1) **Venise**
2) **Venise, cours n°3, place nette pour Titien**

Titien, après avoir terminé les œuvres de Giorgione, s'affirme rapidement comme le peintre le plus doué de sa génération et va rapidement régner (presque) sans partage sur la peinture de Venise. Sa capacité de travail jointe à son sens inné de la magnificence et à son entregent vont rapidement porter leurs fruits et sa réputation dépasser rapidement les murs de la Sérénissime. Dès le début des années 1530, il travaille plus pour les princes extérieurs et pour Charles Quint que pour Venise. Cela laisse donc une petite place à quelques autres artistes comme Lotto, Palma le Vieux, Paris Bordone ou bien Pordenone, transfuge maniériste qui vient s'installer à Venise en 1527.

3) **L'ascension : 1506-1520 + Vierge à l'Enfant avec sainte Dorothée et saint Georges, 1516-20, Prado**
4) **1e dates + Alexandre VI présente Jacopo Pesaro à saint Pierre, 1506-10, Anvers**

Né à Pieve di Cadore, dans l'arrière-pays vénitien, Titien est envoyé à 9 ans dans la Sérénissime afin d'y effectuer son apprentissage. Passant d'abord dans l'atelier du mosaïste Sebastiano Zuccato, responsable de l'atelier de mosaïques de la basilique Saint-Marc, celui-ci l'oriente vite vers celui de Gentile Bellini, peintre relativement traditionnel, mais responsable de la décoration du palais des Doges et portraitiste des maîtres de Venise. Même si leur art n'a pas grand chose à voir avec celui du futur Titien, ils lui apportent d'emblée la connaissance et la protection des milieux officiels.
Il part ensuite chez Giovanni Bellini, frère de Gentile. Il y apprend la technique et le renouvellement de la peinture que Giovanni Bellini réalise : un côté plus humain, l'importance de la lumière et du paysage, grâce à l'étude d'œuvres de peintres venus d'ailleurs. Influence de Bellini très forte dans ce tableau, dans la composition

5) **Maître + atelier de Giorgione + Le concert, v 1510, Florence, palais Pitti**

Il termine son apprentissage et commence sa carrière ensuite chez Giorgione, nommé vraisemblablement maître en 1505/06. C'est là qu'il va trouver un certain nombre des bases de son art, qu'il affirmera jusque vers 1520. Giorgione, sur la lancée de Bellini, poursuit le renouvellement de la peinture vénitienne. Thèmes nouveaux, importance de la nature, aspect technique.

6) **salle capitulaire, Scuola del Santo, 1511, Padoue**
7) **miracle du nouveau-né**
8) **détail**

Après la mort de Giorgione en 1510, phénomène d'une clarté et d'un intérêt remarquables : Titien prend le pouvoir à Venise en s'emparant des circuits officiels de la peinture. Son génie en est la cause et la conséquence. Ascension brutale est liée certes à son tempérament mais aussi au fait qu'il sait trouver et inventer les instruments qu'il faut pour se rendre indispensable à la République.
Sortie victorieuse de la guerre contre la Ligue de Cambrai, Venise commence la conquête de la Terre Ferme par celle de Padoue. Et Titien y est le premier à travailler avant de nombreux autres artistes vénitiens. Trois grandes fresques dans le hall principal de la Scuola del Santo , lieu de rencontre à proximité immédiate de Basilique. C'est la première commande documentée de l'artiste. Le travail est documenté en détail, et le temps et la rémunération pour l'exécution sont connus. Le contrat, pour trois fresques, date de décembre 1510 et l'exécution a commencé en avril suivant, tandis que le solde final, une fois terminé, remonte au 2 décembre 1511
Fresques révèlent un tempérament décidé, violent, emporté presque. Division verticale du Miracle du Nouveau-Né réduit l'espace à l'essentiel. Treize « jours » de fresque. Comparé à d'autres scènes du cycle, le miracle du nouveau-né, dans lequel un enfant parle miraculeusement et exonère sa mère d'une accusation injuste d'infidélité, est l'un des moins spectaculaires, du point de vue des possibilités scénographiques, mais l'artiste a réussi à créer un arrangement simple et efficace de caractères. En fait, l'enfant est au centre de la scène, serré dans ses bras par Saint Antoine à genoux. Les regards et les gestes de la foule catalysent le regard du spectateur. Cela génère une séquence horizontale animée, qui contraste avec la partie supérieure où vous pouvez voir un bâtiment avec une niche contenant une statue romaine de Trajan, une citation archéologique de l'arc d' Ancône, si cher à l'environnement padouan, et un paysage avec une colline parsemée d'arbres feuillus.

L'effet est très réaliste et crédible, dépourvu de références artificielles à l'événement miraculeux, telles que des apparitions divines ou des rayons surnaturels, conformément au programme qui aurait dû être convenu avec l'archiconfraternité. La technique de la fresque l'aide à réaliser la synthèse avec l'enseignement qu'il a reçu. Il reprend par ailleurs l'alignement des têtes sur toute la longueur de la toile, qui rappelle les grandes toiles narratives de Carpaccio ou des Bellini.
Déjà dans ces premières œuvres, nous voyons le détachement de Titien de la manière de Giorgione, sous le signe d'une monumentalité plus grande et d'une intensité chromatique des figures, d'accents plus théâtraux (comme le geste du saint) et d'un récit plus vague et immédiat.

