

## **La Renaissance Vénitienne : le siècle d'or (XVI<sup>e</sup> siècle)**

### **Le Titien,** **Maître de la couleur**

Tiziano Vecellio, Tiziano Vecelli ou Tiziano da Cadore, plus communément appelé Titien ou le Titien en français, né entre 1488 et 1490 à Pieve di Cadore et mort le 27 août 1576 à Venise. Inhumé en l'église dei Frari à Venise.

Il va être le peintre révolutionnaire dans l'art de la représentation qui sera au firmament de la cité Sérénissime qu'est Venise. Parler du Titien, c'est parler d'un artiste au cœur d'un âge d'or, en un siècle qui va manifester une triade extrêmement importante qui va mener au sommet de la peinture, les éléments associant la couleur, le dessin, la vie et l'expression des émotions et des sentiments à travers la réalité de la figuration de l'être humain. Car il s'agit bien de mettre en scène la « psychologie » de l'humain.

A travers le caractère symbolique, mais aussi allégorique des différents types de représentation, le thème que je vais aborder aujourd'hui, puisque le Titien va couvrir deux cours, sera essentiellement l'aspect de la mythologie.

Pourquoi le Titien est-il révolutionnaire ? En quoi apporte-t-il un élément majeur dans la mise en œuvre de la représentation ? en particulier celui du mouvement, de la dénudation, le bon usage des Vénus et la dimension allégorique de la représentation de l'amour à travers le courant néoplatonicien développé par Pic de la Mirandole, entre autres.

D'abord, pour définir le Titien, lui qui est le maître de la couleur, il suffit de citer une expression qui sera celle du grand d'historien de l'Art, Vasari : « L'Art est plus puissant que la nature », et qui sera la devise du Titien.

Lorsqu'on emploie le terme de « nature », ce n'est pas la notion de naturalisme à travers la représentation du monde végétal et de l'univers qui nous entoure. Il s'agit bien davantage de représentation de l'humain, et

l'humain va atteindre sa perfection à travers la raison et dans l'ordre de la pensée.

Le Titien va mettre en scène la finesse psychologique et un réalisme inégalé. Nous verrons la fois prochaine la partie qu'il a consacrée à la peinture religieuse, mais aussi les portraits des grands de ce monde à l'époque où il a « exercé ce pouvoir de la peinture » au cœur d'une vie relativement longue puisqu'il a atteint environ 88 ans. A la fin de sa vie, il se disait centenaire.

Le Titien, peintre officiel de la Sérénissime. Il naît à Pieve di Cadore, en Vénétie, c'est-à-dire en terre ferme. Il meurt le 27 août 1576, dans une période qui va être encore de pandémie, la peste. Est-il mort de la peste ou de ses conséquences ? On ne sait pas vraiment, mais on sait qu'il meurt dans cette période extrêmement complexe de la cité de Venise, qui est en véritable déclin sur le plan commercial.

Mais ce qui va être la gloire de la Sérénissime sera transposé à travers la notion de l'image, de la représentation d'elle-même dans le pouvoir et tout ce rayonnement qui va être le sien avec le Palais des Doges. Et nous verrons, lorsque nous aborderons le Tintoret, et Véronèse et Bassano, comment le pouvoir va utiliser la peinture comme allégorie d'un type de représentation et de figuration à la gloire de son image.

Autoportrait  
Vers 1650

Huile sur toile  
96 x 75 cm.

Gemäldegalerie  
Berlin



## **Titien : Autoportrait**

Titien est le peintre officiel depuis 1517, à la suite de l'ancien peintre officiel que fut Giovanni Bellini, mort en 1516.

A travers cet autoportrait, nous voyons qu'il met bien en scène l'importance accordée au prestige, à sa propre figuration ; dans ce mouvement d'une génération d'artistes doués et ambitieux, où se jouent également des conflits, entre Tintoret et Véronèse, conflits associés à la dimension marchande que devient la peinture.

Dans le portrait, dans la peinture religieuse, dans la peinture mythologique, il y a une vitalité hors du commun.

Carte de Venise en  
1570.

anonyme



**Carte de Venise en 1570**

Le contexte historique de l'époque est extrêmement difficile : république prospère et puissante, à travers ses conquêtes à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, et durant tout ce courant du XV<sup>e</sup> siècle, alors un événement majeur se produit en 1453 : la chute de Constantinople face aux Ottomans. Chute qui entraîne la rupture commerciale avec tout ce qui concerne cette partie orientale de la Méditerranée.

La perte de ses différents comptoirs va entraîner des fractions. La découverte des Amériques, également, va déplacer les zones commerciales.

Le monde hispanique va se tourner vers l'Océan Indien, à travers ce cheminement maritime suite à l'Océan Atlantique.

Nous voyons donc qu'il y a une véritable migration du commerce ; ce qui atteint de plein fouet Venise, qui était la plaque tournante à l'intérieur de l'espace du monde européen, associant les références effectuées avec l'Orient, le commerce mais aussi les échanges intellectuels. La chute de cet empire de Constantinople permet la diffusion de bibliothèques, développant le pouvoir intellectuel de Venise. Elle récupère en particulier celle du cardinal Bessarion. En remplaçant le commerce par l'intelligence de l'esprit, elle fait cette transition en qualité de passeur de connaissances (Il y avait beaucoup d'imprimeries qui échappaient à la censure de l'Eglise).

Le XVI<sup>e</sup> siècle, c'est l'extension de l'empire ottoman, ce jeu de puissances, également de jalousies au sein même de l'Europe ; les plus terribles épidémies, celle de 1536 et celle de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, épidémies de peste qui déciment la population ; tout cela provoque un déclin à la fois politique et économique inéluctable.

Il faut savoir que l'industrie la plus importante de Venise est celle des bateaux. En un jour, on pouvait fabriquer une caravelle. En 1504, le Pape Jules II va mettre à l'Index Venise : cela veut dire qu'il va y avoir des associations de pouvoir où Venise va jouer les entremetteurs en opposition au Pape ou en opposition à l'Empereur. Tout cela dans un contexte à la française, celui des guerres d'Italie. Charles VIII et Louis XII mettront bien en évidence l'importance accordée à ces « jeux » pour un territoire et l'acquisition de biens.

