

LOVIS HOVRTICQ

LA JEUNESSE
DE TITIEN



LIBRAIRIE HACHETTE



**BIBLIOTECĂ CENTRALĂ
A
UNIVERSITĂȚII
DIN
BUCUREȘTI**

26869

No. Curent Format

No. Inventar Anul

Secția Raftul

LA JEUNESSE
DE TITIEN

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

HISTOIRE GÉNÉRALE DE L'ART,
FRANCE (Collection *Ars Una*). Hachette.

Ouvrage couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. (Prix Fould).

LES TABLEAUX DU LOUVRE. Hachette.

EVERYONE'S HISTORY OF FRENCH
ART. Hachette.

RÉCITS ET RÉFLEXIONS D'UN COM-
BATTANT (Collection des *Mémoires et Récits de guerre*). Hachette.

Ouvrage couronné par l'Académie Française. (Prix Montyon).

MANET (Collection des *Artistes de notre temps*).
Librairie centrale des Arts décoratifs.

RUBENS (Collection des *Maitres de l'Art*).
Plon.

HISTOIRE DE LA PEINTURE DES ORI-
GINES AU XVI^e SIÈCLE. Laurens.

*Ouvrage couronné par l'Académie Française.
(Prix Charles Blanc).*



Cl. Anderson.

SAINT ROCH (dans la Vierge, S^t Antoine et S^t Roch).

(Musée du Prado, Madrid.)

Juv. A. 6876

LOUIS HOURTICQ

Professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts

340184

LA JEUNESSE DE TITIEN

PEINTURE ET POÉSIE

LA NATURE - L'AMOUR - LA FOI

30560



LIBRAIRIE HACHETTE

79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1919

BIBLIOTECĂ CENTRALĂ A U.P.R.
BUCURESTI
C.R.A. 26869

CONTROL 1953

1956

1961

Re 328/06

B.C.U. Bucuresti



C30560

Tous droits de traduction, de reproduction
et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright par Librairie Hachette, 1919.

A MONSIEUR ÉMILE MALE

MEMBRE DE L'INSTITUT

PRÉFACE

Au début du XVI^e siècle, comme au matin de certaines journées radieuses, une brume de clarté s'attarde sur Venise. Elle enveloppe Titien, Giorgione, Sebastiano Luciani, Palma, les Campagnola, toute la cohorte des jeunes peintres qui abordent alors à la gloire. Parmi ces figures confuses, celle de Giorgione surtout retient les historiens; elle paraît d'autant plus éclatante dans le mystère de cette lueur trouble. Il y a un tel prestige dans les syllabes de son nom! La brièveté de sa destinée, cette allure de révolutionnaire indolent, ce brillant cavalier qui fut un musicien et un poète, ce page amoureux qui était un peintre original... on comprend que la littérature et la légende se soient emparées du jeune demi-dieu; chez Vasari déjà on suit leur travail et un siècle plus tard la brève biographie du peintre était encadrée entre deux romans d'amour, celui de sa naissance et celui de sa mort. Notre romantisme qui a tant développé le culte des grands hommes devait grandir encore ce héros de la peinture. Le ton de l'histoire se hausse toujours dès qu'elle touche à Giorgione et quand on a défini en termes magnifiques ce génie dominateur, il devient naturel et presque obligatoire de lui faire les attributions les plus avantageuses. Dans ces dernières années on a donc vu se dégager du mythe une sorte de pangiorgionisme méthodique et envahissant. Musées et collections arborent volontiers un pavillon qui s'impose non moins par sa gloire que par notre ignorance. Et la personnalité de Giorgione s'enfle ainsi même des tentatives que l'on fait quelquefois pour la restreindre. Car les critiques sont loin de se mettre d'accord;

PRÉFACE

en reprenant la discussion commencée depuis un demi-siècle, il serait aisé de montrer que Crowe et Cavalcaselle, Morelli, H. Cook, L. Justi, Berenson et les deux Venturi se confirment ou se résument sans jamais nous amener à cette conviction raisonnée qui est la certitude de l'historien. Il serait même amusant de faire voir combien le sentiment sait asservir la logique et qu'en matière de critique artistique la raison a de grandes complaisances; mais ce serait un jeu dangereux et impie. L'étude des tableaux est la ressource suprême des historiens de la peinture. Si une expérience trop longtemps malheureuse prouvait que les œuvres d'art ne livrent pas leur secret même à qui les interroge avec le plus de conscience, alors il ne resterait aux historiens qu'à se nourrir d'archives, ce qui est un régime bien sévère. Avant de souscrire à une telle banqueroute, ne pourrait-on expliquer l'insuccès de la critique dans le problème de Giorgione par des raisons qui ne la condamnent pas?

L'erreur est de partir de l'inconnu. Cette personnalité de Giorgione que l'on veut déterminer, il n'est pas un historien qui ne la définisse avant de la chercher. C'est en se reportant constamment à cette image préconçue qu'il admet les attributions ou les rejette, si bien que la conclusion sert à appuyer les prémisses, lesquelles servent à démontrer la conclusion; cette perpétuelle pétition de principe nous fait tourner dans une indécision sans issue et après quelques circuits chacun se retrouve à son point de départ.

L'œuvre de Giorgione est tout entier enveloppé dans l'aube trouble du siècle. Mais d'autres, comme Sebastiano Luciani et surtout Titien vivaient encore et vécurent longtemps après que le jour eut dissipé la brume. Durant sa jeunesse, Titien, comme ses contemporains, nous est indiscernable; mais bientôt son œuvre se détache et s'épanouit en pleine clarté. Avant 1515 nous ne savons rien de lui; après 1520 nous pouvons le suivre pas à pas jusqu'à sa mort. Guidés par le rayonnement de ses années glorieuses, pénétrons dans le demi-jour de sa jeunesse. Nous pourrons reconnaître celles de ses œuvres que viendront toucher les reflets de sa période lumineuse. En bonne méthode, le problème de la jeunesse de Titien, comme celui de la jeunesse de Sebastiano, doit être résolu avant

PRÉFACE

celui de Giorgione. Ainsi se ménagera-t-on quelques fermes points de repère.

Si donc le plan de ce livre suivait le mouvement général des recherches d'où il est sorti, il devrait renoncer à la chronologie descendante et remonter le cours de la vie de Titien. Mais ce mode d'exposition heurterait trop violemment nos habitudes. Un exposé qui contrarie l'écoulement du temps risque de paraître un jeu paradoxal. Et il y avait bien d'autres raisons pour ne pas donner à cette étude l'allure d'une biographie. Que d'arbitraire dans ces récits qui conduisent un homme de la naissance à la mort! Que de remplissages dans cette continuité! Que de trompe-l'œil et de fausses fenêtres dans cette régularité! Nos connaissances vraiment certifiées sur la jeunesse de Titien tiennent en quelques mots; le reste n'est que conjecture et vraisemblance. On aurait pu, il est vrai, suivant les habitudes courantes, baigner les faits certains dans de l'histoire générale et des paysages. Mais cette méthode a été employée trop souvent et avec trop de succès pour qu'il ait semblé utile d'en renouveler la tentative. Même pour la période de maturité, même pour le Titien que nous connaissons bien, une biographie continue risque de fausser l'opinion que nous devons nous faire de son activité. Elle cloisonne dans les cases de la chronologie des œuvres qui ont mûri en même temps et pour lesquelles des circonstances fortuites ont fixé le moment où elles ont quitté l'atelier; ces dates ne les mettent pas toujours à leur vraie place dans l'histoire de son génie. La production de Titien ne se développe point suivant le rythme régulier des semaines et des récoltes; il ne faut pas y chercher non plus cette cadence saisonnière dont les salons annuels scandent l'activité des artistes modernes, ni même cet ordre dans la succession qu'imposent les nécessités de la peinture à fresque. Toute sa vie Titien a pris, délaissé et repris ses panneaux suivant les circonstances ou le caprice de son inspiration. Ne pouvant donc ni contrarier systématiquement la chronologie, ni romancer une « jeunesse de Titien », je me suis résigné à un exposé d'allure brisée et fragmentaire. Les chapitres qui suivent se présentent pour ce qu'ils sont réellement, non pas comme

PRÉFACE

les journées successives d'une même vie, non pas comme le répertoire complet d'une activité, mais comme un ensemble de problèmes nés d'une même ignorance et d'une même curiosité. Ils ont poussé sur le même tronc et la sève leur vient des mêmes racines. Nulle tentative sournoise ou avouée n'a été faite pour tailler cette plante en cylindre ou en cube.

Ainsi cette enquête porte-t-elle à peu près exclusivement sur des peintures. Les témoignages écrits ne nous apprennent guère; le plus important d'entre eux, — la lettre de Titien relative à son âge — ne nous a retenus un peu longtemps que parce qu'elle mentait. Mais les documents peints ont aussi besoin d'être critiqués. Le premier interrogatoire à infliger à un tableau est pour lui demander son origine. Il a donc fallu d'abord rassembler la famille de Titien parmi tant d'enfants perdus de la jeune école vénitienne. Et c'est ici que commence vraiment pour l'historien de l'art la difficulté et l'attrait. Il n'est pas d'autre méthode possible dans cette recherche que de noter les identités, ou tout au moins les ressemblances entre les œuvres douteuses et les œuvres certifiées. Or ces dernières n'apparaissent en nombre qu'assez tard; ce sont donc bien souvent les peintures de la quarantaine ou même de la soixantaine qui doivent garantir les tableaux peints à vingt ans.

Ces rapprochements sont rarement à l'abri de la contestation. En ces matières se fait gravement sentir l'infirmité de l'intelligence et de la langue à trouver et à formuler les raisons qui déterminent nos convictions. Cette conviction échappe au raisonnement; elle jaillit de l'intuition. Pourquoi reconnaissions-nous au passage un visage familier? Comment l'expliquer à qui n'a pas senti le choc? S'il faut dire nos raisons, on ne peut que détailler les traits de ressemblance que nous avions saisis d'un coup d'œil. Notre analyse, postérieure au jugement qu'elle doit justifier, n'est en réalité pour rien dans la formation de ce jugement; et c'est pourtant sur elle seule qu'on peut compter pour faire partager notre propre sentiment. C'est un des tourments du critique d'art qu'il soit obligé de découvrir des raisons qui ne sont pas celles qui ont déterminé sa propre croyance; se résigner à des affirmations non motivées est

PRÉFACE

impossible; ce serait demander au lecteur une docilité dont il n'est pas toujours capable. Après qu'il s'est fait sa propre religion, le critique doit encore démontrer sa foi.

J'ai tâché d'être prudent dans le choix de mes preuves. Parmi tant d'analogies que le regard remarque et que la mémoire enregistre, parfois à notre insu, j'aurais voulu retenir seulement celles qui présentent un caractère d'identité matérielle; seules les particularités du dessin autorisent ces « évidences »; les parentés de couleurs pour des raisons de mille sortes — car elles vont de la linguistique à la chimie — laissent place au doute et aux contestations. Pour les identités linéaires mêmes une difficulté subsiste; il est impossible de transposer des images précises en mots; le langage verbal, si précis pour suivre un raisonnement, paraît indifférent, amorphe, quand on lui demande de transcrire du dessin. On a donc jugé utile de joindre à ces descriptions quelques croquis. En de telles matières un simple trait en dit plus qu'une page de prose. Ces modestes gravures n'ont pas la valeur documentaire de photographies, mais elles ont une grande supériorité didactique. Elles ne prétendent pas représenter des originaux, mais indiquer seulement comme avec le doigt ce que l'on offre à l'attention du lecteur.

Ces rapprochements sont fondés sur cette croyance que l'imagination d'un peintre et surtout ses habitudes manuelles, restent fidèles aux mêmes formes, ou tout au moins n'évoluent qu'avec lenteur. C'est le désir d'affirmer seulement des évidences qui dirige ainsi notre examen sur des détails qui peuvent sembler sans importance. Nous sommes dans la situation du critique littéraire qui, désespérant de faire partager sa conviction sur l'authenticité d'un poème, renoncerait aux preuves par le style ou la pensée pour faire appel à la graphologie. Qu'on nous pardonne cette chute du haut de l'esthétique dans l'expertise en écriture. Ces remarques graphiques n'interviennent que pour suppléer à la faiblesse démonstrative des raisons sentimentales. Ce n'est pas déroger pour la critique que de s'y appliquer; les habitudes du pinceau ou du crayon ne sont pas étrangères à l'imagination du peintre comme le

PRÉFACE

jeu de la plume peut l'être à celle du poète. L'artiste est d'abord un ouvrier qui façonne de la matière et en recherchant partout la trace de sa main, les critiques ne font que suivre le mouvement de sa pensée.

Sommes-nous donc enfin en présence des œuvres, il reste à découvrir l'homme; c'est Titien lui-même qu'il faut atteindre et ce n'est pas le moment d'oublier notre curiosité quand nous nous sommes assurés de témoins sûrs. La meilleure biographie d'un artiste c'est le commentaire de son œuvre. Il se met dans ce qu'il façonne; ses œuvres sont modelées à sa ressemblance. Le sculpteur, le peintre qui s'enferme seul à seul avec son bloc de pierre ou sa toile, que fait-il donc durant ces longues heures d'effort, sinon chercher pour la fixer l'image de son rêve, et cette réverie qu'est-elle, sinon l'aspiration suprême de tout son être? Sa pensée s'imprime sur la matière. Et ce sont ces témoignages directs, ces confessions profondes, méditées, que nous pourrions omettre pour ne vouloir écouter que les renseignements tout extérieurs et fortuits des documents écrits? Titien plus que nul autre est présent dans sa peinture. L'homme qui a défendu son indépendance avec tant d'obstination, soit qu'il recherchât, soit qu'il évitât la bonne volonté de ses protecteurs, avait les qualités et les défauts d'une personnalité impérieuse. Le peintre qui, malgré sa facilité de main, ne pouvait se décider à laisser partir ses tableaux pour les perfectionner sans fin, le vieillard qui, malgré son avarice, s'obstinait à refaire des œuvres terminées, au point que ses élèves devaient effacer en cachette les retouches de sa main tremblante, un tel artiste ne travaillait pas seulement pour satisfaire ses riches clients; il était possédé par le démon du parfait, il était le serviteur soumis d'un idéal; son application acharnée est le signe du don entier qu'il fait de lui-même. Les phases de sa longue destinée restent fixées dans cette œuvre incomparable, telles que successivement elles sont venues s'y réfléchir. Comme un visage humain, ses peintures ont un âge; d'abord elles ont la fraîcheur de teint, la souplesse de ligne des adolescents satinés et souriants qui s'empressent auprès de leurs bergères; puis c'est l'ardeur calme de la maturité, des hommes

PRÉFACE

barbus auprès de nudités ambrées et enfin la vieillesse grise et rugueuse. Entre les tragiques pietà et les chairs opulentes des blondes Vénitiennes, on voit passer un visage au teint mat, au regard insistant sur lequel on suit le travail des années. C'est le regard d'un homme qui s'examine dans le miroir. Dans le concert qui monte de cette œuvre, on distingue une voix émouvante; d'abord claire et presque d'un enfant, elle devient plus virile, plus puissante et vibrante enfin avec je ne sais quel timbre farouche. Écoutons : n'est-ce pas Titien lui-même que nous entendons chanter?

Ce livre n'apporte point un texte nouveau, ni même une interprétation nouvelle de textes déjà connus. Il est seulement une tentative pour demander aux images les renseignements que nous refusent les écrits. Il met notre contemplation au service de notre curiosité. Il s'efforce d'extraire ce que l'art enferme d'histoire et cherche la vérité qui se cache sous la beauté.





LA JEUNESSE DE TITIEN

CHAPITRE I

LE CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

ANALYSE DE LA COMPOSITION || LE PROBLÈME DE L'ATTRIBUTION || LA PEINTURE DOIT ÊTRE ATTRIBUÉE A TITIEN; RAISONS TIRÉES DE L'ANALYSE DE LA PEINTURE; CHACUNE DE SES PARTIES, LES QUATRE PERSONNAGES ET LE PAYSAGE, MONTRÉ DES IDENTITÉS FLAGRANTES AVEC DES ŒUVRES CERTIFIÉES DE TITIEN || HYPOTHÈSE POUR RECONSTRUIRE L'HISTOIRE DE CE TABLEAU ET SON PASSAGE DE L'ATELIER DE TITIEN A LA COLLECTION DE MANTOUE, PUIS A CELLE DU ROI DE FRANCE || CERTAINS CARACTÈRES DE LA PEINTURE S'EXPLIQUENT PAR LE FAIT QUE LE TABLEAU A ÉTÉ ACHEVÉ LONGTEMPS APRÈS AVOIR ÉTÉ COMMENCÉ || IL NE PORTE PAS LA SIGNATURE DE TITIEN, PARCE QUE TITIEN NE SIGNE GÉNÉRALEMENT QUE SES TABLEAUX RELIGIEUX ET SES PORTRAITS.



C'est le *Concert champêtre* de Giorgione qui accueille le visiteur du Louvre à l'entrée du Salon Carré et, pour peu qu'on soit friand de bonne peinture, il n'est pas possible d'aller plus avant sans s'arrêter; rien ne manque à ce chef-d'œuvre pour attirer et retenir, ni la beauté, ni le mystère. Dans un vallonement que la lumière d'un soir d'été éclaire encore, au milieu de bouquets de feuillages, deux jeunes hommes et une jeune femme sont assis sur l'herbe et jouent de la musique; une autre femme, debout à l'écart, se penche sur un bassin où elle semble puiser — ou verser — de l'eau, avec un geste nonchalant. Les jeunes

(1)

LA JEUNESSE DE TITIEN

hommes sont brillamment vêtus, les jeunes femmes ne le sont pas du tout. Nos souvenirs de l'art antérieur ne peuvent nous aider à comprendre les intentions de l'auteur, et l'on ne voit pas, dans la peinture, de précédent à ce concert champêtre. Si le tableau était d'aujourd'hui ou si nous le jugions avec nos idées modernes, nous devrions supposer que ces quatre personnages sont venus, par une chaude journée d'été, se promener à la campagne. A l'heure où la chaleur est accablante, les deux femmes ont pris un bain et maintenant, avant de revêtir les lourdes robes vénitiennes, elles s'attardent à goûter la fraîcheur de la fin du jour. Et comme nous sommes en Italie, ces jeunes gens ont emporté une mandoline, une flûte, et charment leur repos par quelques lentes mélodies, dans l'air calme du soir qui vient. L'auteur aurait intitulé lui-même son tableau : « La sieste » ou encore « Après le bain » et nous ne saurions avoir de doute sur sa signification. C'est ainsi que fit Manet pour son « Déjeuner sur l'herbe » dans lequel il présentait un groupe de deux hommes et de deux femmes en partie carrée à la campagne, et il s'autorisait justement de Giorgione pour oser ce tête-à-tête d'hommes vêtus et de femmes qui ne le sont pas.

Mais nous aurions tort de prêter à un Vénitien des premières années du xv^e siècle les pensées d'un naturaliste de notre temps, et les gens du xvii^e siècle qui ont appelé ce tableau le *Concert champêtre* étaient plus près des intentions du peintre. Cette dénomination arcadienne convient mieux à cette lumineuse idylle. Elle évoque des gentillesses pastorales et nous transporte dans un univers poétique régi par des convenances qui ne sont pas celles de notre monde. Un tableau de Titien qui est à la galerie Bridgewater, de Londres, connu sous le titre : *les Trois âges de la vie*, met en scène une bergère à laquelle un berger enseigne l'art bucolique de la flûte. Et comme elle est attentive, la blonde jeune fille, aux conseils de son amoureux ! Voici donc un groupe qui pourrait, sans surprise, se mêler aux jeunes gens du *Concert champêtre*; mais cette fois, c'est la bergère qui est vêtue et le berger qui ne l'est pas. Longtemps plus tard, Titien reprit encore ce thème pastoral; dans un tableau de Vienne, un berger joue de la flûte auprès d'une bergère et, cette fois, c'est la bergère qui est si peu vêtue qu'on la dénomme nymphe. Ainsi, quand il était peintre d'élogues,

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

Titien admettait que ses bergers pouvaient être nus; c'était une manière de transporter notre imagination dans l'antiquité, celle de Virgile, de Théocrite ou simplement de Sannazar. Mais il était trop peintre aussi pour sacrifier entièrement les ressources des étoffes éclatantes. L'auteur du *Concert* a, lui aussi, mêlé les costumes pittoresques aux lumineuses nudités. Ce sont là fantaisies qui nous conduisent en Arcadie.