9) **1512-1516 : création de nouveaux thèmes + Les 3 âges de l'homme, 1512, Edimbourg + Femme au miroir, v 1514, Louvre**

Dans les mêmes années, Titien aborde les cercles humanistes de la ville, soutenus par le patriciat et les riches marchands, avec la participation d'intellectuels tels que Pietro Bembo , Mario Equicola et Leone Ebreo . Les thèmes philosophiques, littéraires, mythologiques et musicaux qui circulent dans ces environnements ont été traduits par lui dans une série de peintures extrêmement élitistes. Aristotélisme, pythagorisme et néoplatonisme ont influencé des œuvres telles que les *trois âges de l'homme*.
Dans un paysage de pays serein, il y a trois groupes de personnages, à des distances différentes du spectateur. Sur la gauche, un homme à moitié nu se trouvant à côté d'une fille habillée et sur le point de jouer de la double flûte; au centre, au loin, un vieillard qui médite sur la mort tenant deux crânes; à droite, au milieu du champ, trois chérubins, deux dormeurs et un ailé qui monte un tronc sec. Le paysage se perd au contraire dans une succession de collines vues d'en haut, jusqu'à un horizon bleu indéfini.
Les références évidentes sont giorgionesques, aussi bien dans le décor que dans le thème de l'évocation symbolique cryptique, même si typique de Tiziano est la représentation ferme et véridique des personnages, loin d'être courtoise. Le thème de la peinture est généralement indiqué dans une représentation des trois âges de l'homme, à savoir l'enfance, l'âge adulte et la vieillesse, en particulier en relation avec le thème de l'amour. Sur la droite, les enfants dorment encore, mais le Cupidon, qui se lève sur le tronc, indique le désir de grandir pour ressembler aux jeunes amants de gauche. Au cours de la vieillesse, cependant, à l'âge de la solitude, les pensées sont dirigées vers le départ imminent, les deux crânes évoquant le caractère éphémère de l'amour sensuel, mais l'église à l'arrière-plan rappelle la promesse de la vie éternelle au ciel.
Ce tableau de moyennes dimensions est un portrait en buste d'une jeune femme dans son intérieur alors qu'elle fait sa toilette. Elle est accompagnée par un homme qui tient deux miroirs pour qu'elle puisse voir le résultat de sa coiffure. L'œuvre fait l'objet d'un débat entre les chercheurs pour savoir s'il s'agit avant tout d'un portrait, d'une scène de genre ou bien d'une allégorie. Certains observateurs estiment que le tableau possède toutes les caractéristiques de la scène de toilette à visée érotique ; mais une majorité de chercheurs considèrent plutôt que *La Femme au miroir* met avant tout cette mise en scène intimiste au service d'une vanité, c'est-à-dire qu'elle serait une œuvre allégorique exposant les atteintes du temps sur l'être humain. Ensuite, le tableau initie une série de portraits féminins réalisés entre 1510 et 1520 : Titien montre là un intérêt marqué pour ce type de sujets et rompt avec l'usage vénitien de l'époque d'éviter de représenter la femme en portrait, cette dernière étant accusée de détourner l'homme de toute ambition sociale.

10) **1512-1516 ; structuration du réseau + portrait d'homme au chapeau rouge, v 1516, Frick**
11) **1512-1516 : maturation d'un style + Amour sacré et amour profane, 1514, gal Borghèse**

Dans un paysage bucolique, deux femmes, l'une vêtue et l'autre à moitié nue, se trouvent près d'une fontaine, dans laquelle un amour ailé (Eros) retire l'eau qu'il contient. Les deux femmes ont une physionomie identique. À l'arrière-plan, on voit une ville à l'aube (à gauche) contrastant avec un village au coucher du soleil (à droite), des chevaliers et des bergers.
Plusieurs niveaux de lecture célèbrent l'amour et servent d'exemple à la jeune épouse de Niccolò Aurelio, grand chancelier de Venise.
Interprétation littéraire, liée au songe de Poliphile. Deux femmes seraient Polia et Vénus.

Autres chercheurs pensent que thème suggéré par Bembo : la décoration de la fontaine montre en effet des symboles de la mort et de la vie, avec des personnages lus à droite comme Vénus qui pique un pied dans la rescousse Adonis attaqué par Mars (scène tirée du *rêve de Polifilo*), tandis que le viol de Proserpina est à gauche. En ce sens, la femme habillée pourrait être Polia elle-même, l'héroïne du roman ou Proserpine.
Interprétation philosophique : Une autre piste d'interprétation florissante est liée aux doctrines de l' Académie néoplatonicienne de Marsilio Ficino , notamment en ce qui concerne le contraste entre la Vénus terrestre et la Vénus céleste
La figure de la femme nue s'explique généralement par la Vénus Céleste, c'est l'image de la beauté universelle et spirituelle, qui soulève un brasier brillant, diversement lisible comme symbole de la charité, de la connaissance ou de l'illumination spirituelle. Idéal de beauté classique, symbole de simplicité et de pureté, il a en fait pour toile de fond un paysage ouvert, plongé dans la lumière (exemple de *paysage moralisé*).
Au contraire, la femme habillée serait la Vénus Terrena, symbole des pulsions humaines et de la force génératrice de la Nature, qui est placée sur un fond sombre. La position d'Eros, au centre des deux, serait donc le point de médiation entre aspirations spirituelles et charnelles, entre ciel et terre.
Même l'arrière-plan aide à exprimer les différents concepts liés aux allégories: à gauche, derrière le profane d'Amor, se trouve un paysage montagneux, avec un sentier en travers franchi par un chevalier dirigé vers le château, lisible comme une métaphore du chemin à suivre pour atteindre la vertu qui est vaincue par des épreuves et des sacrifices ou, alternativement, par une allusion au caractère "laïc" et "civil" du profane Amor; à droite, le paysage est plat, détendu, parsemé de troupeaux évoquant les utopies bucoliques et au loin, on peut voir une église qui se rattache à la sphère religieuse et spirituelle. Cantelupe s'est ensuite appliqué à un examen iconologique complet énumérant la multiplicité des idées chrétiennes et païennes
Interprétation nuptiale : liée au thème du mariage et de la célébration de l'amour. En fait, les deux filles, si semblables à ressembler à des jumeaux, seraient une allusion aux deux visages du mariage, l'un de "sexualité" (*voluptas*), lié à la sphère privée, et l'autre de "chasteté" (*pudicitia*), liée à la sphère publique et au décorum de la mariée. Ces deux faces sont inextricablement liées, à l'instar des eaux que le putto mélange au centre.
La femme assise est habillée comme une épouse de l'époque, avec une robe blanche, des gants, une ceinture, une couronne de myrte (une plante sacrée pour Vénus et ici un symbole de l'amour conjugal). Sur le bord de la fontaine, il contient une cuvette, élément typique des trousses utilisées depuis l'accouchement et donc lisible comme un souhait de fertilité. Dans le même sens, on évoque le couple de lapins à l'arrière-plan, comme l'espoir d'une progéniture abondante.
Quittant maintenant le monde et l'atmosphère de Giorgione, Tiziano affirma de plus en plus un modèle monumental inspiré de formes classiques et sereines. Le succès de ce nouveau concept était de nature à ouvrir une nouvelle phase, caractérisée par le "classicisme chromatique", où les personnages, animés par un "joyeux sentiment de la vie" ils sont insérés dans une atmosphère dominée par des projections et une pénombre intelligemment mesurées, avec une palette vive et corsée, chargée de force expressive, qui s'éloigne de plus en plus des tons poussiéreux de la tonalité.