En 1519, Charles Quint accède au pouvoir suite à la mort de l'empereur Maximilien. Mais l'événement le plus marquant, c'est celui du 7 octobre 1571 : face à l'empire ottoman, l'amiral vénitien Sebastiano Venier remporte la victoire à Lépante. Mais l'extension turque ainsi arrêtée, Venise a perdu beaucoup de ses comptoirs.

Nous avons ainsi cette réalité qui permet à un pouvoir de se réfugier dans l'art pour conserver un prestige qu'il n'a plus sur le plan économique.

Titien naît entre 1488 et 1490 dans une famille de notables. Il arrive à Venise à l'âge de 9 ans. Il commence son apprentissage chez Sebastiano Zuccato, avant d'entrer dans l'atelier de Gentile Bellini. Après avoir quitté Gentile, il va aller vers son frère Giovanni. Et il va finir par entrer dans ce petit atelier, celui de Giorgione, lui qui met en scène la notion de la nature comme un paysage où l'homme se situe en harmonie ou en opposition suivant les courants d'expression de la démesure de la nature, soit d'une nature harmonieuse soit d'une nature qui interroge la science et l'être humain.

Car la nature est objet de recherches scientifiques et de connaissances. Les connaissances nouvelles qui apparaissent, celles des mathématiques, issues de grands courants influencés par le monde arabe, mais aussi les sciences de l'astronomie, des sciences du questionnement. La fois dernière, je vous ai parlé de Gabriele Vendramin, aristocrate vénitien, qui est aussi un astrologue, et qui fait partie de ceux qui cherchent la pierre philosophale, ce qui met en scène cette dimension de la connaissance des mystères.

### **Giorgione : *La Tempête* ou *l'Orage***

Giorgione

La Tempête  
ou  
L'Orage  
1506 -1508.

Commanditaire  
Gabriele Vendramin

Accademia  
Venise.



Et la notion de « mystère » à travers l'œuvre de Giorgione, c'est bien cela : c'est qu'on ne peut pas enfermer la définition d'un tableau simplement en collant l'étiquette d'un titre. Il s'agit d'œuvres de poésie, non pas celle

d'un poème littéraire, mais d'une poésie qui déclare le mystère même de la définition et l'étymologie du mot « poésie » : création. La création interroge l'être humain. Et l'être humain est interrogé par la nature au cœur de laquelle il participe à chercher les fondements et les origines.

Le Titien va être influencé par cette dimension artistique qui va lui parvenir par deux filières, celle de Giovanni Bellini et celle de Giorgione : l'interprétation et la mise en scénographie de la figure humaine à l'intérieur d'un paysage...

**Giovanni Bellini : *Vierge à l'Enfant* (vers 1510)**

Giovanni Bellini

Vierge à l'Enfant  
v. 1510

(Madone du pré)

National Gallery

Londres.



Pour nous, c'est habituel. Nous savons que cela existe, puisque nous mesurons les distances entre le XVI<sup>e</sup> siècle et le XXI<sup>e</sup> et nous sommes envahis de références qui sont postérieures à la figuration qui est donnée. Mais ici, la révolution c'est de « révéler » l'humain à l'intérieur d'un espace qui est celui du paysage. Et le paysage interroge l'humain.



Vierge à l'Enfant dit « La Bohémienne ». Vers 1511. huile sur toile 68,5 x 83,5 cm. Kunsthistorisches Museum. Vienne.

**Titien : *Vierge à l'Enfant*, dit « *La Bohémienne* » (vers 1511)**

A la mort de Giorgione, en 1510, due à l'épidémie de peste qui sévit à Venise, Titien s'installe à Padoue, où il peint trois fresques racontant les miracles de saint Antoine, pour l'école du saint. Il retourne à Venise en 1511, et deux ans plus tard il refuse l'invitation de Pietro Bembo. Celui-ci, dont nous verrons le portrait la prochaine fois, va se rendre à la cour pontificale à Rome ; Titien, par contre, offre ses services à la Sérénissime : il refuse Rome, il refuse la dépendance pontificale pour être dans la liberté de création de la Sérénissime.

Il n'y a aucun rapport entre ce choix et la situation religieuse. C'est simplement que la Sérénissime paie davantage que les commanditaires du Pape ! Nous savons à travers les registres qui nous sont restés, à l'intérieur des archives de la ville de Venise, que Titien tenait fort bien ses comptes. A tel point que lorsqu'il envoyait un tableau, par exemple à Charles Quint, et lorsque celui-ci ou l'un de ses chanceliers ne payait pas, il écrivait des lettres en réclamant son argent, tout en y mettant les formules... L'art de dire que l'administration de Charles Quint ne faisait pas aussi bien son travail de conquérant que sa Majesté le Roi ; et que ses conquêtes financières n'étaient pas à la hauteur du prestige pour honorer la qualité du peintre qu'il était !

Certes, Titien avait un ego démesuré, mais vu la qualité du peintre, on ne peut que lui pardonner.

Tout cela pour dire que nous allons avoir un personnage qui va s'installer, avec un atelier dans le quartier de San Samuele, où il va acquérir le prestige et l'autorité de celui qui sera le peintre de la Sérénissime. Cela signifie non seulement qu'il est exempté d'impôts mais qu'il jouit d'une série de privilèges économiques.

Dans un premier temps, cela va très bien. Mais les peintres sont jaloux. Donc la proposition est d'abord acceptée et Titien ouvre son atelier à San Samuele. Mais après les plaintes de plusieurs peintres, le Conseil des Dix lui retire la charge, tout en lui promettant de la lui attribuer à nouveau le plus tôt possible. Titien devra patienter jusqu'en 1517, l'année qui suit la mort de Bellini.

Quoi qu'il en soit, une carrière heureuse l'attend, il devient un être très aimé, très apprécié et recherché. Non seulement pour la qualité de ses œuvres, par la majesté que l'on voit à travers la représentation de ces visages, de ces figurations de la Vierge où apparaît nettement l'influence de Giovanni Bellini.

