Titien. Actualité des études

Titian. Actuality of studies

Tizian. Die aktuelle Forschung slage

Tiziano. Attualità degli studi

Tiziano. Actualidad de los estudios

Guillaume Cassegrain

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3402>

DOI : 10.4000/perspective.3402

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2008

Pagination : 205-226

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Guillaume Cassegrain, « Titien. Actualité des études », *Perspective* [En ligne], 2 | 2008, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3402> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3402>

Titien. Actualité des études

Guillaume Cassegrain

« Où est Titien ? », demande l'Arétin dans l'une de ses lettres les plus connues, envoyée au peintre en mai 1544. Il y répond, au cours de la description du paysage vénitien qu'il voit depuis sa fenêtre, par cette évidence : « partout ». Titien, « qui va de pair avec la nature » (DOLCE, [1557] 1968), est dans le ciel « embelli d'une aussi délicieuse peinture d'ombres et de lumières », dans la profondeur du paysage suggérée par les nuages au-dessus des toits (« Considérez aussi mon émerveillement devant les nuages lourds d'humidité condensée, moitié au premier plan, près des toits des maisons, moitié à l'avant-dernier plan »), et dans le coloris du ciel (« Oh ! Avec quelle délicatesse de touche. Les pinceaux de la nature repoussaient au loin l'atmosphère, la détachant des palais comme le fait Titien dans ses paysages » ; ARÉTIN, [1538-1557] 2003, p. 49)¹.

« Où est Titien ? », demande à son tour Augusto Gentili des années plus tard (GENTILI, 2008, p. 45). Il répond plus modérément que son illustre prédécesseur : « jamais bien loin ». Même lorsque Titien doit s'absenter de Venise pour aller à Rome ou à la cour de Charles V à Augsbourg, il ne perd pas de vue Venise et sa scène artistique. L'Arétin peut faire des louanges au jeune Tintoret, dans une lettre qu'il lui adresse en 1545 en remerciement pour les toiles destinées à son palais, il devra, au retour de Titien, faire amende honorable au « chef de la horde » (Lacan) de la peinture vénitienne et, comme les autres rejetons, ne pas tenter de s'affranchir du nom du père. Les remarques qu'il fait à propos du *Miracle de l'esclave* (1548) sont alors beaucoup plus nuancées et s'accordent aux valeurs esthétiques défendues par Titien. À la « *prestezza del fatto* », Tintoret devrait préférer la « *pazienza del fare* » afin de suivre plus docilement les préceptes de Titien (NICHOLS, 1999).

Les historiens de l'art – qu'ils soient universitaires ou conservateurs de musée, défenseurs de l'iconographie ou attributionnistes – donnent encore cette même réponse et célèbrent, par leurs travaux, l'omniprésence du peintre originaire de Pieve di Cadore.

Il y a bien sûr quantité de raisons qui peuvent expliquer un tel attachement pour le peintre officiel de la cité des doges, qui a travaillé pendant près de soixante-dix ans pour les plus importants mécènes européens. L'historien trouvera dans cette œuvre de quoi alimenter sa réflexion sur l'image du pouvoir – qu'il soit impérial, royal ou civique (CHECA, 1994). Le spécialiste de l'histoire religieuse pourra, à son tour, prendre appui sur les peintures de Titien pour mener ses réflexions sur la Réforme catholique, sur les hérésies, et pour montrer le lien, si fort à Venise, entre sphère religieuse et sphère politique (GENTILI, 1993). L'histoire sociale de l'art verra encore en Titien l'un des meilleurs exemples pour illustrer les rapports complexes qui unissent à la Renaissance un peintre et ses mécènes (BODART, 1998).

Guillaume Cassegrain, spécialiste de la peinture italienne de la Renaissance, Guillaume Cassegrain enseigne l'histoire de l'art moderne à l'université Lyon 2. Il a soutenu une thèse à l'EHESS sur la représentation des apparitions miraculeuses dans la peinture vénitienne du *Cinquecento* sous la direction de Daniel Arasse et prépare actuellement un livre sur Tintoret. Il publiera, en 2009, un texte sur la réception critique de Michel-Ange au XVI^e siècle.

L'historien de l'art, enfin, pourra se retourner vers lui pour expliquer les caractéristiques du *colorito* (ROSAND, 1981), spécificité de la peinture vénitienne, et pour établir une généalogie prestigieuse des peintres coloristes. Il trouvera encore dans sa production diversifiée de quoi résumer l'évolution historique de genres particuliers comme le tableau d'autel (MEILMAN, 2000), le portrait (*Titien...*, 2006; *Tiziano...*, 2006), la gravure (*Titian and the Venetian Woodcut*, 1976), la peinture tragique (PUTTFARKEN, 2005) ou les peintures érotiques (GOFFEN, 1997b).

Alors que certains grands artistes comme Giovanni Bellini (BÄTSCHMANN, 2008) ou Giorgione, auprès desquels le jeune Titien s'est formé, connaissent des « éclipses » qui les éloignent un temps du devant de la scène, Titien reste toujours d'actualité. Une fondation, initiée par Francesco Valcanover et présidée par Bernard Aikema, est venue en 2003 consacrer cette position privilégiée de Titien dans le paysage des études vénitiennes. Le Centro studi Tiziano e Cadore entend soutenir et valoriser les recherches sur cet artiste. La revue *Studi Tizianeschi*, publiée par le centre dès sa création, se veut une vitrine de l'activité scientifique internationale sur ce sujet. Peu de peintres (classiques comme modernes) ont la chance d'avoir une publication périodique qui leur est entièrement dédiée. Si dans le domaine des études littéraires cette pratique est répandue, elle reste encore marginale pour l'histoire de l'art. Raphaël ou Michel-Ange, les autres grands noms de la Renaissance italienne, n'ont pas encore eu ce privilège. En revenant sans cesse sur l'œuvre de Titien, les historiens ne travaillent pas simplement sur les qualités picturales, les originalités iconographiques; ils construisent aussi, volontairement ou non, une « norme » esthétique (dont le *colorito* constitue la base épistémologique) et historique à partir de laquelle l'histoire de la peinture vénitienne s'entrepren.

Sérénissime Titien

En 1993, la grande exposition parisienne sur le xvi^e siècle vénitien, organisée par Michel Laclotte, affichait un titre emblématique : *Le siècle de Titien. The Age of Titian* plaçait également toute la production de ce xvi^e siècle vénitien sous la coupe de l'unique Titien (*The Age of Titian...*, 2004). On pourrait encore citer beaucoup d'autres livres ou catalogues d'exposition qui ont ainsi choisi d'aborder la peinture à Venise par cette voie exclusive. Bruce Cole, dans un livre récent, n'a pas eu peur de placer Titien en exergue de son étude sur la peinture vénitienne alors qu'il choisissait

de faire débiter son histoire avant la naissance du peintre (1450) et de la terminer après sa mort (1590) (COLE, 1999). Les études par genre (portrait, tableaux d'autel...) ont eu également la mauvaise habitude de résumer et d'ordonner la création artistique vénitienne à partir de la seule production de Titien. En choisissant la « norme » incarnée par Titien, l'auteur d'un ouvrage récent sur les

1. Titien, *saint Jean faisant l'aumône*, vers 1540, Venise, San Giovanni Elemosinario.

2. Pordenone, *saint Sébastien, saint Roch et sainte Catherine*, vers 1532-1536, Venise, San Giovanni Elemosinario.

tableaux d'autel de l'artiste, schématise l'histoire de ce genre pictural particulier en cherchant, par tous les moyens, à faire des œuvres du maître la source principale (MEILMAN, 2000). En prenant un parti plus général (le tableau d'autel à Venise aux ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles) et en considérant sur un même pied d'égalité les peintres (et les sculpteurs) vénitiens, Peter Humfrey dressait un panorama plus nuancé, plus complexe et certainement plus conforme à la réalité historique (HUMFREY, 1993; fig. 1).

Cette (vieille) rhétorique affecte autant les recherches sur l'œuvre de l'artiste que celles sur les autres grands peintres de la Sérénissime. Dans les études sur les premières décennies du ^{xvi}^e siècle, la lecture « titianesque » de la production locale laisse dans une ombre plus ou moins grande des peintres dont l'importance historique et esthétique n'est plus à démontrer. Face aux innombrables monographies écrites sur Titien, les quelques études sur Cima da Conigliano (HUMFREY, GENTILI, 1994) ou Giovanni Cariani ne peuvent rendre justice au rôle historique tenu par ces peintres. Pour la génération suivante, la même occultation de figures contradictoires ou complémentaires à l'esthétique dominante de Titien se répète. Malgré l'immense travail de Caterina Furlan ou de Charles Cohen (FURLAN, 1988; COHEN, 1996 et plus récemment VENTURELLI, 2002; fig. 2), Pordenone n'a toujours pas, dans les histoires générales de l'art vénitien, la place qu'il mérite et qu'il a effectivement occupée jusqu'à sa mort (1539) dans le milieu artistique local. La réception des peintres de la génération suivante a subi des effets similaires de cette lecture orientée. Tintoret, par exemple, souffre encore dans les rares publications monographiques (NICHOLS, 1999) ou les catalogues d'exposition (*Tintoretto...*, 2007) de cette comparaison obligée. Hans Tietze ouvrait déjà, en 1948, son étude sur Tintoret par cette déclaration éloquente : « Les générations précédentes se sont également senties tenues de comparer la grandeur de Tintoret à l'aune de Titien »².

L'originalité (ou le conservatisme) de certains peintres vénitiens est souvent jugée par rapport à l'étalon-Titien. Peter Humfrey, dans sa monographie sur Lorenzo Lotto, par exemple, ne déroge pas à la règle. Analysant, en introduction, l'*Annonciation* de Recanati (1534-1535), il estime que Lotto cherche une « indépendance par rapport à une norme, représentée surtout par l'art de Titien » (HUMFREY, 1997, p. 1). Cette lecture relève d'un discours historique largement partagé qui entend faire de la « norme-Titien » une clé de lecture systématique. Toute la production artistique locale – qu'elle se revendique clairement de la *maniera* de Titien, qu'elle cherche au contraire à s'en détacher ou qu'elle l'ignore – serait condamnée à se positionner par rapport aux choix esthétiques du maître, astre solaire autour duquel les autres artistes seraient obligés de tourner (DAL POZZOLO, 2007). En prenant comme référence Titien, Tintoret devient « original » et « peintre du peuple », Lotto « marginal » et « torturé », Pordenone « toscan » et « maniériste ».