Plusieurs dessins à la plume, qui sont de la même main que le *Concert* du Louvre, nous font aussi connaître ce monde bucolique. Des bergers aux cheveux bouclés, rêvent dans un paysage aimable et accidenté; parfois ils chantent sur la mandoline. Étendus sur l'herbe, leur tête blonde inclinée doucement, ces gracieux éphèbes semblent perdus dans une rêverie qui monte des vallées; si leurs gestes sont lents et leurs attitudes molles, c'est qu'ils sont pénétrés par une tendre et musicale mélancolie qui est comme le chant de cette nature virgilienne. Dans l'insistance de ce motif, il est impossible de ne pas reconnaître les élogues que Sannazar renouvelait de Théocrite et de Virgile, pour les hommes de son temps. L'Arcadie de Sannazar est une terre bienheureuse où s'est prolongé l'âge d'or; les hommes y mènent une existence pastorale et rencontrent encore à travers bois les satyres et les nymphes. La grande divinité de ces bergers est, naturellement, la tendre et blonde Vénus; ils chantent, en s'accompagnant sur la guitare, les émois de l'amour partagé ou de l'amour désespéré. L'auteur a l'imagination remplie des Anciens: Virgile, Ovide, Tibulle, Théocrite et Longus lui ont fourni leur personnel rustique et leur description des saisons. Comme autrefois Théocrite et Virgile, il confie aux bergers le soin d'exprimer ses propres sentiments. L'âme vénitienne, au commencement du xvi^e siècle, hanta cette Arcadie et les peintres en donnèrent une image pittoresque. Il est ainsi un univers de fiction où, d'âge en d'âge, les rêveurs viennent se rejoindre et qui prend comme une sorte de réalité à force d'être décrit par les poètes des générations successives. Les peintres y suivent les poètes. Les cavaliers de Rubens s'ébrouent avec des dames indolentes dans des jardins d'amour, parmi les colonnes torses et les fontaines jaillissantes; les amoureux satinés de Watteau flânen au fond de parcs à la française: mais ces jardins d'amour, comme ces fêtes galantes, se placent bien toujours dans cette même Arcadie où passèrent Théocrite, Virgile

LA JEUNESSE DE TITIEN

et Sannazar; chaque époque façonne à son goût ce mystérieux domaine, refuge des rêveurs et des tendres.

C'est une « Arcadie » qui s'offre à notre contemplation. Ces jeunes hommes — des enfants presque, avec leur chevelure de pages — sont pénétrés par la sentimentalité qui s'élève de ces paysages. Leur petite âme s'envole avec la mélodie et va se noyer dans le silence du soir, comme la vibration de la mandoline et de la flûte. Cette poésie qui nous pénètre par le charme de la couleur, ils sont comme baignés et fondus en elle. Et le peintre ne pouvait leur prêter d'autre attitude que celle de rêveurs mélodieux; si jamais harmonie colorée eut la valeur d'une émotion musicale, ce fut bien dans ce tableau où des couleurs claires émergent des ombres caressantes, comme sur les grondements de la contrebasse le chant des violons.

Ce petit tableau est ardent et riche comme la saveur d'un fruit parvenu à sa pleine maturité. Les trésors qui font des Vénitiens les plus fastueux de tous les peintres sont ramassés dans ce cadre; les tableaux voisins ont un aspect dilué auprès de celui-là. L'immense composition de Véronèse, *les Noces de Cana*, étale sur le mur opposé ses bigarrures de tissus rares, de marbres et de verreries; et pourtant, c'est le *Concert* qui donne la vision la plus intense, la plus saturée de couleur. La loi des couleurs complémentaires, si souvent appliquée par les peintres modernes, après les découvertes des physiciens, a été pressentie par l'instinct de ce Vénitien qui peignait vers 1510; l'or du soleil couchant raye le bleu sombre de l'horizon; le rouge d'un pourpoint flambe sur la verdure du paysage. Bleu et or, rouge et vert, ces harmonies éclatantes et douces passeront dans l'œuvre de Titien. Rien ne subsiste de la netteté menue, de l'analyse un peu sèche, de l'application du « primitif »; choses et gens sont enveloppés dans une même vision large qui efface les discordances et ramène toute cette complexité à la puissante et parfaite harmonie. Dans ce salon, sur une cimaise où ne figurent que des chefs-d'œuvre, n'est-ce pas cette étonnante peinture qui donne à notre contemplation la plus souveraine volupté?

Et cependant, malgré l'ampleur de la vision, l'intensité de l'harmonie colorée, le *Concert* reste conforme à d'anciennes habitudes, celles de Giorgione, ou même des Bellini et Carpaccio. La proportion des figures dans le paysage rappelle les habitudes de

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

ces « primitifs »; Titien qui a traversé cette manière, avant ses compositions de plus large envergure, a continué à placer de petites figures dans de petits cadres, jusque vers 1518. Après cette date, ses figures sont généralement de grandeur nature et, quand le tableau est petit, elles n'y paraissent qu'en buste ou à mi-corps. Le dessin des nudités féminines semble aussi d'une époque où l'école vénitienne traitait encore ce thème avec naïveté. La jeune femme de droite nous amuse par sa pose repliée; mais il y a quelque ingénuité dans ce dessin rond et ces ombres courtes; dans cette attitude des deux jambes qui continuent la même ligne droite, dans cette jambe gauche appuyée obliquement, dans ce pied lourd et non cambré, dans ce bras gauche qui pose sur le genou droit, dans ces épaules tombantes et surtout dans cette échine pesante et la ligne empâtée qui rattache la jambe et les reins. La femme debout, à gauche, paraît déjà d'un dessin plus expérimenté, et l'on pourrait aussi remarquer que le feuillage de gauche est peint avec une habileté, un esprit, qui manquent un peu au bouquet de feuillage qui arrondit sur la droite sa masse compacte.

En sorte que ce tableau, coloré avec une science si sûre, contient des naïvetés; elles ajoutent une grâce imprévue au charme de ce chef-d'œuvre. Peut-être l'origine du *Concert* viendra-t-elle éclairer pour nous les mystères de son sujet et de son exécution. Mais cette origine est elle-même des plus mystérieuses. Ce tableau est d'auteur inconnu.

* * *

Il a été, au XVII^e siècle, attribué à Giorgione, par les conservateurs des collections royales, et, à première vue, cette attribution paraît fort raisonnable. La conception même du tableau nous semble « giorgionesque ». Ces êtres inactifs dans un paysage admirable, ce mol abandon à la volupté émanée de la nature et de l'heure, cette vision dans laquelle rien ne vient inquiéter la pensée, où les hommes et les choses composent un spectacle si harmonieux que nous oubliions de remarquer ce qu'il peut avoir d'inexplicable, tant d'ardeur, à la fois, et de nonchalance, autant de caractères qui évoquent ce que nous croyons savoir de Gior-

LA JEUNESSE DE TITIEN

gione. Mais il nous faut remarquer, justement, que cette œuvre paraît « giorgionesque » surtout parce que, depuis que l'on étudie Giorgione, elle constitue l'œuvre la plus importante de son bagage et que l'idée la plus claire que nous nous faisons de la manière de ce peintre, c'est de ce tableau même que nous la tenons. Quand il fut attribué à Giorgione, il n'y avait pas encore de raison péremptoire de le faire. Mais, depuis, les raisons sont venues, à mesure que l'on regardait davantage ce *Concert* au-dessous duquel son nom est inscrit. Il est maintenant bien difficile de le lui reprendre, à cause de l'accoutumance; il y a prescription.

Vers le commencement du xvi^e siècle, une révolution artistique a totalement renouvelé la manière de peindre des Vénitiens et aussi, sans doute, leurs habitudes visuelles. Cette transformation est le résultat d'un travail collectif, mais notre individualisme moderne comprend mal une transformation qui n'est pas, avant tout, l'œuvre d'un homme de génie. Avouons aussi que notre admiration est plus émue, plus sincère, quand nous pouvons la reporter en gratitude à un homme déterminé. À travers la beauté qu'ils ont réalisée, c'est la personne même des artistes que nous voulons aimer. Giorgione est un de ceux qui ont bénéficié de ce besoin que nous avons de donner le nom d'un homme à l'œuvre d'une génération. La brièveté de sa destinée et, par suite, l'indécision de son œuvre, le mystère général qui l'enveloppe, ont permis de lui attribuer bien des peintures anonymes d'écoles mal définies. Les noms illustres exercent une prodigieuse attraction sur les œuvres flottantes; la personnalité du « Grand George » s'est ainsi amplifiée de tableaux anonymes, pour lesquels il est également impossible de prouver qu'ils sont de lui ou qu'ils n'en sont pas. Parmi ces œuvres, il en est au moins quatre qui, pour des raisons historiques, semblent devoir lui être maintenues. Il est l'auteur à peu près certain de la *Vierge de Castelfranco*, de l'*Orage* de la galerie Giovanelli, de la *Vénus* de Dresde et des *Trois philosophes* de Vienne. Entre ces œuvres et le *Concert* du Louvre, il y a bien des différences, il y a même des « incompatibilités ». Pour passer outre, nous n'avons pas, avec Giorgione, la ressource que nous offre la plupart des autres peintres, celle des manières successives. Il est mort jeune, sans doute à trente-trois ans; nous connaissons ses dernières œuvres, celles

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

qu'il a laissées inachevées et que terminèrent Sebastiano Luciani et Titien; ce sont même celles que nous connaissons le mieux. Elles ne rendent pas vraisemblable sa paternité du *Concert champêtre*; et l'on comprend comment ce *Concert* a pu être attribué à d'autres artistes, d'ailleurs appartenant à son entourage. On a pu nommer Sebastiano del Piombo, Domenico Campagnola, Titien, Palma, et la confusion est, en effet, permise, car l'œuvre semble bien née à un carrefour, vers le temps de la mort de Giorgione, alors que ses meilleurs disciples, malgré leur personnalité, restaient encore près de leur maître et conservaient fidèlement l'empreinte de son exemple avant d'être dispersés par des divergences de talent.

Il serait interminable de reprendre les discussions auxquelles ce tableau, comme la plupart des tableaux attribués à Giorgione, a donné lieu. Contentons-nous de reproduire la notice que lui consacre M. L. Venturi, dans l'ouvrage récent qui reprend la question de Giorgione et du « Giorgionisme¹ ». « Le *Concert* du Louvre fut acquis par Louis XIV du banquier Jabach. Vanté par les Français comme l'œuvre type de Giorgione, il a été, pour la première fois, traité avec moins d'admiration par Crowe et Cavallcaselle et attribué à un élève de Sebastiano del Piombo. Morelli s'opposa à cette attribution, rendit le tableau à Giorgione et fut suivi par Berenson et par la plupart des historiens de l'art. Aussi a-t-on vu jusqu'à maintenant rester seuls de leur avis Wickhoff (*Gazette des Beaux-Arts*, IX, 1893, p. 135) et Seidlitz (Rep. f. Kunstw., XIX, 316) qui avaient proposé l'attribution à Domenico Campagnola; ils furent suivis par Gronau (*Gazette des Beaux-Arts*, XII, 1894, p. 332) lequel, il est vrai, s'est rétracté récemment, en parlant de ce tableau comme d'une œuvre authentique de Giorgione. Et il est naturel que l'opinion de Wickhoff soit restée sans écho, car on ne trouve dans cet admirable tableau aucune trace du « maniériste titianesque » de Domenico Campagnola. Cependant, différents critiques ne se sont pas rangés à l'opinion de Morelli; A. Venturi propose le nom de Sebastiano del Piombo; P. Landau, le nom de Titien; et Philips (*the Burlington Magazine*, XXI, 1912, pp. 270-272) a pensé que le tableau avait été commencé par Giorgione et terminé par Palma... Mais A. Venturi, d'une part

1. Lionello Venturi : *Giorgione e il Giorgionismo*. Milano, Hoepli, 1913.

LA JEUNESSE DE TITIEN

par son intuition et aussi grâce à son heureuse reconstitution de la période giorgionesque de Sebastiano, entrevue par Berenson quand il lui attribue *la Femme adultère* de Glasgow et le *Jugement de Salomon* de Kingston Lacy (coll. Bankes), a pu reconnaître dans le tableau du Louvre un de ses chefs-d'œuvre. Le *Concert* du Louvre est, par rapport à l'œuvre de Giorgione, dans une situation identique à celle de la *Fornarina* des Offices par rapport à l'œuvre de Raphaël. » Enfin peu après la publication de la thèse de M. Lionello Venturi, Marcel Reymond (*Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1913) protesta contre l'attribution à Sebastiano, plaidant avec vivacité pour l'attribution traditionnelle à Giorgione.

Tentons, à notre tour, de percer un peu du mystère dans lequel cette peinture enferme son secret. Il est des œuvres illustres dont on n'ose pas scruter l'ascendance. On craint toujours de compromettre leur prestige par la découverte d'une paternité modeste. Avec notre *Concert*, rien de tel n'est à craindre. En cherchant l'auteur vraisemblable d'un tel chef-d'œuvre, on est sûr de ne pouvoir rencontrer qu'un maître. Pour découvrir le véritable auteur de notre tableau, nous ne devons, naturellement, faire intervenir des impressions de style que le plus rarement possible. La conception que nous avons des manières respectives des Vénitiens, au début du XVI^e siècle, peut, en effet, être fondée sur des tableaux dont l'attribution n'est pas certaine. Ainsi l'opinion que nous avons de Giorgione est faite, avant tout, de notre admiration pour le *Concert champêtre*. Tirer argument d'un style qui est défini d'après l'œuvre en litige, c'est proprement tourner dans un cercle et prendre pour point d'arrivée ce qui fut notre point de départ. Cette étude doit donc être conduite, autant que possible, sans qu'interviennent jamais les simples analogies de manière; retenons seulement les identités presque matérielles avec des œuvres certifiées, sans nous laisser influencer par l'opinion que nous avons sur le style des maîtres qui sont en cause.

*
* *

S'il fallait reprendre un à un les arguments fournis pour attribuer le *Concert champêtre* à Giorgione, à Domenico Campagnola, à Sebastiano del Piombo, notre analyse, qui s'annonce

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE



1. LA FEMME ASSISE DU CONCERT. — 2 est la bergère du dessin Malcolm au British Museum; 3 est la femme assise du Concert champêtre. Or le dessin Malcolm est de Titien comme le prouvent de multiples détails (le paysage, l'agneau, voir II), comme le rend probable la gravure de Val. Lefebvre : TITIANUS INV... Donc 3 est de Titien. — 1 est un croquis de l'École des Beaux-Arts qui paraît exécuté d'après le même modèle, au bassin lourd, aux épaules tombantes; le paysage de ce dessin (voir XIV) en rend également vraisemblable l'attribution à Titien.

comme devant être très longue, en serait fort ralenti. Allégeons-nous de cette partie négative et allons droit à la conclusion de notre enquête. Le *Concert champêtre* est une des premières œuvres de Titien; il a été exécuté en 1511-1512 et fut peut-être retouché plus tard, vers 1530.

Cette composition comprend quatre figures dans un paysage. Examinons successivement 1^o la femme assise; 2^o le jeune blond ébouriffé; 3^o le jeune homme brun à toque rouge; 4^o la femme debout; 5^o le paysage.

1. — La femme assise à droite et vue à moitié de dos ne rappelle aucune figure de tableau connu. En revanche, on la retrouve dans un dessin de la collection Malcolm (British Museum). Dessin et peinture sont identiques; l'un a servi de modèle à l'autre. Une seule différence entre les deux œuvres : la draperie qui revêt légèrement la femme dessinée a disparu dans la femme peinte. Mais, par ailleurs, les deux attitudes, les deux formes sont bien tracées par la même main, avec les mêmes lourdeurs, les mêmes ombres courtes et rondes, la même petite

LA JEUNESSE DE TITIEN

tête sur des épaules tombantes, le même chignon avec nattes nouées sur la nuque, le même bassin pesant et empâté. Si nous pouvions mettre un nom sous le dessin, ce nom devrait également être apposé sur le tableau; et c'est parce que le tableau du Louvre est, depuis longtemps, attribué à Giorgione, que le dessin Malcolm passe pour être du même artiste. Mais il y a, dans ce dessin, d'autres éléments. Et d'abord le paysage. Les arêtes aiguës des montagnes du fond ne peuvent laisser de doute sur le site représenté; cette crête en pente abrupte d'un côté, et de l'autre en pente lente et plus dentelée, voici la montagne chère à Titien, celle qui se dresse avec tant de fierté dans le paysage de la *Présentation de la Vierge au temple* et dont la silhouette est si reconnaissable; c'est le massif du Marmarole, dont les deux crêtes se dressent sur la vallée étroite de Cadore. Et même ces quelques maisons tassées sur les pentes de la montagne et surmontées d'un clocher, nous les rencontrons bien souvent dans les tableaux de Titien; on les distingue, dans la brume du soir, au fond de la petite idylle de la *Vierge au lapin*. Dans ce même dessin, notre jeune femme est assise devant un homme debout qui s'incline en avant pour jouer du violoncelle. Ce personnage, s'il ne se reconnaît point, avec cette attitude, dans d'autres œuvres illustres de Titien, est pourtant bien une figure de sa façon. Il est aisé de trouver des frères à notre berger violoncelliste; par exemple, dans ce berger de fantaisie qui joue avec les brebis de son troupeau, au second plan, derrière la petite *Vierge au lapin* du Louvre. Son costume n'est point celui des bergers de Palma; on ne le rencontre point chez d'autres Vénitiens. Il est jambes nues, bras nus, manches retroussées¹, vêtu d'un pourpoint serré à la ceinture. Il est impossible également de ne pas se rappeler, devant ces fortes jambes, aux jarrets cambrés, robustes, aux petits pieds, des aspects fréquents dans l'art de Titien, par exemple les jambes de Jésus dans le *Couronnement d'épines* du Louvre, celles du beau *Saint Jean-Baptiste* de l'Académie de Venise. C'est justement dans ce dernier tableau que se trouve la preuve décisive en faveur de l'attribution à Titien de notre dessin.

^{1.} Les hommes du peuple, les bergers, ont généralement les manches retroussées, dans les tableaux de Titien. Pour ne citer que les œuvres du Louvre: le *Joseph d'Arimathie* de la *Mise au tombeau*, le berger de la *Vierge au lapin*, le serviteur des *Pèlerins d'Emmaüs*, les chasseurs de la soi-disant *Antiope*.

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

Le joueur de violoncelle du dessin *Malcolm* est un berger de pastorale. Derrière lui, à l'ombre d'arbres touffus, s'abritent des moutons somnolents; l'un d'entre eux, l'agneau qui dort la tête basse, les yeux clos, les quatre pattes repliées sous son ventre, Titien l'a repris un jour, longtemps après, trente ou quarante ans plus tard, lorsqu'il peignit le *Saint Jean-Baptiste* de l'Académie de Venise. Il plaça le précurseur dans un paysage de rochers et de forêt où luit l'écume blanche d'une cascade; il le dressa, demi-nu, noir, barbu noble comme un prêtre, farouche comme un troglodyte. Et Titien, pour le mieux faire reconnaître, mit à ses pieds l'agneau avec lequel Jésus et saint Jean jouaient quand ils étaient enfants — et qui n'a pas vieilli en même temps qu'eux —; pour peindre cet agneau, Titien chercha dans le carton aux vieux dessins et il retrouva celui du joueur de violoncelle. Il le copia — sans y rien changer — avec son museau en pointe, son front laineux, ses oreilles un peu basses, ses petites pattes repliées sous le ventre, et jusqu'aux plis de la laine. Ce n'est pas une imitation, c'est un décalque. Si Titien a repris ce mouton, c'est bien parce qu'il était à lui. Et si le mouton est de sa manière, la petite femme au bassin lourd, aux épaules étroites, est bien aussi de lui, dans le dessin *Malcolm*, comme dans le tableau du Louvre.

Enfin, il n'est pas inutile de rappeler que ce dessin a été gravé au XVII^e siècle, par Valentin Lefebvre, dit de Venise, qui s'était fait une spécialité de graver les peintres de Venise et plus particulièrement Titien. Or sa gravure attribue la composition à Titien; *Titianus inv. p.* dit une inscription, ce qui paraît indiquer que le graveur a travaillé d'après une peinture perdue. Sans



II. DEUX AGNEAUX. — 1 figure dans le dessin *Malcolm*, auprès du berger violoncelliste; 2 se tient auprès du *Saint Jean-Baptiste* de Titien, à l'Académie de Venise. Ces deux agneaux sont identiques, symétriques. Ils seraient superposables si le procédé de décalque ou une gravure n'avait inversé la position du second. Cet agneau était donc dans les cartons de Titien. 1 est donc bien aussi de Titien et le berger et la bergère du même dessin en sont aussi. Or la bergère est la femme assise du Concert champêtre.

