Cédric Michon

# Titien

## Peindre la saveur du monde

DESTINS

# INTRODUCTION

Pendant plus d'un demi-siècle, les princes de toute l'Europe envièrent à la Sérénissime son citoyen le plus célèbre. Entre 1503 et 1576, Titien projeta hors de son atelier plus de cinq cents toiles qui recouvrirent, comme un immense filet, la lagune, une bonne partie de l'Italie du Nord et jusqu'à l'empire de Charles Quint lui-même.

S'il fallait qualifier ce qui est le plus extraordinaire chez lui, on serait bien embarrassé. Est-ce sa longévité, sa productivité, son savoir-faire ou son inventivité ? Si l'on devait toutefois retenir une seule chose, ce qui fait sans doute de lui, avec Picasso, l'un des peintres les plus exceptionnels de tous les temps, ce serait la conjonction de la durée et de l'envie. Il y a des génies qui meurent jeunes, tels Masaccio, Giorgione ou Raphaël. D'autres auxquels Dieu prête vie, mais chez lesquels la lumière s'éteint un jour ou l'autre et qui se survivent à eux-mêmes, se réfugiant dans le silence ou la répétition médiocre de ce qu'ils ont déjà fait. Titien, lui, se réinvente sans cesse durant près de soixante-

dix ans, avant de mourir en 1576, le pinceau à la main, à l'orée de ses 90 ans.

Si le personnage est exceptionnel, l'époque est à sa mesure. Pendant le presque siècle de son existence, le monde bascule dans une ère nouvelle.

Lorsqu'il naît, aux alentours de 1488, Laurent le Magnifique est le maître de Florence ; Bartholomeu Dias franchit le Cap de Bonne Espérance et prouve que l'on peut contourner le continent africain, ouvrant la voie à de nouvelles routes de commerce ; les Rois catholiques règnent en Espagne et préparent la reconquête de l'émirat de Grenade, dernier bastion musulman de la péninsule Ibérique ; les Ottomans, après s'être emparés de Constantinople trente-cinq ans plus tôt, s'apprêtent à faire tomber les unes après les autres les têtes de ponts de la Chrétienté en Méditerranée orientale ; les Français vont bientôt franchir les Alpes et semer le chaos en Italie ; l'Église catholique est traversée par un puissant courant de réforme ; Hernan Cortès a 3 ans, Raphaël, François Rabelais et Martin Luther 5, Magellan 8, Thomas More 10, Michel-Ange 13, Nicolas Copernic 15, Albrecht Dürer 17, Machiavel 19, Érasme 22, Léonard de Vinci 36, Christophe Colomb 37, Botticelli 43.

Lorsque Titien meurt, en 1576, la France, lourdement défaite, a quitté l'Italie depuis près de deux décennies ; l'Empire ottoman est au sommet de sa

puissance ; les libertés républicaines sont définitivement mortes à Florence où les Médicis ont imposé leur principat ; l'Église catholique s'est déchirée avec la naissance et l'affirmation de la Réforme protestante, et s'est lancée dans sa propre réforme ; la France est dévastée par les guerres de Religion ; l'Espagne et le Portugal sont à la tête d'empires sur lesquels le soleil ne se couche jamais ; le centre de gravité du commerce européen a basculé de la Méditerranée vers l'océan Atlantique ; Léonard, Raphaël et Dürer ont disparu depuis plus de cinquante ans, Michel-Ange depuis dix. Henri VIII, François Ier, Soliman le Magnifique et Charles Quint ont eu le temps de naître et de mourir.

Et pendant ce temps-là, qu'a fait Titien ?

Il a tout simplement révolutionné la peinture occidentale. Prolongeant les recherches de ses prédécesseurs vénitiens Bellini et Giorgione, il a montré que le primat du dessin (*disegno*), cher aux Florentins, n'était pas tout ; qu'un tableau ne se réduit pas forcément à un dessin colorié ; et que la couleur (*colorito*) peut, tout aussi bien qu'un contour, être créatrice de forme. C'est ce rapport de force favorable au dessin que Titien inverse, infléchissant le cours de la peinture occidentale pour plusieurs siècles. Car le débat dessin/couleur est aussi une question théorique : le peintre et historien de l'art Giorgio Vasari (1511-1574) fait

du dessin la marque spécifique de l'art savant et noble parce qu'il relève du projet, de la *cosa mentale* (chose mentale) et qu'il s'agit pour lui d'affirmer la noblesse de la peinture, son éloignement des arts mécaniques. Titien est celui qui contrarie ce récit, par sa manière et son succès. Les tenants de la couleur (et de la peinture vénitienne), tels Ludovico Dolce ou Paolo Pino, en font leur champion dès le milieu du siècle.