Titien vu par Giorgione

La perception historique de Titien n'est pas uniquement tributaire des recherches menées sur le peintre. Les documents d'archives, les lettres, les témoignages d'époque ont permis de dresser un portrait relativement précis de la vie de l'artiste et de son entourage familial (PUPPI, 2004; HOPE, 2008). Mais ces informations factuelles concernant directement Titien, comme les interprétations iconographiques de ses œuvres, n'ont pas été l'unique voie pour tracer son portrait. La « norme » représentée par Titien s'est également constituée par la marge. Les travaux sur Giorgione qui se sont développés dans les années 1980-1990 n'ont pas été sans conséquence sur le regard porté sur l'œuvre de Titien. À travers Giorgione et le

rôle qu'il a pu tenir dans la « révolution » de la peinture vénitienne du début du *Cinquecento*, les historiens de l'art ont forgé un « mythe », encore vivace de nos jours. Si l'on suit cette lecture historique, Titien a toujours été au « centre » de la peinture vénitienne puisque dès sa jeunesse, en devenant l'élève de Giorgione, il a peint auprès de l'artiste le plus influent de l'époque. De nombreuses peintures témoignent de ce travail d'assistant (le paysage de la *Vénus de Dresde*, par exemple) mais révèlent également la part prépondérante du jeune peintre dans l'élaboration des œuvres de son maître. Le débat, sans cesse relancé, autour de l'attribution du *Concert champêtre* est caractéristique de la confusion possible entre les deux peintres (BARDON, 1995-1996). Le tableau du Louvre montre la capacité du jeune Titien à imiter non seulement un style mais aussi une iconographie savante, par bien des points obscurs, si caractéristique de l'art de Giorgione (GENTILI, [1980] 1988). Titien est l'héritier de cette *maniera* exceptionnelle, influente sur toute une génération (les historiens parlent volontiers de « giorgionisme »), mêlant aussi bien l'art de la peinture à l'huile flamande (par Antonello de Messine), le *colorito* vénitien (par Giovanni Bellini) que le *sfumato* de Léonard. Par l'entremise de Giorgione, le jeune Titien se trouve au cœur des avancées esthétiques les plus marquantes à l'aube du xvi^e siècle. Mais cette « centralité » de Giorgione n'est, pour une bonne part, qu'une invention rétrospective. Une relecture *a posteriori* de l'histoire que Titien a sans doute lui-même initiée de son vivant et que les historiens de l'art contemporains ont reprise et amplifiée.

Augusto Gentili est l'un des premiers à avoir entrepris ce travail de déconstruction – ce qu'il a appelé la « démythologisation de Giorgione » (GENTILI, 1981). Il a notamment montré la part active que Titien avait tenue dans cette orientation historique. Certains tableaux des années 1510-1515 peuvent ainsi être vus comme des « pastiches » de Giorgione que le jeune Titien réalise afin de donner une image de son maître qui lui corresponde pour servir sa propre *maniera*. Le *Concert Pitti* reprend effectivement l'iconographie du concert si présente dans l'œuvre de Giorgione, mais en la transformant radicalement (fig. 3). Du *Concert* de Giorgione (Florence, Palais Pitti ; fig. 4), ouvertement poétique, Titien passe, presque imperceptiblement (l'iconographie ne change pratiquement pas), à une représentation morale qui n'a plus grand-chose à voir avec l'original et avec les références culturelles mobilisées. Le *Concert champêtre* de Titien (fig. 5) est, encore une fois, le cas le plus parlant. On y retrouve tous les ingrédients « giorgionesques » (activité musicale, érotisme, élégie bucolique), mais profondément retravaillés. Titien change ainsi complètement l'esprit de Giorgione en abandonnant des petites figures dans un paysage (comme dans les *Trois philosophes dans un paysage* [Vienne, Kunsthistorisches Museum]) pour les remplacer par de grandes figures dominant la représentation de la nature. La métamorphose qu'il fait subir à la *Vénus de Dresde* avec la *Vénus d'Urbino* pousse à l'extrême cette relecture de l'œuvre de Giorgione. La *Vénus* de Titien est allongée dans un intérieur et regarde directement le spectateur, là où celle de Giorgione dort au cœur d'un paysage. Ces remaniements ponctuels, parfois marginaux, du modèle giorgionesque ont permis à Titien de léguer une image particulière de l'œuvre de son maître qui n'est sans doute pas conforme à la réalité. Les historiens de l'art contemporains ont accepté, consciemment ou non, ces « relectures » de Titien et fait de la peinture de Giorgione une construction mythique. La compréhension de la formation de Titien a longtemps été tributaire de cette interprétation tendancieuse de l'œuvre de Giorgione. Le jeu de reprise des modèles inventés par Giorgione, entrepris par Titien dès la première décennie du xvi^e siècle, a ainsi posé quelques problèmes d'attributions. Plusieurs tableaux, et non des moindres (la *Vénus de Dresde*, le *Concert champêtre*), ont été successivement donnés soit à Giorgione soit à Titien,

bouleversant profondément la compréhension de l'évolution de la carrière du jeune artiste. La volonté de certains historiens d'attribuer à Giorgione un nombre considérable de peintures a eu pour effet pratique de lui inventer un corpus digne d'un peintre influent. Ce « pangiorionisme », qu'Alessandro Ballarin a poussé jusqu'à la démesure (*Le siècle de Titien...*, 1993), a servi en retour à asseoir le rôle historique de Titien. En avançant la date de sa naissance, Titien a eu à cœur de diffuser dans la littérature artistique de l'époque l'image d'un peintre de génie qui avait réalisé des chefs-d'œuvre dès son plus jeune âge (SOHM, 2007). Peintre précoce, dépassant un maître incontesté, digne héritier de cette culture élitiste qui faisait la gloire de Giorgione, Titien devenait ainsi le « centre » de la nouvelle peinture vénitienne qui poussait dans l'oubli les illustres prédécesseurs, les Bellini, Carpaccio ou Palma Vecchio.

Ce point de vue, qui a encore la vie dure, a heureusement été contredit par Augusto Gentili qui a démontré, avec la force de conviction qui le caractérise, que Giorgione n'avait pas été, de son vivant, ce peintre capital mais, au contraire, un artiste provincial (certes, de talent) dont le travail n'avait eu en fait que peu d'influence sur la peinture vénitienne contemporaine. La démonstration est implacable : Giorgione ne peut avoir tenu un rôle majeur dans l'art vénitien du début du *Cinquecento* parce que son œuvre était « invisible » (GENTILI, 1981). Giorgione travaillait pour quelques collectionneurs qui conservaient leurs tableaux dans leur palais, ne les donnant à voir qu'à des intimes. Il n'a également pratiquement jamais eu de commandes publiques, moyen le plus efficace pour assurer une publicité. La seule qu'il a honorée durant sa brève carrière (la décoration à fresque du Fondaco dei Tedeschi, 1508), et à laquelle le jeune Titien participe, montre qu'il n'avait pas le statut que l'histoire de l'art lui reconnaît parfois. Au moment du paiement, une commission où siègent Giovanni Bellini et Carpaccio, entre autres, décide de réduire la somme due de 150 ducats à 130. Cette anecdote précise bien la position relativement marginale que Giorgione occupait alors à Venise. Il n'a peint aussi, chose

3. Giorgione, *Les trois âges de l'homme*, dit aussi *Le concert*, vers 1501, Florence, Galleria Palatina.

4. Titien, *Le concert*, vers 1510, Florence, Galleria Palatina.

5. Titien, *Le concert champêtre*, vers 1511, Paris, Musée du Louvre.

assez rare pour l'époque, qu'un seul tableau d'autel, et encore, destiné à la modeste église de son village natal, Castelfranco. La valorisation tardive du rôle de Giorgione, diffusée déjà par les *Vies* de Vasari (HOPE, 2007), a longtemps influencé la vision que l'on pouvait se faire de l'œuvre de Titien. La démythification de Giorgione a été une première étape salutaire sur le chemin qui mène de Titien à Titien.

L'autre borne chronologique joue désormais un rôle critique similaire. Aux études sur Giorgione et la jeunesse de Titien (JOANNIDES, 2001), les historiens préfèrent, depuis une vingtaine d'années, la vieillesse du maître et sa dernière *maniera*. Ils y voient le moyen de mieux cerner Titien (l'individu) derrière Titien (le nom) et de faire la part entre l'invention originale du vieux peintre, mélancolique, confronté à ses tourments intimes (PANOFSKY, [1969] 1989; SOHM, 2007), et le fonctionnement de l'atelier, perpétuant un style unique à partir de pinceaux multiples tenus par son fils Orazio, le cousin Marco Vecellio ou le jeune artiste allemand Emanuel Amberger (TAGLIAFERRO : 2006, 2007).

Si Titien est bien évidemment d'une grande importance pour l'histoire de la peinture vénitienne, son rôle auprès des autres artistes du *Cinquecento*, son influence esthétique sont bien plus complexes que ces postulats critiques ne le laissent entendre. Les études sur Titien orientent la perception de la peinture vénitienne et rendent homogène son histoire en gommant certaines de ses particularités. Parmi la production critique de ces dernières années, on peut ainsi relever deux cas symptomatiques (le maniérisme et la sculpture) qui continuent à être marginalisés par l'histoire officielle.

La « crise » maniériste

Par l'omniprésence de Titien, les recherches sur le maniérisme vénitien restent tributaires d'une lecture normative. Les spécialistes du maître ne veulent pas reconnaître dans les peintures des années 1545-1550 la marque d'une mode esthétique qui touche l'ensemble de l'Italie et s'inscrit ainsi dans une histoire collective. Ces œuvres, réalisées pendant le séjour romain (1545-1546) et après son retour à Venise, témoignent d'une influence évidente du maniérisme d'Italie centrale et sont, notamment, le résultat d'un dialogue critique avec Michel-Ange.

Elles représentent, pour certains spécialistes, une parenthèse dans l'œuvre de Titien et ne peuvent, malgré les qualités plastiques de ces chefs-d'œuvre, incarner véritablement sa *maniera*. Le *Couronnement d'épines* peint pour Santa Maria delle Grazie à Milan (1541, Musée du Louvre; fig. 6), par exemple, fait la part belle au *disegno* et au vocabulaire maniériste (musculatures accentuées, poses artificielles, citations...), tournant le dos à

6. Titien, *Le couronnement d'épines*, vers 1540-1541, Paris, Musée du Louvre.

7. Titien, *Le couronnement d'épines*, vers 1570, Munich, Alte Pinakothek.

la tradition locale. En suivant cette esthétique « au goût du jour », Titien ne ferait plus de la peinture « vénitienne » et répondrait, pour un temps, à des exigences commerciales. Cette période se referme assez rapidement lorsqu'il met au point une nouvelle façon de peindre où le *colorito* reprend tous ses droits à partir des années 1555 (fig. 7).