LA JEUNESSE DE TITIEN



III. LE JEUNE HOMME BLOND DU CONCERT. — 1 est le berger Pâris dans un dessin du Louvre attribué à Giorgione; 2 figure dans le défilé des apôtres du Triomphe de la Foi; 3 assiste à Padoue à la Guérison du jeune homme mutilé; 4 est un des musiciens du Concert champêtre. Ces quatre blondins sont de la même main et reproduisent un même type. Or 2 et 3 sont certainement de Titien; 1 l'est également en raison de multiples détails de ce joli dessin; 4, le jeune homme du Concert est donc aussi de Titien.

doute, ce témoignage est du XVII^e siècle seulement; mais il vient de Venise et d'un milieu où s'étaient conservés des souvenirs précis sur des œuvres qui n'avaient pas quitté leur pays natal. L'attribution du *Concert champêtre* à Giorgione date de la même époque et n'a pas, comme celle de Valentin Lefebvre, l'avantage de pouvoir remonter aux origines par une tradition locale continue.

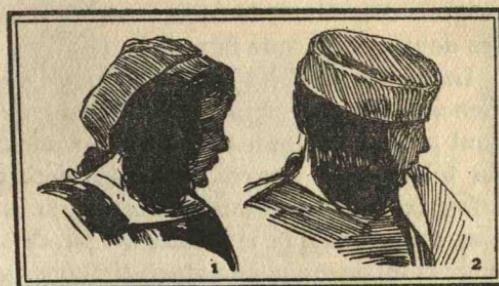
II. — Les deux jeunes gens du *Concert* figurent également dans une œuvre certifiée de Titien : les fresques de la Scuola del Santo de Padoue. L'adolescent aux boucles blondes, au visage incliné vers son épaule droite, se reconnaît bien auprès du saint Antoine qui ressuscite le jeune homme. Dans la fresque de Padoue, il a les cheveux un peu plus longs, mais le dessin — et le dessin importe ici plus que la couleur parce qu'il reste identique, malgré la diversité des techniques — est bien le même. Or, ce dessin d'un visage à contre-jour, voilé par l'ombre de la chevelure, ces paupières baissées, ce nez droit à l'arête lumineuse, cette bouche aux lignes fermes, ce menton au méplat antique, cet aspect de jeunesse rêveuse, ce mouvement en avant de l'épaule droite, tout indique qu'un même motif a été utilisé dans les deux œuvres. On retrouve la même figure dans une gravure de Titien contemporaine : le *Triomphe de la Foi*, où elle défile dans le groupe des apôtres. Enfin le souvenir de cette tête

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

blonde et embroussaillé ne s'effaça point dans le souvenir de Titien; n'est-ce pas celle du saint Jean dans la *Mise au tombeau* du Louvre, dont la même chevelure légère et dorée semble se dissoudre dans la lumière du soir?

III. — Pour le second jeune homme aux cheveux noirs, coiffé d'une toque rouge, qui s'incline vers

son voisin de gauche, il est permis de reconnaître son gracieux profil, au nez légèrement retroussé, chez le Saint Jean qui baptise le Christ dans le tableau de Titien au musée du Vatican, comme dans le jeune berger du tableau dit des *Trois Ages* à la galerie Bridgewater. De plus, il y a longtemps que Morelli l'a identifié avec un des personnages des fresques de Padoue, l'adolescent, vêtu d'un grand manteau bouffant, qui s'élance avec tant de fougue, tandis qu'un tout jeune enfant, par l'intercession de saint Antoine, prend la parole pour attester l'innocence de sa mère accusée. Sans doute, cette fois, l'identité n'est pas aussi absolue que pour nos précédents rapprochements; malgré la disposition un peu différente de la coiffure, malgré l'imprécision du visage de la fresque, il est pourtant difficile de ne pas reconnaître le même peintre dans l'auteur des deux images. On explique généralement cette similitude en disant que les artistes de cette époque utilisaient les mêmes modèles et que Titien a pu, à son tour, peindre un personnage qui avait déjà posé devant Giorgione. Mais est-il bien naturel de penser que Titien, allant à Padoue, emmenait avec lui un modèle qui avait posé devant Giorgione à Venise? Oublions, pour un instant, l'attribution du *Concert champêtre* à Giorgione; la présence des mêmes jeunes gens dans les fresques de Padoue et dans le tableau du Louvre, ne s'explique-t-elle pas plus aisément par une



IV. L'ADOLESCENT BRUN DU CONCERT. — 1 est l'adolescent à la guitare du Concert champêtre; 2 est le grand jeune homme au manteau blanc dans le Miracle du nouveau-né à Padoue. Dans les deux figures, même chevelure, même coiffure, même modèle. Or, celui de Padoue est, à coup sûr, de Titien.

LA JEUNESSE DE TITIEN

origine commune, la même main ayant successivement exécuté les deux groupes de figures?

Lesquelles ont été exécutées tout d'abord? Est-ce le peintre du *Concert*, est-ce le fresquiste de Padoue qui a créé ces motifs? Ce sont probablement les fresques de Padoue qui ont servi de modèle au tableau du Louvre. De telles décosations ne se peuvent, en effet, exécuter sans des études d'après nature très poussées, et si l'on comprend que le peintre ait pu, de sa fresque où les personnages sont de grandeur nature, tirer des figures réduites suffisantes pour un tableau de chevalet, on comprendrait moins qu'il ait pu se contenter, pour construire ses grandes figures, d'images beaucoup plus petites et de dessin moins arrêté. Il suffit d'un coup d'œil sur les fresques de Padoue pour reconnaître que toutes les têtes en sont des portraits très caractérisés et sans doute très véridiques. Les figures groupées autour du saint guérissant le jeune homme qui s'est coupé la jambe sont particulièrement « sorties »; le peintre les a exécutées d'après nature; elles ont trop de caractère pour n'être pas inspirées directement par la réalité et un croquis de l'Institut Staedel à Francfort prouve qu'elles ont été prises sur le vif. Ajouterai-je, enfin, que les attitudes de nos jeunes hommes, les inclinaisons de leur visage, paraissent beaucoup plus naturelles dans les compositions de Padoue que dans le *Concert* du Louvre? L'éphèbe aux boucles blondes a été dessiné avec ce visage incliné de côté, pour mieux voir le jeune homme qu'on rappelle à la vie; son attitude s'explique par la nécessité de se pencher pour regarder par-dessus le bras du saint qui accomplit le miracle. Dans le *Concert*, l'inclinaison de la tête reste une attitude gracieuse, mais peu naturelle, et, en tout cas, nullement obligatoire; elle n'a pas été inventée pour cette composition. Il semble donc bien que l'œuvre de Padoue ait précédé celle du Louvre. Et la question valait d'être résolue, parce qu'elle ajoute une raison décisive pour enlever le *Concert* à Giorgione, puisque Giorgione est mort, non pas même en 1511, mais en octobre 1510, et que les fresques de Padoue ont été exécutées en 1511, entre le mois de septembre et le mois de décembre¹; et voici, en plus, une raison presque aussi forte d'éliminer Sebastiano Luciani parmi les auteurs possibles du *Concert champêtre*. Sebastiano, qui devait un jour s'appeler del Piombo, a quitté Venise vers 1510-1511, pour aller à Rome, où il

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE



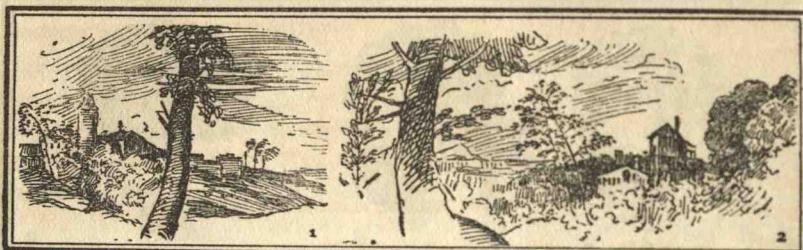
V L'ADOLESCENT BRUN. — 1 est le saint Sébastien du Triomphe de la Foi ; gravé d'après Titien; 2 est le berger des Trois âges de la galerie Bridgewater; 3 est le saint Jean-Baptiste dans le Baptême du Christ du Capitole. Ces trois visages, présentés dans la même attitude, reproduisent un même modèle qui pourrait bien être le jeune homme brun du Concert champêtre (Voir IV).

a immédiatement travaillé à la Farnésine, dès l'année 1511. Entre ces peintures — ou du moins ce qui en reste — et notre *Concert*, quelle ressemblance ? Aucune. Quant à supposer que le *Concert* ait pu être exécuté par Sebastiano à Rome, il n'y faut pas songer non plus. Dès qu'il fut dans la ville pontificale, le Vénitien accepta l'influence de Raphaël, puis celle de Michel-Ange. Les souvenirs de Giorgione s'effacèrent bien vite. Sebastiano a dû, pour se faire comprendre dans sa nouvelle ville, quitter son accent vénitien pour l'accent romain. Or, c'est dans un atelier de Venise que notre chef-d'œuvre a mûri ; mais c'est après 1511, c'est-à-dire en un temps où Sebastiano n'était déjà plus à Venise et où Giorgione était mort.

IV. — Le paysage du *Concert champêtre* est du même artiste qui, dans la fresque de Padoue, la *Résurrection du jeune homme*, a détaillé, d'un pinceau si net, le groupe pittoresque des maisons. Il serait fastidieux d'énumérer toutes les identités de détail : il

1. Voici les deux documents qui donnent les dates auxquelles ont été commencées et achevées les fresques de la Scuola del Santo de Padoue. Mariette, au revers d'un dessin de Campagnola, a lu l'inscription suivante, de la main de cet artiste : « En 1511, nous avons peint à fresque, en compagnie de Titien, dans la Scuola del Carmine, et de compagnie nous sommes entrés dans la Scuola de Padoue (la Scuola del Santo) le 24 septembre de la même année ». D'autre part, le document suivant est reproduit par Gonzati (la Basilica di San Antonio di Padova, Padoue, 1854) : « 1511, ce jour, 2 décembre, Je, Ticiano, reçoit quatre ducats d'or de la Confrérie de M. Saint-Antoine de Padoue, lesquels m'a compté Fr. Antonio, son intendant, pour reste et complet paiement des trois tableaux que j'ai peints dans ladite Scuola, L, 24 S.... Moi, Ticiano de Cador, peintre. »

LA JEUNESSE DE TITIEN



VI. LE SITE DU CONCERT CHAMPÊTRE. — 1, *le paysage de Titien à Padoue dans la Guérison du jeune homme mutilé*; 2, *le paysage du Concert champêtre*. Ces paysages ont été vus par le même œil, et conçus par la même imagination, ainsi que le prouvent la physionomie des maisons, les arbustes grêles, les troncs de premier plan, le modelé des terrains et surtout l'esprit général du dessin qui reste identique malgré la différence des procédés de la fresque et de la peinture à l'huile.

n'est pas besoin d'un examen prolongé pour les retrouver dans la manière de tailler, par fines hachures, les maisons de bois empruntées au pays de Cadore, avec leurs toitures débordantes, leurs cheminées hautes comme des tuyaux d'usine, les petits arbres grêles qui étaient leur feuillage léger sur le ciel clair. On reconnaît encore, dans la même fresque, le bouquet de verdure compacte, et aussi le gros arbre sombre qui détache ses branches et ses feuilles plates sur un ciel traversé de lumières subites, lamé de schistes d'or. On y retrouve, enfin, cette manière hardie de marquer la fuite du terrain par plans alternés qui opposent franchement l'ombre et la lumière comme des portants de théâtre, jusqu'à l'horizon qui s'efface dans la brume, le pinceau noyant avec de larges touches bleues les accidents lointains de la plaine. Le tronc d'arbre qui partage la fresque de Padoue en deux moitiés a été, dans le tableau du Louvre, repoussé vers le côté gauche. Ce gros tronc, de premier plan, coupé par le bord supérieur du cadre, détachant sa masse sombre sur le paysage lumineux est un effet cher à Titien, au temps où il peignait les fresques de Padoue; il se retrouve dans plusieurs dessins et tableaux de cette époque. Dans le petit dessin de l'École des Beaux-arts, représentant le mari qui tue sa femme, recherches d'attitudes pour une fresque de Padoue, dans l'*Apparition de Jésus à la Madeleine*, de la National Gallery, dans une *Vierge*

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

avec *saints* de la galerie Bridgewater; chaque fois il montre les mêmes effets de branches droites jetées à travers le feuillage, les mêmes oppositions avec la lumière du ciel. Et enfin, chaque fois, ce tronc d'arbre se dresse derrière une figure à laquelle il sert de fond; c'était bien, à cette époque, une habitude particulière à Titien et il n'a pas manqué d'utiliser ce procédé dans le *Concert champêtre*.

Entre le paysage de Padoue et celui du *Concert champêtre*, où l'arbre est placé de manière à faire valoir, par contraste, la lumière d'un visage de jeune femme, la seule différence appréciable vient de la différence des procédés: dans les fresques, le coup de brosse conserve une netteté un peu sèche qui rappelle les hachures des dessins à la plume, tandis que la peinture à l'huile a fondu, sous son enduit onctueux, ces vivacités du trait; la pointe du pinceau ne garde son acuité que pour jeter, dans l'air lumineux, le feuillage menu de jeunes arbres et tailler sur le ciel blanc les arêtes aiguës des toitures en bois. En contemplant l'admirable lointain de la fresque de Padoue, Crowe et Cavalcaselle ne peuvent s'empêcher de remarquer que, s'il eût été transcrit sur la toile par Titien, ce paysage eût produit un « effet enchanteur ». Ce n'est pas là vaine supposition. Titien a bien transposé le paysage de Padoue dans le *Concert du Louvre*, et ce paysage est, en effet, un des plus beaux qui soient en peinture. La finesse de l'analyse, l'esprit du détail se sont conservés, mais la couleur à l'huile rend la lumière plus limpide et plus douce et l'atmosphère plus transparente¹.

Dans l'angle de droite du tableau, un berger ramène ses

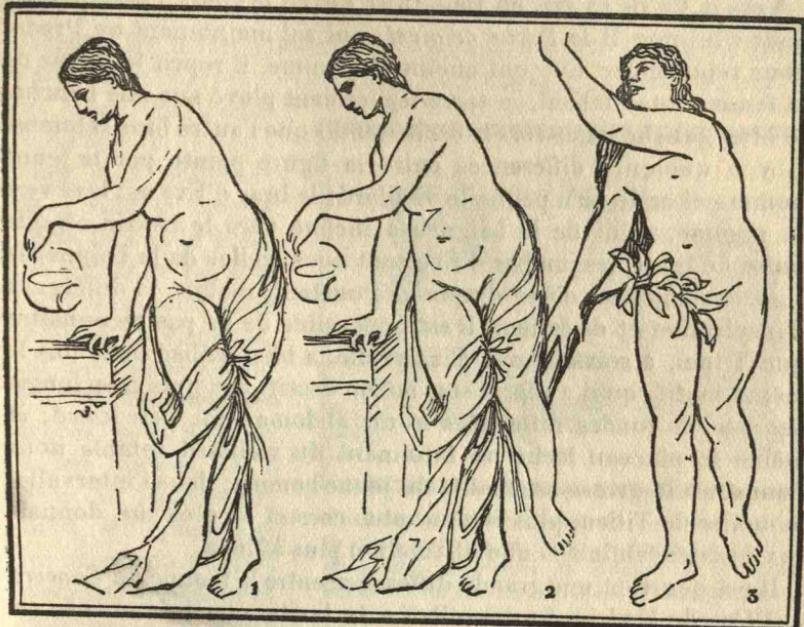
1. Félibien dans sa biographie de Titien dit en parlant des trois fresques de Padoue qu'il appelle des tableaux: « ils étaient tous également admirables pour le coloris : mais il y en avait un où l'on voyait un paysage d'une beauté singulière ». Il n'est pas sûr que Félibien les avait vus; mais la tradition lui était parvenue que l'un de ces paysages était particulièrement beau.

LA JEUNESSE DE TITIEN

moutons. Ces moutons et ce berger sont habituels dans les tableaux de la jeunesse de Titien. On en voit dans les paysages de la Scuola del Santo de Padoue, dans la *Sainte Famille*, avec un berger, de la Galerie Nationale de Londres, dans les *Trois âges* de la galerie Bridgewater, dans le *Christ et la Madeleine* de la Galerie nationale, dans *l'Amour sacré et l'Amour profane* de la galerie Borghèse, dans la *Vierge au lapin* du Louvre, dans la *Vierge et sainte Agnès* du Louvre, dans la *Vierge et sainte Catherine* de la Galerie Nationale. Durant la seconde moitié de sa vie, quand sa manière est devenue plus large, Titien analyse moins les détails lointains; peut-être aussi ses souvenirs d'enfance vont-ils s'effaçant; tout au moins ses habitudes visuelles se modifient; mais, jusque vers 1530, un paysage de Titien ne se conçoit pas sans qu'un troupeau de moutons le traverse au loin; souvenir de la vallée de Cadore; le peintre se rappelait leur tache grise se mouvant sur la prairie et la silhouette du berger aux pas traînans; cette image revient si fidèlement dans les compositions où elle peut entrer, qu'à défaut d'autres motifs, elle suffirait à évoquer le nom de Titien.

V. — La femme qui se tient debout, s'appuyant au bord d'un bassin est, de toutes les figures du tableau, celle qui présente le caractère « titianesque » le plus frappant. Nous la retrouverons, un peu modifiée, dans *l'Amour sacré* de la galerie Borghèse, chez lequel le mouvement du bras droit et l'attitude de la main appuyée se trouvent reproduits; nous reconnaîtrons dans une gravure de Boldrini, d'après un dessin de Titien (l'œuvre est signée et datée du vivant du peintre, 1566) son attitude, le geste si gracieux et si noble de son bras gauche, son ventre lourd, ses jambes rondes terminées par de petits pieds, ces petits pieds cambrés si caractéristiques de Titien. Nous reconnaîtrons encore la légère flexion de son corps et jusqu'au mouvement de sa draperie traînante, dans le *Christ et la Madeleine* de la Galerie Nationale de Londres; suivant un procédé qui lui est familier, Titien s'est contenté de renverser la figure et d'incliner à droite une figure qu'il avait d'abord inclinée à gauche; mais la courbe qui suit la rondeur de l'épaule jusqu'à la rondeur du bassin, avec la légère dépression de la hanche a été dessinée par le même peintre qui, un peu plus tard inclinera Jésus ressuscité vers la Madeleine suppliante. Enfin, le visage de cette jeune femme se

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE



VIII. LA FEMME DÉBOUT DU CONCERT. — 1 est la femme debout du Concert champêtre; 2 est la même figure, telle qu'elle fut probablement peinte avant les retouches très visibles qui ont supprimé sa jambe gauche; 3 est l'Ève de Madrid que Titien peignit dans sa vieillesse, en un temps où il reprenait volontiers les thèmes de sa jeunesse, spécialement les Nude (Voir XXXIII, XXXIV, XXXVI).

retrouve dans une des fresques de Padoue, chez les dames et suivantes qui assistent au miracle de l'enfant attestant la vertu de sa mère; ces profils féminins, — et en particulier, le dernier à droite —, présentent une identité étonnante avec celui de la femme du *Concert*; même silhouette non sans lourdeur, avec un double menton que la peinture à l'huile a toutefois un peu allégé par des ombres transparentes. Les seules différences viennent de ce que la jeune femme de Padoue a été peinte d'après nature, tandis que celle du Louvre, comme épurée de son réalisme de portrait, est ramenée à la noblesse du profil grec. Mais c'est bien le même pinceau qui a sculpté le nez droit, arrondi le menton lourd, creusé d'ombre le triangle de l'orbite, caressé la joue pleine; mêmes bandeaux sombres; la coiffure, ce foulard attaché au sommet de la tête, se reconnaît aussi dans d'autres figures de Padoue.

LA JEUNESSE DE TITIEN

Vers la fin de sa vie, en 1565-1570, quand le vieux Titien peignit pour Philippe II *le Péché originel*, qui est maintenant au Prado, pour représenter Ève qui cueille la pomme, il reprit le thème de la femme nue, debout, le torse légèrement ployé sur une hanche, le bras gauche lancé vers la droite tandis que l'autre bras retombe. Il y a quelques différences entre la figure peinte par le jeune homme et celle qu'a peinte le vieillard; le bras d'Ève est levé vers la pomme, celui de la baigneuse incliné vers le bassin où elle puise de l'eau; les jambes d'Ève sont nues, celles de la baigneuse sont enveloppées d'une draperie. Pourtant, malgré la différence d'inspiration et de format, il est impossible de ne pas reconnaître que Titien, à soixante ans d'intervalle, a bien utilisé deux fois le même motif, qu'il a repris son même dessin des bras trop longs, des jambes rondes rattachées à un abdomen un peu lourd; et même le pinceau lâché ou tâtonnant du vieillard semble nous ramener à la grasse sensualité du jeune homme; dans l'intervalle, le métier de Titien, plus retenu, plus correct ou plus sûr, donnait aux nudités féminines une distinction plus affinée.

