Somogy éditions d'art, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Caen, 2005
- * Sous la direction de Vincent Delieuvin et Jean Haber, *Titien, Tintoret, Véronèse...Rivalités à Venise*, catalogue d'exposition, Musée du Louvre, Paris, septembre 2009-janvier 2010. Tout particulièrement l'article de Frédérick Ilchman, *La peinture vénitienne au temps des rivalités*.
- Mini-site.louvre.fr/venise/index_fr.html : site de l'exposition de 2009-2010 « *Titien, Tintoret, Véronèse... Rivalités à Venise* » au musée du Louvre.

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château
02 31 30 47 70

HORAIRES D'OUVERTURE

Du 1^{er} septembre au 30 juin

Du mardi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

Du 1^{er} juillet au 31 août

Du lundi au vendredi de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 18 h
Week-ends et jours fériés de 11 h à 18 h

SERVICE DES RESERVATIONS GROUPE

Par téléphone du lundi au vendredi de 9 h à 12 h et de 14 h à 16 h au 02 31 30 40 85

Formulaire de pré-réservation à remplir en ligne : <http://mba.caen.fr>

Par mail : mba.groupes@caen.fr

À NOTER !

Documents pédagogiques et informations complémentaires sur le site du musée

<http://mba.caen.fr>