Cette vision d'une « crise maniériste », comme les historiens de l'art se sont plus à la nommer, de Titien est tributaire d'une image rétrograde de ce courant. « Art de crise », le maniérisme a longtemps été perçu comme un accident qui a interrompu, sous la pression des drames politiques (le Sac de Rome en 1527 principalement ; CHASTEL, [1977] 1984) qui affectaient alors l'Italie, le cours prestigieux de la Renaissance (PINELLI, 1996). Pourtant, si cette conception n'est plus de mise dans les recherches récentes sur le maniérisme toscan ou romain (ARASSE, TÖNNESMANN, 1997), elle demeure efficiente dans le domaine des études vénitiennes car elle s'adapte parfaitement à l'histoire suggérée par Titien. Pour respecter la « norme » Titien, les spécialistes minimisent la portée du maniérisme à Venise et maintiennent à la marge des peintres éminents.

En effet, le maniérisme, malgré ce regain d'intérêt qu'il a connu depuis les années 1960 (FRIEDLAENDER, [1957] 1991 ; SMYTH, [1962] 1992 ; SHEARMAN, 1967), reste le parent pauvre des recherches sur l'art vénitien. Le maniérisme qui s'est épanoui à Gênes, Parme, Mantoue ou Florence, proposant des solutions originales à partir d'un vocabulaire commun, a été bien analysé. Pour Venise, étrangement, il a continué à être vu comme secondaire. On parle volontiers de « maniérisme à Venise » mais pas de « maniérisme vénitien », comme pour mieux signifier sa nature exogène. Cette façon de voir marginalise une part non négligeable de la production de la seconde moitié du *Cinquecento* (notamment les décorations de palais) et le rôle joué par certains artistes d'Italie centrale à Venise. Des peintres comme Andrea Schiavone ou Paris Bordone ne trouvent pas leur place dans l'histoire qui est ainsi faite et voient leurs œuvres isolées de façon caricaturale du reste de la production.

Le colloque international de 1978, intitulé *Tiziano e il manierismo europeo* (PALLUCCHINI, 1978), ou encore l'exposition *Da Tiziano a El Greco...* (1981), ont essayé, avec plus ou moins de succès, de comprendre l'adaptation locale de ce courant originaire d'Italie centrale et de maintenir, dans le même temps, Titien au cœur de cette histoire. Et c'est bien souvent parce qu'ils placent Titien au centre de leurs réflexions que les historiens de l'art maintiennent Venise en dehors du maniérisme. Faire ainsi l'histoire du maniérisme vénitien sous la conduite exclusive de Titien revient à simplifier l'extrême diversité des styles appréciés à Venise. Pourtant, l'idée d'une « crise » maniériste contredit les liens que certains proches de Titien (l'Arétin, notamment) entretenaient avec des artistes et intellectuels romains (HOCHMANN, 2004). De plus, de nombreux polygraphes, diplomates, collectionneurs (les Corner ou les Grimani) ont favorisé la venue à Venise de peintres comme Francesco Salviati ou Giovanni da Udine (HIRST, 1963).

La commande de la Libreria Marciana est significative de cette appréhension critique du maniérisme vénitien. Décidée par le gouvernement en 1556, la décoration du plafond de la salle de lecture de la Libreria est l'exemple préféré des historiens pour illustrer ce rejet « naturel » du maniérisme à Venise (HOPE, 1990). Les peintres choisis pour les différents *tondi* (Giovanni Battista Zelotti, Andrea Schiavone, Battista Franco, Giovanni De Mio, Giulio Licinio, Giuseppe Porta Salviati et Véronèse) étaient, à une large majorité, non vénitiens et « maniéristes ». Titien qui avait eu la charge, avec Jacopo Sansovino, de sélectionner les artistes, remit le collier d'or, destiné à célébrer la meilleure œuvre, à Véronèse, le plus Vénitien de tous.

L'histoire du maniérisme vénitien se résume donc bien souvent à un « échec » où Titien joue toujours un rôle essentiel (HUMFREY, 1995).

Titien et la sculpture

La sculpture semble subir le même *a priori* et est maintenue à l'écart des études sur la peinture vénitienne. Des monographies importantes sur des sculpteurs vénitiens ont été publiées ces dernières années (BOUCHER, 1991), mais ces artistes semblent pourtant toujours considérés à la marge de la « *venezianità* ». La « picturalité » exemplaire de la *maniera* de Titien – notamment à partir des années 1550-1560 – et la mise en place de la fameuse « *pittura di macchia* » (peinture de taches) ont longtemps permis de ne parler de l'art vénitien que sous l'angle du *colorito*. Contrairement au *disegno*, qui sert de guide à la pratique artistique dans le reste de l'Italie, le *colorito* vénitien met l'accent sur les effets (sensuels, érotiques) que la peinture, posée directement sans dessin préparatoire, provoque chez le spectateur. Titien est vu comme l'initiateur de cette « révolution », entamée avec son maître Giorgione au début du XVI^e siècle, et apparaît, pour cette raison, comme le contrepoint idéal aux représentants du *disegno* toscan que sont Raphaël et surtout Michel-Ange (PUTTFARKEN, 1991 ; HOCHMANN, 2004). Dolce, dans un passage de son *Dialogo* (1557), posait déjà les bases de cette opposition. Si Michel-Ange était considéré comme supérieur à Raphaël et à sa science du coloris, il l'était principalement par des sculpteurs (DOLCE, [1557] 1968). Les véritables connaisseurs de la peinture n'étaient pas aussi aveugles, faisant de Raphaël et Titien des maîtres incontestés.

La sculpture pâtit de cette tradition critique en ce qu'elle est l'exact opposé de cette esthétique que Titien défend, notamment contre le plus grand sculpteur de l'époque : Michel-Ange. La *Danaé* que Titien peint lors de son séjour à Rome en 1545 pour Alessandro Farnese a été perçue, par Vasari lui-même, comme une « peinture-paragone » où le *colorito* affrontait le dessin toscano-romain (ZAPPERI, 1990 ; WALD, 2008). Titien y reprend les modèles prestigieux de Michel-Ange (*La Nuit* du tombeau des Médicis à San Lorenzo et la *Léda* dessinée vers 1530) pour mieux les pervertir. Les corps sculptés (pour le tombeau) ou clairement délimités par la ligne du dessin (pour la *Léda*) de Michel-Ange, symboles de la *maniera* « virile » du maître, deviennent sous le pinceau de Titien féminins et vénusiens. Lorsque Titien effectue ce type de renversement esthétique, il l'entend comme un manifeste de sa propre *maniera*, comme une véritable « déclaration de guerre » (GOFFEN, 2002, p. 335). La reprise tardive (Munich, Alte Pinakothek, 1570 ; fig. 7) qu'il fait de sa première version « maniériste » du *Couronnement d'épines* est un exemple frappant de la relecture critique entreprise par Titien et de sa volonté de gommer les aspects ouvertement « toscans ».

La dimension sculpturale de la première version (le buste de l'empereur Tibère, notamment) disparaît dans la réinterprétation de 1570. Cette éviction de la sculpture a été reprise par certains historiens de l'art qui appliquent, avec peut-être trop de rigueur, la clé de lecture proposée par le *colorito* de Titien à l'ensemble de la production vénitienne. Peu d'articles (et encore moins de livres) ont été consacrés, lors de ces dernières années, au rapport que Titien pouvait entretenir à la sculpture. Les historiens parlent souvent de la connaissance qu'il avait de la sculpture antique (FREEDMAN, 2004) et contemporaine, mais sans chercher à préciser, comme ils le font systématiquement avec Tintoret, le rapport d'influences réciproques (KRISCHEL, 1996).

Les *poesie* destinées au Camerino d'Alabastro d'Alfonso d'Este sont régulièrement convoquées lorsqu'il s'agit d'établir des liens entre la peinture de Titien et la sculpture d'Antonio Lombardo, en l'occurrence. Cette commande significative du commerce que Titien a

8. Titien, *Bacchus et Ariane*, 1522-1523, Londres, The National Gallery.

9. *Laocöon*, v. I^{er} siècle av. J.-C., copie romaine d'un original antique grec, Rome, Musées du Vatican.

pu avoir avec la sculpture (STEDMAN SHEARD, 1993) est, comme un hasard, « étrangère » à Venise puisqu'elle provient de la cour de Ferrare. Dans le *Bacchus et Ariane* (Londres, National Gallery; fig. 8), on trouve une citation du groupe du *Laocöon* (fig. 9), visible dans d'autres peintures de Titien (*Le couronnement d'épines*, Paris, musée du Louvre, vers 1540-1541, ou le saint Sébastien du *Polyptyque Averoldi*, Brescia, Santi Nazaro e Celso, 1519-1522). Ces variations servent au peintre à établir un *paragone* (BARKAN, 1999; D'ELIA, 2005) avec la sculpture et à magnifier les qualités indépassables non seulement de la peinture en général (sujet de la comparaison académique) mais de son propre *colorito*. Dans la belle analyse que Rona Goffen propose de sa *Vénus sortant des ondes* (Édimbourg, National Gallery of Scotland, vers 1525), cette équation est clairement relevée : « En peignant la mer et le ciel, Titien révèle la supériorité de la peinture (la peinture vénitienne, plus précisément) sur la sculpture; ces substances immatérielles (l'eau, l'air) n'existant que sous forme de couleur et de lumière, par la grâce du *colorito* »³ (GOFFEN, 1997b, p. 131). Le portrait de femme *La Schiavona* (Londres, National Gallery, vers 1510) expose, par la comparaison établie entre un même visage féminin représenté de face et en couleurs, et de profil sous la forme d'un bas-relief, la force divine de la peinture par rapport à la faible capacité imitative de la sculpture (GOFFEN, 1997b, p. 45-52; FREEDMAN, 1987). Les statues « vivantes » animées par le *colorito* du peintre sont légion dans l'œuvre de Titien et sont souvent interprétées comme la preuve d'une supériorité de la peinture sur la sculpture. La Vénus pudique, tenue dans les mains de Jacopo Strada (Vienne, Kunsthistorisches Museum, 1566), semble répondre aux doigts de cet homme qui viennent, en écho à son propre geste, couvrir son sein droit. Les deux statues (Moïse et la Sibylle) qui encadrent la *Pietà* (Venise, Accademia, vers 1576) sont elles aussi traitées comme des figures animées par l'« alchimie chromatique » du peintre, comme l'écrit Giovanna Nepi Scirè à propos de la *Pietà* de l'Académie (*L'Ultimo Tiziano...*, 2008, p. 311).