12) **Titien, Flore, 1515-1520, Florence, Offices**

L'œuvre doit avoir connu un succès considérable depuis sa création, figurant dans de nombreuses gravures du XVIe siècle. Une femme d'une beauté idéale est représentée par une demi-silhouette, vêtue d'une large chemise à plis qui tombe de son épaule gauche, découvrant presque une poitrine. C'est un genre très réussi dans la région vénitienne, dérivé du prototype de *Laura* di Giorgione. D'une main, il tient le manteau rose qui met en valeur le teint nu, tandis que de l'autre une poignée de feuilles et de fleurs. Physiquement, c'est la même femme aux cheveux blonds et crépus qui a fait l'objet d'une série de peintures datant des mêmes années comme la *Femme au miroir.*
La signification de l'image était largement discutée: peut-être une courtisane, comme le suggèrent les inscriptions sur les gravures du XVIIe siècle, peut-être un symbole de l'amour du mariage (Panofsky), même si la robe qu'elle porte n'est pas une robe de mariée, mais une tunique classique

réinterprété au cours de la Renaissance. La poignée de fleurs printanières dans sa main droite l'a amenée de temps à autre à l'interpréter comme une flore, une déesse du printemps ou de la végétation. Les fleurs, en tant qu'attribut de Vénus, se trouvent dans une position similaire également dans la *Vénus d'Urbino*. Les doigts en forme de ciseaux seraient un signe de la future mariée, qui va bientôt perdre sa virginité et prendre l'anneau du mariage; une bague de fiançailles est visible dans l'autre main. Il est possible que la jeune fille soit un exemple de la combinaison de chasteté (*pudicitia*) et de sensualité (*voluptas*) propre aux épouses, comme le suggèrent les seins, celui recouvert d'une chemise et celui découvert.
Le style *de Flora* montre cette harmonie de couleurs, douce et somptueuse à la fois, et une composition typique appelée " classicisme chromatique" de Titien, exaltant la beauté du sujet et dotée d'une forte valeur sensuelle. La figure est placée dans l'espace sans utiliser de schéma rigide frontal, mais de manière plus dynamique, le corps fleuri de la femme suggérant un mouvement circulaire par le mouvement des mains et des épaules, ainsi que la tête légèrement inclinée

13) **Dessin préparatoire de la bataille de Spolète, 1513-14, Louvre + 1516 : nommé peintre de Venise**

A son retour à Venise, Titien possède déjà une solide réputation. Invité à venir à la cour du pape Léon X, il écrit au Conseil des Dix en mai 1513 pour proposer ses services : « Etant à ce jour invité par Sa Sainteté le pape et par d'autres seigneurs à me mettre à leur service, mais souhaitant néanmoins en très fidèle sujet de Votre Sublimité, laisser quelques œuvres mémorables dans cette illustre cité, j'ai réfléchi à la question et je viens donc vous offrir de peindre dans la salle du Grand Conseil, de lui vouer mon talent et mon esprit autant que j'en serai capable… ». Il propose alors de peindre une scène de bataille et ajoute qu'il ne travaillera que pour la gloire, ne demandant que le remboursement de ses frais et la promesse de la charge de courtier au Fondaco dei Tedeschi, ce qui revient à demander le titre d'héritier présomptif du peintre d'État officiel. Sa demande est acceptée, ce qui provoque quelques remous. A partir de 1516, il occupe la charge prestigieuse et fort lucrative de peintre d'État, chargé de superviser la décoration du palais des Doges et de peindre les portraits et tableaux votifs de ses occupants. Quant à la bataille de Spolète (détruite dans un incendie de 1577), il accumulera de nombreux retards et ne l'achèvera qu'en 1538, après maintes menaces du gouvernement.

14) 1516 : commande de l'Assomption des Frari + Assomption + point du vue de loin + détail

En 1516, après la mort de Bellini, Titien obtient sa première religieuse importante dans la cité : l'Assunta pour les Frari. L'œuvre est inaugurée en 1518 et constitue un choc considérable par suite du renouvellement plastique complet proposé par Titien. Retable est finalement un succès alors que les Franciscains étaient déçus au départ. Mais décident de la garder après proposition d'achat par l'ambassadeur d'Autriche. Position de Titien est alors établie. Titien a vite une place unique. Il apparaît, en 10 ans, comme l'artiste le plus capable d'être le peintre officiel. Violence de ses schémas et son don de simplification efficace le rendent mieux apte que ne l'était l'aristocratique Giorgione à obtenir un large écho. Son génie d'invention lui fait trouver des solutions figuratives qui sont à la pointe du modernisme et de la culture picturale : avant même la Transfiguration de Raphaël, l'Assunta impose l'évidence du surnaturel. D'un coup, Titien a périmé l'emploi traditionnel des mandorles pour les scènes d'Assomption, Ascension et Résurrection. Il est le peintre du mythe vénitien en cours d'élaboration. 1e tableau à effet à Venise. Tout le branle-bas des personnages secondaires s'efface devant la tache rouge qui plane dans les airs. Elle seule compte, subjugue par ce que tout le reste, contenu, anecdote, allusion, émotion n'été conçu que pour la mettre en valeur, en souligner l'échelle et l'élégance de sa forme. Faite pour tous, peinture frappe par l'œil, fascine par sa force, ne s'adresse qu'à la vue.

15) Détail Assomption

Titien est un peintre pur sang, ses trouvailles sont innombrables mais reste toujours dans le domaine de la peinture pure, sans souci du contenu qui ne lui sert que de prétexte. Maîtrise du medium et de ses possibilités est si grande désormais, qu' il fait varier sa touche du centre, où elle est dense, aux côtés, où elle se fait plus libre et plus légère. De ce fait, les putti perdent peu à peu de leur

matérialité, jusqu'à ne plus être sur les bords qu'une série de touches jaunes sur fond jaune, semblant être ainsi faits de lumière.