En plus de son usage de la couleur, Titien redéfinit, presque une fois pour toutes, des genres aussi importants que le portrait (à la fois psychologique, moral et social), le paysage-état d'âme (qui réinterprète de fond en comble le paysage-inventaire des Flamands), le nu féminin et la peinture érotique, le tableau d'autel ou l'allégorie mythologique. Et ces genres, il les sert en restant toujours fidèle à ce qu'il est : un maître de la couleur et de l'harmonie des tons, un peintre de l'énergie vitale et de la saveur du monde, mais aussi de ses drames, de sa violence et de son injustice.

Tirant son inspiration aussi bien de la nature que de ses prédécesseurs, des modèles sculpturaux antiques et renaissants que de l'humanisme vénitien et de la culture de son époque, Titien est aussi une incarnation du plaisir de la peinture : plaisir de la matière et de la touche, de la sensualité et de la suavité des corps ; mais aussi plaisir de celui

qui regarde. Les princes y furent particulièrement sensibles, et aucun artiste avant Titien n'a eu autant de mécènes parmi les puissants. Le lien alors établi entre l'art et le pouvoir est proprement inédit dans l'histoire et ouvre la voie aux Rubens, Van Dyck ou Vélasquez. Autre singularité : Titien est peut-être le seul artiste de son époque à ne pas dépendre de la commande. Pour Philippe II, dans la décennie 1550, il peint des tableaux dont il est maître de choisir les sujets. Le roi d'Espagne achète un « Titien », plus qu'une « *Crucifixion* par le Titien ».

En dépit de cette domination sur la peinture vénitienne, Titien sait se réinventer sans cesse, et sa carrière connaît une succession de périodes à la fois fort différentes et très fécondes : il passe ainsi de la lumineuse manière giorgionesque de sa jeunesse à un assourdissement progressif des lumières et des couleurs, en passant par une tentation maniériste au milieu du siècle. Adoptant à la fin de sa vie des pinceaux « aussi gros qu'un balai de sorcière », il peint même avec les doigts, finissant par entretenir avec la peinture à l'huile la même relation que Michel-Ange avec le marbre.

Mais, pour essayer de comprendre Titien, il ne faut pas s'arrêter à la dimension *larger than life* du personnage : aucun grand artiste n'est une génération spontanée qui apparaît soudain en venant de nulle part ; chaque homme, aussi grand soit-il,

est porteur de quelque chose qui le dépasse et le conditionne. Si l'œuvre de Titien n'est évidemment pas strictement déductible de son environnement, il n'en reste pas moins qu'il subit de puissantes influences qu'il s'agit d'identifier, car le génie est inséparable de ce dont il naît, comme l'incendie de ce qu'il brûle. Écrire la vie de Titien, c'est donc raconter l'histoire de la transformation de formes héritées en formes inventées. Car il est l'un des plus grands « inventeurs » de l'histoire de la peinture, qui rendit possible Rubens, Vélasquez, Rembrandt, Delacroix ou Manet, lesquels n'ont cessé de se référer à lui, de le regarder, de le réinterpréter, de s'en inspirer. Pour essayer de comprendre les œuvres de Titien, nous nous placerons non pas devant les œuvres finies, mais dans les instants qui précèdent leur achèvement, ces instants où tout est encore possible, ces instants qui permettent de reconstituer les choix de l'artiste, les solutions qu'il a écartées et celles qu'il a retenues.

Au moment où notre histoire commence, notre héros a une dizaine d'années et, venu de sa montagne, il arrive à Venise. Nous sommes un peu avant 1500.

Sans doute que cela varie en fonction des cas. En revanche, toutes ont en commun une très grande charge érotique et sont peut-être simplement des portraits poétiques d'épouses, la plus célèbre étant la souriante *Flore* (Offices).

Dans *Amour sacré et Amour profane* (Rome, **Fig.** 3), le souvenir de Giorgione est largement éteint puisque Titien élabore les formes dans un sens beaucoup plus classique et monumental, les silhouettes ne se fondant plus dans le paysage. Le tableau traite de la complémentarité de deux types d'amour au sein de l'amour conjugal, chacun étant personnifié par une figure. Celle de gauche est une femme qui va se marier (robe blanche, gants, couronne de myrte, cheveux dénoués, bouquet de roses dans la main droite, bras gauche appuyé sur le coffret de mariage et main gauche montrant une rose sur le rebord de la fontaine). Celle de droite lui ressemble beaucoup, sauf qu'elle est nue et qu'elle la regarde. Le traitement de la couleur est subtil : la jeune femme de gauche a une robe blanche avec une manche rouge, tandis que celle de droite est dévêtue d'un immense manteau rouge, avec une partie blanche. On a donc une complémentarité entre les deux jeunes femmes. L'une des lectures de ce tableau est que l'on a peut-être affaire à la même femme, représentée dans sa dimension sociale de femme mariée et dans sa dimension privée, qui