C'est un homme d'un grand savoir, un intellectuel, un homme qui pense ce qu'il peint et qui définit cette pensée qu'il puise dans les ouvrages d'origine latine ou grecque. Il est l'ami d'un grand nombre de personnages célèbres, en particulier l'Arétin, et Pietro Bembo, Cardinal affilié à la Maison pontificale dont il est le bibliothécaire attitré ; et l'Arétin est un grand intellectuel de l'époque. On peut encore lire de lui certains écrits caricaturaux et des pamphlets.

Les princes et les souverains des cours italiennes et européennes se le disputent, à commencer par la cour de la famille d'Este à Ferrare. Il y séjourne dès 1507, invité par Alphonse d'Este, qui deviendra l'un de ses principaux protecteurs. En 1523, il commence à travailler pour les Gonzague de Mantoue ; en 1532 pour le duc d'Urbino, Guidobaldo della Rovere. En 1530, à Bologne, à l'occasion du couronnement de Charles Quint, il exécute le premier portrait de l'Empereur, qui le nomme peintre de cour, avant de l'honorer des titres de Comte palatin et de Chevalier de l'Eperon d'or.

Pierre Nolasque  
Bergeret  
XIX e siècle.

Charles Quint  
ramassant  
le pinceau du Titien.

« Titien mérite  
d'être servi par  
César. »



### **Pierre Nolasque Bergeret : *Charles Quint ramasse le pinceau du Titien***

Cette légende, vous la voyez représentée ici à travers ce tableau du XIX<sup>e</sup> siècle où, selon l'imaginaire, alors qu'il était en train de faire le portrait de Sa Majesté Charles Quint, il aurait laissé tomber son pinceau. Et le Monarque se serait baissé pour ramasser le pinceau... C'est inimaginable. Le problème, c'est que l'on crée une majesté transférée au pouvoir du peintre qui rend immortelle la majesté temporaire du pouvoir du roi. Donc le plus grand, c'est celui qui fait un portrait qui va dépasser le temps.

Nous voyons ainsi comment on construit ces mythes, cette figuration : « Titien mérite d'être servi par César ». C'est une phrase anonyme qui va perdurer à travers les années et les siècles, pour devenir un peu emblématique de cette personnalité que l'on a considérée comme au-dessus du pouvoir des monarques. L'Art est plus grand que le pouvoir politique.

Antonio Zona

Rencontre du jeune  
Véronèse et de  
Titien sur le Ponte  
della Paglia  
à Venise 1543.

1861.



### **Antonio Zona : la Rencontre du jeune Véronèse**

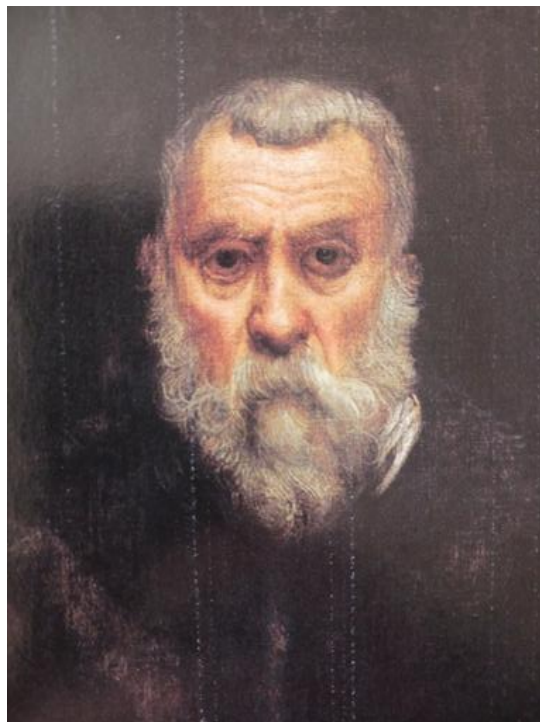
Egalement cette association de la renommée : le pouvoir, à travers les choix qu'il va établir durant son existence, de mettre en « scène » des artistes. Que ce soit le Tintoret ou Véronèse. Ici, où l'on voit Véronèse adolescent qui présente à Titien un cahier de dessins : le Titien, de la main droite, « adoube », dans des circonstances un peu particulières, le prestige de ce qui va faire de Véronèse l'homme de la gloire et l'héritier du grand maître.

Le Titien, c'est le monarque de la peinture à Venise. Et ce pouvoir vénitien et de cette vie qui va faire de lui un personnage, associé avec son épouse Cecilia, et ses trois enfants. Un an après la mort de Cecilia, le 1<sup>er</sup> septembre 1531, Titien quitte son atelier de San Samuele pour s'installer dans le quartier de Canciano, au centre de la ville.

Et pourtant, à travers cet univers et l'importance accordée aux commandes extrêmement nombreuses et auxquelles il a du mal à faire face, Titien reste tenace et avide. Lorsqu'il ne peint pas, il consacre son énergie à courir derrière le moindre crédit en suspens. Cet homme dont les premiers commentateurs vont faire un astre au firmament de la gloire de Venise. La gloire de Venise n'est plus dans la production d'un bien mais dans la création de la mémoire de ce qui doit figurer au cœur d'une éternité : l'histoire de Venise.

L'astre d'une constellation nouvelle, grand artiste de la Renaissance, représentant important de la culture humaniste, élève de Giorgione, admirateur de Dürer et de Michel-Ange (ils sont contemporains), Titien s'impose dans l'histoire artistique et sociale de son temps, avec la puissance de sa personnalité et le caractère courageusement novateur de ses retables et de ses compositions religieuses. Egaleme nt de ses compositions mythologiques : c'est le premier peintre qui réussit à donner de l'air, de la lumière, à exprimer le sentiment de la nature, c'est-à-dire de l'humain au cœur de sa réalité la plus physique et de la plus temporaire. Le premier qui existe avec la force de la couleur, la monumentalité de l'image.

Autoportrait  
1580.