16) **Giovanni Bellini, Jeune femme nue devant un miroir, 1515, Vienne**

Toujours là, peintre de la ville et continuant, malgré ses 85 ans, à innover. Intègre l'influence de Giorgione, mais garde son sens de la forme et de la couleur. La figure se détache contre le fond noir du mur, auquel est suspendu un miroir qui reflète de dos sa coiffure, tandis qu'elle observe son propre visage dans un autre miroir plus petit qu'elle tient de la main droite. Derrière elle s'ouvre une fenêtre, au-delà de laquelle s'étend un paysage avec des montagnes bleu clair dans le fond et une lumière crépusculaire dans un ciel couvert de nuages. Sur le rebord de la fenêtre est posée une flasque limpide, à demi rempli d'eau cristalline, qui soutient un petit plateau, peut-être en verre, sur lequel est posée une petite éponge destinée aux ablutions de la belle.

Sa figure avec ses proportions et ses caractéristiques idéales reflète un classicisme clair. Un autre miroir est derrière et montre une vue de face de la précieuse résille damassée qui retient les cheveux de la femme, selon le thème de la multiplicité des points de vue qui a animé le débat artistique de l'époque sur la comparaison des arts : la peinture pourrait garantir avec les précautions appropriées, une richesse visuelle égale, sinon supérieure, à celle des œuvres sculpturales. Le sujet de la femme nue, si inhabituel dans la production de l'artiste axée sur les œuvres d'une nature sacrée, est chanté sur un modèle délicat de la figure, entre la nuance intérieure et la lumière du paysage de la fenêtre, et une contemplation dans toute chaste, dépourvu de ces accents sensuels d'œuvres contemporaines, par exemple de Titien.

17) **Giovanni Bellini, Le Festin des dieux, 1514, Washington**

En 1514, Bellini signe une de ses dernières commandes majeures, œuvre profane au sujet probablement dérivé du *Fastes* d' Ovide , qui a inauguré la série de peintures de la chambre d'Albâtre d' Alphonse Ier d'Este . L'œuvre, ensuite retouchée par Tiziano et Dosso Dossi pour adapter le paysage aux autres peintures de la série, traite d'un sujet raffiné érotique et lascif, que le peintre a résolu avec une approche globale, chaste et mesurée, typique de sa poétique. Les dettes envers la peinture tonale sont maintenant extrêmement évidentes. Il semble que Bellini lui-même ait ajouté des détails plus explicites (tels que les seins nus des nymphes, le geste risqué de Neptune au centre) pour répondre aux demandes du client.

18) **Palma Vecchio (v 1480-1528), Assomption de la Vierge, 1512-14, Venise, Accademia**

Il quitta la région de Bergame dont il est originaire et vint s'établir à Venise à partir de 1510. Ami et concurrent de Lorenzo Lotto, il recherche la complaisance de riches patrons qui peuvent lui permettre de gagner et de produire une grande quantité de peintures, dont beaucoup ne lui sont probablement pas attribuées.

Il n'y a aucun sarcophage, dans le respect de la tradition franciscaine de l'incorruptibilité du corps de Marie et la mention correspondante à l'Immaculée Conception. Il y a seulement onze apôtres au premier plan. Thomas, pas convaincu comme d'habitude, est en attente dans l'arrière-plan pour le test imminent de la ceinture. Il est intéressant de comparer cette composition ordonnée, avec ses couleurs douces et paisibles, fluides, lignes, à l'intensité turbulente de l'Assomption de Titien des Frari, peint seulement quelques années plus tard. La comparaison indique la mesure dans l'art de Palma, qui traîne les développements plus avancés et expérimentales dans l'art vénitien.

19) **Palma Vecchio, Jeune femme en robe bleue, 1512-14, Vienne**

20) 1516-1540 : Vers la gloire internationale + dates

A partir de 1516, commence aussi à travailler pour des cours d'Italie du Nord, à commencer par celle du duc de Ferrare, Alphonse Ie d'Este. Il vint plusieurs fois au château de Ferrare où le duc lui demanda de créer un petit cabinet privé, que l'on appelle le « cabinet d'albâtre », avec des scènes mythologiques dérivées de poèmes antiques. Le duc y employa les peintres considérés comme les meilleurs du temps : Raphaël, Fra Bartolomeo, Dosso Dossi, mais après la mort de Raphaël et Fra Bartolomeo, le rôle de Titien devint le plus important. Il exécuta alors deux fameuses Bacchanales aujourd'hui au Prado ainsi que le Bacchus et Ariane de Londres. Titien travailla aussi pour la cour de Mantoue, commençant en 1523 une peinture pour le futur duc Frédéric II Gonzague, fils d'Isabelle d'Este. Il peignit de nombreux portrait pour la cour de Mantoue. En 1532, il commença aussi à

travailler pour le duc d'Urbino Francesco Maria della Rovere et travailla ensuite pour son successeur Guidobaldo II. Dans les années 1530, il fut aussi en contact avec le pape Paul III Farnèse.
Les années 1520 furent aussi importantes pour sa vie privée. Il se maria en 1525 avec Cecilia, qui mourut tragiquement en 1530 ; ils eurent 3 enfants à qui ils donnèrent des noms de figures célèbres de l'Antiquité : Pompeo, Orazio et Lavinia. Titien rencontra Charles Quint à Bologne en 1530, ce qui constitua un élément déterminant pour sa vie. A cette occasion, il réalisa un portrait en pied (aujourd'hui perdu) de l'Empereur, un exemple précoce de cette manière très nouvelle du portrait. Il devint rapidement le principal peintre de la cour impériale, ce qui lui apporta d'immenses privilèges, honneurs et titres. A partir de ce moment, il devint le peintre le plus demandé dans toute l'Europe.

21) Portrait d'Alfonse d'Avalo, 1533, Paul Getty Museum

22) détails

Technique. La technique de Titien est inspirée au départ de celle de Giorgione.
Grosse toile de chanvre avec une préparation foncée, généralement du rouge de Venise. Ensuite, il ébauchait sa construction à grands traits et commençait directement à peindre. Il utilisait toujours le même pinceau, ce qui donnait des couleurs « sales ».
Il monte les couleurs, c'est à dire qu'il va du plus foncé au plus clair : d'abord les pleines pâtes, couvrantes, puis les demi-pâtes, et pour finir les glacis. Il joue aussi beaucoup sur la nature des touches : frottis, doigt, pinceau droit,…
Le fond sombre transparaît sous les glacis.