Il est pourtant une grande différence entre la femme du *Concert* et l'Ève de Madrid. La première a la jambe gauche ramenée en arrière et cachée par l'autre jambe; pour dessiner cette silhouette en pointe, on dirait qu'elle a pivoté sur les deux pieds sans quitter terre. Bien qu'elle s'incline vers sa droite, l'Ève de Madrid montre bien ses deux points d'appui. Mais cette différence n'est pas aussi grave qu'il semble et peut aisément être réduite. Le *Concert* a subi des retouches importantes et laisse transparaître la silhouette d'une jambe effacée. La trace de l'amputation reste visible et le dessin de la hanche n'a pas repris un aspect normal. Sous sa première forme donc la jeune femme du *Concert* se présentait dans la même attitude que l'Ève de Madrid et c'est cette première forme qui est revenue à la mémoire du vieux peintre quand il a repris ce thème de jeunesse.

De nombreux dessins pourraient encore apporter des preuves nouvelles ou des présomptions. Je n'en citerai que deux, qui sont à Paris. L'un, à l'École des Beaux-Arts, est un croquis rapide par lequel Titien cherche des attitudes pour sa composition de Padoue : un mari tuant sa femme. La composition définitive est différente; Titien n'a pas conservé ce projet initial. Mais le dessin est instructif pour nous, car il nous montre, une fois de plus,

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

Titien, à Padoue, jouant sur des thèmes qui sont précisément dans le *Concert champêtre* : le jeune homme aux longues boucles, les belles jambes aux chausses collantes; le gros tronc d'arbre aux feuilles en éventail. L'autre dessin, exposé au Louvre, est une charmante composition beaucoup plus poussée; on y voit le berger Pâris tenant la pomme que trois déesses sollicitent sans nulle retenue. Or ces déesses, comme le berger Pâris, comme les arbres, sont bien du même homme qui a peint la femme debout, les éphèbes et les arbres du *Concert champêtre*. Quelques critiques s'en sont rendu compte et, pour

cette raison, ils attribuent ce dessin à Giorgione, voire à Campagnola ou Sebastiano del Piombo, suivant l'auteur présumé par eux du *Concert champêtre*. Mais ce dessin est bien de Titien. Il est de Titien, parce que Titien a pris soin de dessiner à l'horizon la silhouette du Marmorole, « sa montagne »; parce que le visage de la femme de droite, Vénus que couronne un amour, se retrouve ailleurs, dans la Vierge de Madrid, dans la Vénus de la galerie Borghèse (*Amour sacré et amour profane*); mais surtout parce que sa main gauche est dessinée de telle sorte qu'elle fait reconnaître Titien immédiatement; cette main ronde, aux doigts allongés et écartés, les deux du milieu parfois unis, c'est une des élégances les plus caractéristiques de ce peintre. Voyez-la dans la Flora des Offices. Une autre déesse a pris aussi une attitude qui sera fréquente chez Titien, la main droite étalée sur la gorge, la tête renversée (voir l'*Allégorie* du Louvre et toutes ses Madeleines implorantes). Et je ne parle pas du petit amour niché dans l'arbre. Oui, ce charmant dessin est de Titien et, comme il est



IX. DEUX MAINS DE TITIEN. — 1 est la Flora de Florence; 2 est la Vénus du Jugement de Pâris du Louvre. Le dessin en éventail de ces mains féminines est une des élégances caractéristiques de Titien. Il est une des preuves que le Jugement de Pâris est bien de Titien.

LA JEUNESSE DE TITIEN

exécuté par la même main qui a peint le *Concert champêtre* du Louvre, c'est une preuve nouvelle que Titien est bien l'auteur de ce tableau.

* * *

Pourquoi de ce tableau est-il si peu parlé dans les documents? Voici un chef-d'œuvre né, après 1510, à Venise, et qui est signalé pour la première fois, au temps de Louis XIV, dans les inventaires des collections du roi. Aucun amateur, historien de l'art ou touriste n'y a jamais fait allusion. A-t-on attendu un siècle et demi pour le connaître et l'admirer? De la discréption des historiens il ne faut pas s'étonner. Nous verrons que les historiens de l'art ont toujours négligé un groupe important des œuvres de Titien, — celles qui avaient appartenu à la collection de Frédéric de Mantoue. L'omission remonte à Vasari et s'est perpétuée chez ceux qui l'ont suivi et copié. Or il y a bien des probabilités pour que le *Concert champêtre* ait appartenu à ce groupe. Quant aux témoignages contemporains, il est à remarquer qu'ils sont, en général, rares ou absents, sur les peintures profanes; il n'y avait, au xvi^e siècle, d'autre art public que l'art religieux. Les tableaux comme notre *Concert champêtre* ne connaissaient pas la publicité; il n'y avait pas de musée, mais seulement des palais d'amateurs, dont les œuvres de ce genre occupaient les appartements les plus retirés. Titien a peint beaucoup de Vénus et de Danaé; sur leur origine et leur âge, toujours plane un mystère; les peintures profanes se présentent sans date et sans signature.

Mais, peut-être, les documents non destinés à la publicité ne seront-ils pas aussi muets. Giacomo Malatesta, l'agent du marquis de Mantoue, écrivait à son maître, le 5 février 1530 : « Titien m'a montré les tableaux qu'il fait pour votre Seigneurie. Celui de *Notre-Dame avec sainte Catherine* et l'autre, des *Femmes nues*, sont en très bon terme. » Dans les lettres suivantes, de Benedetto Agnello, il est aussi fait allusion au tableau *delle nude*: « Titien désirerait savoir si notre Seigneur a été bien satisfait du Saint Sébastien qu'il lui a envoyé, bien qu'à son dire, ce soit de la pacotille (*cosa di donzena*) auprès de l'autre don qu'il fera des *Femmes nues*. » La mort de sa femme Cécilia retarda un temps l'achèvement de ce tableau, dont Titien attendait de grands

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

remerciements. Ces belles nudités devaient lui obtenir, pour son fils, le bénéfice d'une abbaye à Medole. C'est, sans doute, au cours de cette année 1530 que la peinture fut enfin adressée à Mantoue.

Pour la *Notre-Dame avec sainte Catherine*, on la reconnaît généralement dans la petite *Vierge au lapin*, du Louvre. Mais le tableau des *Femmes nues*, qu'est-il devenu? Parmi les œuvres connues de Titien, il n'y a pas de composition qui puisse porter ce titre. Cette œuvre, offerte au marquis Frédéric, a-t-elle donc disparu? A-t-elle été détruite dans le sac de Mantoue par les Impériaux, en 1630? C'est possible, mais peu probable; les collections rassemblées par la famille Gonzague avaient, en grande partie, été acquises, en 1627, par Charles I^{er} d'Angleterre; les œuvres les plus précieuses avaient été choisies par les agents du roi et comment une œuvre de Titien aurait-elle pu n'être pas comptée parmi celles-là? Il est, en outre, à remarquer que les tableaux de Titien signalés par les documents nous sont généralement parvenus. Fort peu manquent à l'appel et l'on pourrait, sans doute, dire aucun, si tous les trésors des collections particulières nous étaient mieux connus. Si les autres tableaux de Titien, exécutés pour Mantoue existent encore, il y a bien des probabilités pour que les *Femmes nues* soient quelque part, admirées sous un autre nom.

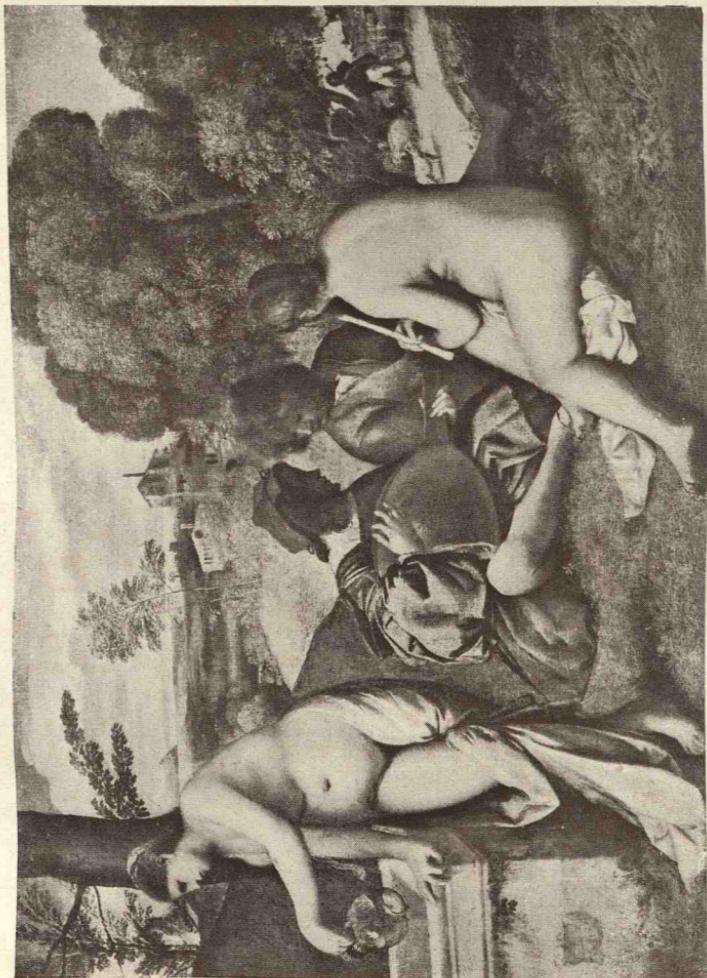
Or, notre *Concert champêtre*, qui est un tableau de femmes nues, provient justement de cette collection de Charles I^{er}; il y a bien des raisons de penser qu'il figura également dans les galeries de Mantoue. Il y figura, sans doute, comme la *Mise au tombeau*, l'*Allégorie*, la *Dame à sa toilette* de Titien, la soi-disant *Antiope* du Corrège, tous ces chefs-d'œuvre avec lesquels il est entré au Louvre, après avoir suivi leur destinée d'Italie à Londres, de Londres à Paris. Nous tenons les deux bouts d'une chaîne dont quelques anneaux intermédiaires nous manquent seulement. Dans la collection de Frédéric de Gonzague, il est entré un tableau de Titien représentant des *Femmes nues*; de cette même collection, il est sorti notre *Concert champêtre*, qu'il faut attribuer à Titien et où l'on voit des femmes nues. Il suffit de se laisser conduire par la vraisemblance pour reconnaître que ces deux tableaux n'en font qu'un.

Une difficulté se présente toutefois. Le *Concert champêtre* a été exécuté vers 1511-1512, peu après les fresques de Padoue, et c'est

LA JEUNESSE DE TITIEN

en 1530 seulement que l'agent du duc de Mantoue signale à son maître que Titien travaille à un tableau de femmes nues. Nous trouvons difficile d'admettre que le peintre ait pu garder aussi longtemps à l'atelier un tableau et l'ait achevé seulement vingt ans après l'avoir commencé. Rien pourtant de plus conforme aux habitudes de Titien. Dans une page souvent citée, Boschini, qui tenait ses renseignements de Palma le jeune, un élève de Titien, a raconté que le maître avait l'habitude de reprendre ses œuvres à de longs intervalles : « il ne fit jamais une figure du premier coup ». Il mûrissait lentement ses chefs-d'œuvre, et il lui arriva, plus d'une fois, de terminer pour l'un ce qui avait été commencé pour l'autre. Mais il était fort ingénieux à ne rien perdre de son travail. En voici quelques exemples. En 1527, il adressait au marquis de Mantoue le portrait d'un certain Girolamo Adorno, et la lettre qui accompagnait l'envoi pouvait faire croire au marquis que ce portrait avait été exécuté pour lui. La réalité était assurément tout autre. Girolamo était mort, quelques années plus tôt, avant d'avoir reçu son portrait, ou bien Titien l'avait recouvré après la mort du modèle. Que faire d'un portrait dont le modèle n'est plus ? Le donner à un ami ou à un parent. C'est alors que, sur le conseil de l'Arétin, Titien offrit le portrait de cet Adorno au marquis de Mantoue, qui en avait été l'ami. Il achetait ainsi la reconnaissance de l'amateur princier avec un beau portrait qu'il ne pouvait utiliser autrement.

Quand Vasari, en 1566, vint à Venise, il fit visite à Titien. « Il le trouva, dit-il, bien qu'il fut très vieux, les pinceaux à la main, en train de peindre et il eut grand plaisir à voir ses œuvres et à discourir avec lui. Vasari écrit aussi : « Il a commencé, il y a de longues années, pour Alphonse I^{er}, duc de Ferrare — lequel était mort depuis trente-deux ans — un tableau d'une jeune fille nue qui s'incline devant Minerve, avec une autre figure à côté et la mer où l'on voit, au milieu dans le lointain, Neptune sur son char ; mais à cause de la mort de ce seigneur, pour lequel se faisait cet ouvrage, selon son caprice, il ne fut pas terminé et resta à Titien ». Que signifiait cette composition allégorique imaginée pour Alphonse de Ferrare ? A l'origine, il ne fut sans doute que des *femmes au bain*. Mais peu importe. Ce qui est certain, c'est que le tableau dont Vasari a vu l'ébauche ne fut pas perdu. Il est facile à reconnaître dans celui du Prado, connu



LE CONCERT CHAMPÈTRE

(Musée du Louvre.)

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

sous le nom de *la Religion secourue par l'Espagne*. La Minerve est devenue une allégorie de l'Espagne, elle s'avance hardiment, à la tête d'une cohorte de femmes armées et, devant elle, la figure de jeune fille nue qui s'incline symbolise la Religion, attachée, lamentable, auprès d'un nid de vipères, comme Andromède auprès du monstre. Dans le lointain, sur la mer, un personnage enturbanné chasse ses chevaux poursuivis par des caravelles; il ne se rappelle pas qu'il a été naguère un Neptune sur son char marin. Le sens n'est pas douteux; cette composition est une allégorie en l'honneur de la bataille de Lépante survenue en 1571. Après cette date, Titien, donc, se remit au travail; il termina le tableau commencé quelque quarante ans auparavant et la commande d'Alphonse I^{er} de Ferrare fut livrée à Philippe II, en 1575, à titre d'actualité. Le roi d'Espagne lui avait demandé un tableau à la gloire de ses armes victorieuses du Turc et même il lui avait envoyé, pour lui mieux indiquer ses intentions, un projet esquissé par Coëllo. Titien exécuta le tableau commandé, mais il adjoignit son ancienne allégorie agrémentée d'accessoires appropriés.

Quand il prend l'initiative d'offrir un tableau à quelque grand seigneur, Frédéric de Mantoue ou Philippe II, c'est donc que Titien veut placer quelque « laissé pour compte ». Ce fut bien le cas pour les *Femmes nues* adressées à Frédéric de Mantoue en 1530, et l'agent du marquis spécifie expressément que Titien les achève pour lui en faire don. Le tableau n'avait point été commandé, il attendait un amateur. Puisque des tableaux ont attendu plus de quarante ans dans l'atelier de Titien, nous avons moins de raison d'être surpris qu'une œuvre commencée vers 1511 n'ait été achevée et « casée » que vingt ans plus tard. Quand il sortit de l'atelier de Giorgione, Titien n'était certainement pas accablé de commandes; il dut, bien souvent, peindre pour son seul plaisir. Tel que nous le connaissons, il ne dut pas perdre la moindre esquisse quand on se disputa ses œuvres. La jeunesse, qui est l'âge de la fécondité et des loisirs, n'est pas le temps de la gloire. Les hommes de lettres « arrivés » sont très heureux de trouver, dans un fond de tiroir, quelque manuscrit qui leur fut autrefois refusé. Après une remise au point, voici une œuvre nouvelle. Lorsqu'il montrait à Giacomo Malatesta, l'agent du marquis de Mantoue, un tableau de *Femmes nues*, Titien avait donc, tout simplement, remis sur le chevalet une de ces

LA JEUNESSE DE TITIEN

œuvres de jeunesse dont l'exécution vigoureuse et l'éclat, au dire de Lodovico Dolce, étonnaient et choquaient les deux Bellini¹.

* *

Cette hypothèse d'une œuvre de jeunesse abandonnée par le peintre et reprise par lui dans sa maturité, n'est pas justifiée seulement par le désir de reconnaître le *Concert champêtre* dans un tableau de Titien signalé en 1530. Elle doit être retenue parce qu'elle explique les contradictions internes de ce chef-d'œuvre, cette inégalité d'exécution qui nous a, un moment, arrêtés à l'hypothèse d'une collaboration entre deux peintres.

Si nous jugions cette peinture seulement par sa couleur et sa lumière ardente, c'est après 1520 que nous devrions la placer. Tout au début du xvi^e siècle, en effet, dans les œuvres de Giorgione, de Bellini, de Palma, ou de Titien, que nous connaissons, une lumière limpide et argentée éclaire des chairs blondes, des étoffes à reflets, des paysages nets. C'est encore avec cette palette que sont peints les tableaux exécutés vers 1517 pour le duc de Ferrare, la *Bacchanale*, l'*Offrande d'amour*, le *Bacchus et Ariane* de Londres. C'est après 1520 seulement que la couleur de Titien commença de se mêler aux ombres légères et confuses, grâce auxquelles les choses semblent être pénétrées de l'atmosphère au lieu de la réfléchir. Il prit alors une couleur chaude, une lumière d'or qui donne tout son éclat sur les chairs ambrées, s'allume jusqu'à rougeoyer, parfois, à l'horizon, exalte les tons de la pourpre et jette comme une brume fauve même sur les tons froids de la verdure et du ciel. La palette du *Concert champêtre*, c'est

1. Dans la même lettre du 5 février 1530, Giacomo Malatesta, l'agent du marchis de Mantoue, cite deux peintures différentes dans lesquelles les historiens modernes ont tort de ne voir qu'un seul tableau, le *Donne nude* et le *Donne del bagno*. La preuve qu'il s'agit bien de deux peintures distinctes est dans l'appréciation que Giacomo donne de leur degré d'avancement. Les *Donne nude* sont moins bonnes que le tableau des *Donne del bagno* est solamente designato. Moins d'un mois plus tard, le 3 mars, Titien déclare qu'il aurait déjà livré les *Femmes nues*, mais que la maladie l'empêche de bouger. Bien entendu, c'est dans la première de ces deux œuvres, qu'il faut reconnaître au passage notre *Concert*. Mais les *Femmes au bain* ne seront pas perdues. L'œuvre sans doute entreprise pour le duc de Ferrare (lettre de Titien du 19 fév. 1517 au duc) devint successivement la *Minerve* vue en 1566 par Vasari dans l'atelier du peintre, puis enfin la *Religion secourue par l'Espagne* reçue par Philippe II en 1575 et placée aujourd'hui au Musée du Prado.

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

aussi celle de la *Vierge au lapin* (1530); l'émeraude sombre du ciel, déchiré d'or à l'horizon, l'ambre des chairs et le cramoisi des étoffes qui flambent sur la verdure profonde et le feuillage d'automne.

Mais si, par sa couleur grasse et chaude, le *Concert champêtre* doit être daté de 1530 environ, les formes des figures présentent une naïveté qui nous fait remonter jusque vers 1510. Le Titien que nous connaissons bien, celui de 1520, dessine des nudités chez lesquelles l'embonpoint est toujours contenu dans des lignes d'une élégance impeccable. Ses Vénus et ses nymphes les plus opulentes dorment sur l'herbe ou appuient leur corps souple sur une hanche, sans que la pureté de la silhouette soit jamais débordée par une forme trop pleine. Il est visible que la jeune femme de gauche est d'un style plus lâché. Elle date d'un temps où Titien n'avait pas encore affiné sa manière et c'est pourquoi une mollesse pesante alourdit le torse, empâte les hanches, fait proéminer l'abdomen. Mais les *juvenilia* sont plus sensibles encore dans la femme assise; son échine gonflée se rattache aux jambes par des formes pesantes, dont la lourdeur n'a même pas pu être corrigée, comme dans la femme voisine, par les retouches du pinceau. Seul un jeune homme, au style encore mal formé, a pu se laisser entraîner, par la copie du modèle vivant, à oublier les soucis d'élégance. Le tableau porte donc la marque de deux époques, comme s'il avait été conçu, compris et dessiné vers 1510 et comme s'il avait reçu seulement vers 1530 les derniers glacis qui colorent sa lumière. Pour résoudre cette contradiction, on peut être tenté de voir dans le *Concert* un tableau commencé par un peintre et terminé par un autre; et j'ai pu croire, un temps, qu'il avait été laissé inachevé par Giorgione pour être terminé par Titien. Mais une telle hypothèse n'est pas une explication suffisante, car lorsque Giorgione mourut, en 1510, Titien, sans doute, peignait un peu à sa manière, et c'est justement parce que cette peinture semble d'une époque plus avancée que nous sommes dans l'incertitude. L'hypothèse d'un tableau de jeunesse repris vingt ans plus tard, par son auteur, est, au moins, aussi vraisemblable et elle a l'avantage de se justifier en apportant l'explication de la difficulté.