**Autoportrait (1580)**

Renversant les règles anciennes de la composition, Titien crée à l'intérieur du tableau, de la forme même, un nouveau contenu poétique, qu'il exprime à travers cette présence et la densité de mettre en image l'expression d'un regard qui dit l'âme de l'individu, à la perception du Réel.

## Une vision céleste de l'Assomption

Lorsqu'on commence un cours en Histoire de l'Art sur le Titien, on parle de la grande révolution d'un tableau : un retable, mais qui n'est pas comme les autres, celui de cette vision céleste de l'Assomption dans l'église des Frari, l'église des Franciscains à Venise.

### **Titien : *L'Assomption (1515-1518)***

L' Assomption  
1516 – 1518.

Huile sur bois  
690 x 360 cm

Église Santa Maria  
Gloriosa dei Frari  
Venise.



En quoi est-ce révolutionnaire ? par rapport à ceci :

Giovanni Bellini  
1505

Retable de San Zaccaria

La Vierge et l' Enfant  
avec quatre saints.

Saint Pierre  
Sainte Catherine

Saint Jérôme  
Sainte Lucie

(conversation sacrée).

Peinture à l'huile sur toile;

Transposée sur toile.  
500 x 235 cm.



### **Giovanni Bellini : *Retable de San Zaccaria***

**Titien : *L'Assomption* :**

L' Assomption  
1516 – 1518.

Huile sur bois  
690 x 360 cm

Église Santa Maria  
Gloriosa dei Frari  
Venise.



Le mouvement, l'élévation, le dynamisme : Titien crée une dynamique ascensionnelle. C'est-à-dire que le sujet ne se définit pas simplement par un titre, mais par une représentation qui va faire de cette puissance de vie une élévation de l'être. Le titre n'est pas là pour masquer le sujet, le sujet devient lui-même ascensionnel. Il y a du souffle, il y a de la vie, il n'y a pas de séparation, et on voit l'importance accordée à la verticalité. L'agitation que l'on voit dans la partie inférieure : on pourrait mettre en parallèle un autre tableau, celui de Raphaël, à peu près de la même période, au Musée du Vatican : *la Transfiguration*, de 1519.

Tout est là : comment rendre le souffle et la vie. Mais un tableau est fait pour impressionner. C'est un retable : au-dessus d'un autel, on représente cette Assomption comme une fenêtre ouverte sur le ciel.

Alors que les autres représentations sont des « Conversations sacrées » : par exemple, celle de Giovanni Bellini pose l'histoire d'une vision d'un monde où les saints deviennent des médiateurs. Ici, la Vierge Marie dit ce qu'elle est, une prédestination d'un devenir dans lequel nous sommes entraînés. Et cela, c'est une véritable révolution, une révolution théologique et une révolution picturale : alors que l'Assomption n'est pas encore un dogme, mais est développée par le grand courant des Franciscains, nous voyons à l'intérieur de cette église franciscaine, en briques, une perspective qui dit une vision d'avenir. Un retable n'est pas compris comme un décor mais doit impressionner le fidèle pour lui dire que ce qu'il croit devient une réalité de vie en devenir.

C'est extrêmement important, parce que ce tableau a été commandé à Titien en 1516 par le Supérieur des Franciscains de l'église des Frari. Il apparaît immédiatement comme une nouveauté révolutionnaire dans le contexte de la peinture vénitienne de l'époque. Dans son « Dialogue sur la Peinture », en 1557, Ludovico Dolce note : « Peu après, on lui donna à peindre un grand panneau pour le grand autel de l'église des Frères mineurs (c'est-à-dire les Franciscains) où Titien, bien que jeune, peignit à l'huile la Vierge qui monte au ciel entourée de beaucoup d'angelots qui l'accompagnent, et au-dessus d'elle il représenta un Dieu le Père entouré de deux angelots. En bas, ce sont les apôtres, qui avec des attitudes différentes montrent de l'allégresse et de la stupeur. Et il est certain que dans ce panneau il y a la grandeur et le tragique de Michel-Ange, la grâce et la vénusté de Raphaël, et la couleur exacte de la nature ».

Nous voyons que le commentaire de Ludovico Dolce en 1557 met bien en évidence la manière dont on perçoit cette nouveauté. Les fresques de la Chapelle Sixtine sont de 1508-1512 ; le *Jugement Dernier*, des années 1538-1540. Vous voyez donc, dans la comparaison, comment les choses s'opèrent.

Le Titien va accorder une grande importance à la couleur : c'est le maître de la couleur, de la passion. La passion va être traduite ici à travers les vêtements, le souffle, l'agitation et l'expression des visages.



**Détail : le bas du retable**

Le fait de répartir en deux structures et en deux types de composition le mouvement de l'agitation inférieure met bien en scène cette agitation ; mais cette agitation met en évidence cette notion importante, celle de l'expression des émotions, de l'émoi, de la concentration. On voit à la fois la supplique d'un homme en prière, les mains jointes, qui est la représentation de Pierre ; la succession de ces bras levés, de ces exclamations de stupeur, d'émoi, d'interrogations. C'est le questionnement de la foi face à cette Assomption. Il y a donc, au cœur de ce type d'agitation, une interrogation de ceux qui regardent, ceux qui contempent : les fidèles (des hommes de foi). Qui suis-je, où suis-je, à l'intérieur de cet attroupement de personnes ? Est-ce que je suis capable de prier pour comprendre ce qui se passe ? Quel est donc ce miracle ? cet au-delà de l'état de conscience qui me fait penser que cette élévation dit bien plus que la mort, mais la victoire de la vie sur la mort.



### **Détail : la Vierge (moitié du haut)**

La Vierge a un manteau bleu, et on voit bien ce mouvement du drapé, mais la tunique est rouge. Elle s'élève, et le rouge, c'est à la fois la Passion, mais surtout, à l'époque, les couleurs de la Passion de l'Amour, « le plein amour de la Vierge qui l'a élevée dans les cieux ».