23) Retable Pesaro, 1519-26, Frari

24) détails

Commande de l'Image votive de la famille Pesaro passée juste après l'Assomption. Mais il ne l'acheva qu'en 1526. Il a cette opulence profane qui va donner le ton à la peinture religieuse à Venise jusqu'à la fin du siècle. Orgueil et splendeur d'une famille patricienne sont mis au service de la Madone, sans qu'il soit donné à cette dernière plus d'importance qu'à eux. Harmonie, calme, équilibre de la Sacra Conversazione du Quattrocento font place ici à une vigoureuse composition asymétrique, où la famille se présente pleine d'assurance devant la Madone qui l'accueille avec enthousiasme. Harmonies de couleur n'ont pas moins de force que les formes et Titien donne à l'œuvre son équilibre interne en contradiction avec le mouvement diagonal des personnages, grâce à la construction d'un triangle central fortement coloré, dont le sommet se fond dans le bleu et le jaune des vêtements de saint Pierre.
Réalisé pour l'église San Giovanni e Paolo, un des trois tableaux majeurs que Titien réalise pour des églises vénitiennes et grâce auxquels Titien établit les fondements de son art monumental. Achevé en 1529 mais brûlé en 1867. Intensité des rapports dramatiques et pathétiques entre figures et paysages est rendue ici avec une fougue qui en fera une des œuvres les plus célèbres de l'art européen. Toute la conception d'ensemble est dans la tradition vénitienne, mais mouvements et gestes violents des personnages sont révélateurs de la maîtrise qu'a Titien du pathos dramatique des classiques et montre qu'il connaît le Laocoon. Dans toutes ces œuvres, il remet en cause ce que lui a appris l'art de l'Antiquité et de l'Italie centrale, trouve son propre langage et parvient à un style à la fois personnel et classique, parfaitement maîtrisé, qui sera la source de l'évolution ultérieure de l'école vénitienne.

25) Pieta, 1523-26, Louvre

Dans la Mise au tombeau, peinte pour les Gonzague de Mantoue, Titien intensifie le drame par la lumière crépusculaire qui imprime les corps de tonalités chaudes tandis que le cadavre livide du Christ sort à peine de l'ombre.
Toute la composition est organisée à partir de la ligne horizontale formée par le corps de Jésus. Le format en frise suit ce mouvement et permet de concentrer l'attention sur les figures monumentales regroupées sur un seul plan autour du Christ. Cette nouvelle recherche de l'équilibre marque un tournant dans l'oeuvre de Titien. L'artiste n'hésite pas à réduire l'espace et à simplifier le sujet pour atteindre une rigueur toute classique.
Titien aborde à plusieurs reprises le thème de la douleur et de la mort qu'il traite ici avec une puissance émotive contenue. La lumière crépusculaire joue un rôle essentiel dans la lecture de ce

tableau. Elle renforce l'atmosphère dramatique par une alternance de zones d'ombre et de lumière filtrées par le ciel orageux. Ainsi, la moitié du corps livide du Christ reçoit un éclairage latéral violent alors que son visage et son buste restent dans l'ombre portée de Nicodème. La lumière unifiée permet de traiter avec délicatesse les transitions chromatiques d'où cet effet parfois de couleurs chaudes au relief doré.
Le tableau provient du palais ducal de Mantoue et a peut-être été peint vers 1520 pour Isabelle d'Este ou Frédéric II de Gonzague, son fils, qui incarnent l'une des plus illustres familles de mécènes de la Renaissance.
Titien entame ensuite une période de peinture mythologique. Pour le cabinet de travail d'Alphonse Ier d'Este il réalise *Offrande à Vénus*, *Bacchanale du Prado* et *Bacchus et Ariane*. Le peintre y prouve sa capacité à faire revivre les mythes antiques et d'y adhérer en imagination. Il utilise comme sources littéraires Philostrate, Ovide, Catulle, ne recherchant, cependant, nullement l'érudition humaniste, mais plutôt le moyen d'évoquer le monde antique selon une tonalité plus dionysiaque. En 1526, il traite de manière triomphaliste un thème religieux *la Pala Pesaro*[14]. La Vierge se trouve déplacée à droite. Cette manière grandiose n'empêche pas l'artiste de peindre dans le même temps des tableaux plus intimistes comme la *Vierge au Lapin* ou la *Déposition*. La *Vénus d'Urbin* de 1538 révèle encore une fois au spectateur la capacité de Titien à représenter une réalité concrète, un moment et un climat particuliers. Avec une série de portraits, la *Vénus d'Urbin* marque la fin du naturel « olympien ».

26) Madeleine pénitente, 1533, Florence, Pitti

Le tableau a été peint sur une commande du duc d'Urbino, Francesco Maria della Rovere. Bien que Titien ait réalisé d'autres versions sur le thème de Marie Madeleine, celle-ci se distingue par son expressivité, sa dévotion, mais aussi par sa grande sensualité et son coloris.
Ici se distingue l'usage de la lumière, faisant rayonner le corps de la femme, contrastant avec l'obscur paysage du fond.