Que le tableau ait été repris, il ne saurait y avoir de doute. Les retouches en sont si visibles que certains historiens ont voulu y

LA JEUNESSE DE TITIEN

voir de maladroites restaurations, des corrections trop apparentes. Dans la draperie de la femme debout, un premier pinceau avait enserré les jambes avec des plis transversaux qui coupaient durement les lignes tombantes de la cuisse. Le pinceau, chargé de couleurs claires, plus tard, a donc repris le bord supérieur de la draperie, de manière à lui donner une inflexion plus conforme à la courbe de la jambe. Ces retouches n'ont même pas été suffisantes pour fixer définitivement la frontière entre la chair et le bord supérieur de la draperie. Le passage de l'épiderme à l'étoffe est fort indécis. Ces retouches faites avec des tons clairs ont pâli la draperie gris violacé. Le pinceau a tenté également de corriger l'ampleur un peu lourde de la hanche. Le peintre a cherché sa forme avec son pinceau; des retouches importantes semblent avoir modifié, non pas seulement la courbe de la hanche, mais l'attitude même de la jambe gauche qui a, en fin de compte, disparu derrière la jambe droite, dessinant une silhouette plus élégante, mais en somme peu naturelle. Le gracieux mouvement du bras droit et de la main qui verse ou puise de l'eau n'est pas non plus resté tel qu'il avait été peint tout d'abord. Le pinceau est venu, sur le premier travail, arrondir la cassure du poignet et donner au geste sa gracieuse et souple nonchalance. Le dessin initial était plus sec, la main n'avait pas son mol abandon. On pourrait également supposer que la tête a été repeinte; dans sa solidité harmonieuse, il faut reconnaître comme une correction classique, que l'on ne saurait trouver dans le modelé des deux corps.

Et même, ne semble-t-il pas qu'en donnant à ce tableau ses derniers coups de pinceau, on ait laissé certaines parties inachevées? Il est visible que le pied du jeune homme, à demi perdu dans l'ombre de droite, présente une consistance un peu creuse, parce qu'il est peint avec une seule couche de couleur; l'effet a paru suffisant et le peintre n'a pas jugé utile de modeler avec plus de précision la forme. Les moutons qui accompagnent le berger ne sont que de petites taches sans solidité. Quel est le peintre vénitien qui, au commencement du xvi^e siècle, a pu oser ainsi montrer des ébauches? Rappelons-nous que le jeune Titien, au dire de son biographe, Lodovico Dolce, « ne pouvant se résigner à suivre la manière sèche et appliquée » de Gentile Bellini, avait préféré le quitter, et reconnaissions, dans les négligences du

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

Concert champêtre, les libertés d'un insoumis. Plus tard, en 1515, quand il était sous l'influence de Palma, Titien rechercha beaucoup plus le « fini »; pourtant il ne sera jamais, comme un Florentin, soucieux de l'absolue correction, et il laisse souvent à l'arrière-plan de ses tableaux, derrière les groupes qui les dissimulent, dans les ombres propices aux négligences vénieriales, quelques attitudes de dessin impossible ou suspect. Son œuvre offre bien des exemples de personnages construits à peu de frais; dans ses groupes de Padoue, il use sans vergogne d'un procédé facile: une tête dans un intervalle entre deux figures et voici un personnage de plus; comment se place son corps? Peu vous importe, puisque vous ne le voyez pas. Raphaël était plus exigeant. Déjà, dans le *Concert*, le peintre ne s'est point astreint à déterminer avec précision la figure entière du jeune blondin aux cheveux bouclés; d'un côté, la tête, de l'autre, un pied rapidement esquissé lui ont paru suggérer, avec assez de clarté, l'idée d'un homme assis. Êtes-vous sûr que ce jeune homme est bien proportionné? Je lui trouve la tête grosse et le pied petit.

Le *Concert champêtre* est une œuvre de jeunesse conçue et composée par un jeune homme; c'est devant une œuvre de ce genre, pleine de sève, mais un peu fruste et « bourrue », que les Bellini devaient reprocher à Titien la liberté hardie de son pinceau. Il y a, dans les formes, des incertitudes et des repentirs, mais aussi une constante audace. Il y a même comme un dédain de pousser à fond l'exécution; on en trouverait d'autres exemples dans les fresques de Padoue.

*
* *

Mais si le *Concert champêtre* a été repris et achevé en 1530, pourquoi ne porte-t-il pas la signature du peintre, comme la *Vierge au lapin* qui fut exécutée en même temps, pour le même marquis de Mantoue? Il faut, pour répondre à cette objection, rappeler les habitudes de Titien. Les tableaux de cet artiste — ceux qui sont d'une authenticité incontestable — portent le plus souvent la signature: *Ticianus* ou *Tician*, jusque vers 1530, *Titianus* après cette date; et sur le tard, pour les tableaux adressées à Charles-Quint et à Philippe II, *Titianus æques*

LA JEUNESSE DE TITIEN

Cæsar. Le peintre, alors, ne manquait pas, en peignant pour l'empereur ou son fils, de montrer combien il était fier du titre de chevalier dont ils l'avaient anobli.

Cependant, il est un nombre important d'œuvres parfaitement authentiques sur lesquelles nulle trace de signature n'a été relevée; malgré tout ce qu'il peut y avoir d'incertain dans une statistique des tableaux signés et de ceux qui ne le sont pas, — quelques-unes de ces signatures peuvent, en effet, avoir été rajoutées, d'autres peuvent être ensevelies, étouffées sous la couleur enfumée et noircie de ces vieilles peintures — il reste parfaitement évident que Titien tenait à signer certains tableaux et évitait de signer les autres. Les portraits, parfois, portent une signature et parfois n'en portent pas, sans que la raison en apparaisse bien clairement; la seule certitude est que Titien signait ses portraits quand ils étaient bien réellement de sa main et qu'il tenait à en fournir un témoignage.

Mais pour les compositions à sujets historiques, religieux, mythologiques ou allégoriques, il suffit de jeter un coup d'œil sur la liste des principales d'entre elles, et l'on voit immédiatement la raison pour laquelle elles ne sont pas signées. Portent une signature : *le Christ au denier* de Dresde, *la Résurrection* de Brescia, *la Vierge au saint Nicolas* du Vatican, *l'Assomption* de Vérone, *la Vierge au lapin* du Louvre, *le Saint Jean-Baptiste* de l'Académie de Venise, *le Saint Jean de San Giovanni Elemosinario*, à Venise, *le Couronnement d'épines* du Louvre, *l'Ecce homo* de Vienne, *les Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, *la Vierge dans sa gloire* de Seravalle, *le Saint Jérôme* de la Brera, *la Sainte Marguerite* du Prado, *la Sainte-Trinité dans sa gloire* de Madrid, *la Mise au tombeau* de Madrid, *le Christ en croix d'Ancône*, *le Péché originel* de Madrid, *Philippe II offrant son fils à la Victoire*. Tous ces tableaux sont des tableaux religieux. Parmi les œuvres à sujets chrétiens, il en reste, sans doute, qui ne portent pas sa signature : *la Mise au tombeau* du Louvre, *la Cène d'Urbin*, *la Cène de l'Escurial*.... Mais, à défaut de sa signature, ces compositions, nous le verrons, contiennent le portrait du peintre. C'est Titien qui est dans le rôle de Joseph d'Arimathie, au Louvre, comme dans *la Mise au tombeau* de Madrid; c'est Titien aussi qu'il faut reconnaître dans le robuste apôtre à barbe noire assis au premier plan de *la Cène d'Urbin*, et dans l'apôtre à barbe

CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

blanche qui, dans *la Cène* de l'Escurial se dresse à droite, dans une attitude qui exprime une indignation violente. Enfin, il est quelques-unes des plus importantes compositions religieuses du peintre qui ne sont point signées non plus, *l'Assomption*, *la Vierge des Pesaro*, *la Présentation de la Vierge au temple*, c'est-à-dire celles qui étaient destinées à rester dans les églises et les monastères de Venise pour lesquels le peintre les avait exécutées. Celles-là ne devaient pas quitter la ville qui les avaient vues et admirées à leur apparition; et la gloire du peintre n'avait pas à craindre que les visiteurs pussent jamais ignorer le nom de l'auteur. Ainsi, malgré quelques exceptions, d'ailleurs explicables, Titien ne manque pas, en général, d'inscrire son nom sur les tableaux qui sont à la gloire de sa religion.

Faisons l'épreuve inverse et énumérons les plus illustres de ses tableaux profanes ou païens. Point de signature sur *l'Amour sacré et l'amour profane* de la galerie Borghèse, sur *la Femme à sa toilette* et sur *l'Allégorie* de notre Salon carré : point sur la Vénus dite d'Urbin et l'autre Vénus des Offices, sur la Vénus à l'orgue de Madrid, sur la Vénus à sa toilette de Saint-Pétersbourg, sur la Danaé de Naples, sur la Danaé de Madrid, sur la prétendue Antiope du Louvre, sur la Vénus et Adonis de l'Escurial, sur la Nymphe et le berger de Vienne. Ainsi, les principaux tableaux d'inspiration païenne sont dépourvus de toute signature. Et les quelques exceptions que l'on peut objecter doivent être écartées. Un tableau de Vénus et Adonis du Prado est signé, mais il n'est qu'une réplique. Les tableaux de Diane et Actéon, exécutés pour Philippe II, sont signés; mais il est à remarquer que le nom de *Titianus* n'est pas suivi du titre de Æques Cæsar, que le peintre ne manque jamais de prendre dans les tableaux sur lesquels il a écrit son nom de son propre pinceau. Enfin, les trois tableaux : *Offrande à Vénus*, *Bacchanale*, *Bacchus et Ariane*, qui avaient été exécutés par Alphonse de Ferrare, portent également la signature de Titien. Mais, pour deux de ces tableaux, au moins, ceux de Madrid (*Bacchanale*, *Offrande à Vénus*), la signature ne semble pas écrite au pinceau et elle est accompagnée des n°s 101, 102, écrits de la même main, qui paraissent être des numéros d'inventaire et n'ont certainement pas été tracés par le peintre. Si bien que ces quelques exceptions risquent bien, suivant la formule, de confirmer la règle : Titien ne signe pas ses tableaux païens,

LA JEUNESSE DE TITIEN

Titien ne signe pas ses « nude »; il ne dut donc pas signer non plus les « Femmes nues » qu'il adressa, en 1530, au marquis de Mantoue.

**

Telles sont les principales raisons qui nous engagent à changer l'attribution traditionnelle d'un tableau célèbre; elles sont venues justifier une très ancienne impression; il nous semblait, dès longtemps, reconnaître la voix ardente de Titien dans la musique frâche et passionnée du *Concert champêtre*. Mais c'est une âme juvénile, adolescente, que nous révèle cette œuvre et le Titien de la tradition, celui que nous connaissons bien, est un maître de génie mûr. Ce tableau vient à point nous rappeler que Titien aussi a été jeune; peut-être va-t-il nous aider à imaginer ce qu'était, à vingt ans, cet homme que l'on voit toujours sous l'aspect d'un vieillard, pour avoir trop souvent répété qu'il était mort centenaire.



CHAPITRE II

TITIEN ET GIORGIONE

DE QUELQUES ARTISTES A QUI LE « CONCERT CHAMPÊTRE » EST PARFOIS ATTRIBUÉ || DOMENICO CAMPAGNOLA EST UN DESSINATEUR MÉDIOCRE DONT LES GRAVURES N'ONT DE VALEUR QUE LORSQU'ELLES SONT DES COPIES || A SEBASTIANO DEL PIOMBO LE « CONCERT » A ÉTÉ ATTRIBUÉ AINSI QUE « LA FEMME ADULTÈRE » ET LE « JUGEMENT DE SALOMON »; CES DEUX TABLEAUX QUI SONT BIEN DU MÊME AUTEUR QUE LE « CONCERT » DOIVENT REVENIR A TITIEN || DES RAPPORTS DE TITIEN ET DE GIORGIONE. LEURS RELATIONS FURENT BRÈVES; EN 1507 GIORGIONE CRÉE LA « MANIÈRE MODERNE »; ET EN 1508 TITIEN A DÉJÀ SON INDÉPENDANCE || EN QUOI CONSISTENT LES INNOVATIONS DE GIORGIONE? LE « SFUMATO », LA PEINTURE D'APRÈS NATURE, AU DIRE DE VASARI; MAIS CES CARACTÈRES SONT PLUS FRAPPANTS DANS LES ŒUVRES CERTIFIÉES DE TITIEN QUE DANS CELLES QUE L'ON ATTRIBUE A GIORGIONE || ENFIN LES FRESES DE PADOUE DE TITIEN, TANT PAR LE RÉALISME DE LEUR EXÉCUTION QUE PAR LEUR RECHERCHE D'EXPRES-
SION DRAMATIQUE, S'OPPOSENT FRANCHEMENT A TOUT CE QUE NOUS SAVONS DE GIORGIONE.



AINSI, c'est bien toujours le nom de Titien que ramène l'analyse du *Concert champêtre*. Comment cette attribution ne s'est-elle pas imposée? Sans doute, parce que nous ignorons presque Titien jeune, tandis que la maturité de ce peintre nous est bien connue; nous avons quelque peine à imaginer que le quinquagénaire grisonnant, dont le visage nous est familier, a pu être un enfant aux cheveux bouclés; et nous pensons difficilement que le peintre des empereurs et des doges ait pu être celui des adolescents gracieux comme des pages. Il est incontestable que la manière de Titien, telle que nous la révèlent les œuvres

LA JEUNESSE DE TITIEN

de la maturité, présente quelques divergences avec le *Concert*. Et c'est, sans doute, la raison pour laquelle on a passé outre aux identités indéniables et omis Titien parmi les auteurs les plus vraisemblables; en effet, les autres compétiteurs, Giorgione, Sebastiano del Piombo, Domenico Campagnola, sont, jusqu'à nouvel ordre, comme des pays vagues, à frontières indéterminées, auxquels on peut, à son gré, enlever ou ajouter une province. Domenico Campagnola est un artiste fort mystérieux, ou simplement obscur qui, né à Padoue sans doute, vers 1482-1484, y travaillait encore en 1562; il est l'auteur de peintures et gravures de valeur fort inégale. Quand Titien vint, en 1511, peindre à Padoue, il le fit de compagnie avec cet artiste local. Nous en avons des témoignages; au dire de Mariette, il y avait, dans la collection Crozat, un dessin sur le revers duquel était écrite, de la propre main de Campagnola, cette particularité remarquable: « En 1511, nous avons peint à fresque, en compagnie de Titien, dans la Scuola del Carmine, et de compagnie nous sommes entrés dans la Scuola de Padoue (celle de saint Antoine), le 24 septembre de la même année ». Sur le revers d'un autre dessin, *Omnia vanitas*, à l'Académie de Dusseldorf, on lit la note manuscrite suivante, écrite par Titien: « Pour argent donné à Domenico Campagnola pour solde de la dette que j'avais envers lui, moi Titian Vecelli, pour m'avoir aidé dans l'ouvrage que j'ai fait sur la façade de la Casa Cornaro, à Pad... ». Ce travail fut évidemment exécuté lors du séjour que Titien fit à Padoue, à l'époque où il travaillait pour la Scuola del Santo. Cette collaboration entre les deux artistes ne s'est-elle pas poursuivie après l'exécution de ces fresques? Sans doute, pour les peintures, rien ne l'atteste. En revanche, il existe nombre de dessins à la plume, paysages de montagnes lointaines, de maisons et d'arbres pittoresquement juchés sur des collines que l'on attribue quelquefois à Domenico Campagnola. Il semble que cet artiste se soit proposé de pasticher Titien, si bien que — Mariette, déjà, le remarquait — il est parfois difficile de distinguer leurs dessins.

En feuilletant ces dessins, on arrive très vite à imaginer que Domenico Campagnola a pu collaborer avec Titien; on est tenté de reconnaître en lui le paysagiste, le peintre des horizons, tandis que Titien serait le peintre des figures. Les « peintres d'histoire », Quentin Matsys, Raphaël, Rubens, Le Brun, ont, de

TITIEN ET GIORGIONE

tout temps, admis la collaboration de paysagistes et il serait fort naturel que Titien eût fait de même. Et comment n'être pas tenté de reporter à quelque paysagiste, particulièrement à Campagnola, le mérite de ces motifs charmants que l'on reconnaît si souvent dans les premières peintures de Titien : la colline surmontée d'une tour, de maisons à toitures débordantes ; ou encore la plaine basse sur laquelle se dresse un campanile et toujours le ciel stratifié des lueurs du couchant ? Certains croquis où le paysage est dessiné avec minutie, tandis que les figures de premier plan sont exécutées d'une plume emportée, font aussi penser à un travail commun dans lequel Campagnola aurait dessiné les maisons et les arbres, tandis que Titien aurait esquissé les personnages. Aussi Gronau a-t-il pu attribuer le *Concert* du Louvre à Domenico Campagnola. Dans la mesure où le *Concert* rappelle Titien — et M. Gronau fait remarquer que l'un des jeunes gens se retrouve à Padoue — la ressemblance s'expliquerait par l'influence naturelle qu'un maître comme Titien doit avoir sur son élève. Dans la mesure où le *Concert* diffère du Titien que nous connaissons, la dissimilitude proviendrait de l'indépendance de l'élève, et l'œuvre de Campagnola est, pour nous, assez mal définie pour que nous puissions lui annexer le tableau du Louvre sans discordance choquante.

Mais, comme l'attribution à Giorgione, cette hypothèse peut se soutenir uniquement parce qu'elle bénéficie de l'ignorance à peu près totale où nous sommes de Campagnola. Campagnola, en la circonstance, n'est qu'un nom ; nous ne sommes guère plus avancés que si nous donnions ce tableau à quelque « Amico di Giorgione » ou à quelque « maître du *Concert champêtre* ». Bien mieux, il y a des raisons pour renoncer entièrement à l'attribution à Campagnola, ou même à l'hypothèse d'une collaboration.

D'abord, il est vraiment étrange, pour ne pas dire impossible, qu'un artiste ait fait un tel chef-d'œuvre et n'en ait fait qu'un.

Le *Concert champêtre*, s'il était de Giorgione, serait le chef-d'œuvre de Giorgione ; pourquoi, si Campagnola en est l'auteur, est-il passé à peu près inaperçu auprès de ses contemporains ? Cet artiste n'est pas mort jeune ; il vivait encore en 1561 ; comment, après avoir peint le *Concert*, n'a-t-il jamais pu retrouver cette veine ? Les peintures qui lui sont attribuées à Padoue ou ailleurs sont de fort médiocres choses ; la disproportion est vraiment excessive entre elles et le *Concert*.

LA JEUNESSE DE TITIEN

De plus, il est toute une partie de l'œuvre de Domenico Campagnola que nous pouvons juger avec sûreté : les gravures qu'il a signées. Ces gravures, datées en général de 1517, sont des œuvres parfaitement médiocres et dénotent un très pauvre dessinateur ; la plupart imitent ou copient des compositions de Titien, l'*Assomption*, une *Résurrection*, des amours qui dansent, etc. Mais jamais traductions n'ont été à ce point des trahisons. Le dessin en est lâché, incorrect et sans caractère. Le trait, en général, manque à ce point de justesse que, lorsque la gravure est bonne, il faut en attribuer la composition à un autre artiste. Ou bien elle revient à Giulio Campagnola, peut-être frère de Domenico — et ce Giulio n'a point été, que l'on sache, le collaborateur de Titien — ou bien c'est une gravure sur bois, et alors il faut supposer que le dessin a été exécuté par Titien lui-même sur la planche et que Domenico n'a eu qu'à creuser le bois autour du trait. En effet, c'est seulement pour les gravures sur bois que la confusion est possible entre les deux artistes. Il se pourrait même que Campagnola eût taillé les planches sur lesquelles Titien, dans sa jeunesse, dessinait de grandes compositions, comme le fameux *Triomphe de la Foi*. Le trait, ici, est bien du maître et la gravure peut être de Campagnola ; l'un a travaillé avec la plume, l'autre avec le canif. Chaque fois que Domenico Campagnola semble digne de Titien, c'est qu'il en a suivi, en effet, la plume hardie. Quand il n'est plus guidé, sa maladresse apparaît à plein. Telles sont les raisons qui peuvent faire intervenir le nom de cet artiste quand on cherche l'auteur de notre tableau ; elles n'autorisent point à voir chez D. Campagnola un collaborateur au *Concert champêtre*, elles autorisent encore moins à l'en reconnaître comme l'auteur.