C'est donc tout naturellement à partir de la production d'artistes qui ont contesté l'hégémonie de Titien que les historiens de l'art ont entrepris une relecture critique des liens d'influences réciproques entre la sculpture et la peinture vénitienne (KRISCHEL : 1996, 2007). La grande majorité des historiens se concentrent sur Tintoret et son usage fréquent de modèles de statuaire dans sa peinture. L'importance de la sculpture pour cet artiste est alors considérée par la critique comme ce qui l'éloigne le plus de l'esthétique de Titien et elle constitue un véritable *casus belli* entre les deux artistes.

10. Titien,
Saint Sébastien,
vers 1575,
Saint-Petersbourg,
Musée de
l'Ermitage.

11. Michel-Ange,
Saint Matthieu,
vers 1505-1506,
Florence,
Accademia.

Le désintérêt pour la question de la sculpture vénitienne en général et pour le rôle précis qu'elle aura pu jouer pour Titien semble provenir directement de l'omniprésence du *colorito* dans les réflexions récentes sur Titien et d'une marginalisation progressive des lectures iconographiques. Erwin Panofsky, dans son *Problems in Titian. Mostly Iconographic*, est pourtant sans cesse revenu sur les sculptures (antiques comme contemporaines) qui avaient pu influencer le peintre dans ses inventions

iconographiques (notamment à propos du *Martyr de saint Laurent*; PANOFSKY, [1969] 1989).

En replaçant le *ductus* du peintre au cœur des interprétations, les historiens de l'art ont privilégié la dimension picturale de son travail et délaissé la comparaison avec la sculpture. La « dernière » manière de Titien, qui a fait couler beaucoup d'encre ces dernières années, semble pourtant propice à ce genre de comparaison et n'est pas si éloignée des préoccupations de la sculpture. Elle offre un degré d'inachèvement remarquable que les historiens rechignent souvent à rapprocher du *non finito* de Michel-Ange. On pourrait ainsi voir dans le dialogue entre ces deux grands artistes un échange de valeurs qui relèverait autant d'une admiration réciproque que d'une volonté de dépasser, sur le terrain de l'adversaire, ses propres qualités (PUTTFARKEN, 2005). L'inachèvement de certaines des dernières peintures de Titien – la cuirasse du *Saint Sébastien* (Saint-Petersbourg, Ermitage; fig. 10), par exemple – pourrait être comparé avec les traces d'outils que Michel-Ange laissait visibles sur plusieurs de ses œuvres (fig. 11). Mais la comparaison est généralement établie avec la peinture de Michel-Ange, largement finie, et non avec sa sculpture. La marque du pinceau et des doigts, de plus en plus visible à partir des années 1560, est ainsi comprise comme la volonté de Titien de se démarquer de la peinture « sublime » et idéale d'un Michel-Ange (FERINO-PADGEN, 2008). Pourtant, le *non finito*, qu'il soit celui des sculptures de Michel-Ange ou celui des peintures de Titien, pourrait devenir un outil heuristique dévoilant la « pensée à l'œuvre » (GENTILI, [1980] 1988; ROSAND, 1988; BOHDE, 2002).

Titien et la méthodologie

Cette orientation critique imposée par Titien au reste de la production artistique locale est discutable. Elle a tendance à uniformiser l'histoire de l'art vénitien et à étouffer les recherches nouvelles sur les autres peintres ou sculpteurs contemporains. Mais elle témoigne aussi d'une activité prolifique où quantité de théories, quelquefois opposées, ont pu trouver un terrain d'expression. On pourra ainsi remarquer que c'est en prenant comme sujet Titien

que des historiens comme Augusto Gentili ou Rona Goffen ont élaboré de nouvelles méthodes critiques et essayé de renouveler les genres rhétoriques propres à l'histoire de l'art (monographie, essai...) (GENTILI, [1980] 1988 ; GOFFEN, 1997b). Le *Da Tiziano a Tiziano* de Gentili était, à l'origine, plus pensé comme une introduction méthodologique visant à démontrer l'intérêt d'un mariage entre analyses iconographiques et matérialisme historique que comme une monographie (GENTILI, [1980] 1988, p. 9). Dans le même esprit, le texte de Rona Goffen propose, par le biais d'une analyse de la féminité de Titien – peinture de femmes (Vénus, saintes, épouses, courtisanes...) et peinture féminine (le *colorito*) –, une nouvelle approche méthodologique et un renouvellement, par les *gender studies*, de l'histoire de l'art académique. Daniel Arasse, dans un texte plus court mais tout aussi important, avait fait de Titien une figure théorique susceptible de faire avancer les bases de l'iconographie de Panofsky. Il proposait, à partir de la construction perspective de la *Vénus d'Urbino*, de délaissier un temps le signifié (le sujet iconographique) pour prêter attention à la façon dont étaient mis en forme les signifiants et de donner toute sa place à la « signification figurative » (ARASSE, 1980 ; fig. 12). Dans la très abondante littérature critique consacrée à Titien, on peut remarquer trois tendances qui, malgré des points de convergence inévitables, ont gardé jusqu'à aujourd'hui leur spécificité. La première orientation critique, la plus ancienne sans doute, donne à l'iconographie panofskienne une place prépondérante et voit dans les peintures de Titien des manifestes d'érudition à partir desquels l'historien entame une reconstitution de la culture savante de l'époque. La deuxième se nourrit de ces lectures iconologiques tout en ayant le souci de les ancrer dans un contexte historique beaucoup plus précis. La dernière, celle que l'on rencontre désormais le plus souvent dans les recherches sur l'artiste, donne toute son importance à la matérialité des peintures.

12. Titien, *Vénus d'Urbino*, vers 1538, Florence, Galleria degli Uffizi.

Titien iconographe

Les études iconographiques initiées par Panofsky, avec l'ampleur des références convoquées, ont, elles aussi, contribué à isoler Titien du reste de la production artistique vénitienne. L'importance sociale des commanditaires qui ont fait travailler l'artiste a influencé les historiens, qui ont eu tendance à chercher dans son œuvre exclusivement les traces d'une culture savante. Destinées à un public lettré, les peintures de Titien (comme celles de son maître Giorgione) ne peuvent fonctionner que par des références érudites et codifiées. L'iconographe dévoilant derrière le signe peint le sens caché a vu dans le travail de Titien un terrain de jeu parfait pour ce type d'analyse. Certaines de ses peintures sont ainsi devenues des cas d'école pour les iconographes. Le *Concert champêtre* (vers 1511 ; BARDON, 1995-1996) ou *L'Amour sacré et l'Amour profane* (vers 1515), qui garde jusque dans son nom la marque de cette tradition d'interprétations iconographiques (GENTILI, [1980] 1988 ; BERNARDINI, 1995), symbolisent cette orientation méthodologique qui s'est si souvent retournée vers Titien pour éprouver sa valeur. Si *L'Amour sacré et l'Amour profane* s'intitule ainsi, on le doit en grande partie à Panofsky qui a, par son analyse, reconnu dans ces deux figures féminines la personification de l'Amour céleste et de l'Amour vulgaire. Cette dialectique érotique incarnée par ces *geminæ Veneres* ou cette double Vénus (*Venus duplex*) et destinée à célébrer l'union d'un couple et éduquer la jeune épouse provient de la tradition néoplatonicienne (Platon, Marsile Ficin, Pic de la Mirandole ou encore Pietro Bembo) sur laquelle Panofsky construit toute sa lecture (PANOFSKY, [1969] 1989 ; GENTILI, [1980] 1988).

L'intérêt manifesté par les iconographes pour l'œuvre de Titien a eu pour conséquence de célébrer l'extraordinaire inventivité de l'artiste et la stupéfiante complexité de ses inventions. Mais il a aussi contribué à brouiller la réalité historique du peintre comme celle de son époque. Les démonstrations d'Edgar Wind (WIND, [1958] 1992) ou d'Erwin Panofsky (PANOFSKY, [1969] 1989) à propos du contenu de *L'Amour sacré et l'Amour profane*, aussi brillantes soient-elles, faisaient l'économie d'une contextualisation poussée. Les iconographes interprétaient la peinture à l'aide d'un arsenal très riche de textes littéraires ou philosophiques, antiques ou contemporains, que le peintre était censé connaître et maîtriser. La veine mythologique si présente dans l'œuvre de Titien explique, en partie, la prégnance du discours iconographique sur la littérature critique consacrée à l'artiste. Titien, qui travaillait régulièrement pour des mécènes cultivés désirant détenir dans leur *camerino* ou *studiolo* des peintures savantes, éprouvant leur propre intelligence, fait figure d'artiste idéal pour ce genre d'interprétation. La reconstitution du programme iconographique du *camerino* d'Alfonso d'Este, par exemple, a permis de célébrer la profusion des références érudites exposées par les tableaux de Titien (GOFFEN, 1997b, p. 107-145 ; ROSEN, 2008).

L'humanisme vénitien se prête fort bien à ces analyses car il profite de la situation privilégiée de Venise et du nombre considérable de livres publiés par les imprimeries locales. L'historien de l'art peut ainsi faire référence à quantité d'ouvrages en supposant, même s'il n'identifie pas précisément la culture du commanditaire, que la source à laquelle il fait allusion a bien été connue. Les analyses iconographiques, même si elles font souvent abstraction du contexte historique, contribuent à inscrire l'artiste dans une certaine histoire de l'art. Giovanni Bellini (WIND, 1948) mais encore plus Giorgione (SETTIS, [1978] 1987) ont vu ainsi leur rôle valorisé par l'iconographie. La « plus-value » apportée par les études des iconographes à Giorgione n'est pas négligeable. Titien ne pouvait avoir été formé par un petit maître inculte et il a bien fallu voir en Giorgione un peintre d'exception qui aurait initié

Titien à la culture humaniste. Giorgione a travaillé principalement pour un petit milieu de lettrés issus de la noblesse patricienne de Venise, réuni autour de Caterina Cornaro, reine de Chypre, rappelée pour des raisons politiques en Vénétie et recluse à Asolo. Au sein de cette modeste cour, des hommes de lettres se réunissaient pour parler des « *cose d'amore* » et disserter autour des notions philosophiques apprises auprès des plus célèbres auteurs de l'Antiquité. *Gli Asolani* de Pietro Bembo, publié à Venise en 1505, qui se déroule dans ce « beau et plaisant château »⁴ de la reine de Chypre, donne une idée des échanges cultivés qui pouvaient se dérouler dans ce lieu. Fort de ce contexte, Giorgione est devenu le peintre lettré qui, par sa « brièveté poétique » (ANDERSON, 1996), offrait à ses commanditaires des œuvres complexes que la sagacité de leur esprit et leurs références culturelles communes permettaient d'apprécier. L'ouvrage de Salvatore Settis sur la *Tempête* est l'exemple parfait, presque caricatural, de la recherche de messages « cachés » et ésotériques que les iconographes ont entreprise à partir de ce matériau (SETTIS, [1978] 1987).