27) Présentation de la Vierge au temple, 1534-38, Venise, Accademia

28) détail

C'est une toile dans son emplacement d'origine, la Sala dell'Albergo de la Scuola Grande di Santa Maria della Carità , une zone qui fait maintenant partie du musée. La scène est magnifiquement organisée avec un plan d'architecture classique, qui cite les études de Sebastiano Serlio , les usines de Jacopo Sansovino et les préparations de scénographies théâtrales de l'époque. Sur la gauche, une grande loggia est vue en raccourci et conduit le regard du spectateur en profondeur, où se succèdent une pyramide et, plus loin, des falaises et des montagnes. À droite, l'escalier traditionnel grimpé par l'enfant Marie se déroule scéniquement avec un aperçu d'en bas, jusqu'à l'entrée du Temple, où attend un grand prêtre, un homme dont la robe ressemble à celle d'un cardinal, un vieil homme avec une canne habillée noir et un jeune ordonné. La figure de Marie, entourée d'un halo lumineux, est également mise en valeur par l'architecture, puisqu'elle s'inscrit dans une rangée de colonnes du bâtiment derrière elle.
De nombreux personnages regardent depuis les fenêtres et les balcons pour assister à l'événement, et beaucoup d'autres affluent dans la rue, entre les aperçus des bâtiments.
Au premier plan quelques éléments viennent compléter la composition: le peintre a la possibilité de démontrer davantage son talent, en insérant quelques thèmes alors en vogue, comme le torse classique (le *buste Farnèse*), ou le vieux vendeur d'oeufs qui se retourne. , un parent de la *Sibylle de Cumes* par Michel-Ange .
La texture chromatique est très riche, avec des tons éblouissants et un contraste efficace entre les couleurs chaudes, dans la partie ville, et froides, dans le paysage.
Très grand format avec Marie, minuscule centre focal de la composition (bleu et halo d'or). Maîtrise parfaite de la composition par l'architecture, le vide central et la couleur. Parallèlement, il flatte le commanditaire et la ville de Venise, tout en gardant un côté très humain :cf vieille femme devant.

29) Portrait de l'homme au gant, v 1520, Louvre + Frédéric Gonzague, duc de Mantoue, 1529, Prado

Titien est l'inventeur d'un type de portrait dont la force psychologique réside dans l'attention portée à l'expression. Le contraste entre le fond et le vêtement sombres, et les carnations claires, mises en valeur par la chemise blanche, permet au peintre de concentrer l'intérêt sur ce qui exprime la personnalité du modèle : le visage et les mains de ce jeune homme à l'élégance discrète, qui laissent deviner une sensibilité complexe, à la fois énergique et mélancolique. La silhouette de l'homme au gant émerge de l'ombre. S'appuyant sur un bloc de marbre, il est vêtu d'un pourpoint noir et d'une chemise blanche plissée, dont le col froncé est serré par un cordon. La veste entrouverte laisse apparaître une chaîne en or avec un médaillon orné d'un saphir et d'une perle. Dans sa main gauche gantée, il tient l'autre gant tandis que l'index pointé de sa main nue révèle une bague armoriée. Le modèle pose dans une attitude naturelle presque nonchalante. Son corps s'inscrit avec aisance dans l'espace malgré le cadrage serré du tableau. Il se présente de face, la tête ainsi que le regard légèrement tournés vers la droite. L'identité de ce jeune homme n'a jamais été réellement établie. L'élégance de ses vêtements, en particulier le raffinement des gants de cuir, ou sa coiffure soignée, laissent supposer qu'il s'agit d'un aristocrate, âgé de dix-huit ou vingt ans, soucieux d'être habillé à la mode vénitienne de son temps. Par un choix de couleurs, volontairement restreintes et contrastées - le fond et le vêtement noirs opposés à la carnation claire de la peau -, Titien met en valeur le caractère du personnage. Cette importance nouvelle accordée à l'individu reflète le goût humaniste qui entoure le peintre à l'époque. En effet, l'artiste restitue par une observation psychologique attentive la personnalité du modèle en se concentrant sur le visage et les mains et non pas en multipliant les attributs et les détails décoratifs. Seule l'acuité du regard peut traduire la sensibilité, la grâce mélancolique et plus simplement la présence de ce jeune homme. Considéré comme l'un des plus grands portraitistes de la Renaissance italienne, Titien a élaboré le type du portrait psychologique dont la force réside dans l'intensité d'expression du modèle. Peint probablement vers 1520, ce portrait de jeunesse annonce les nombreuses effigies de monarques et d'aristocrates qui ont valu au maître vénitien le surnom de "peintre des princes".

30) La bella, 1536, Florence, Pitti

Le portrait féminin, connu sous son épithète gratuite « La Bella », est l'une des peintures les plus célèbres des dernières années de la carrière artistique du Titien, confirmant sa réputation de maître portraitiste et fondateur du mouvement de peinture vénitienne. La peinture montre le portrait de trois quarts de long d'une jeune femme portant une robe précieuse et exquise sur mesure en tissu damas bleu avec broderie or subtile et manches coupées en velours bordeaux pour montrer les bouffées de tissu blanc de la blouse en dessous, et une fourrure drapée sur sa main droite avec élégance décontractée. Cette nonchalance se reflète dans la façon dont le visage de la femme capte l'attention de l'observateur, car ses traits adhèrent aux canons esthétiques précis de la Renaissance italienne tels qu'un front haut, des cils élancés, un regard vibrant et des yeux noirs, des joues pâles teintées de rouge, sein radieux aux couleurs de la lune et les cheveux couleur miel sifflés de tresses nouées.

Comme tant d'autres œuvres du Titien, il est probable que ce portrait est un portrait idéalisé de la beauté féminine, et non pas une représentation précise d'une seule personne. Ceci est corroboré par le duc d'Urbino, qui, dans une lettre qu'il écrivit le 2 mai 1536, le décrivit simplement comme la « dame en robe bleue ». La peinture gagne son attrait opulent et sensuel principalement de sa combinaison magistrale de valeurs de couleur, de la robe bleue aux manches rouges, en passant par les tons chair et le brun doré, cheveux habilement tressés.

31) Charles Quint, 1533, Prado + portrait de François Ie, 1539, Louvre

Sa plus grande gloire est de devenir le peintre officiel de l'empereur : il le rencontre lors de son sacre à Bologne en 1530 puis de nouveau en 1533. A deux reprises, il réalise le portrait de l'empereur. Le 10 mai 1533, Charles Quint le nomme chevalier de l'éperon d'or, comte du palais du Latran et du Consistoire impérial. Les lettres de noblesse spécifient la raison de cet honneur insigne : « Vos talents d'artiste et votre habileté à peindre des personnes d'après nature nous apparaissent si grands, que vous méritez d'être appelé l'Apelle de notre temps. (…) Nous nous somme faits peindre par vous, et

vous avez si bien démontré votre génie qu'il nous a semblé bon de vous décerner les honneurs impériaux en témoignage de notre opinion sur vous, et en souvenir d'icelle pour la postérité. » Il renouvelle le type du portrait en pied, dont la tradition vient du Nord. Campé droit et raide, mais le chien avec le geste affectueux et le regard lointain lui donne un air humain.