Giulio Campagnola, un habile graveur, nous a laissé quelques planches dont plusieurs sont d'une technique fort originale. Cet artiste, au talent très souple, est l'auteur de petites compositions où l'on reconnaît nos jeunes bergers musiciens dans des paysages accidentés, avec maisonnettes à toits pointus et bouquets de feuillages massifs — tout ce que nous aimons dans le tableau du Louvre. D'ailleurs, Giulio Campagnola est connu comme graveur, mais on ne cite de lui aucune peinture. Il a imité des maîtres fort différents ; par sa technique pointillée, il a tâché de rendre le moelleux du coloris giorgionesque ; il a pastiché Cima, Mantegna, Giovanni Bellini, Albert Dürer. Quoi

TITIEN ET GIORGIONE

d'étonnant s'il a également imité l'auteur de notre *Concert*, le peintre de l'Arcadie?

Enfin dans les notes de Michiel (l'anonyme de Morelli) où sont citées tant d'œuvres de Padoue et de Venise, avec les noms de leurs auteurs, les noms des deux Campagnola apparaissent à plusieurs reprises, mais, chose curieuse, ce n'est jamais comme auteurs de peintures à l'huile originales qu'ils sont cités. Giulio Campagnola est nommé, une première fois, comme auteur de deux miniatures sur parchemin, une seconde fois pour avoir été le maître d'un certain Domenico Veneziano « qui a peint des figures d'après des cartons de Raphaël ». Peut-être s'agit-il de Domenico Campagnola. A ce dernier reviennent des paysages à la gouache, sur toile, ainsi que des dessins à la plume, sur papier, que Michiel a vus chez le docteur Marco de Mantoue. Mais il faut retenir que, dans cette nomenclature des plus belles œuvres conservées à Padoue et à Venise, on ne signale jamais une peinture originale de l'un ou l'autre Campagnola.

Dans son livre récent, au sujet de Giorgione, M. Lionello Venturi propose un prélèvement, sur cette œuvre, de plusieurs peintures, en faveur de Sebastiano del Piombo. De tant de thèses peu acceptables, sur une question fort difficile, celle de M. Lionello Venturi paraît la plus séduisante. Elle tire son mérite de ce qu'elle tient compte de la solidarité étroite entre le *Concert champêtre*, la *Femme adultère*, de Glasgow, et le *Jugement de Salomon* de Kingston Lacy, pour reconnaître leur origine commune. Mais c'est à Sebastiano del Piombo que cet historien attribue les trois œuvres. S'il avait élargi ses recherches jusqu'aux dessins, il aurait vu que ce groupe de peintures d'une même main peut être augmenté, mais aussi que les points de ressemblance avec Titien vont se multipliant, au point qu'il devient impossible d'attribuer ces tableaux et croquis à un autre peintre qu'au maître de Cadore.

La *Femme adultère*¹ est une composition heurtée, touffue, où

1. La plupart des historiens veulent reconnaître la main de Giorgione dans le tableau de la galerie de Glasgow, la *Femme adultère*; ainsi Bode, Armstrong,

LA JEUNESSE DE TITIEN

les personnages sont à l'étroit dans leur cadre et où les lumières et les reflets éclatent avec des violences subites, sur des ombres profondes. Dès l'abord, on reconnaît l'atmosphère où se déroulent les miracles de saint Antoine. On se les rappelle encore mieux en examinant cette foule agitée où de grandes figures inclinent leur visage vers le centre. La femme adultère, d'un geste brusque, se jette en avant, la poitrine découverte, la gorge gonflée, la tête renversée, les lèvres desserrées, les paupières basses, avec cette expression pâmée si fréquente chez les femmes de Titien. Son élan est semblable à celui du jeune homme au grand manteau blanc qui s'approche pour écouter l'enfant qui révèle miraculeusement l'innocence de sa mère, dans une fresque de Padoue. Elle porte vivement une jambe en avant du même geste que la Sibylle de Cumes, dans le *Triomphe de la Foi*, et sa robe dessine le même mouvement. Il n'est pas jusqu'aux bandes de son corsage qui ne rappellent le pourpoint du gentilhomme assassin dont les rayures sombres et claires émergent si étrangement dans l'ombre de la Scuola. Près d'elle, un jeune homme à chausses collantes, à chevelure brune, aux larges manches de soie fait partie de ce groupe d'adolescents élégants et bariolés qui peuplent les premiers tableaux de Titien. Celui-ci a déjà figuré dans les fresques de Padoue où il est drapé d'un ample manteau blanc et c'est lui qui, dans le *Concert champêtre*, tient la mandoline. Les jambes ont été dessinées d'après le même croquis qui a servi pour camper le saint Roch de la Vierge de Madrid, la jambe gauche tendue et vue de face, la jambe droite de profil et légèrement repliée; pour appuyer également ses deux pieds qui ne sont pas à la même hauteur, il avait fallu mettre une pierre sous le pied droit de saint Roch. Le jeune homme de la *Femme adultère*, pour n'avoir pas pris la même précaution, a la jambe un peu en l'air et semble d'un équilibre mal assuré.

Par-dessus les têtes, paraît un coin de paysage semé de bouquets d'arbres touffus, entre lesquels glissent des coups de soleil

Cook et Justi. D'autres, comme Cavalcaselle, pensent que la peinture peut être de Cariani ou tout au moins que Cariani a achevé l'œuvre de son maître Giorgione. Phillips (*Gaz. des Beaux-Arts* de 1893, p. 227) nomme Domenico Campagnola et Berenson (*The Drawings of the Florentine Painters*, 1903, I, 233) songe à Sebastiano del Piombo, suivi par Gronau. Lionello Venturi attribue également à Sebastiano cette peinture en même temps que le *Concert du Louvre* et le *Jugement de Salomon* de Kingston Lacy.

TITIEN ET GIORGIONE



X. LES JEUNES GENS A CHAUSSES COLLANTES. — 1 est le saint Roch dans La Vierge avec saint Antoine et saint Roch de Madrid attribuée à tort à Giorgione; 2 est un des acteurs de La femme adultère de Glasgow; 3 sont deux jeunes hommes dans Le Miracle du nouveau-né de Titien à Padoue. Les attitudes de 1 et 2 s'inscrivent dans la même silhouette; les deux mains de 1 se reconnaissent chez les jeunes hommes de Padoue; 3. Dans la peinture de Madrid, le saint Antoine ne peut être aussi que de Titien (Voir XVI). Tous ces jeunes hommes à chausses collantes paraissent donc bien du même dessinateur.

et l'on voit sur l'herbe les taches lumineuses que font les petits moutons chers à Titien. Ces troupeaux qui paissent au fond de ses peintures de jeunesse reviennent avec l'insistance et le charme d'un souvenir d'enfance.

Le *Jugement de Salomon*¹ est une œuvre étrange, difficile à juger. Cette grande composition est restée inachevée et peut-être a-t-elle subi des restaurations qui en ont altéré le caractère initial. Au premier abord, on ne reconnaît pas l'atmosphère habituelle au peintre. Cette architecture qui ferme la vue, ces enfilades de colonnes ne sont pas fréquentes chez un artiste qui fut d'abord un paysagiste. Mais si on fixe son attention sur chacun

1. Ridolfi avait vu le tableau du *Jugement de Salomon*; « in casa Grimana di Santo Ermacora è la sentenza di Salomone, di bella macchia, lasciandovi l'autore la figura del ministro non finita ». Il attribuait cette peinture à Giorgione. L'attribution a été reprise par Cavalcaselle et naturellement par Herb. Cook et Ludwig Justi. D'autres noms d'élèves de Giorgione ont été cités. Berenson (*The Drawings of the Florentine Painters*, 1903, I, 233), puis Gronau et enfin Lionello Venturi proposent le nom de Sebastiano del Piombo.

LA JEUNESSE DE TITIEN



XI, SAINT MARC ET SALOMON. — 1. *Saint Marc au milieu de quatre saints dans la sacristie de la Salute à Venise*; 2, *Salomon dans le Jugement de Kingston Lacy*. *L'analogie des attitudes et de l'éclairage fait penser que les deux figures sont de la même main, or 1 est de Titien incontestablement.*

de la Salute, au-dessus de quatre saints.

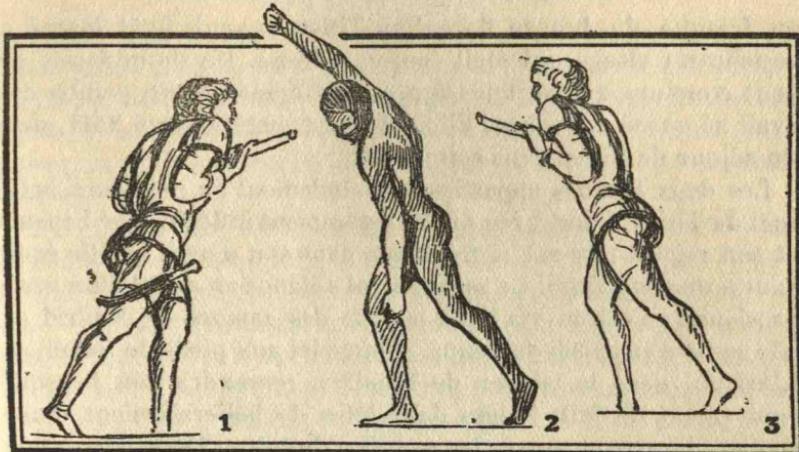
Le grand malandrin qui, à droite, est en train d'occire l'enfant — d'ailleurs absent — fendu en avant, un bras levé, comme le gladiateur combattant, nous le reconnaîtrons aisément dans la *Bacchanale ou Fête du vin* de Madrid et dans l'*Ariane et Bacchus* de Londres. Dans les deux cas, notre athlète a prêté sa gesticulation à des satyres en gaieté. Lui-même n'est-il pas la reproduction renversée du soldat qui repousse la foule dans la fresque de Mantegna à Padoue (saint Pierre marchant au supplice)? Son voisin, le jeune homme dont le mouvement de tête, suivant une habitude chère à Titien, contrarie l'élan des bras et du corps, est une première esquisse du Bacchus qui bondit si légèrement vers Ariane, dans le tableau de Londres. Le vieillard avec sa noble tête inclinée sur la longue barbe blanche, sa toque posée sur le crâne chauve, s'est glissé discrètement entre les figures de premier plan, dans plusieurs saintes conversations, où il joue les saint Jérôme.

A la droite de Salomon, sur la première marche du trône, un jeune guerrier se tient, bras et jambes nues, le corps de face, la tête de profil, les mains posées sur son bouclier. Reconnaîssons ici le saint Georges de Donatello ou plus exactement encore la figure que Mantegna aux Eremitani de Padoue, avait transcrise

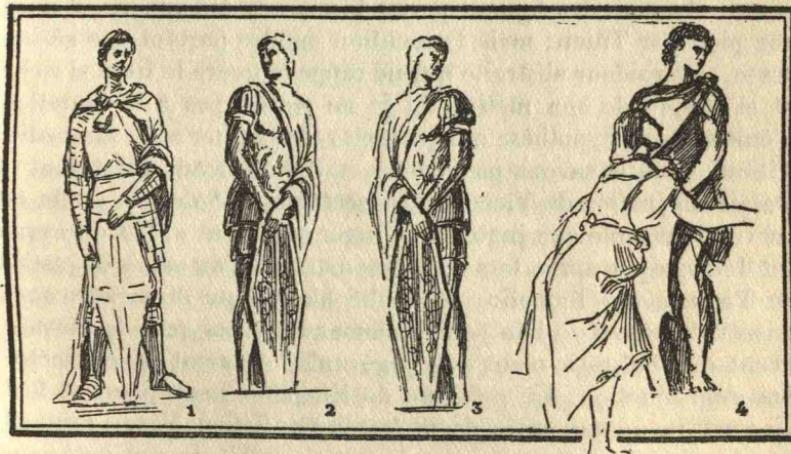
des personnages, de nouveau les réminiscences de l'œuvre de Titien viennent nous faire reconnaître ses types accoutumés et des mimiques qu'il reprendra plus tard.

Le Salomon haut juché sur son siège, enveloppé d'un manteau aux plis obliques, la tête posée directement sur la poitrine, sans cou visible, pour rendre l'effet légèrement plafonnant de cette figure élevée, le visage plongé dans l'ombre et le corps éclairé, c'est exactement le *saint Marc triomphant* qui trône dans la sacristie

TITIEN ET GIORGIONE



XII. TITIEN ET MANTEGNA. — 1 est un soldat dans La Marche de saint Pierre au supplice de Mantegna à Padoue; 3 est la même figure retournée qui pourrait bien avoir inspiré à Titien la figure 2, c'est-à-dire le bourreau du Jugement de Salomon. D'autres figures de cette peinture paraissent empruntées à la même composition de Mantegna (Voir XIII).



XIII. DONATELLO, MANTEGNA ET TITIEN. — 1 est le saint Georges de Donatello; 2, fort inspiré de Donatello, est un soldat qui assiste à La Marche de saint Pierre au supplice dans les fresques de Mantegna à Padoue; 4 est un soldat qui assiste au Jugement de Salomon de Kingston Lacy de Titien. Titien a emprunté à Mantegna le motif que celui-ci avait emprunté à Donatello; mais comme il arrive souvent chez Titien, le motif a été inversé et c'est par l'intermédiaire 3 que la figure de Mantegna (2) est devenue celle de Titien (4).

LA JEUNESSE DE TITIEN

en fresque du bronze florentin. Titien a seulement tourné à gauche un visage qui était tourné à droite. De toute façon, on peut conclure qu'une telle figure a été créée par un peintre qui avait séjourné à Padoue. Elle est donc postérieure à 1511, date du séjour de Titien dans cette ville.

Les deux femmes appartiennent également au personnel habituel de Titien, l'une, avec sa tête légèrement infléchie sur l'épaule et son regard levé est si fréquente dans son œuvre qu'elle équivaut à une signature. La seconde qui s'élance en avant d'un geste passionné se retrouvera dans la *Fête des amours* de Madrid où elle se jette aux pieds de Vénus, comme ici aux pieds de Salomon. L'Ariane, dans le tableau de Londres, reprendra son brusque mouvement de fuite. Enfin deux têtes de béliers ornent d'une manière bizarre et pauvre les marches du trône. Cette décoration un peu naïve se reconnaît sur le rebord du puits de la Samartaine dans une composition très connue gravée peut-être par Giulio Campagnola et dessinée certainement par Titien.

Dans ce tableau, il y a d'ailleurs du « je ne sais quoi ». Est-il inachevé ? Détérioré ? Restauré ? Il est, à coup sûr, difficile à juger ; chacune des figures paraît bien avoir été conçue et mise sur pied par Titien ; mais l'exécution montre partout une sécheresse, une raideur abstraite qui ne rappelle guère le tissu si riche et si souple de son métier. Et je ne résiste pas à la tentation d'émettre une hypothèse qui permette d'expliquer cette anomalie. Titien, nous le savons par Vasari et Ridolfi, avait peint dans le Palais de justice de Vicence une *sentence de Salomon* « afin de servir d'exemple aux juges pour juger sagement ». Cette fresque fut détruite peu après, lors de la reconstruction du palais de justice de Vicence par Palladio. Mais elle n'a pas pu disparaître sans laisser de regret et l'on peut se demander si les gens de Vicence avant de l'anéantir n'ont pas jugé qu'ils devaient en conserver une reproduction. La peinture de Kingston Lacy pourrait fort bien n'être qu'une copie de la fresque de Titien. Vasari prétend que le *Jugement de Salomon* de Titien serait de peu antérieur aux fresques de Padoue c'est-à-dire de 1510-11. Si notre tableau en était la copie, cette date paraîtrait trop ancienne. Dans son commentaire de Ridolfi, Detlev Freiherrn von Hadeln fait remarquer que Titien ne travailla pas à Vicence avant 1521. (Cf. B. Morsolin dans *Arte e Storia*, XI, p. 89). Cette dernière date nous

TITIEN ET GIORGIONE

paraîtrait tout à fait vraisemblable; c'est le temps même où Titien peint pour le duc de Ferrare la *Fête du vin* et le *Bacchus et Ariane*, et les nombreux rapprochements qui s'imposent entre ces deux tableaux et le *Jugement de Salomon* trouveraient naturellement leur explication si ces trois œuvres étaient contemporaines.

Dans la carrière de Sebastiano, à quel moment pourrait donc se placer une œuvre telle que notre *Concert*? Est-ce avant 1511, c'est-à-dire avant le départ du peintre pour Rome? Avant ce départ, le peu que nous savons de lui nous montre un Vénitien peignant avec des tons chauds, des couleurs ronflantes, modelant, d'une brosse un peu négligente, des formes larges aux contours imprécis; cette manière est représentée à Venise par le beau tableau de l'Église Saint-Jean Chrysostome. Après cette date, le voici à Rome où il conserve un peu de son ardeur colorée, mais où il est influencé immédiatement par Raphaël, la carrure de son dessin et l'ampleur de ses figures. La *Fornarina* et plusieurs portraits montrent cette robuste synthèse de la chaleur de Venise et de la solidité romaine. Ni l'une ni l'autre manière ne nous suggère le style précis et éclatant du *Concert champêtre*.

* * *

La collaboration de Titien avec Giorgione est attestée de bien des façons. Les biographies des deux peintres sont d'accord pour dire que Titien a pris sa part dans la décoration du Fondaco dei Tedeschi, en 1508. D'autre part, Michiel a vu, à Venise, vers 1525-1530, un certain nombre de tableaux de Giorgione qu'il dit avoir été terminés par ses élèves : les *Trois philosophes* (Vienne) furent commencés par Giorgione et terminés par Sebastiano del Piombo; la *Vénus nue*, dormant dans un paysage avec l'Amour (sans doute le tableau de Dresde) a été terminée par Titien qui avait également achevé un *Christ au sépulcre*, soutenu par un ange (tableau perdu ou non encore identifié). Pourquoi le *Concert* du Louvre n'aurait-il pas été exécuté dans les mêmes conditions, commencé par le maître, achevé par l'élève? Parce que la figure du *Concert* qui nous semble, à première vue, la plus éloignée de la manière de Titien, ne saurait davantage être à Giorgione.

LA JEUNESSE DE TITIEN

La femme assise, au bassin lourd, aux épaules tombantes, n'appartient pas plus au personnel de Giorgione, tel que nous le connaissons, qu'à celui de Titien. Sans doute, la femme nue de *l'Orage* de la galerie Giovanelli est également assise sur l'herbe; mais cette analogie ne fait que rendre plus manifeste la différence de leurs deux natures. Dans le *Concert*, l'artiste montre une insistance hardie à peindre de grasses nudités, et sa couleur est chaude d'une sensualité charnelle; auprès de ces robustes brunes, les figures de Giorgione, celle de la galerie Giovanelli, comme la *Vénus* de Dresde, paraissent d'une chasteté discrète; elles furent peintes par un artiste qui contemplait son modèle d'un regard plus désintéressé. Il serait tout à fait superflu de faire intervenir Giorgione pour lui attribuer ces figures du *Concert*; elles seraient, certes, bien moins à leur place dans son œuvre, où la nudité féminine conserve la timidité menue, la retenue juvénile d'un primitif, que dans celle de Titien, où nous rencontrons plus d'une fois des *Vénus* et des *Danaé* façonnées hardiment, modelées d'une pâte que le peintre a pénétrée de la chaleur de son désir.

Mais la question des rapports entre Titien et Giorgione n'intéresse pas seulement le tableau du Louvre; les noms des deux artistes sont si étroitement associés par tous les historiens qu'il importe de regarder un peu attentivement pour voir ce que le peintre de Pieve di Cadore doit au maître de Castelfranco.