**Fig. 2.** *Concert Champêtre*, v. 1509/1510, huile sur toile, 105 × 137 cm, Paris, Musée du Louvre.

**Fig. 3.** *Amour sacré et Amour profane*, v. 1515, huile sur toile, 118 × 279 cm, Rome, Galleria Borghese.

renvoie à la sensualité et au caractère le plus charnel de l'amour au sein du mariage. Après *Amour sacré et Amour profane*, la notoriété de Titien est telle que la documentation dont on dispose empêche les doutes d'attribution que l'on a pour ses premières œuvres.

C'est le cas du *Noli me tangere* (Londres, **Fig. 4**). La scène est celle au cours de laquelle Marie-Madeleine, rencontrant un jardinier, reconnaît en lui le Christ et, voulant le toucher, provoque chez lui un mouvement de recul et l'exclamation : « ne me touche pas car je ne suis pas encore monté vers mon Père ». Titien compose son tableau par de grandes masses de couleur ; l'analyse scientifique révèle qu'il ajoute ensuite un arbre afin de créer un premier plan et un arrière-plan. Il organise ainsi la profondeur par un subtil et invisible jeu de courbes à partir du tronc et des branches, qu'il poursuit par la trace des chemins. Titien n'applique donc pas ici un cadre perspectif rigoureux à la florentine avec un point de fuite unique. Ce qu'il propose, c'est de passer progressivement du premier au second plan par ce jeu de courbes qui est assisté dans cette fonction par la variation de l'intensité chromatique, laquelle participe donc elle aussi à créer la profondeur et l'illusion de l'espace.

Le jeu des couleurs ne se limite d'ailleurs pas à des variations d'intensité, mais passe aussi par des rappels de couleur, tels le bleu du ciel que Titien

**Fig. 4.** *Noli me Tangere*, v. 1514, huile sur toile, 110,5 × 91,9 cm, Londres, National Gallery.

fait descendre dans le suaire bleuté du Christ, ou la lumière jaune sur les cheveux de Marie-Madeleine qui éclaire aussi les moutons et les toits des bâtiments. On notera que, par le choix de couleurs vives

et coûteuses (bleu d'outremer à base de lapis-lazuli, vert teinté de malachite, rouge cinabre ou cochenille), Titien s'éloigne du ton lyrique et mélancolique des œuvres de Giorgione (que l'on retrouve pourtant dans le paysage pastoral), et exprime une vitalité nouvelle. Ce qui est très *titianesque* également, c'est l'interaction des deux figures, mélange d'immobilité et de mouvement. Voulant toucher le Christ, Marie-Madeleine franchit un espace interdit, délimité par la houe du jardinier. Le Christ, sans faire un pas en arrière, recule ses hanches, en même temps qu'il rapproche son manteau pour créer un rempart supplémentaire, le rejet étant atténué par un regard franc en direction de Marie-Madeleine. La composition constitue donc une rupture audacieuse et subtile avec les précédents dans lesquels le Christ se contente de repousser Marie-Madeleine.

À la fin de l'année 1515, l'atelier de Titien est prospère, mais il lui manque deux choses pour être véritablement établi : la faveur d'un grand seigneur et une prestigieuse commande religieuse. Ce sera pour 1516.

## LE COUP DE TONNERRE DE L'*ASSOMPTION*

Le 31 janvier de cette année-là, Titien se rend à Ferrare pour un séjour de deux mois auprès du duc Alphonse Ier d'Este. Le prince est un mécène sincère, passionné d'art, désireux de posséder des

de 7 mètres de haut !). C'est sept fois plus que le *Concert Champêtre* ou le *Noli me Tangere* et deux fois plus que la plupart des retables de Bellini. Titien montre qu'il est aussi à l'aise dans les petits tableaux que dans les grands, dans les toiles intimistes que dans les immenses déflagrations de couleurs. L'*Assomption* est en effet un tableau qui parle avec un mégaphone et qui s'impose au fidèle de l'autre bout de l'église.