Plusieurs spécialistes de l'art vénitien ont cherché, à partir des années 1980, à développer ces premiers travaux iconographiques afin de leur donner toute leur valeur et leur faire perdre leur dimension idéale. Augusto Gentili a ainsi commencé une relecture critique du rôle effectivement tenu par Giorgione afin de jeter les bases de ce qu'il appela alors une « iconographie contextualisée » (GENTILI, 1981). Le mythe d'un Titien « peintre-philosophe » provient de cette lecture orientée de l'art de Giorgione et les spécialistes ont souvent emprunté ce chemin de traverse afin de mieux saisir la personnalité de Titien. Car, lorsque les iconographes avançaient des interprétations plus savantes les unes que les autres, il a bien fallu se pencher concrètement sur l'éducation intellectuelle de Titien. Pouvait-il, à l'image de Michel-Ange, maîtriser cette culture immense, et possédait-il tout simplement une culture qui le placerait à part de ses collègues ? On le sait, même au *Cinquecento*, les peintres sont rarement cultivés et ne savent pas toujours écrire. Les grands artistes de la Renaissance (Michel-Ange, Léonard) ont brouillé la réalité triviale du métier d'artiste. Titien n'a pas produit d'œuvre littéraire qui pourrait attester un réel savoir humaniste. Il a pu rédiger certaines lettres destinées à ses prestigieux commanditaires (comme celles envoyées à Philippe II), où l'on discerne une culture lui permettant d'élaborer une réflexion sur sa peinture et les sources mythologiques, mais il n'a pas composé de poèmes comme Michel-Ange ni de traités comme Léonard. Il est presque certain que l'artiste savait lire et écrire mais l'image d'un peintre-lettré a été forgée, avec son accord, par des proches comme l'Arétin.

Quelques historiens de l'art se sont emparés de cette lacune documentaire pour dénoncer les constructions idéales de l'iconographie et ont fait de Titien un peintre illettré ou peu cultivé (GINZBURG, [1986] 1989), occupé uniquement aux choses de la peinture et à ses effets visuels. La controverse provoquée par Daniel Arasse à propos des jugements de Charles Hope sur la *Vénus d'Urbino* (1538) annonce une redistribution des cartes à partir de cette question épineuse de la culture de Titien. Là où Hope pense qu'il ne faut pas voir autre chose qu'une « *pin-up* » dans le tableau des Offices, Arasse rétorque qu'une pensée élaborée est exposée par le peintre à travers ce qui pourrait passer pour un simple argument érotique. Conscient que les archives ne permettent pas de confirmer que Titien possédait effectivement une culture humaniste, Arasse s'en remet à la peinture et sa « signification figurative » (ARASSE, 1980). Que Titien soit cultivé ou non, là n'est pas la question. Sa peinture l'est visiblement et c'est bien l'essentiel. Daniel Arasse, à travers la composition inventée par le peintre et par lui seul (aucun commanditaire n'irait, pour de telles œuvres, imposer une organisation plastique à l'artiste), dévoile une réflexion très complexe qui prouve (s'il

en était besoin) que la peinture pense. Titien, en plaçant la main de sa Vénus sur son sexe et le point de fuite à l'aplomb, élabore une réflexion sur l'érotique de la peinture. En aménageant une perspective (chose très rare dans son œuvre) à l'arrière-plan, Titien permet de mieux comprendre le *concetto* du tableau. Le point de vue, déduit à partir du point de fuite, est extrêmement rapproché et suppose un spectateur le nez collé à l'image. Arasse parvient, en analysant la construction perspective de la *Vénus d'Urbino*, à déceler un dispositif théorique (une dialectique du regard et du toucher) qui fait méthode pour la peinture de Titien. Le spectateur, excité par la contemplation de cette Vénus (et par les effets érotiques de la peinture de Titien), aura le désir de se rapprocher pour toucher ce qu'il voit. En le faisant, il ne verra plus l'objet de son désir et devra revenir en arrière afin de jouir à nouveau des délices de l'illusion mimétique et du *colorito* (ARASSE, 1986). La *Vénus d'Urbino* est donc bien le résultat d'une culture savante, mais une culture qui est avant tout figurative.

Cette approche originale s'appuie sur l'iconographie « contextualisée » d'Augusto Gentili, qui a su redonner une visibilité aux peintures disparaissant bien souvent derrière les constructions savantes des iconographes. Gentili, dont le travail sur Titien est inestimable, est revenu, grâce à sa connaissance remarquable de la culture vénitienne (littéraire comme artistique) du *Cinquecento*, sur les œuvres les plus connues de l'artiste afin de reprendre leur interprétation. Sa lecture s'appuie toujours sur des évidences figuratives que l'iconographie aveugle avait masquées et propose une voie médiane et intelligente entre l'iconographie et les documents. Son *Da Tiziano a Tiziano* offre, avec les écrits de David Rosand, une « vulgate » incontestée qui a permis de repenser les « instruments culturels » dont Titien disposait (GENTILI, [1980] 1988, p. 255).

La discussion sur la culture de Titien est sans doute sans fin et ne résout surtout pas les problèmes figuratifs posés par les peintures. Titien ne vient pas d'une famille rustique de montagnards mais bien de notaires et de magistrats. On peut donc en déduire que le jeune artiste a reçu une éducation. Et même s'il ne lit pas le latin (GINZBURG, [1986] 1989), sa connaissance des sources antiques (Ovide, notamment) a pu se faire par le biais des traductions en langue vulgaire ou par ses amis polygraphes. Quoi qu'il en soit, Gentili remarque que les inventions de Titien pour ses toiles mythologiques témoignent d'une culture originale qui laisse supposer une bonne compréhension des sources. Titien en vient souvent, principalement par le choix du moment représenté (le découpage des vers ovidiens), à une « interprétation allégorique des mythes » qui déplace la simple question de la maîtrise du latin (GENTILI, [1980] 1988, p. 239). Pour la représentation de *Vénus et Adonis*, il choisit, de façon très originale au regard de la tradition littéraire et iconographique, de peindre le moment du départ d'Adonis. Cette interprétation peut se voir comme une véritable « lecture » d'Ovide avec les moyens propres au peintre (littéraires, sans doute, mais surtout plastiques).

Titien peintre

Avec sa monographie (ROSAND, 1978) et ses nombreux articles, David Rosand a été l'un des premiers à porter son attention sur la touche du peintre, sans volonté d'attribution, et à révéler l'importance signifiante de ce travail pictural. En revenant sur ce que les contemporains avaient déjà vu, Rosand parle des différentes modalités d'application de la couleur sur la surface et des effets complexes que le pinceau, plus ou moins gros, ou les doigts peuvent créer. La célébration de l'« éloquence du pinceau » (ROSAND, 1981, p. 85-96) de Titien a également permis de complexifier les commentaires sur la « dernière manière ». Pour Rosand, qui rejoint là Gentili, la « *pittura di macchia* » n'est pas le signe de la vieillesse du peintre

13. Titien, *La mort d'Actéon*, vers 1570-1576, Londres, The National Gallery.

(selon la vieille litanie de la « main qui tremble »), mais bien l'expression de sa pensée plastique. Valeska von Rosen a prolongé cet héritage critique en montrant que la technique de Titien avait été mal comprise, idéalisée, et qu'il fallait au contraire la voir pour elle-même comme une démonstration de théorie (ROSEN, 2001, p. 390). Augusto Gentili, dans une analyse brillante de la *Mort d'Actéon* (Londres, National Gallery, 1570-1576; fig. 13), avait déjà montré que l'on pouvait voir, dans une même peinture, cohabiter deux styles différents. Diane s'apprêtant à tuer Actéon (encore que son arc ne comporte pas de corde) est peinte avec précision alors que le malheureux Actéon, déjà dévoré par ses chiens, est traité avec des taches et des aplats de couleur. L'inachèvement de la forme qui définit Actéon traduit plastiquement la métamorphose du chasseur en cerf et sa mort annoncée (GENTILI, [1980] 1988, p. 244-246). Cette œuvre montre bien que Titien était capable d'alterner les styles et qu'il les concevait comme des moyens pratiques au service d'une réflexion théorique.

Le traitement des fleurs enflammées de l'*Annonciation* de l'église San Salvador à Venise (1562-1564; fig. 14) révèle une métaphore (le buisson ardent) que la métamorphose picturale (la couleur en lumière) rend également possible (GENTILI, 1993). L'iconographie originale proposée par Titien naît d'une invention proprement picturale. La matière n'est ainsi pas secondaire dans la réalisation d'un programme iconographique; dans le cas de Titien, elle l'informe même.

14. Titien,
Annonciation,
1562-1564,
Venise, San
Salvador.

Les recherches actuelles se focalisent encore sur la picturalité si étonnante des dernières œuvres de Titien, ouvrant la voie à des confrontations idéologiques qui ne font que relancer les anciennes oppositions révélées par les études iconographiques. Aux interprétations proches de la pensée de Gentili ou de Rosand, certains historiens rétorquent que le soi-disant inachèvement des peintures de Titien n'est en rien volontaire. Ils n'y voient, de façon pragmatique (ou positiviste), que la simple conséquence d'une peinture non terminée (HOPE, 1980; PEDROCCO, 2001; *Der späte Tizian...*, 2007). L'attention au toucher, à la matérialité de Titien, est une façon de continuer à développer cette iconographie « contextualisée » de Gentili (GENTILI, [1980] 1988; GENTILI, 2008) ou la « signification figurative » mise en avant par Arasse (ARASSE, 1980) ou Rosand (ROSAND, 1981). Daniela Bohde (BOHDE, 2003; WOODS-MARSDEN, 2007) ou Valeska von Rosen (ROSEN, 2001) ont brillamment montré comment la visibilité du pinceau et de la touche jouait un rôle essentiel dans l'élaboration d'une réflexion thématique (érotique, mystique) chez Titien,

qu'elle soit attachée à l'iconographie voulue par le commanditaire ou plus intime et propre à l'artiste. Dans l'analyse du *Supplice de Marsyas*, Daniela Bohde porte autant d'attention à ce que Titien représente (les symboles iconographiques) qu'à la manière dont il les représente. À ses yeux, le combat sans merci que se livrent Apollon et Marsyas est bien visible dans l'opposition de la flûte et de la lyre mais aussi dans un traitement pathétique de la matière picturale. Ce que Titien dévoile dans le corps écorché de Marsyas, c'est autant le corps du satyre que la peinture « faisant corps » (BOHDE, 2003). L'autre manière de comprendre la matérialité de la peinture de Titien a été, plus prosaïquement, d'en analyser les composants chimiques et de chercher à percer, par les radiographies, les secrets d'atelier.