Vasari dit que Giorgione inaugura vers 1507 sa manière « moderne ». Les historiens de notre temps pensent généralement que ce fut plus tôt, car bien des peintures pourtant dégagées du « style Bellini » paraissent antérieures à cette date. Or la plupart d'entre elles sont de Titien et nous verrons qu'elles doivent être rajeunies de dix ans et sont nettement postérieures à la date fixée par Vasari. Dans l'œuvre même de Giorgione, les questions de chronologie sont insolubles; nous ne pouvons situer dans le temps que les tableaux laissés inachevés à sa mort en 1510 et les fresques disparues du Fondaco dei Tedeschi qui étaient de 1508. Il est un seul tableau certifié dont la date paraît peu contestable : la *Vierge* de Castelfranco qui a été peinte en 1504. Cette peinture révèle-t-elle donc une avance sur le style vénitien courant? La composition, à la vérité, se déploie avec plus d'ampleur que les saintes conversations de Bellini. A l'encontre de ces

TITIEN ET GIORGIONE

dernières, toujours un peu enserrées dans leur riche encadrement d'architecture, la Vierge de Giorgione et les deux saints qui l'accompagnent respirent à l'air libre; sans doute est-elle peinte avec une mollesse attendrie qui la rend plus humaine; et pourtant, si on y prend garde, cette Vierge stylite ne reste-t-elle pas emprisonnée sur son socle trop haut, malgré la profondeur du paysage et l'immense nappe de clarté qui tombe du ciel? Quant aux deux saints, Libéral et François, il ne faudrait pas chercher beaucoup pour retrouver au moins le second dans l'œuvre de Giovanni Bellini. Le dessin des draperies, la manière dont les pieds appuient sur le dallage, la perspective suspecte de ce dallage montrent que ce peintre est plus admirable par l'ingénuité de la jeunesse que par la maturité. Il n'est point encore affranchi des servitudes des contours linéaires et le jeu des valeurs n'est point alors assez large pour dominer nettement celui des tons locaux. En somme, Giorgione, à cette date, en 1504, n'était pas encore l'inventeur de la « manière moderne ». Devant une telle œuvre Giovanni Bellini pouvait reconnaître son continuateur et son élève.

On sait qu'au commencement de 1506, Albert Dürer fit un assez long séjour à Venise; dans sa correspondance avec son ami Pirkheimer sont enregistrés ses jugements sur la peinture vénitienne à cette date : « Sambelling (Giovanni Bellini) m'a loué hautement devant beaucoup de gentilshommes. Il voudrait bien avoir une œuvre de ma main. Il est venu me voir et m'a prié de lui faire quelque chose, promettant de me bien payer. Tout vieux qu'il est, il est encore le meilleur peintre. Et ce qui m'avait tant plu, il y a douze ans, ne me plaît plus aujourd'hui. » L'Allemand si désireux de s'instruire, à l'affût de toutes les découvertes de l'Italie, n'a donc rien remarqué de nouveau dans la peinture à Venise. On s'en est étonné en songeant que Titien, qui avait alors trente ans, devait avoir déjà peint quelque œuvre remarquable; on s'en est étonné en songeant que Giorgione était en train de renouveler l'art de peindre. En réalité, si Dürer n'a rien vu de nouveau, n'est-ce point parce qu'il n'y avait rien de nouveau encore dans l'école vénitienne? Titien n'avait pas vingt ans, et Giorgione, bien que plus âgé, n'était en somme que le plus brillant des élèves de Bellini. L'affirmation de Vasari peut être maintenue; ce n'est point avant 1507 que les Vénitiens purent reconnaître une manière nouvelle dans l'art de Giorgione.

LA JEUNESSE DE TITIEN

Or c'est en 1508 qu'il peignait le Fondaco dei Tedeschi; et, dès cette époque, Titien s'était déjà séparé de lui. Bien mieux, relisons les textes contemporains; il n'en résulte pas expressément que le petit Vecelli ait été « garzone » chez Giorgione. Vasari, dont les renseignements ont pu être empruntés directement au vieux maître, écrit que, Giorgione ayant adopté, vers 1507, une manière nouvelle de peindre, Titien imita cette manière en sorte que, souvent, ses œuvres furent attribuées à Giorgione. Il précise, en disant que le jeune peintre, à l'âge de dix-huit ans, fit un portrait d'un gentilhomme de la famille Barbarigo et que ce portrait fut jugé si beau que son ami Barbarigo lui fit attribuer une partie de la décoration du Fondaco. On affirme couramment que Titien peignit alors, sous la direction de son maître Giorgione. Vasari ne dit rien de semblable. Les deux artistes eurent leur tâche respective. C'est seulement alors que Giorgione avait terminé ses fresques, sur la façade du Grand canal, que Titien fut chargé de peindre la façade sur la Merceria. Il ne s'agit point d'une œuvre commune, mais de deux œuvres successives et de deux commandes distinctes.

Lodovico Dolce, dont le témoignage est un écho des conversations de Titien, dit, il est vrai, qu'après avoir quitté Gentile Bellini, Titien prit d'abord pour modèle son frère Giovanni; puis, cette manière ne lui donnant pas entière satisfaction, « il dessina et peignit avec Giorgione » et montra rapidement un tel talent qu'on lui commanda une partie de la décoration du Fondaco dei Tedeschi, alors qu'il avait à peine vingt ans. Si Titien a reçu une partie de la commande, il n'était déjà plus un apprenti travaillant dans un atelier, pour le compte d'un maître. Vasari et Dolce se confirment, en somme; Dolce dit seulement un peu plus; d'après Vasari, Titien imita Giorgione; d'après Dolce, il travailla avec lui. Mais, pour la décoration du Fondaco, les deux témoignages sont d'accord; dès 1508, Titien avait son indépendance.

Si on se rappelle que Gentile Bellini est mort en 1507, on sera naturellement tenté de penser que Titien a quitté son atelier à cette date. En tout cas, il serait bien inutile d'en faire un imitateur de Giorgione avant 1507, s'il nous faut accepter l'affirmation de Vasari, d'après laquelle c'est vers cette année que Giorgione adopta le style qui fit son originalité. Et de toute façon se trouve réduite à une période très brève le temps où Titien n'était encore

TITIEN ET GIORGIONE

qu'un élève et où Giorgione était déjà maître de sa manière moderne. Dès 1508, Titien avait reçu de la Seigneurie une commande officielle, en concurrence avec Giorgione et l'opinion publique avait spontanément reconnu la supériorité du plus jeune des deux peintres.

Il ne faut donc pas assimiler la parenté entre les deux artistes à une filiation de maître à élève. Titien n'a pas été « garzone » chez le peintre de Castelfranco. Quand il le connut, sa personnalité était formée et elle s'était déjà heurtée à celles des deux Bellini. Le temps durant lequel ils furent associés fut nécessairement bref. La rencontre de Giorgione n'eut pas pour Titien l'importance d'une révélation. Je vois plutôt, dans son ascension rapide, le développement d'un enfant admirablement doué qui absorbe en croissant les découvertes d'un aîné, pour en nourrir son génie.

* * *

Reste à déterminer en quoi l'exemple de Giorgione a pu encourager le jeune Titien; à se demander en quoi consista la réforme accomplie par lui. Si l'on reprend les différents jugements de Vasari, elle porta sur deux points : 1^o l'emploi du *sfumato*; 2^o l'exécution directe, d'après nature.

1^o L'emploi du *sfumato*, du modelé moelleux, des ombres transparentes, allant du noir intense aux chairs lumineuses. Il nous est bien facile de comprendre la manière que Vasari veut ainsi décrire, par le rapprochement qu'il fait avec les peintures de Vinci. « Giorgione avait vu, dit-il, plusieurs ouvrages de Léonard, exécutés dans la manière enfumée et terriblement enfoncée dans le noir. » C'est, en effet, de Florence que Vasari regarde l'art vénitien. S'il avait aussi bien connu la peinture de l'Italie septentrionale que celle de Toscane, il aurait su que les initiateurs de la peinture à l'huile, comme Antonello de Messine, avaient enseigné, dans les dernières années du xv^e siècle, combien cette technique facilite, provoque les effets de transparence dans les ombres les plus profondes. L'exemple des Florentins n'a pu que compléter l'enseignement que les Vénitiens recevaient de la matière elle-même.

C'est dans l'art du portrait que cette manière rend son effet le

LA JEUNESSE DE TITIEN

plus intense. Dans toute autre composition, peinture d'histoire ou paysage, il est difficile de noyer d'ombres profondes la surface presque entière du panneau sans ennui pour les yeux. Au contraire, le procédé est admirable pour isoler une tête lumineuse sur l'obscurité du fond. Notre attention est ramassée sur ce visage en pleine clarté d'où semble rayonner la lumière; l'effet pittoresque produit un effet moral; la tête paraît plus vivante et l'expression en frappe plus fort; on ne voit qu'elle, et rien n'en distrait notre vue. Antonello de Messine, Vinci, Giorgione ont donné à la figure humaine un caractère de vie plus intense parce qu'ils en ont fait rayonner la lumière de leurs tableaux.

Faut-il accepter le témoignage de Vasari qui attribue à Giorgione l'introduction à Venise des effets de transparence et de clair obscur? Aucune de ses œuvres à peu près certifiées ne justifie absolument cette affirmation. De toutes les peintures qu'a laissées cette époque, celle qui répond le plus exactement à la définition du *sfumato* est, sans doute, le portrait de Londres, appelé quelquefois l'Arioste. C'est devant une peinture de ce genre que les contemporains durent être émerveillés par les miracles encore inédits de la manière fondu. Les transparences mystérieuses d'un Léonard s'y combinent avec l'éclat émaillé d'Antonello de Messine; il est impossible de pousser plus loin, à la fois, l'opposition entre la lumière et l'ombre et le fondu entre la barbe noire et la chair éclatante. Ce portrait répond tellement à ce que l'on nous dit de Giorgione que notre première pensée est toujours d'y voir le tableau qui le caractérise le mieux. Or il est signé *TITIANUS*, en belles lettres romaines, régulières comme des inscriptions lapidaires. La tentation reste grande de maintenir à Giorgione une peinture qui le représente tel que Vasari le définit; il faut alors déclarer que cette signature est fausse. On n'y a pas manqué. Mais rien absolument ne nous y autorise. Semblable signature apparaît sur plusieurs peintures de la jeunesse de Titien, en particulier dans *l'Homme au gant* du Louvre. Or, rappelons-nous que Vasari et les contemporains avaient la même tentation devant le portrait d'un membre de la famille Barbarigo, peint par Titien dans sa jeunesse: « ce portrait fut jugé si beau, dit-il, que, s'il n'y avait inscrit son nom en noir, on l'aurait attribué à Giorgione ». Peut-être le portrait du seigneur Barbarigo est-il celui-là même que nous admirons aujourd'hui à Londres et

TITIEN ET GIORGIONE

qui se présente naturellement à l'esprit quand on veut caractériser la meilleure manière de Giorgione¹. On pourrait aisément contester que Giorgione ait été, dans la peinture vénitienne, l'initiateur des larges ombres transparentes, si l'on voulait en croire seulement le témoignage des œuvres; mais, sur ce point, la tradition était si forte déjà, au temps de Vasari, qu'il est impossible de n'en pas tenir compte. N'oublions pourtant pas que le nom de Giorgione sert aujourd'hui à désigner un style qui est beaucoup mieux représenté dans l'œuvre d'un Titien ou d'un Sebastiano del Piombo que par les portraits cités par les « pan-giorgionistes » les plus fervents.

Ce style résulte d'ailleurs d'une transformation qui est générale dans toutes les écoles d'Europe, au commencement du xvi^e siècle; elle s'observe chez les maîtres septentrionaux, Quentin Matsys ou le maître de Moulins, autant que dans les ateliers d'Italie. Cette substitution du *sfumato* au dessin linéaire ne fut point, pour les maîtres de Venise, un enrichissement sans compensation. Les Florentins, comme Vinci ou Andrea del Sarto, qui sont des dessinateurs impeccables, « senza errore », peuvent bien noyer les formes d'ombres légères; les finesse du modelé n'en restent pas moins sensibles sous l'estompe de ce voile. Vinci a même réussi à conserver l'acuité des contours et la netteté des surfaces sous la brume de son clair obscur. Mais à Venise, il n'y eut jamais de dessinateur pour enclore ainsi la vie sous des formes d'une élégance parfaite. Giovanni Bellini, jouant de l'instrument qu'Antonello avait apporté à Venise, trouva des mélodies assez souples pour revêtir le sentiment, sans le forcer jamais. Quelques-unes de ses madones ou Madeleine sont vraiment divines, dans un de ces bonheurs d'exécution. Mais les autres! Il n'est pas un de ces Vénitiens du xv^e siècle finissant dont le dessin aigu et d'une charmante incertitude n'ait perdu quelques-unes de ses

1. Le portrait de Londres — appelé parfois l'Arioste — a fourni une abondante matière aux discussions des historiens. Ce portrait signé Titien évoque si fortement la pensée de Giorgione qu'il oblige à poser le problème des rapports entre les deux peintres. Herb. Cook, tout en reconnaissant ici le portrait du seigneur Barbarigo que Vasari a vu, estime que Vasari s'est trompé, que la signature est fausse et que la peinture doit être donnée à Giorgione. D'autres, dont la foi en Giorgione est moins intrépide, restent incertains. Wickhoff, propose un nom extraordinaire, celui de Sebastiano del Piombo. D'autres enfin, comme Phillips et Gronau inclinent leurs conjectures devant l'évidence et reconnaissent ici à la fois le seigneur Barbarigo et la signature de Titien.

LA JEUNESSE DE TITIEN

meilleures qualités dans l'ombre du clair obscur. Au moins, les peintres antérieurs, à défaut de la maturité, avaient-ils la grâce frêle de l'enfance. La « manière moderne » n'aurait pas eu que des conséquences heureuses à Venise, si elle n'avait eu pour résultat que de diluer la matière serrée et éclatante de Bellini ou de Carpaccio.

Mais en réalité, la révolution qui, vers 1540, renouvelle la peinture à Venise, ne reproduit pas exactement celle de Vinci à Florence et ne tient pas tout entière dans la découverte du *sfumato*.

2^o D'après Vasari, Giorgione aurait introduit l'habitude de peindre toujours d'après nature et d'employer immédiatement la couleur « sans étude sur le papier ». Ici, Vasari s'étonne et critique. Ce n'est plus seulement une innovation technique qu'il note, mais une divergence si profonde entre Venise et Florence, qu'elle équivaut à une conception différente de l'art. Et comme il ne peut se tenir d'opposer à cette manière la méthode florentine, sa critique même fait mieux comprendre encore ce qu'il y avait de vraiment nouveau dans les habitudes de Giorgione. Le peintre historien reproche à ce dessin d'interdire les hardiesse d'imagination : « C'est en dessinant que l'esprit se remplit de belles idées et que l'on apprend à reproduire de souvenir tout ce que présente la nature, sans avoir besoin de son modèle continu et de chercher à tourner, par la grâce des couleurs, la difficulté de ne pas savoir dessiner. C'est ce qui arriva au Giorgione, à Palma, au Pordenone et à d'autres qui ne virent point Rome et les autres chefs-d'œuvre. » Vasari ne nomme pas Titien, peut-être parce que Titien est encore vivant et qu'il ne veut pas le désobliger; mais c'est pourtant bien à l'art de Titien qu'il s'en prend; c'est bien à propos de Titien qu'il oppose l'idéalisme du dessin florentin au naturalisme de la peinture vénitienne. La méthode florentine fut toujours d'analyser le modèle vivant en dessinant d'après nature pour déployer ensuite sur le mur ou le panneau des formes idéalisées. L'artiste florentin consulte la réalité avec le crayon; il ne la copie pas le pinceau à la main. Sa couleur n'est que le revêtement imaginé de son dessin abstrait. Quand, à force d'exercices, il possède à fond le mécanisme de notre corps, il peut dessiner des figures supérieures à la réalité par leur souplesse et leur beauté. Alors qu'il ne fait que développer nos possibilités musculaires, Michel-Ange a lancé dans

TITIEN ET GIORGIONE

l'espace des figures qui, par leur stature et leur élégance sont admirables et surhumaines. Il peut dessiner de magnifiques attitudes qu'il n'a jamais observées, mais qui se peuvent déduire des principes de la perspective et de l'anatomie. En somme, l'école florentine s'est constitué une science des apparences grâce à quoi elle façonne un univers idéal différent de l'univers réel et pourtant conforme à ses lois. Quand il oppose l'empirisme vénitien à cet idéalisme hardi, Vasari ne manque pas de marquer les limites de l'école rivale. En revanche, il n'a pas vu que l'observation attentive, si elle alourdit l'invention, découvre dans la nature d'inépuisables trésors dont la langue de la peinture s'est enrichie à Venise au xvi^e siècle. L'art vénitien ne part pas d'une déduction intellectuelle confirmée par la consultation du modèle ; il part de la contemplation directe des choses ; il est à base de paysage et de portrait.

Sur ce point capital, — ne peindre que d'après nature —, est-ce que Giorgione donna l'exemple à Titien ? Ici encore, les œuvres sont loin de confirmer que l'un des deux peintres ait pu subir l'influence profonde de son aîné. Dans les compositions qui peuvent lui être attribuées avec quelque certitude, Giorgione n'a pas introduit de portraits. Cette constatation doit surprendre d'autant plus que, à cette date, les compositions des Bellini et de Carpaccio sont peuplées de visages contemporains. Chez Giorgione, au contraire, les saints pressés autour de la Vierge de Castelfranco sont visiblement des figures de fantaisie, comme les trois philosophes de Vienne, comme les nombreux figurants qui assistent à l'épreuve du feu dans la Galerie des Offices. De plus, une peinture exécutée d'après nature a des accents, des vivacités, du mordant et de la douceur, de la négligence et de l'application, des brutalités et des caresses, tout un jeu de variété et de souplesse dont chaque geste obéit à une remarque visuelle. Dans une telle peinture, l'exécution est comme une lutte que l'artiste livre à la nature pour surprendre les secrets de ses apparences. Aussi chaque peintre se crée-t-il son vocabulaire, ses tournures favorites, chacun a sa touche, sa manière propre de modeler les formes, de trancher les silhouettes, de suggérer la tiédeur ou le froid, le moelleux et le dur, toute une « graphie » picturale qui dénonce une même main, sous la diversité des figures, ou deux mains différentes dans les portraits d'un même modèle. La mol-

LA JEUNESSE DE TITIEN

lesse un peu égale des peintures attribuées à Giorgione est bien loin de nous rendre présents les modèles qu'il a copiés. Seul *l'Orage* de la galerie Giovanelli pourrait faire penser à une œuvre exécutée d'après nature. Pourtant le jeune homme, bien que visiblement inspiré d'une figure réelle, reste de personnalité assez indéterminée et, à coup sûr, d'une ressemblance peu poussée. Quant au paysage, outre qu'il est permis d'y reconnaître deux tours qui se dressent encore dans les remparts de Castelfranco, avec ses tons intenses, harmonieux et hardis, pourrait suggérer l'idée d'une esquisse peinte en plein air, si l'encombrement du site, quelques détails qui ne sont pas « à l'échelle », ne prouvaient que cette composition est, en grande partie, imaginée.

Au contraire, dès qu'on aborde l'art de Titien, on sent le contact immédiat avec des hommes déterminés et des choses concrètes. Ses premières œuvres sont, avant tout, des paysages. Dans les différents cabinets d'Europe figurent de petits dessins à la plume où l'artiste a haché de traits souples les ondulations du terrain; quelques bouquets d'arbres arrondissent leur masse compacte, d'autres détachent sur le ciel leur feuillage grêle; au loin, des maisons alpestres; tout au premier plan, des jeunes gens, — bergers, pâtres, on ne sait —, les jeunes gens de Titien, aux longues boucles, aux chausses collantes, étendus sur l'herbe, jouissent de cette nature complaisante aux yeux des amoureux et à la contemplation des rêveurs. Le meilleur de Titien et de l'école vénitienne est né de cette contemplation.

Dans les paysages de Titien, tous les effets sont des souvenirs de sa montagne. Cent fois, dans sa jeunesse ou durant ses séjours au pays natal, il a dessiné, d'une plume animée, les jolies maisons de bois accrochées sur les pentes, leurs toitures débordantes, leurs poutres disjointes et leurs planches vermoulues; et sans doute, en revoyant ses croquis, il entendait, dans sa mémoire, le battement des vieux moulins. Toute cette charpenterie pittoresque provient de la forêt voisine dont la tache sombre s'étale sur la verdure des pâturages. Titien a peint, sous la voûte mystérieuse des feuillages et personne, auparavant, n'avait su, personne, depuis, n'a mieux su faire vivre, par la peinture, la personnalité des grands arbres, leur majesté hautaine et le balancement léger de leurs sommets; personne n'a suggéré comme lui le ruisseau invisible, infatigable, d'un filet d'eau dans le silence de

TITIEN ET GIORGIONE



XIV. DEUX GROUPES DE MAISONS. — 1, dessin de Titien à l'école des Beaux-Arts; 2, dessin de l'ancienne collection Malcolm, du British Museum. Le dessin de ces toitures et charpentes, comme de ces arbres à feuilles persillées est bien de la plume de Titien. Or, au premier plan de ces maisons lointaines sont des figures, femme nue, jeunes gens, qui sont de même famille que celles du Concert champêtre (Voir VI et VII).

la forêt. Dans son œuvre, les méditations de saint Jérôme, les jeux de satyres et de nymphes, les nocturnes et les solitudes sont empreints d'une poésie profonde qu'il a respirée en des heures de contemplation, dans l'atmosphère religieuse des hautes futaies. Jusque dans les dernières œuvres de sa longue existence, dans la peinture un peu lourde du vieillard, on sent encore la fratcheur des souvenirs d'enfance. Jamais il n'a dessiné un autre horizon que celui de ses montagnes, les arêtes lointaines, bleuies par la distance, le roc d'émeraude sous les lames d'or du couchant.