On voit donc que cette inspiration devient une aspiration, une aspiration divine, à travers le couvrement et la représentation de Marie, avec la figuration de Dieu le Père, qui n'est plus de l'ordre du couronnement mais de cette ouverture céleste qui devient déchirement des cieux pour aspirer véritablement à la vie nouvelle.

Nous avons ici à la fois le classicisme d'un Raphaël, la puissance du dessin de Michel-Ange, l'expression des couleurs avec Giorgione : en quoi consiste la nouveauté révolutionnaire de cette Assomption ? Dans le naturalisme dramatique : c'est l'enjeu de l'humain qui est ici figuré, avec lequel l'auteur réussit à représenter l'événement miraculeux, respectant les règles d'unité du temps et du lieu, mettant le spectateur tout près et l'intégrant à l'expérience de l'événement qui est représenté. Il n'y a plus de distance, il y a un appel à l'aspiration, une élévation du corps et de l'âme.

Le mérite de l'artiste est d'avoir représenté une scène céleste comme si elle pouvait vraiment avoir eu lieu, une vérité de l'impossible. Et cela, c'est véritablement révolutionnaire.

Or nous sommes dans cette période 1516-1518, au début du XVI<sup>e</sup> siècle, ce mouvement, cette expression à l'intérieur de Venise, avec la puissance de la couleur, qui donne cette voûte céleste et les fonds dorés. L'or est déjà de l'ordre de la gloire, la gloire lumineuse du rayonnement céleste et divin, alors que dans la partie inférieure nous sommes dans la réalité d'une humanité en quête d'élévation...

Le *Retable Pesaro*, du Titien, en 1519, peu après, joue de ces déplacements.

Giovanni Bellini  
1505

Retable de San Zaccaria

La Vierge et l'Enfant  
avec quatre saints.

Saint Pierre  
Sainte Catherine

Saint Jérôme  
Sainte Lucie

(conversation sacrée).

Peinture à l'huile sur toile;

Transposée sur toile.  
500 x 235 cm.



**Giovanni Bellini : *Retable de San Zaccaria***

Avec Giovanni Bellini, c'est la représentation d'un monde figé : l'Eglise au cœur de l'église, l'Eglise Mère, avec sa Nativité, l'harmonie du jeu musical, la référence du témoignage des saints qui témoignent de l'expérience du divin, à travers ces différents types de saint Pierre, sainte Catherine, saint Jérôme et sainte Lucie : c'est la médiation du Saint, puisque ce retable de San Zaccaria est un retable associé à une commande, de ce

type de corporations qui sont sous la protection de saints, mais de saints qui semblent figés. Et là, c'est la manière de mettre en scène l'éternité, l'immobilité du temps qui va au-delà du temps qui passe.

Retable.

Saint Marc entouré de  
Saint Côme et Saint Damien  
Saint Roch et Saint Sébastien.

1511

Huile sur bois  
230 x 119 cm.

Basilique Santa Maria della Salute.  
Venise.



### **Titien : *Retable***

Ici, Titien donne cette présence, mais c'est bien avant la création de *l'Assomption* des Frari. Il va jouer sur ce mouvement des corps, dans le rapport de la peinture qui est sculpture, ce mouvement qui est rotation, ce mouvement de trois-quarts, de biais, d'inclinaison ; de ces corps où on voit saint Marc entouré de saint Côme et saint Damien (car c'est la corporation des médecins), saint Roch et saint Sébastien, eux aussi associés à la corporation des médecins et chirurgiens. On voit que cette protection se fait par délégation de la corporation. L'usage de l'image qui devient à la fois hommage et vénération.



**Titien : *L'Assomption***

Mais là, c'est la dimension du peuple, le peuple des fidèles, le peuple qui lui-même aspire à une vie par la médiation de la Vierge Marie, qui devient signe d'une présence et signe d'une conscience de foi.

Retable Pesaro

( La famille Pesaro présentée à la Vierge Marie par Saint Pierre et Saint François ).

1519 – 1526.

Huile sur toile  
378 – 266,5 cm.

Basilique Santa Maria  
Gloriosa dei Frari.

Venise.



**Le Retable Pesaro** se trouve également dans la basilique des Frari : mais on n'est pas de face. Ici, on va mettre en scène le principe même de la

diagonale, donc de l'élévation. La famille Pesaro est représentée par ce qu'ont été ses membres : des condottieres, des hommes qui ont participé au développement du pouvoir maritime sur ce monde méditerranéen, de grands magistrats dont on voit, au premier plan à droite, celui qui fait partie du Grand Conseil, vêtu de brocard rouge ; ces grands commanditaires à gauche ; cette médiation de la fonction des saints sur l'emmarchement, où l'on voit sur la marche les clefs qui représentent saint Pierre, lui qui définit la dimension du pouvoir, de cette magistrature du pouvoir. Egalement, l'Enfant qui se tourne vers saint François d'Assise, protecteur de la famille et d'un commanditaire qui porte ce prénom.

Il y a du mouvement ! du mouvement à travers le tracé et le récit ; et la dimension monumentale de la puissance va être accentuée par les colonnes. Ces deux colonnes représentent la nature divine et la nature humaine du Christ ; également colonne de l'Eglise (cf. Pierre et Paul). Et cette perspective associée à cette vision mettant en scène un déploiement d'une Sainte Conversation qui va bouger dans le temps et ne sera plus statique, dit aussi la perspective du Christ dont on peut voir la croix au-dessus de Pierre, dans l'espace nuageux.

### **Histoire du nu féminin**

Parlons maintenant un peu de cette notion de la **Vénus**, de ce monde où l'on pourrait s'attarder simplement sur le nu. Mais le nu ne relève pas que de la dimension du corps.



Le Concert champêtre, vers 1510. Huile sur toile, 105 x 137 cm. Musée du Louvre.