L'atelier de Titien

Les catalogues d'exposition sur Titien s'accompagnent désormais presque tous de notices sur les observations technico-scientifiques qui viennent encadrer les réflexions historiques plus générales. Les études menées à l'occasion de l'exposition de Venise et Washington (*Tiziano*, 1990) ont marqué un tournant, entraînant à leur suite quantité de nouvelles restaurations. Les expositions de Londres et de Madrid (*Titian*, 2003; *Tiziano*, 2003) comme celles de Vienne et de Venise (*Der späte Tizian...*, 2007; *L'ultimo Tiziano...*, 2008) n'ont pas dérogé à cette règle. Des expositions restreintes autour d'une œuvre majeure nouvellement restaurée se sont multipliées au cours de ces dernières années. *L'Amour sacré et l'Amour profane*, en 1995 (*Tiziano*

Vecellio. Amor..., 1995); *La Cène à Emmaüs* en 2006 (*La Cena di Tiziano...*, 2006), *La Madone à la rose* et le *Portrait de Sixte IV* en 2002 (NATALI, 2002) ou bien encore la *Danaé* (*La Danae di Tiziano...*, 2005) ont, par exemple, été analysés scientifiquement et les résultats publiés dans des catalogues. L'analyse systématique des peintures de Titien conservées au Kunsthistorisches Museum de Vienne est un des projets les plus ambitieux de ce type d'approche. Des colloques ont pris le relais (CHECA, MANCINI, VILLAVARDE, 1999; PAVANELLO, 2005), permettant aux historiens de l'art d'ouvrir de nouvelles perspectives critiques à partir de ces informations.

Avec ces données scientifiques (radiographies, études chimiques des pigments...), les historiens et conservateurs de musée reviennent à la source de la création et cherchent à éprouver ce que les commentateurs anciens ont pu dire de la *maniera* de Titien. Ces études se systématisent (*L'ultimo Tiziano...*, 2008) et permettent de mieux comprendre le processus créatif, quelquefois très éloigné du mythe (TAGLIAFERRO, 2007). Le *ductus* si original de Titien mis au point dans les dernières années de sa vie n'était vu qu'à travers la lecture qui en avait été faite au *Cinquecento* ou au *Seicento*. De nombreux lieux communs (la main qui tremble, la mauvaise vision du vieux peintre, son jugement altéré...) se sont développés à partir des témoignages historiques de Vasari, Palma le Jeune ou Boschini afin de décrire le changement stylistique tardif. Ces études techniques ont permis d'entreprendre ce que David Rosand nomme joliment une « archéologie de la peinture » (ROSAND, 1999, p. 127).

Les radiographies ont également montré le rôle important que les cartons préparatoires pouvaient tenir dans l'exécution des œuvres, même celles peintes avec ce style si original, et éclairé la place que l'atelier occupait dans la production du maître (WALD, 2008). Elles ont ainsi servi à révéler l'usage qui était fait par Titien, comme par d'autres peintres contemporains, de dessins préparatoires et de poncifs qui pouvaient être réutilisés par le maître ou ses assistants (fig. 15).

15. Titien, *Danaé* :

a. 1544, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte;

b. 1549-1550, Madrid, Museo Nacional del Prado, radiographie, avec les contours de la version de Naples (a) en superposition;

c. 1554, Vienne, Kunsthistorisches Museum, avec les contours de la version de Madrid (b) en superposition;

d. Saint-Pétersbourg, Ermitage, avec les contours de la version de Madrid (b) en superposition;

[*L'ultimo Tiziano...*, 2008, p.128].

16. Orazio Vecellio, *Saint Jean Baptiste entre sainte Lucie et sainte Catherine d'Alexandrie*, vers 1575-1576, Fregona, Santa Maria Assunta.

Des similitudes ont été observées à de nombreuses reprises dans certains détails des peintures de Titien, laissant supposer un archivage de dessins à l'intérieur de l'atelier afin de les réemployer le cas échéant. Cette pratique, relativement courante à Venise et dans le reste de l'Italie, a semble-t-il été adoptée assez tôt par Titien. La fabrique à l'arrière-plan de la *Vénus de Dresde* par Giorgione, de la main de Titien, se retrouve, pratiquement inchangée, dans le *Noli me tangere*, *L'Amour sacré et l'Amour profane* (HOCHMANN, 2008). Cette connaissance nouvelle a encouragé les historiens de l'art à se pencher avec un peu plus d'attention sur la « cuisine » du peintre et à développer les recherches sur son atelier. L'image d'un Titien dirigeant un atelier avec des élèves qui exécutaient sous ses ordres quantité d'œuvres qui imitaient son style a longtemps été atténuée par la glorification du génie unique du maître. Les recherches documentaires menées par Charles Hope, notamment, ont permis d'y voir plus clair dans la famille du peintre et dans le rôle joué par ses proches (son fils Orazio, principalement ; fig. 16) dans l'organisation quotidienne de l'atelier (HOPE, 2008). Giorgio Tagliaferro mène une étude plus poussée sur l'atelier (ou les ateliers) de Titien qui permettra, peut-être, de mieux comprendre ses rouages, ses règles, et de mieux cerner ce qui relève de l'invention ou de l'exécution (TAGLIAFERRO : 2006, 2007, 2008).

La théorie-Titien

Ces études permettront sûrement de revoir la question de l'autographie, qui est demeurée si essentielle dans les analyses iconographiques. Les reprises, les copies d'atelier ou la diffusion de modèles inventés par le maître, en déplaçant l'intérêt de l'individu aux œuvres, parviendront peut-être à déboucher sur un mariage habile entre les approches contextuelles (historiques et sociales) et les analyses plastiques. Le travail déjà entamé sur l'atelier des Bassano et leurs innombrables variantes autour d'une même œuvre pourrait servir de guide (AIKEMA, 1996).

Le choix de Titien comme clé de lecture unique d'un genre ou d'une période ne peut mener qu'à des remarques subjectives et n'encourage pas à l'écriture, pourtant nécessaire, d'histoires parallèles, contradictoires, de l'art vénitien, vu notamment par les « petits » maîtres ou les artistes plus conservateurs. Titien implique presque naturellement, par la tradition critique qui lui est associée, une histoire glorieuse. La plupart (si ce n'est la totalité) des écrits sur Titien suivent un récit chronologique qui débouche invariablement sur une évolution toujours plus prestigieuse de son art. Génie précoce qui dépasse rapidement les peintres les plus réputés (Giovanni Bellini, Giorgione), Titien ne fait, dans la suite de sa carrière, que confirmer cette nature supérieure qui ne peut produire que des chefs-d'œuvre. Ce type de lecture chronologique reste tributaire de traditions rhétoriques dont l'histoire de l'art a du mal à se défaire. La production d'un peintre suivrait une croissance naturelle menant de la jeunesse à la maturité, des premiers tâtonnements aux

œuvres géniales. La « dernière manière » de Titien serait alors la trace d'une déchéance. Cette « vieillesse » de l'art, que l'on retrouve associée de la même façon à d'autres artistes (Michel-Ange, Poussin), ne tient pas aux caractéristiques propres de la peinture de Titien mais relève d'un *topos* (SOHM, 2007) auquel l'histoire de l'art semble tenir. Il manque bien souvent à ces approches monographiques une réflexion plus théorique sur le discours de l'histoire de l'art et sur ses propres outils d'analyse. Le concept d'anachronisme, pourtant largement médiatisé par plusieurs recherches d'historiens (LORAU, 1993) ou d'historiens de l'art (DIDI-HUBERMAN, 2000) ne semble pas avoir prise sur les études académiques. Gentili, pourtant, avait proposé une lecture proche de ces problématiques en montrant comment Titien revenait « en arrière », à la fin de sa carrière, reprenant des motifs giorgionesques qu'il n'avait plus utilisés depuis plus de cinquante ans (GENTILI, [1980] 1988). Le *Dionysos et Ariane* (Vienne, Kunsthistorisches Museum, vers 1570-1575) est une peinture « anachronique » qui prend comme source d'inspiration des œuvres de sa jeunesse : la *Vénus endormie* (vers 1510-1515) de Giulio Campagnola et le *Polyphème* de Sebastiano del Piombo (Rome, Villa Farnésine, 1512).

Quels que soient les qualités et les défauts de la littérature consacrée à Titien, les découvertes archivistiques à venir, les recherches gagneraient à prendre un peu de distance avec les codes littéraires imposés par l'histoire de l'art académique. Une monographie, par exemple, sera presque obligatoirement condamnée – et cela malgré les qualités de l'auteur – à donner une image stéréotypée de l'artiste, alternant descriptions des œuvres et commentaires historiques généraux (HUMFREY, 2007). Comme l'ont montré Augusto Gentili (GENTILI, [1980] 1988) ou Françoise Bardon (BARDON, 1995-1996), Titien est peut-être, par l'extraordinaire profusion des publications qui lui sont consacrées, une figure idéale pour marier théorie et histoire et pour sonder les présupposés méthodologiques de cette discipline appelée histoire de l'art.

Notes

1. « *Considerate anco la maraviglia ch'io ebbi de i nuvoli composti d'umidità condensa. I quali in la principal veduta, mezz si stavano vicini a i tetti de gli edifici, e mezz ne la penultima [...] O con che belle tratteggiature i pennelli naturali spingevano l'aria in là, discostandola da i palazzi con il modo, che la discosta il Vecellio nel fare de i paesi* », ARÉTIN, [1538-1557], 2003, p. 49.
2. « *Previous generations, too, have always felt themselves constrained to measure the greatness of Tintoretto by the standard of Titian* », TIETZE, 1948, p. 11.
3. « *Representing sea and sky, Titian underscored the superiority of painting over sculpture, and in particular the advantages of Venetian painting, for these insubstantial substances of water and air exist only as color and light, that is, as colorito* », GOFFEN, 1997b, p. 131.
4. « *Vago e piacevole castello* », BEMBO [1505], 2006, p. 3.