32) Bacchanale des Andriens, v. 1525, Prado

Commande d'Alphonse d'Este, d'après la description de Philostrate de l'arrivée de Dionysos à l'île d'Andros où il est accueilli par les habitants ivres. Même force scénographique que dans les peintures religieuses ; même humanité, qui donne une charge affective à l'antiquité gréco-romaine.

33) Bacchus et Ariane, 1520-22, Londres, NG

Inspiré par l'exemple de Giorgione et de la dernière manière de Bellini, élabore un type nouveau de toile mythologique. Le fait surtout avec la commande d'Alphonse d'Este pour son cabinet de travail à Ferrare. Série de mises en scène et de sujets mytho qui constituent une véritable nouveauté malgré nom de poésie qu'on leur donnera plus tard. D'inspiration savante, la Bacchanale s'appuie sur description de Philostrate (Imagines) d'un tableau classique imaginaire, leur grande originalité tient au franc parti pris de paganisme et de réalisme dans l'illustration de légendes de l'Antiquité classique. Bacchanale est la 1e de l'art vénitien et Titien met les valeurs dramatiques et la vigueur narrative de ses sujets religieux au service de sujets classiques. Plus sensuel que les émules de Raphael à Rome.

34) Vénus d'Urbino, 1538, Offices

35) détails

Réalisé pour un della Rovere d'Urbino

Modèle de nu couché dans un paysage, inventé par Giorgione, mais profondément renouvelé par Titien : le place dans un intérieur, nous regarde sans honte, des domestiques vaquent derrière. Très sensuel.

Point de départ d'une recherche inlassable sur le nu féminin, qu'il étudie sous toutes les coutures, afin d'en rendre le caractère sensuel et éternel sous des prétextes mythologiques. Ici, dans un intérieur, tournée vers la gauche.

36) Quelle place pour les autres peintres ?

Quelques autres peintres à signaler, mais vraiment difficile pour eux de se faire une place. Pour certains, s'inspirent étroitement du style de Titien. D'autres tentèrent de conserver une certaine indépendance stylistique, mais ne réussirent jamais à s'implanter à Venise.

37) Palma Vecchio, sainte conversation avec un donateur, 1520-25, CP

Cf Palma Vecchio.

S'engage derrière lui dans la Renaissance, avec une connaissance parfaite des valeurs formelles propres à l'Italie centrale car ses toiles contiennent fréquemment des références à Michel Ange. Mais il sait les adapter à ses propres fins, beaucoup plus réalistes. Son chef-d'œuvre est le polyptyque peint en 1522-1524, pour la Scuola dei Bombardieri à Santa Maria in Formosa, mais son œuvre est plutôt liée à l'atmosphère intime de tableaux de dévotion privée dont le cadre est un paysage vaste et harmonieux.

« Il se convertit de plus en plus au style du Titien en stéréotypant quelque peu la formule de la "zone chromatique". Il aboutissait ainsi à une sorte de "découpage de la couleur" pour reprendre l'expression de l'historien d'art Longhi. Il en résultait une certaine fermeté des images qui même dans la représentation d'évènements dramatiques conservaient un aspect pacifique et serein. »

38) Palma Vecchio, le bain des nymphes, 1527, Vienne

Comme peintre de la mythologie, est souvent ouvertement érotique : sorte de revue pastorale, façon Folies bergères au paysage tout aussi artificiel que les figures. Annonce XVIIIe.

39) Bonifazio Veronese, Sainte Famille, Tokyo

Il arrive de Vérone et est surnommé Bonifacio Veronese. À Venise, il est bien vite à la tête d'un atelier très actif et bien organisé, et en l'absence de faits et de dates précis, il est difficile de distinguer sa main de celle de ses collaborateurs.

Ses œuvres avant 1528 reflètent l'influence du style contemporain de Venise, ainsi que des anciens maîtres tels que Bellini et Giorgione. Il a été l'élève de Palma le Vieux, dont l'influence est visible dans

une grande série de tableaux de dévotion privée dont la composition se déroule en plein air, comme la *Vierge à l'Enfant et les saints*, aujourd'hui à la Ca' Rezzonico.
Ses peintures commencent à s'écarter du style traditionnel après 1528, employant plus de dynamisme et d'intérêt narratif. En 1529, il est chargé d'exécuter des peintures murales pour le Palazzo dei Camerlenghi à Venise, composées principalement de traditionnelles scènes bibliques. Dans le même temps, il commence à expérimenter le maniérisme, mais continue d'exécuter des tableaux de dévotion traditionnelle pour des patrons locaux.
Son atelier, en concurrence avec celui de Titien, n'a jamais atteint le même niveau de célébrité. Il eut tout de même plusieurs élèves ou assistants prestigieux, dont Le Tintoret, Jacopo Bassano et Andrea Schiavone.

40) Paris Bordone, Repos pendant la fuite en Egypte, 1527-30, CP

Bordone est né à Trévise, et entra dans l'atelier du Titien probablement de 1508 à 1518.

41) Paris Bordone, Vénus endormie avec Cupidon, v 1510, Venise, Ca'd'Oro

42) Il Pordenone, San Lorenzo Giustiniani et autres saints, 1532, Accademia

43) Il Pordenone, coupole de l'église des Franciscains de Cortemaggiore, 1529-30

Né à Pordenone dans le Frioul, formation multiple entre Venise (Bellini et Giorgione) et Rome où fut en contact avec Raphaël et Michel Ange. Travailla à Crémone et selon Vasari revint à Venise où il aurait entrepris de défier consciemment Titien. Il s'était imprégné en Emilie d'un style en trompe-l'œil, très plastique, qu'il importa à Venise où il couvrit les façades de nombreux monuments de scènes et figures monumentales, presque toutes disparues aujourd'hui. Responsable de l'introduction en Vénétie des plafonds en trompe-l'œil, comme à la chapelle Malchiostra du dôme de Trévise. Sens vigoureux de la perspective et des effets spatiaux dramatiques reflète ses aspirations à un style monumental. Cependant a du mal à tout concilier et reste souvent surfait.