### **Titien : *Le Concert champêtre*, vers 1510**

C'est toujours une œuvre du Titien, mais là on voit nettement la très grande influence de Giorgione. On a ici l'aspect bucolique. Il faut savoir que les livres de chevet du Titien étaient l'œuvre de Virgile et les *Métamorphoses* d'Ovide. Il aimait beaucoup la littérature latine, et pour lui Ovide mettait en scène toute cette vision du monde mythologique. Mais une mythologie « anthropomorphique », qui va dire la dimension d'un humain ; de cette vision champêtre, de cette vision de l'élégance, du pouvoir concertant, de la relation de la femme nue associée à la notion des Muses. Cette notion-là mettra en évidence le principe de cette femme à côté d'une fontaine, dont la cruche transparente, cristalline, dit la quête de la vérité d'une mémoire, souvenir d'un état originel.

Giorgione a peint la *Vénus endormie*. Avant, durant la période médiévale, le nu n'était accepté que lorsqu'on représentait le péché à travers Eve. Donc ce n'était pas très gratifiant pour la femme. Ce qui nous permet de bien comprendre que nous avons d'un côté une vision qui n'est pas une conscience, mais la conscience associée au péché devient quelque chose de culpabilisant.



Giorgione. Vénus endormie. Vers 1508 – 1510. Gemäldegalerie. Alte Meister, Dresde.

### **Giorgione : *Vénus endormie***

Ici, grâce à la mythologie, la femme nue peut être représentée, en qualité de « Vénus » à qui l'on attribue des vertus. Vénus a la vertu de l'amour, et ce sujet va être associé au thème du mariage.



La Vénus d' Urbino. 1538. Huile sur toile, 119 x 165 cm. Galerie des Offices.

### **Titien : *La Vénus d'Urbino* (1538)**

*La Vénus d'Urbino* ou *d'Urbino*, est sans conteste l'une des interprétations les plus significatives de l'histoire du nu féminin. Vénus, langoureusement allongée, est représentée selon les canons typiques de la beauté féminine selon Titien. Ses proportions, son expression et son abandon sont d'un naturel absolu. Chaque détail est un chef-d'œuvre en soi : le visage penché, la douceur et la volupté du corps, la main droite qui tient entre les doigts un bouquet de roses, la main gauche sensuellement appuyée sur la cuisse, le petit chien assoupi sur le lit ; la fenêtre ouverte sur la lumière du crépuscule qui fait ressortir les tons de la carnation et les blancs du drap.

Quelle est la signification de ce tableau ? Est-ce un hommage à la beauté, ou à l'amour conjugal ? Parce que dans ce tableau, il y a deux scènes : au premier plan, la Vénus qui est allongée sur deux matelas, et si l'on regarde bien, on a l'impression que les matelas ne sont pas sur un lit, mais posés à même le sol. Alors que d'ordinaire, à cette époque, les lits sont surélevés, déposés sur une estrade.

Au second plan, il y a deux femmes dont l'une, agenouillée, est en train de chercher quelque chose à l'intérieur d'un coffre. Ce sont des coffres de mariage, cherche-t-elle un vêtement pour couvrir la nudité de cette « Vénus » ? A côté, une autre femme qui est debout : certainement une servante, d'une famille riche, qui possède du personnel.

Nous avons une ouverture sur l'extérieur, avec une baie géminée. Et la plante, un myrte, qui parle de l'éternité.

Est-ce un hommage à la beauté ou à l'amour conjugal ? Probablement aux deux, si l'on considère d'une part l'abandon voluptueux de la « déesse », et de l'autre la scène du fond avec les deux servantes, s'affairant autour du coffre contenant le trousseau de la mariée. Il y a une « résonance de sens » : Vénus, déesse de l'amour ; l'intérieur d'un palais, d'une chambre nuptiale faisant mémoire d'une condition qui est celle de la mariée, avec ses coffres de mariage.

Ajoutons la rose et le myrte, ce qui symbolise le lien éternel de l'Amour, et le petit chien figurant l'idéal de la fidélité. Un petit chien endormi, c'est la

confiance au cœur du sommeil et au cœur de la nuit. Cela veut dire que la femme ne trompera pas son époux.

La composition est basée sur une sorte de croix symétrique qui divise la scène en deux zones verticales : regardez la « tenture » qui est derrière. Daniel Arasse a écrit des dizaines de pages sur cette tenture. Le grand historien de l'Art Panofsky a également écrit des pages entières pour dire que ce n'était pas une tenture, mais un mur. Cela sépare-t-il ou cela unit-il ?

Daniel Arasse dit qu'il n'y a pas de plis. On dirait qu'il y en a, mais pas tant que ça : pour une tenture, vous avez des plis qui sont verticaux, alors qu'ici il y a un plissé. Et si vous regardez où « s'arrête la tenture », c'est juste au-dessus du sexe de la femme. Le côté noir, c'est l'interdit, mais qui s'ouvre sur la dimension d'un mariage qui associe le lien de l'hymen. Ce qui veut dire que cette tenture sépare, mais unit aussi. C'est « l'union de la nuit de nocces », nuit de l'effleurement. C'est un tableau qui fait mémoire de la nuit de nocces. Tout cela est l'interprétation de Daniel Arasse.

Effectivement, il ne s'agit pas de projeter une idée, mais lorsque Daniel Arasse dit cela, il fait référence aussi à la peinture de Giorgione, au cœur de la nature, de cette dimension naturelle émergeant de la création, de cette création qui dit le commencement de Vénus qui sera interprétée également comme une nouvelle Eve, associée à la déesse de l'amour.

La division verticale est créée par ce panneau, la division horizontale sépare la figure principale de la scène de l'arrière-plan avec les deux servantes ; et l'espace est rendu à travers une triple profondeur : celle du plan du lit qui n'est peut-être pas tout à fait un lit ; celle du raccourci en perspective du carrelage ; celle enfin du paysage mystérieux qui s'ouvre derrière la fenêtre dans la lumière du soir.

Nous avons ainsi une Vénus qui va faire florès ! *L'Olympia* de Manet a pour référence *la Vénus d'Urbino*. Et, pour ne citer qu'eux deux, Vélasquez : *la Vénus au miroir*, qui se trouve au Prado.