Bibliographie

- AIKEMA, 1996 : Bernard Aikema, *Jacopo Bassano and his public: moralizing pictures in an age of reform; ca. 1535-1600*, Princeton, 1996.
- ANDERSON, 1996 : Jaynie Anderson, *Giorgione. Peintre de la « brièveté poétique »*, Paris, 1996 ; éd. angl. : Paris, 1997.
- ARASSE, 1980 : Daniel Arasse, « La signification figurative chez Titien : remarques de théorie », dans POZZA, 1980, p. 149-160.
- ARASSE, 1986 : Daniel Arasse, *Tiziano, Venere d'Urbino, (Hermia, 8)*, Venise, 1986.
- ARASSE, TÖNNESMANN, 1997 : Daniel Arasse, Andreas Tönnemann, *La Renaissance maniériste, (L'Univers des formes, 42)*, Paris, 1997.
- ARÉTIN, [1538-1557] 2003 : L'Arétin, « Lettre à Titien, mai 1544 », dans *Sur la poétique, l'art et les artistes (Michel-Ange*

et Titien), édition bilingue, Paris, 2003 [Lettere, Venise, 1538-1557].

- BARDON, 1995-1996 : Françoise Bardon, *Le Concert champêtre*, Paris, vol. 1, 1995 ; vol. 2, 1996.
- BARKAN, 1999 : Leonard Barkan, *Unearthing the Past: Archaeology and Aesthetics in the Making of Renaissance Culture*, New Haven/Londres, 1999.
- BÄTSCHMANN, 2008 : Oskar Bätschmann, *Giovanni Bellini*, Londres, 2008.
- BEMBO, [1505] 2006 : Pietro Bembo, *Les Azolains*, Marie-Françoise Fréjus éd., édition bilingue, Paris, 2006 [Gli azolani, Venise, 1505].
- BERNARDINI, 1995 : Maria Grazia Bernardini, « L'Amor Sacro e Profano nella storia della critica », dans *Tiziano Vecellio. Amor...*, 1995, p. 35-51.
- BODART, 1998 : Diane Bodart, *Tiziano e Federico II Gonzaga, (Biblioteca del Cinquecento, 82)*, Rome, 1998.

- BOHDE, 2002 : Daniela Bohde, *Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians*, Emsdetten/Berlin, 2002.
- BOHDE, 2003 : Daniela Bohde, « Skin and the search for the interior: the representation of flaying in the art and anatomy of the Cinquecento », dans Florike Egmond, Robert Zwijnenberg éd., *Bodily Extremities. Preoccupations with the Human Body in Early Modern European Culture*, Aldershot, 2003, p. 10-47.
- BOUCHER, 1991 : Bruce Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven/Londres, 1991.
- BROWN, 2005 : Beverly Louise Brown, « Titian's Marble Muse : Ravenna, Padua and 'The Miracle of the Speaking Babe' », dans *Studi Tizianeschi*, 2005/3, p. 19-45.
- CHASTEL, [1956] 1995 : André Chastel, *L'Art italien*, Paris, 1995 [1956].
- CHASTEL, [1977] 1984 : André Chastel, *Le Sac de Rome, 1527. Du premier maniérisme à la Contre-Réforme*, Paris, 1984 [*The sack of Rome*, Washington, 1977].
- CHECA, 1994 : Fernando Checa, *Tiziano y la monarquía hispánica: usos y funciones de la pintura veneciana en España (siglos XVI y XVII)*, Madrid, 1994.
- CHECA, MANCINI, VILLAVÉRDE, 1999 : Fernando Checa, Matteo Mancini, Fernando Villaverde éd., *Tiziano. Técnicas y restauraciones*, (colloque, Madrid, 1999), Madrid, 1999.
- COHEN, 1996 : Charles E. Cohen, *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone: Between Dialect and Language*, Cambridge (UK), 1996.
- COLE, 1999 : Bruce Cole, *Titian and Venetian Painting, 1450-1590*, Boulder, 1999.
- *Da Tiziano a El Greco...*, 1981 : *Da Tiziano a El Greco. Per la storia del Manierismo a Venezia*, Rodolfo Palluchini éd., (cat. expo., Venise, Palazzo Ducale, 1981), Milan, 1981.
- DAL POZZOLO, 2007 : Enrico Maria Dal Pozzolo, « Attorno, ai limiti e nell'ombra di Tiziano », dans *Tiziano...*, 2007, p. 145-162.
- D'ELIA, 2005 : Una Roman D'Elia, *The poetics of Titian's religious paintings*, Cambridge (UK)/New York, 2005.
- *Der späte Tizian...*, 2007 : *Der späte Tizian und die Sinnlichkeit der Malerei*, Sylvia Ferino-Pagden, Giovanna Nepi Scirè éd., (cat. expo., Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2007-2008), Vienne, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, 2000 : Georges Didi-Huberman, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, 2000.
- DOLCE, [1557] 1968 : Lodovico Dolce, « Dialogo della pittura intitolato l'Aretino », dans Mark W. Roskill éd., *Dolce's « Aretino » and Venetian art theory of the Cinquecento*, New York, 1968, p. 83-195 [Venise, 1557].
- FERINO-PADGEN, 2008 : Sylvia Ferino-Pagden, « L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura », dans *L'ultimo Tiziano...*, 2008, p. 15-27.
- FREEDMAN, 1987 : Luba Freedman, « 'The Schiavona': Titian's Response to the Paragone between Painting and Sculpture », dans *Arte Veneta*, 1987, XLI, p. 31-40.
- FREEDMAN, 1995 : Luba Freedman, *Titian's portraits through Aretino's Lens*, University Park (Penn.), 1995.
- FREEDMAN, 2004 : « Titian and the Classical Heritage », dans *The Cambridge Companion to Titian*, Patricia Meilman éd., Cambridge, 2004, p. 183-202.
- FRIEDLAENDER, [1957] 1991 : Walter Friedlaender, *Maniérisme et antimaniérisme dans la peinture italienne*, Paris, 1991 [*Mannerism and Anti-Mannerism in Italian Painting*, New York, 1957].
- FURLAN, 1988 : Caterina Furlan, *Il Pordenone*, Milan, 1988.
- GANZ, 1991 : Peter Ganz et al. éd., *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, (colloque Wiesbaden, 1987-1988), Wiesbaden, 1991.
- GENTILI, [1980] 1988 : Augusto Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura Veneziana del Cinquecento*, (Biblioteca del Cinquecento, 42), Rome, 1988 [Milan, 1980].
- GENTILI, 1981 : Augusto Gentili, « Per la demitizzazione di Giorgione: documenti, ipotesi, provocazioni », dans *Giorgione e la cultura...*, 1981, p. 12-25.
- GENTILI, 1993 : Augusto Gentili, « Tiziano e la religione », dans MANCA, 1993, p. 146-165.
- GENTILI, 2008 : Augusto Gentili, « La committenza veneziana di Tiziano: fatti, contesti e immagini, 1537-1576 », dans *L'ultimo Tiziano...*, 2008, p. 43-54.
- GINZBURG, [1986] 1989 : Carlo Ginzburg, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI^e siècle », dans *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, Paris, 1989, p. 113-137 [*Miti emblematici: morfologia e storia*, Turin, 1986].
- *Giorgione e la cultura...*, 1981 : *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500: mito, allegoria, analisi iconologica*, (colloque, Rome, 1978), Rome, 1981.
- *Giorgione. Myth and Enigma*, 2004 : *Giorgione. Myth and Enigma*, Sylvia Ferino-Pagden éd., (cat. expo., Vienne, Kunsthistorisches Museum, 2004), Milan, 2004.
- *Giovanni Bellini...*, 2004 : *Giovanni Bellini and the Art of devotion*, Ronda Kasl éd., (cat. expo., Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 2004), Indianapolis, 2004.
- GOFFEN, 1986 : Rona Goffen, *Piety and patronage in Renaissance Venice. Bellini, Titian, and the Franciscans*, New Haven/Londres, 1986.
- GOFFEN, 1997a : Rona Goffen, *Titian's 'Venus of Urbino'*, Cambridge (UK), 1997.
- GOFFEN, 1997b : Rona Goffen, *Titian's Women*, New Haven/Londres, 1997.
- GOFFEN, 2002 : *Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo, Raphael, Titian*, New Haven/Londres, 2002.
- HIRST, 1963 : Michael Hirst, « Three Ceiling Decorations by Francesco Salviati », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1963, XXVI-2, p. 146-165.
- HOCHMANN, 2004 : Michel Hochmann, *Venise et Rome 1500-1600, deux écoles de peinture et leurs échanges*, Genève, 2004.
- HOCHMANN, 2008 : Michel Hochmann, « Le dessin dans la peinture vénitienne : nouvelles recherches », dans *Revue de l'Art*, 2008-2, 160, p. 11-22.
- HOPE, 1980 : Charles Hope, *Titian*, Londres, 1980.
- HOPE, 1990 : Charles Hope, « The