Ensuite, Titien rompt avec l'obsession de la symétrie du Quattrocento et avec les figures statiques et hiératiques. Les siennes sont toutes de mouvement : les apôtres ont le visage tourné vers le ciel et les membres tendus vers la Vierge, dans un mélange de stupéfaction et de supplique, tandis que la Vierge elle-même écarte les bras d'extase, comme aspirée par Dieu le père. Aussi, tandis que le mouvement du corps de la Vierge accueille la lumière de Dieu, celui des apôtres semble la projeter vers le ciel. Il y a donc un mouvement qui accueille et un autre qui projette. C'est l'un des éléments clés des liens que parvient à établir Titien entre les différents niveaux du tableau, l'autre étant la couleur. Le rouge des vêtements, d'abord. Le vert, ensuite, qui trace une

**Fig. 6.** *L'Assomption*, 1516-1518, huile sur toile, 690 × 360 cm, Venise, basilique Santa Maria Gloriosa dei Frari.

courbe par ses résurgences ici et là. La grande tache bleue du manteau de la Vierge, enfin, qui offre une assise au tableau, un point d'équilibre. Et puis il y a trois grands espaces : doré, clair et sombre, avec, là encore, un lien par la lumière qui vient de Dieu, qui illumine la Vierge, mais qui est plus ou moins interrompue par les nuages, ce qui fait que certains apôtres sont éclairés tandis que d'autres sont dans l'ombre. Là encore, une manière très subtile de créer de la profondeur dans ce tableau, alors qu'il n'y a aucun point de fuite.

La dernière rupture enfin, réside dans l'énergie et la monumentalité sculpturale des apôtres qui témoignent de l'intérêt de Titien pour la peinture florentine et romaine, et annonce déjà le maniérisme auquel Titien sera sensible une vingtaine d'années plus tard.

Titien propose donc une synthèse qui n'existe nulle part ailleurs : même s'il rompt avec la pureté géométrique de Raphaël et la volonté dramatique anthropomorphe de la plastique de Michel-Ange, il n'y en a pas moins dans ce retable une combinaison parfaite entre « la grandeur et la *terribilità* de Michel-Ange, la grâce et la *venusta* de Raphaël et les coloris de la nature » (Lodovico Dolce).

Il y a dans cette *Assomption* de l'invention, de la fougue et une parfaite unité de temps et de lieu au sein d'un espace comblé par la couleur. On a ainsi

noirs habituels) et le regard ferme en direction du spectateur sont une nouveauté. Titien trahit l'esprit du parapet, qui, conventionnellement, sert à définir la surface plane du tableau. Ici en effet, le coude du personnage déborde du muret et fait irruption vers nous hors de la toile. Vers la même époque, il réalise un *Portrait de femme* (Londres, **Fig. 11**) qui est l'un des premiers portraits presque en pied de la peinture italienne et qui offre une position légèrement dominante donnant une impression de puissance matriarcale, comme si Titien avait une conscience intuitive de la puissance féminine, la femme étant ici représentée largement pour elle-même et non réduite à son statut de mère, d'épouse ou de fille à marier. Viennent ensuite toute une série de portraits de jeunes patriciens avec des gants, réalisés entre le début de la décennie 1510 et la fin de la décennie 1520. Parmi eux, le *Jeune homme au chapeau rouge* (Frick Collection), à la tête légèrement inclinée et au regard indéchiffrable, qui semble regarder en lui-même malgré son habit voyant au luxueux revers de fourrure de lynx.

Le début des années 1520 marque une deuxième phase : désormais, Titien renonce aux laques et aux couleurs éclatantes des portraits précédents, au profit d'un travail très sophistiqué de noir, de gris et de blanc. L'influence des derniers portraits de Raphaël y est manifeste (que l'on pense au portrait de

Fig. 10.

Fig. 11.

Fig. 12.

Fig. 13.

Balthazar Castiglione). L'*Homme au gant* (Louvre, **Fig. 12**) reprend la position du *Portrait d'Agnolo Doni* de Raphaël, en modifiant le regard et en écartant les mains pour donner de la respiration et du mouvement au portrait. Et, cette fois-ci, le parapet a disparu, remplacé par une plaque de marbre qui permet au jeune homme de s'accouder et donc d'exprimer toute sa *sprezzatura* (nonchalance feinte). Sa beauté nostalgique et romantique le voit particulièrement apprécié des écrivains de la première moitié du XIXe siècle. La dernière manière de ces « jeunes hommes aux gants » est l'*Homme aux yeux bleus* (Florence, **Fig. 13**) qui date des années 1530, voire 1540. Le regard est direct et ferme. La main sur sa hanche exprime la tranquille arrogance des patriciens avec, toujours, une symphonie de noir et de gris, mais rehaussée cette fois-ci par la braise bleue du regard, le blanc du col et des manches, et