Nous avons donc une représentation extrêmement originale, que l'on peut qualifier de « profane », mais d'un profane qui renvoie à une réalité, celle du mariage. Et la référence qui est faite est « une œuvre à clef », c'est-à-

dire qu'il y a plusieurs degrés d'interprétation : c'est une peinture faite pour un particulier, pour un espace qui est celui de la maison, et en particulier de la chambre. Donc c'est un « memento », une mémoire d'un événement issu d'un contrat de mariage. Ce n'est pas la projection d'un récit ou d'une histoire, c'est la réalité de ce qu'est un mariage.

Vénus au miroir  
Vers 1545.

Huile sur toile  
124,5 x 105,5 cm

Le Prado  
Madrid



**Vélasquez : la Vénus au miroir,**

Ce que nous retrouvons dans cette *Vénus au miroir*, cette représentation du miroir qui est à la fois la notion de la ressemblance et de la dissemblance, du couronnement par ces deux petits anges qui ne sont que des Cupidons, pas simplement jolis par leurs battements d'ailes, mais bien davantage qui disent l'harmonie du ciel et de la terre.

Durant la période du XVI<sup>e</sup> siècle, les Cupidons sont des allégories c'est-à-dire des interprétations de sens, où la dimension de la pudeur devient quelque chose qui se dévoile, où le mystère de cette femme se laisse entrevoir à travers la notion du miroir. Ce n'est pas simplement un beau conte de fées (« Mon beau miroir... »), mais : ce que l'on voit relève-t-il de la réalité, la vérité de l'être ?

**L'Amour sacré et l'Amour profane,**  
**un tableau de « circonstance »**

S'il y a des titres qui n'ont aucun sens, c'est bien celui-ci ! Dans le Musée, on se précipite sur le cartel : qui est l'amour profane ? qui est l'amour sacré ? Le seul petit problème, c'est que cela n'a rien à voir : le titre est arrivé beaucoup plus tard.



L' Amour sacré et l' Amour profane. 1514.  
Huile sur toile, 118 x 279 cm.  
Rome Galleria Borghese. Rome.

« *L'Amour sacré et l'Amour profane* », ce n'est pas le titre donné par le Titien. C'est un tableau de « circonstance », et en fouillant dans les archives, les historiens de l'Art trouvent qu'il s'agit d'un mariage. Et là, nous avons la preuve que ce tableau relève d'un contrat de mariage.

Alors, de quoi s'agit-il ? Et pourquoi est-ce devenu « l'Amour sacré et l'Amour profane » ? Pourquoi a-t-on projeté ce titre à la fois néoplatonicien et religieux ?

En l'occurrence, c'est le mariage très singulier qui a eu lieu le 17 mai 1514 et qui unit Niccolo Aurelio, membre de la famille vénitienne aux prestigieuses origines romaines (Aurelio est son nom de famille) et homme politique ayant connu des hauts et des bas, à Laura Bagarotto, un

somptueux mariage. Laura était veuve après avoir épousé en premières noces un patricien de Padoue.

Or nous savons par des écrits que son père Bertuccio Bagarotto, un éminent juriste de Padoue, avait été condamné à mort par la Sérénissime. Nous savons aussi qu'il y avait également des relations avec l'empereur Maximilien qui voulait acquérir une partie de la Vénétie.

A l'époque des faits, Niccolo Aurelio était secrétaire au Conseil des Dix, au pouvoir extrêmement important. Il avait donc été un des responsables directs de la condamnation des hommes de la ville de Padoue qui avaient fomenté un complot contre Venise.

Il ne fait cependant aucun doute que ce mariage a été à l'origine du tableau, puisque le blason de la famille Aurelia est sculpté sur le panneau de ce sarcophage : devant, vous avez un rosier, et à droite un personnage qui est penché et qui semble tuer un autre personnage. Certains historiens de l'Art y voient une sorte de combat de centaures, toujours est-il que c'est une scène de combat, sur un tombeau antique.

Nous savons également que ce mariage a été l'objet d'un contrat le 16 mai 1514, la veille du mariage, et nous pouvons voir les actes du Conseil des Dix : le mariage des aristocrates était passé sous l'autorité du pouvoir des Conseil des Dix, sous leur haute juridiction.

La peinture explique que, pour parvenir à ce résultat, la médiation de la représentation du Cupidon est importante.

On va voir ce qui est figuré à l'intérieur de ce paysage : à gauche, nous avons une femme richement vêtue, et à droite une femme dénudée. Si l'on projette le titre « l'amour profane » et « l'amour sacré » sur ces femmes, qui est qui ? D'abord, cela célèbre l'amour sous ces deux aspects : à gauche, c'est l'aspect mondain, c'est-à-dire la représentation à travers la figuration du vêtement riche ; également, de cet air un peu hautain qu'a cette femme. A droite, la dénudation. Ces femmes représentent les deux figures emblématiques et complémentaires de Vénus. Et l'amour, à travers ces deux facettes, où l'amour mondain est associé à la représentation temporelle du prestige qui est joué par la figuration de cette femme vêtue, et la facette de la

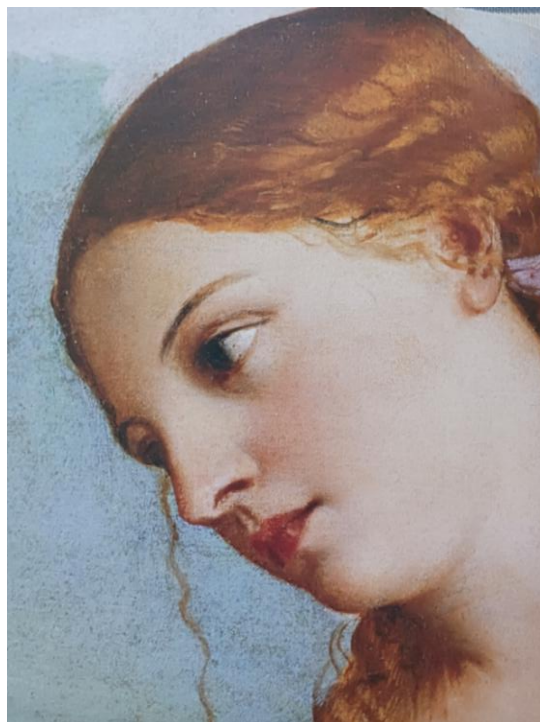
vérité dénudée. Elle porte un vase d'où sort la fumée, c'est-à-dire de l'encens. Et cette dénudation, c'est la vérité de l'Amour.