44) Lorenzo Lotto, Saint Nicolas en gloire, 1529 + détail paysage

Après 12 ans passés à Bergame, où il réalise plusieurs grands retables et des décors privés, Lotto revient à Venise en 1525, mais conserve des commandes à Bergame et dans les Marches. Va travailler de manière très autonome, créant souvent des œuvres à l'opposé de ce que faisait Titien.
1e retable peint à Venise pour l'église du Carmine. Paysage très moderne, en nocturne et contre-plongée.

45) Lorenzo Lotto, Annonciation de Recanati, 1528

« La Vierge du Titien est une reine en prière qui se tourne noblement pour recevoir en son palais le messager divin. La Vierge de Lotto est une brave fille ; le messager la surprend pendant qu'elle prie dans sa chambre ; elle n'ose même pas tourner la tête ; son geste, presque de défense, est celui de qui se sent touché au cœur par un appel soudain.
Le miracle est si concret que le chat l'aperçoit et s'échappe. Pour rendre ce miracle palpable, le Père éternel est mis en scène donnant l'ordre à l'ange d'entrer. Le messager divin surgit au beau milieu d'un flot de lumière dont on ne sait si elle est naturelle ou céleste. Nous avons déjà vu quelque chose de similaire dans le *Songe de sainte Ursule* de Carpaccio. C'est tout le sens de cet intérieur dont la pénombre s'oppose au jardin lumineux. Les formes régulières de ses arbres, de même que, dans la pièce, le grossier tabouret, l'essuie-main suspendu, le chandelier sur l'étagère, la console éclairée par le rais de lumière tombant du fenestron tout confère des accents quattrocentistes à l'œuvre. » — Argan Histoire de l'art italien, 1968

46) Portrait d'Andrea Odoni, 1527, Hampton Court

L'humaniste et antiquaire Andrea Odoni est présenté au milieu de sa collection d'antiquités. Il est assis à une table couverte de vert, vêtu d'un volumineux et richement doublé, manteau à col de fourrure. Sa grande tête, inclinée un peu d'un côté, est encadrée par sa barbe, et par ses cheveux foncés, qui se s'enseil au milieu. Regardant le spectateur, Odoni a placé une main sur sa poitrine dans un geste de « sincerità » (ici: révérence, ou déférence), tandis que son autre tend une petite statue, peut-être égyptienne au spectateur. Contrairement à la chambre dans le portrait de Jacopo de Strada par Titien, l'armoire antique d'Odoni est simplement meublée. Contre le mur blanchi à la chaux, les statues semblent avoir développé leur propre vie fantastique, surtout à droite où les ombres sont plus profondes. Antaeus est montré luttant avec Hercule sur la gauche, tandis qu'une statue sur la

droite, de la cour du Vatican Belvédère, montre Hercule avec la peau du lion de Némée. À l'extrême droite, il y a encore un autre Hercule, un « Hercule mingens » (le héros classique comme « Manneken Pis »), devant un puits, ou creux, sur lequel une figure féminine, peut-être Vénus, se penche. L'antiquité classique semble relancée sous la forme d'une énorme tête émergeant de sous la nappe. En fait, c'est le chef de l'empereur Hadrien, l'«Adrian de stucco » mentionné par Marcantonio Michiel en 1555 dans son inventaire odoni-collection. Le torse beaucoup plus petit de Vénus semble se blottir jusqu'à la tête, à - probablement calculé - effet comique. Bien que monochromes, voire partiellement ruinées, les sculptures semblent mystérieusement animées. Lotto invoque les propriétés magiques de l'image; il parodie doucement le thème de la « re-naissance » de l'art classique en le prenant au pied de la lettre.
La petite statue dans la main du collectionneur, qui rappelle Diana d'Éphèse, indique l'intérêt démontrable de l'artiste et de la gardienne pour la religion égyptienne. À Venise, lieu de naissance de Lorenzo Lotto, où il séjournait souvent - le tableau fut exécuté après 1526, alors que Lotto séjournait à Venise - les humanistes s'intéressaient beaucoup aux hiéroglyphes égyptiens comme source de connaissance obscure et de sagesse divine. Cette « science » remonte à Horapollo, l'auteur d'un traité sur les hiéroglyphes, qui avait survécu dans la traduction grecque.

47) Vénus et Cupidon, v 1540, Met

Parmi les innombrables peintures de la Renaissance de Vénus et Cupidon, peu sont aussi belles - et certainement aucune n'est tout à fait aussi surprenante - que cette image de mariage humoristique. C'est une allégorie dans laquelle la déesse de l'amour, entourée de symboles de fertilité et de fidélité conjugale, bénit un mariage. Avec sa main droite Vénus soulève une couronne de myrte à travers laquelle Cupidon urine, avec un plaisir évident, sur ses genoux. Son action peut nous sembler ridicule aujourd'hui, mais pour les contemporains de Lotto, uriner enfant était de bon augure. Il a été suggéré que le tableau a été peint en 1540 pour le cousin de Lotto, mais une date antérieure est également possible. Vénus peut être un portrait de la mariée.
Il s'agit d'un tableau de mariage, inspiré par un épithalame réalisé pour un couple de Bergame ou de Venise.
Vénus, couchée par terre et appuyée sur un coude sur un tissu bleu, est accompagnée de Cupidon debout ceint de son arc et de son carquois. Ce dernier est représenté en putto qui urine sur Vénus à travers une couronne de lauriers de myrte qu'elle tient par un ruban et à laquelle est suspendue une cassolette d'encens brûlant. Ce jet d'urine est acte symbolique signifiant qu'il lui apporte la fertilité.
Sur un fond de tenture rouge nouée à un arbre sur lequel grimpe du lierre, autour d'eux sont dispersés des objets allégoriques du mariage (guirlande de myrte), de la féminité (rose, coquillage, pétales de rose), d'amour éternel (lierre). La coiffure de Vénus, avec le diadème, le voile et la boucle d'oreille est typique des jeunes mariées vénitiennes du XVIe siècle. Le pendant d'oreille avec une perle est un symbole de pureté.
La déesse, qui est inspirée de la *Vénus endormie* de Giorgione, ne montre aucune gêne de sa nudité et regarde le spectateur dans les yeux. Devant elle se trouvent un bâton et un serpent. La déesse semble bénir le couple qui se marie, leur souhaitant fertilité, et en les préservant des dangers cachés comme le serpent.