**Fig. 10.** *Portrait d'homme*, v. 1510, huile sur toile, 81,2 × 66,3, cm, Londres, National Gallery.

**Fig. 11.** *Portrait de femme*, v. 1513, huile sur toile, 119,9 × 100,4 cm, Londres, National Gallery.

**Fig. 12.** *Homme au gant*, v. 1520, huile sur toile, 100 × 89 cm, Paris, Musée du Louvre.

**Fig. 13.** *Homme aux yeux bleus*, v. 1540, huile sur toile, 111 x 93 cm, Florence, Galerie Palatine.

le geste de la main et dans le regard. La puissance de la main est l'expression du calme autoritaire de Francesco, qui reprend le geste de la statue équestre de Marc-Aurèle, affirmation de l'autorité que l'on retrouve dans la détermination du regard qui indique clairement qui commande. En dépit de ce chef-d'œuvre, il semble bien qu'à partir de la décennie 1550, Titien perde le goût du portrait qui devient, à Venise, l'apanage de Tintoret.

Dans ces années-là, Titien réalise toutefois deux extraordinaires autoportraits, en 1562 (Berlin, **Fig. 24**) et 1567 (Prado). Le premier propose trois niveaux de finition : un visage peint soigneusement, un vêtement peint à touches rapides, et des mains qui sont à peine esquissées. D'où un mélange de stabilité et de mouvement. Un Titien immobile et bien assis, main gauche fermement appuyée sur la cuisse gauche, et main droite sur la table. Mais, en même temps, un Titien qui dégage une impression de mouvement par l'intensité de son regard et par cette main gauche qui semble indiquer qu'il s'apprête à se lever. Et n'oublions pas les doigts de sa main droite qui paraissent tambouriner avec impatience sur la table. Tout dans cet autoportrait dit l'énergie farouche du vieux peintre et sonne comme une dénonciation des accusations de déclin physique lancées par ses détracteurs, tel le marchand d'art Niccolò Stoppio qui dans une

**Fig. 24.** *Autoportrait*, v. 1562 (date discutée), huile sur toile, 96 x 75 cm, © Berlin, Gemäldegalerie / Dietmar Gunne, Public Domain Mark 1.0.

piété populaire qui représente, tout en bas à droite, le vieux Titien, accompagné de son fils Orazio, en train d'implorer la Vierge tenant le Christ mort sur ses genoux. Ce détail tout simple, dont un enfant pourrait être l'auteur, est l'ultime tentative de Titien de remplir ce qui a toujours été son objectif premier : rendre la vérité par les moyens de la peinture. Vérité de la nature, de la lumière, des couleurs, mais aussi des sentiments. Si la *Pietà* est la dernière étape d'un chemin pictural de soixante-dix ans, cet *ex-voto* constitue comme une incroyable remise en cause de toute une vie par la proclamation, d'une étonnante simplicité, que rien ne sera jamais plus important pour un père que l'amour qu'il porte à son fils. Comme si, en un geste de dévotion absolu et désespéré, le maître de la peinture vénitienne renonçait à la peinture (**Fig. 27**).

**Fig. 27.** *Pietà* (détail de la Figure 26).

# Table des matières

*Introduction* ..... 8

**1.** Titien avant Titien ..... 15

Venise, 1500 : un aspirant peintre au centre du monde, *16* – Venu de sa montagne, *20* – Giovanni Bellini : lumière, dessin et couleur, *22* – La révolution Giorgione, *24*

**2.** Titien devient Titien ..... 27

Premières commandes : les fresques de Padoue et Venise, *29* – De suiveur de Giorgione à l'affirmation de soi, *31* – Le coup de tonnerre de l'*Assomption*, *37*

3. 1520, la décennie miraculeuse ..... 45

Au service de Ferrare et Mantoue, *46* – Les grands retables de la décennie 1520 et la confrontation avec les géants d'Italie centrale, *51* – L'interprète de la propagande vénitienne, *55* – Titien portraitiste, *57*

**4.** Des princes et des doutes ..... 65

Encore les princes, *68* – Toujours Venise, *71* – L'expérience maniériste, *74*

**5.** Portraits d'enfants, de pape et d'empereur ..... 79

Patriciens, enfants, hommes de lettres et cardinaux, *81* – Enfin Rome, *84* – Charles Quint, *88* – La déflagration Tintoret, *92*

**6.** Le vieil homme n'entra pas dans un long hiver ..... 95

Nouvelles *poesie* pour Philippe II, *97* – Méditations espagnoles, *100* – Les derniers portraits, *102* – Le triomphe de la peinture, *105* – Vers l'éternité, *112*

*Conclusion* ..... 116

*Chronologie* ..... 121

*Bibliographie* ..... 125