C'est à partir de la fin du XVI<sup>e</sup> siècle qu'on va donner ce titre, c'est-à-dire qu'on va projeter sur ce tableau de mariage une expression morale.

Cupidon agite l'eau : Vénus est née de l'eau. Souvenez-vous de Botticelli et l'écume... Cupidon est celui qui mélange les eaux cosmiques, au cœur de la mémoire d'un tombeau qui révèle la mort ; et au cœur de cette représentation d'un rosier qui figure le combat de la vie : ce qui pousse en premier sur un rosier, ce sont les épines ! C'est le combat de l'amour au cœur de la fidélité.

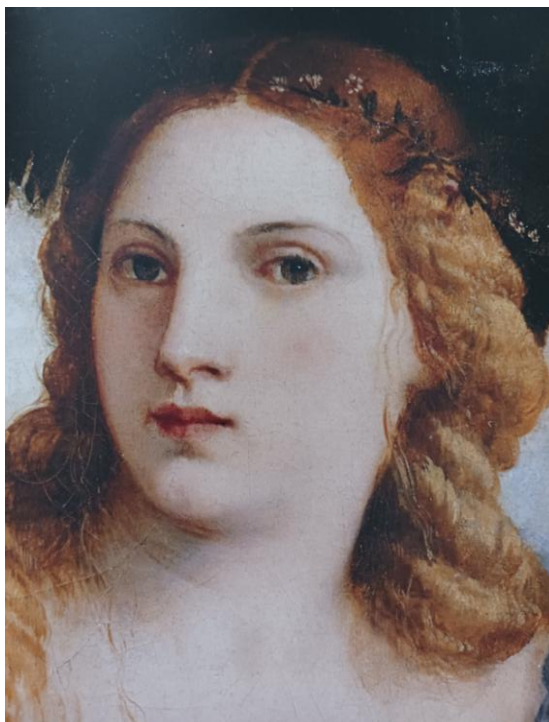
Et le paysage : on voit à droite un clocher, à gauche une hauteur. Deux mondes : le monde d'en haut et le monde d'en bas, le monde montagneux et le monde de la vallée.

Ce qui met en scène le sujet et la figuration de ce qui est un tableau de mariage et de circonstance, va devenir un tableau allégorique représentant le sens même du mariage : représentation mondaine liée par un contrat, représentation d'une vérité liée à l'Amour absolu.



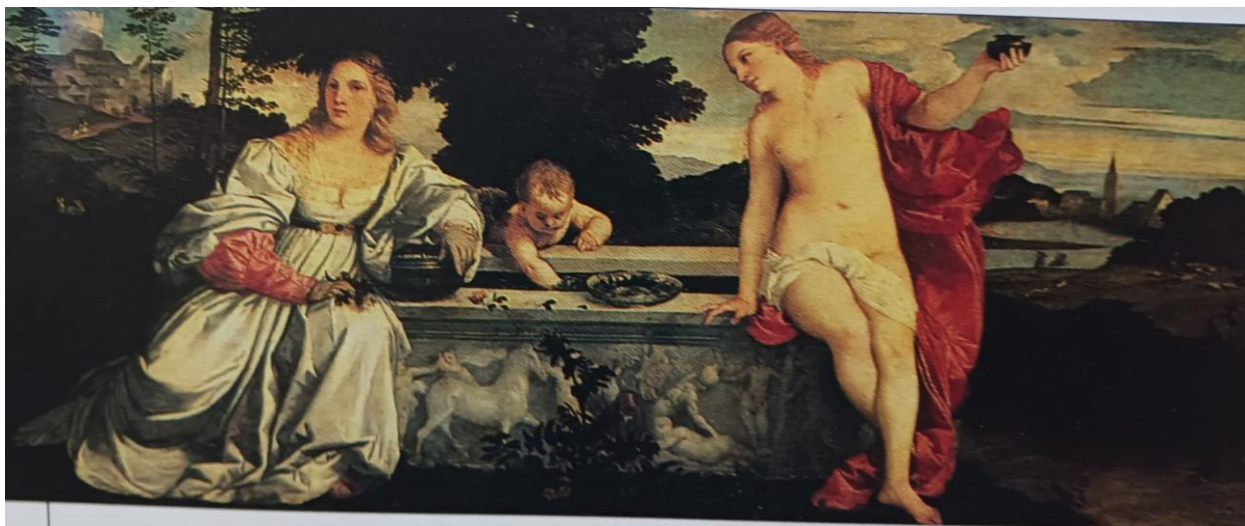
**Détail : Vénus (à droite)**

L'Amour : Vénus contemplant...



**Détail : à gauche**

La Vénus à gauche que l'on associe à l'image symbolique de la mondanité en raison des vêtements. Cette femme qui ne voit rien, qui n'entend rien, enfermée par l'illusion du paraître.



Il faut apprendre à regarder pour bien comprendre ce que l'on voit ; il faut apprendre à méditer véritablement, en déployant le sens de cette poitrine enfermée dans le corsage. Daniel Arasse parle aussi de cette

ceinture : l'amour est ceinturé au niveau de la poitrine. L'amour autour des seins ceinture la femme dans une représentation conventionnelle de l'enfermement de la femme au XVI<sup>e</sup> siècle. Et cette liberté de la femme dénudée dit l'esprit féminin, qui aspire à la libération des esprits, en particulier avec la famille d'Este, la belle Isabelle d'Este.

Le peintre donne à voir un lieu de référence intellectuelle. Et ce lieu de référence dit la richesse qu'est la connaissance du commanditaire. Ce sont ce que j'appelle « des tableaux de la satisfaction de l'esprit ».

Abbé Jean-Marc Nicolas

Historien de l'Art

Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré

20 décembre 2024