- Ceiling Paintings in the Libreria Marciana », dans Massimo Gemin éd., *Nuovi Studi su Paolo Veronese*, Venise, 1990, p. 290-298.
- HOPE, 2007 : Charles Hope, « La biografia di Tiziano secondo Vasari », dans *Tiziano...*, 2007, p. 37-41.
- HOPE, 2008 : Charles Hope, « La famiglia di Tiziano e la dispersione del suo patrimonio », dans *L'ultimo Tiziano...*, 2008, p. 29-41.
- HUMFREY, 1993 : Peter Humfrey, *The altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/Londres, 1993.
- HUMFREY, 1995 : Peter Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven/Londres, 1995 ; trad. fr. : *La Peinture de la Renaissance à Venise*, Paris, 1996.
- HUMFREY, 1997 : Peter Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven, 1997 ; trad. fr. : Paris, 1997.
- HUMFREY, 2007 : Peter Humfrey, *Titien, tout l'œuvre peint*, Gand, 2007.
- HUMFREY, GENTILL, 1994 : Peter Humfrey, Augusto Gentili éd., *Cima da Conegliano*, (colloque, Conegliano, 1993), 2 vol. publiés dans *Venezia Cinquecento*, 1994, IV/7-8.
- JOANNIDES, 2001 : Paul Joannides, *Titian to 1518: the Assumption of a Genius*, New Haven/Londres, 2001.
- KRISCHEL, 1996 : Roland Krischel, « Tintoretto e la scultura veneziana », dans *Venezia Cinquecento*, 1996, VI/12, p. 5-54.
- KRISCHEL, 2007 : « Tintoretto and the Sister Arts », dans *Tintoretto*, 2007, p. 115-138.
- *La Cena di Tiziano...*, 2006 : *La Cena di Tiziano. Immagini del Risorto tra Louvre e Ambrosiana*, Giovanni Morale éd., (cat. expo., Milan, Pinacoteca Ambrosiana), Milan, 2006.
- *La Danae di Tiziano...*, 2005 : *La Danae di Tiziano del Museo di Capodimonte: il mito, la storia, il restauro*, Anna Chiara Alabiso éd., (cat. expo., Naples, Museo di Capodimonte, 2005), Naples, 2005.
- *Le Siècle de Titien...*, 1993 : *Le Siècle de Titien : l'âge d'or de la peinture à Venise*, Michel Laclotte éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1993), Paris, 1993.
- LORAUX, 1993 : Nicole Loraux, « Éloges de l'anachronisme en histoire », dans *Le Genre humain*, 1993, 27, p. 23-39.
- *L'ultimo Tiziano...*, 2008 : *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, Sylvia Ferino-Pagden, Giovanna Nepi Scirè éd., (cat. expo., Venise, Galleria dell'Accademia, 2008), Vienne, 2008.
- MANCA, 1993 : Joseph Manca éd., *Titian 500*, (colloque, Washington, 1990), (*Studies in the History of Art*, 45), Hanover, 1993.
- MEILMAN, 2000 : Patricia Meilman, *Titian and the Altarpiece in Renaissance Venice*, Cambridge (UK), 2000.
- NATALI, 2002 : Antonio Natali, *Tiziano. 'La Madonna delle rose' e il 'Ritratto di Sisto IV': due risarcimenti*, Milan, 2002.
- NICHOLS, 1999 : Tom Nichols, *Tintoretto. Tradition and Identity*, Londres, 1999.
- PALLUCCHINI, 1978 : Rodolfo Pallucchini éd., *Tiziano e il manierismo europeo*, (colloque, Venise, 1976), Florence, 1978.
- PANOFKY, [1969] 1989 : Erwin Panofsky, *Le Titien. Questions d'iconologie*, Paris, 1989 [*Problems in Titian. Mostly Iconographic*, (*The Wrightsman lectures*, 2), New York, 1969] ; réed. fr. : *Le Titien. Questions d'iconographie*, Paris, 2004.
- PAVANELLO, 2005 : Giuseppe Pavanella éd., *Tiziano. Restauri, tecniche, programmi, prospettive*, (colloque, Venise, 2000), Venise, 2005.
- PEDROCCO, 2001 : Filippo Pedrocco, *Titian*, New York, 2001.
- PINELLI, [1993] 1996 : Antonio Pinelli, *La Belle manière. Anticlassicisme et maniérisme dans l'art du XVI^e siècle*, Paris, 1996 [*La Bella maniera*, Turin, 1993].
- POZZA, 1980 : Neri Pozza éd., *Tiziano e Venezia*, (colloque, Venise, 1976), Vicence, 1980.
- PUPPI, 2004 : Lionello Puppi, *Su Tiziano*, Milan, 2004.
- PUTTFARKEN, 1991 : Thomas Puttfarken « The Dispute about disegno and colorito in Venice: Paolo Pino, Lodovico Dolce and Titian », dans GANZ, 1991, p. 75-99.
- PUTTFARKEN, 2005 : Thomas Puttfarken, *Titian and Tragic Painting. Aristotle's Poetics and the Rise of the Modern Artist*, New Haven/Londres, 2005.
- ROSAND, 1978 : David Rosand, *Titian*, New York, 1978.
- ROSAND, 1981 : David Rosand, « Titian and the Eloquence of the Brush », dans *Artibus et historiae*, 1981, II/3, p. 85-96.
- ROSAND, 1982 : David Rosand éd., *Titian: his World and his Legacy*, New York, 1982.
- ROSAND, 1988 : David Rosand, *The Meaning of the Mark: Leonardo and Titian (The Franklin D. Murphy Lectures, 8)*, Lawrence, 1988.
- ROSAND, 1999 : David Rosand, « La mano di Tiziano », dans CHECA, MANCINI, VILLASVERDE, 1999, p. 127-138.
- ROSEN, 2001 : Valeska von Rosen, *Mimesis und Selbstbezüglichkeit in Werken Tizians. Studien zum venezianischen Malereidiskurs*, Emsdetten/Berlin, 2001.
- ROSEN, 2008 : Valeska von Rosen, « Diletto dei sensi et diletto dell'intelletto. Les Bacchanales peintes par Bellini et Titien pour Alphonse d'Este considérées dans leur contexte de réception », dans M. Hochmann et al. éd., *Programme et invention dans l'art de la Renaissance*, (colloque, Rome, 2005), Paris, 2008, p. 311-351.
- SETTIS, [1978] 1987 : Salvatore Settis, *L'invention d'un tableau. La Tempête de Giorgione*, Paris, 1987 [*La « Tempesta » interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Turin, 1978].
- SHEARMAN, 1967 : John Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967 ; trad. fr. à paraître.
- SMYTH, [1962] 1992 : Craig Hugh Smyth, *Mannerism and Maniera*, Vienne, 1992 [New York, 1962].
- SOHM, 2007 : Philip Sohm, *The Artist Grows Old. The Aging of Art and Artists in Italy. 1500-1800*, New Haven/Londres, 2007.
- STEDMAN SHEARD, 1993 : Wendy Stedman Sheard, « Antonio Lombardo's Reliefs for Alfonso d'Este's Studio di Marmi: Their Significance and Impact on Titian », dans MANCA 1993, p. 315-357.
- TAGLIAFERRO, 2006 : Giorgio Tagliaferro, « La bottega di Tiziano: un percorso critico », dans *Studi Tizianeschi*, 2006/4, p. 16-52.

- TAGLIAFERRO, 2007 : Giorgio Tagliaferro, « Il clan Vecellio: congiunti e collaboratori di Tiziano nell'ultimo decennio », dans *Tiziano...*, 2007, p. 163-169.
- TAGLIAFERRO, 2008 : Giorgio Tagliaferro, « Nella bottega con Tiziano, 1548-1576 », dans *L'ultimo Tiziano...*, 2008, p. 71-77.
- *The Age of Titian...*, 2004 : *The Age of Titian: Venetian Renaissance Art from Scottish Collections*, Peter Humfrey, Aidan Weston-Lewis, Timothy Clifford éd. (cat. expo., Édimbourg, 2004), Édimbourg 2004.
- TIETZE, 1948 : Hans Tietze, *Tintoretto*, Londres, 1948.
- *Tintoretto*, 2007 : *Tintoretto*, Miguel Falomir éd., (cat. expo., Museo Nacional del Prado, 2007), Londres, 2007.
- *Titian and the Venetian Woodcut*, 1976 : *Titian and the Venetian Woodcut*, David Rosand, Michelangelo Murano éd., (cat. expo., Washington, National Gallery of Art/Dallas, Dallas Museum of Fine Arts/Detroit, Detroit Institute of Arts, 1976-1977), Washington, 1976.
- *Titian*, 2003 : *Titian*, Charles Hope, David Jaffé éd., (cat. expo., Londres, National Gallery, 2003), Londres, 2003.
- *Titien...*, 2006 : *Titien. Le pouvoir en face*, Patrizia Nitti, Tullia Carratù, Morena Costantini éd. (cat. expo., Paris, Musée du Luxembourg, 2006), Milan, 2006.
- *Tiziano*, 1990 : *Tiziano*, (cat. expo., Venise, Palazzo Ducale/Washington, National Gallery of Art, 1990), Munich, 1990; trad. fr. : Paris, 1990.
- *Tiziano*, 2003 : *Tiziano*, Miguel Falomir éd., (cat. expo., Madrid, Museo Nacional del Prado, 2003), Madrid, 2003.
- *Tiziano...*, 2006 : *Tiziano e il ritratto di corte da Raffaello ai Carracci*, Maria Sapio éd., (cat. expo., Naples, 2006), Naples, 2006.
- *Tiziano...*, 2007 : *Tiziano. L'ultimo atto*, Lionello Puppi éd., (cat. expo., Belluno/ Pieve di Cadore, 2007-2008), Milan, 2007.
- *Tiziano Vecellio. Amor...*, 1995 : *Tiziano Vecellio. Amor Sacro e Amor Profano*, Claudio Strinati, Maria Grazia Bernardini éd., (cat. expo. Rome, Palazzo delle Esposizioni, 1995), Milan, 1995.
- *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, [1971] 1988 : *Tout l'œuvre peint de Giorgione*, Sylvie Béguin, Pietro Zampetti éd., Maurice Brock éd., Paris, 1988 [1971].
- VALCANOVER, 1999 : Francesco Valcanover, *Tiziano. I suoi pennelli sempre partorirono espressioni di vita*, Florence, 1999.
- VENTURELLI, 2002 : Roberto Venturelli, « Pordenone a Cremona. Iconografie, contesti, significati », dans *Venezia Cinquecento*, 2002, XII/23.
- WALD, 2008 : Robert Wald, « La 'Danae' di Tiziano a Vienna. Osservazioni su esecuzione e repliche nella bottega di Tiziano », dans *L'ultimo Tiziano...*, 2008, p. 125-133.
- WIND, 1948 : Edgar Wind, *Bellini's Feast of the Gods: a study in Venetian humanism*, Cambridge (Mass.), 1948.
- WIND, [1958] 1992 : Edgar Wind, *Mystères païens de la Renaissance*, Paris, 1992 [*Pagan Mysteries in the Renaissance*, Londres, 1958].
- WOODS-MARSDEN, 2007 : Joanna Woods-Marsden, *Titian: materiality, likeness, 'istoria'*, (colloque, New York, 2004), Turnhout, 2007.
- ZAPPERI, 1990 : Roberto Zapperi, *Tiziano, Paolo III e i suoi nipoti. Nepotismo e ritratto di Stato*, Turin, 1990.
- ZAPPERI, 1991 : Roberto Zapperi, « Alessandro Farnese, Giovanni Della Casa and Titian's Danae in Naples », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1991, LVI, p. 159-171.