Titien apportait dans la cité étincelante et artificielle la forte sève de la simple nature. Il est difficile d'être moins citadin de l'opulente cité lacustre. Carpaccio est le chroniqueur des fêtes vénitiennes, les palais de marbre polychrome se dressent sur le miroir sombre des canaux et, sur ce fond, il agite une foule étincelante d'or et de soie. Gentile Bellini est plus fidèle encore; ses paysages ne sont même pas toujours des fantaisies; et il est possible encore aujourd'hui d'en reconnaître la fidélité. Vivarini, Crivelli ont imité par la peinture la matière rare des mosaïques de saint Marc et leurs madones sont comme des ivoires sertis dans des architectures de pierreries. Celles de Giovanni, plus vivantes et de teint clair, sont assises dans les niches à fond d'or des basiliques byzantines. Celles de Titien, enfin, foulent l'herbe

LA JEUNESSE DE TITIEN

et respirent la fraîcheur qui souffle des montagnes. Ce trésor d'architecture accumulé dans la lagune, cette cristallisation de matières précieuses qui compose la ville artificielle et remplit l'œuvre de ses peintres disparaît chez le Cadorin, pour nous laisser voir des jeunes gens qui jouent sur les pentes vertes des Alpes aux arêtes de glace. Titien apporte des visions de montagnard et la nostalgie des altitudes.

Giorgione, toutefois, a pu encourager de son exemple le paysagiste qui était en Titien. Par les tableaux qui lui sont attribués avec quelque certitude, les *Trois philosophes* de Vienne, l'*Épreuve du feu* des Offices, l'*Orage* de la galerie Giovanelli et même la *Vierge* de Castelfranco, il doit être compté parmi les peintres sensibles au charme d'un site aimable et vrai. Ses fonds de tableaux ne sont point seulement des combinaisons ingénieuses de rochers et d'architecture, à la manière de Carpaccio; celui qui a posé de fines touches de lumière sur les tourelles voilées de brume de Castelfranco faisait mieux que regarder la nature, il savait en recueillir la sentimentalité diffuse. Dans l'illustre tableau de la galerie Giovanelli, des nuées grondantes montent de l'horizon et l'on sent passer le souffle frais qui incline les hautes herbes; c'est le moment où l'orage va crever dans l'atmosphère étouffante. De telles impressions ne s'apprennent point à l'atelier. Il n'y a point de préceptes pour enseigner comment le peintre peut les traduire. Or Titien, dans ses tableaux de jeunesse, se plaît à suggérer cette tendre rêverie qui émane d'un beau soir d'été. Quand il fait glisser les rayons du couchant sur les crêtes des maisons et des collines, il ranime des sensations déposées au fond de sa mémoire par des heures de rêverie. Son enfance remonte du passé pour attendrir son art d'une irrésistible poésie. Ce ne sont pas là des choses qu'il a pu apprendre d'un maître, pour les enseigner à son tour. C'est la nature elle-même qui les révèle à ceux qui sont amoureux d'elle.

Titien est portraitiste, comme il est paysagiste. C'est un médiocre inventeur de compositions et même d'attitudes; il lui faut la présence de la réalité pour échauffer son génie et mettre de la verve dans son métier. Aussi remarque-t-on que toutes les figures qui passent dans son œuvre — sauf celles de la Vierge et de Jésus — sont des portraits.

A Padoue, dans ses fresques de la *Scuola del Santo*, dès 1511,

TITIEN ET GIORGIONE

Titien se montre déjà tel qu'il restera désormais, avant tout un peintre de portraits. Ces compositions ne sont rien de plus que des juxtapositions de personnages qui, tous, ont été d'abord dessinés d'après nature. Cette méthode est à l'antipode de l'idéalisme, qu'il s'agisse d'un Michel-Ange ou d'un Poussin. Chez ces artistes, l'homme réel n'apparaît jamais; on nous montre seulement les attitudes et mimiques abstraites d'êtres nés dans la pensée du peintre; ils font voir la musculature et traduisent la psychologie d'une humanité générale et leurs sentiments sont aussi intelligibles que leurs attitudes sont variées. La peinture d'après nature, le groupement de figures-portraits amène, au contraire, avec l'impression de vie réelle, un énorme poids mort de figurants plus ou moins intéressés au drame.

Le réalisme de Titien échappe pourtant à la critique de Vasari. C'est en dessinant, dit le Florentin, que l'esprit s'emplit de belles images qui dispensent ensuite de consulter la nature; celui qui s'assujettit à peindre toujours un modèle n'aura jamais dans son jeu ces belles inventions de mouvement et d'attitude qui naissent de notre imagination et que la pose du modèle ne suffit pas à suggerer. Les plus réalistes savent faire vivre la figure humaine, mais rarement peuvent-ils l'intéresser à un drame pathétique. Titien n'est pas de ceux qui oublient, en peignant un personnage, qu'il a son rôle à tenir dans une tragédie. Il est très remarquable que ce vigoureux peintre de portraits jette volontiers ses figures en des attitudes violentes qui n'ont pas été fournies par le modèle. Cette vivacité de geste est telle, parfois, qu'elle nous paraît dépasser la vraisemblance ou la mesure utile. Ainsi, pour l'attitude du jeune homme, dans le miracle de l'enfant qui parle, à Padoue, celle de la femme adultère, dans le tableau de Glasgow; les apôtres de l'Assomption, les figures des trois tableaux peints pour le duc de Ferrare, le martyre de saint Pierre, la bataille de Cadore, les plafonds de la Salute, la Trinité de Madrid, etc. On oublie généralement que Titien, dans sa recherche du mouvement, se montre parfois aussi forcené que Tintoret. Son œuvre entière paraît toute frémissante de passion. Dès sa jeunesse, ses dessins, de simples croquis, esquissent de l'agitation, l'emportement de grands gestes; on voit des corps en plein élan surgir de coups de plume désordonnés et de brusques hachures modeler des formes violentes. L'imagination d'un peintre qui jette ainsi la figure

LA JEUNESSE DE TITIEN

humaine dans une action véhémente est aussi étrangère que possible à celle d'où sont nées les figures inactives de Giorgione. Même lorsqu'il peint la passion au repos, Titien laisse deviner, dans l'ardeur du regard et sa tension expressive, quelles forces sont contenues sous cet équilibre.

Enfin, pour bien mettre en face l'une de l'autre la personnalité de Titien et celle de Giorgione, la meilleure méthode paraît être d'aller chercher Titien dans une œuvre exécutée au temps où il pouvait être encore sous l'influence de Giorgione. A défaut des fresques du Fondaco dei Tedeschi, entièrement disparues, il reste un ensemble de peintures importantes de Titien que nous connaissons bien, qui sont certifiées de lui et datées d'une manière incontestable : les *fresques de la Scuola del Santo*, de Padoue, exécutées en 1511. A cette date, Giorgione était mort depuis un an seulement ; au dire de Vasari, il avait inauguré sa « manière moderne », en 1507, quatre ans auparavant ; c'est donc bien vers ce moment qu'un disciple comme Titien devait subir son ascendant. Or, dans les fresques de Padoue, il n'est rien qui dénote une filiation quelconque de Giorgione à Titien. Est-ce parce que cette décoration est exécutée à fresque et que la fresque se prête mal au *sfumato* mis à la mode par Giorgione ? En tout cas, quiconque cherche à retrouver ces peintures sous la lourdeur des retouches, a été frappé, dans les parties bien conservées, par le mordant du pinceau, la netteté tranchante du dessin, plutôt que par la douceur enveloppée des contours. Entre les deux manières de concevoir, l'opposition est plus flagrante encore, si l'on compare ce que nous voyons de Titien à ce que nous supposons de Giorgione. Sans doute, Giorgione, jusqu'à nouvel ordre, ne peut guère être considéré que comme le nom d'une personnalité assez confuse ; mais bien que, de toute son œuvre, il nous reste seulement deux ou trois peintures certaines et les reproductions de quelques autres, elles nous permettent d'affirmer qu'il ne s'intéressait pas outre mesure au drame même dont il peignait les acteurs ; dans *l'Orage* de la galerie Giovanelli, dans les *Trois philosophes* de Vienne, dans la *Découverte de Pâris enfant* et les figures allégoriques du *Fondaco dei Tedeschi* — le souvenir de ces deux dernières œuvres nous ayant été conservé par des gravures — l'action est omise, ou, tout au moins, elle paraît avoir si peu intéressé Giorgione que les personnages imaginés par lui conservent un air distrait et absent.

TITIEN ET GIORGIONE

Et, sans doute, l'habitude d'encombrer la scène avec des figurants qui ne songent qu'à poser pour la ressemblance est fort répandue, chez les peintres du xv^e siècle; les compositions florentines ou ombriennes sont ainsi amplifiées par une foule de curieux qui s'assemblent de chaque côté du drame, sans cependant pousser la curiosité jusqu'à le regarder. Mais chez Giorgione, ce dédain va plus loin, car il a gagné les protagonistes eux-mêmes et cette étrange indifférence de personnages qui devraient être intéressés à ce qu'ils font ne contribue pas peu à nous fermer l'intelligence de leurs intentions. Nous ne savons pas encore — et saurons-nous jamais? — ce que veut le jeune homme planté devant la jeune nourrice de *l'Orage*, et pas davantage la raison qui a bien pu rassembler les trois astrologues du tableau de Vienne. Vasari, de son côté, ne comprenait pas les intentions des Allégories du Fondaco. Sans doute avaient-elles négligé aussi de bien tenir leur rôle.

Sur ce point capital, Titien contraste fortement avec Giorgione tel que nous pouvons l'imaginer. Les histoires de saint Antoine à Padoue sont des drames pathétiques et il n'est pas un des spectateurs ou acteurs de ces miracles qui ne soit violemment saisi par l'action, ou tout au moins intéressé par elle. Toutes ces figures, pourtant, sont des portraits; elles ont été peintes d'après nature, ou d'après des croquis pris sur le vif. Mais Titien n'a pas voulu que son drame fougueux fût alourdi par la sérénité indifférente de portraits juxtaposés. Dans la salle sombre de la *Scuola del Santo* où elles sont mêlées à d'autres compositions sans inspiration et sans beauté, les trois fresques de Titien, détériorées gravement, alourdies par les retouches, ne provoquent point, comme il arrive presque toujours avec ce maître parfait, une admiration instantanée. Mais si l'on a vivante en soi la saveur de ses meilleurs fruits, on reconnaît vite, dans ces rudes peintures de jeunesse, la sève qui a mûri, depuis, tant d'œuvres admirables de tendresse et de force.

Dans la première composition, un nouveau-né prend la parole pour appeler son père et attester l'innocence de sa mère. Pour jouer ce petit drame, le jeune peintre a assemblé quinze personnages qui, tous, sont vraiment saisis par leur rôle. L'enfant, un délicieux bambino, soulevé par un moine, disciple de saint Antoine, lève sa petite tête ronde et remue la main avec une

LA JEUNESSE DE TITIEN

insistance tout à fait charmante. Saint Antoine, des yeux, s'adresse au père soupçonneux, tandis que ses deux mains montrent l'enfant, d'un geste qui nous fait entendre ce qu'il dit. Le gentilhomme baisse les yeux vers ce petit être qui l'appelle; son visage exprime encore la sévérité et son attitude l'impatience; la voix de l'enfant n'a pas encore chassé le soupçon ni calmé la colère. La femme a conservé l'allure altière de l'innocence offensée; elle n'a pas consenti à se défendre et ne manifeste aucune joie de ces paroles miraculeuses qui la sauvent. Tout autour, la foule; les jeunes suivantes qui assistent leur maîtresse, vivement intéressées, mais peu émues et d'ailleurs lourdement repeintes. Ailleurs, une jeune femme avancée au premier rang se détourne pour expliquer la scène à des curieux moins bien placés; les têtes se penchent pour mieux voir et même deux jeunes hommes s'élancent brusquement pour regarder et entendre de plus près l'étonnant témoignage de ce nouveau-né.

Dans l'église voisine, le même sujet avait été traité par Donatello, dans un des bas-reliefs de bronze qui décorent l'autel, pure merveille par le frémissement de vie, l'accent de la forme, le nerf de la ciselure, le froissement des draperies. Mais — sauf peut-être le souvenir des grands jeunes gens armés de lances — rien n'indique une imitation du sculpteur par le peintre. La conception même du sujet est différente. Donatello a choisi le moment où l'enfant ayant parlé, la mère le prend dans ses bras, tandis que le père, agenouillé, remercie le saint et que l'émotion de la foule se manifeste bruyamment dans la détente du dénouement. Donatello a voulu d'abord glorifier le saint, auteur du miracle. Titien a choisi le moment culminant du drame humain, quand, dans le silence inquiet de la foule, éclate le témoignage d'innocence, la voix de l'enfant.

Titien n'a pas imité davantage la composition de Donatello où l'on assiste à la guérison du jeune homme qui s'est coupé la jambe et où, une fois de plus, le sculpteur a merveilleusement ciselé les attitudes d'une foule attentive apitoyée. S'il s'est rappelé un maître antérieur, c'est à Giotto, au Giotto de l'Arena tout voisin qu'il a pu penser. Le saint Antoine si tendre, si séduisant, avec sa fine tête d'adolescent rêveur, reprend l'attitude du Jésus de Giotto, quand il ressuscite Lazare et l'une des femmes qui l'implorent imite l'attitude de Marthe et de Marie. Si la fresque

TITIEN ET GIORGIONE

avait moins souffert, nous pourrions mieux suivre, dans les yeux de la mère, l'attention passionnée qui guette le retour de la vie sur le visage de son fils. D'un côté, d'admirables portraits de bourgeois qui contemplent la scène, d'un air tranquille et recueilli; de l'autre, trois hommes graves qu'intéresse vivement le récit animé que leur fait une voisine. Comme chacun est bien dans son rôle! Titien a-t-il donc assisté, dans la rue, à un accident? A-t-il donc vu le médecin qui s'approche de la victime gisante au milieu de la foule qui s'écarte?

Pour le troisième miracle, saint Antoine ressuscitant une femme assassinée par son mari, Titien a pu craindre de répéter la composition précédente. Cette fois donc, c'est le crime du mari qu'il a représenté, supprimant la scène de la guérison et montrant, dans le lointain, le gentilhomme assassin qui implore la toute-puissance et la bonté de celui qui doit ressusciter sa femme. Le drame humain a été entièrement substitué à la glorification du saint qui était le but de la décoration entière de la Scuola; et pour que cette glorification ne fût pas tout à fait omise, Titien, dans le même paysage, a représenté deux fois le même personnage, reprenant une convention de « primitif », bien surprenante chez un peintre d'un naturalisme aussi franc. Titien la fait accepter en divisant son paysage en deux parties distinctes; le lieu du crime, à l'ombre d'un talus sur lequel se dresse une maigre végétation; et plus loin, dans la plaine large et lumineuse, les petites formes qui jouent la scène de la supplication. Le troisième acte, la guérison de la femme brutalisée, n'aurait guère pu que répéter la guérison du jeune homme à la jambe coupée; il reste donc sous-entendu.

Ces trois compositions, fortement conçues et pleines de sève, sont aussi éloignées que possible de l'inspiration rêveuse que l'on prête à Giorgione. Et ce n'est point seulement à Giorgione qu'elles s'opposent. Comparées aux fresques voisines — qui sont, en général, d'un prosaïsme pesant — les fresques de Titien ont une vigueur étonnante et une vivacité qui a résisté à de lourdes retouches. Comparées aux peintures qui s'exécutaient, vers 1510, à Venise, elles paraissent également d'une famille étrangère. Elles se présentent entièrement dégagées de toute tradition; je ne vois nulle part, à cette époque, un art puisé aussi directement, aussi entièrement à la nature. Dans l'histoire de la

LA JEUNESSE DE TITIEN

peinture, dans l'école de Venise aussi, bien qu'elle soit une école d'observation, les habitudes de chaque génération s'expliquent presque entièrement par l'art antérieur. Les maîtres les plus originaux, les Bellini, Carpaccio, Mantegna lui-même, que sont-ils? Ils sont le passé, avec un élément nouveau qui prend plus d'importance quand ces maîtres sont des créateurs de génie.

Mais voici que le peintre de Padoue nous offre des images qui sont en dehors du cycle dans lequel évolue l'école vénitienne. Par la proportion même des figures dans le paysage elles ne se rattachent à rien de connu; pour en expliquer le style, il n'y a rien à dire sinon qu'elles copient la réalité. Si, pour nous guider, nous n'avions des documents confirmés par les costumes des figures, de telles peintures seraient difficiles à dater; elles ne fournissent pas de points de repère qui permettent de les situer dans la continuité d'une école. Au cours de l'histoire, il apparaît ainsi, parfois, des œuvres qui sont « en l'air », en dehors des habitudes d'atelier dont la lente transformation assure l'unité de style des écoles; ces peintures sans famille se relient entre elles par la communauté de leur inspiration profonde; elles plongent leur racine dans la même nature éternelle et constante. Et l'on voit d'étranges parentés se manifester par-dessus les siècles, entre des maîtres aussi différents qu'un Courbet, un Caravage et le Titien de Padoue. A vouloir faire vivre par la couleur l'humanité à laquelle ils étaient mêlés, avec ses proportions, son relief et son mouvement, ils ont, tous les trois, imposé à la peinture une vigueur qui parut brutale aux stylistes précieux de leur temps. Nous savons, qu'à cette date, Titien heurtait le goût de ses vieux maîtres, les deux Bellini. Lorsque, quelques années plus tard, il appliqua son vigoureux réalisme à la peinture des apôtres de l'*Assomption*, ce thème en fut tellement transformé que les moines eurent peine à le reconnaître.

* * *

Le naturalisme de Titien est si visible, l'individualité de ses figures si fortement marquée qu'on s'intéresse à chacune d'elles et qu'on les suit par la pensée même en dehors du drame auquel

TITIEN ET GIORGIONE

Titien les a mêlées. Les archivistes de Padoue pourraient peut-être reconnaître quelques-uns de ces seigneurs et de ces dames qui ont posé en 1511 devant le jeune Titien. Dès maintenant il en est qui ont retenu l'attention des historiens.

On ne peut guère douter que la majestueuse dame qui a servi de modèle à Titien dans le miracle de l'enfant qui parle ne soit la même dont il nous a laissé le portrait dans une peinture connue sous le nom de la *Schiavona* et qui figura dans la collection Crespi à Milan. Cette peinture a naturellement été attribuée à Giorgione par les « pangiorgionistes » bien qu'elle porte une signature ou les restes d'une signature aussi probante que celle du portrait de la National Gallery et dont il n'y a pas davantage de raison de contester l'authenticité : T. V., avec un intervalle qui permet de reconstituer aisément Titianus V., c'est-à-dire Titianus Vecelli. Cette peinture illustre est d'une simplicité tout à fait charmante; le peintre est très près de son modèle; sa vision est directe, sans voile ni réticence; une main posée sur un parapet de pierre qui porte son image de profil sculptée en bas-relief, la dame nous regarde, placide, à demi souriante; un nez court, des lèvres charnues, des traits fins dans un visage empâté, arrondi par les bandeaux noirs et le double menton, un cou gras, la poitrine forte, la tête un peu renversée, et d'une manière générale le « port avantageux » d'une personne d'embonpoint, ce sont bien là les traits qui caractérisent la jeune femme du miracle de Padoue. Cette extraordinaire ressemblance physique et morale suggère invinciblement l'idée d'une même personne, peinte deux fois par le même artiste. Le portrait de la *Schiavona* serait donc bien de Titien et daterait de son séjour à Padoue en 1511.

Herbert Cook, qui attribue l'exécution de la *Schiavona* à Giorgione, veut reconnaître ici l'ancienne reine de Chypre, Catherine Cornaro. Mais son hypothèse se heurte à bien des difficultés. D'abord nous connaissons Catherine Cornaro par un portrait de Gentile Bellini (à Buda-Pesth) et la différence entre les deux figures est telle, qu'elle ne peut se justifier par la différence de manière des deux peintres. De plus, nous savons que Catherine Cornaro est morte en 1510 à l'âge de cinquante-six ans. Le modèle de notre portrait a vingt-cinq ans de moins; faut-il donc placer l'exécution de cette peinture avant 1490? Ni le costume

LA JEUNESSE DE TITIEN

ni la facture ne le permettent. Le portrait est bien de 1540 environ. Faudrait-il donc supposer que le peintre a rajeuni son modèle. Titien beaucoup plus tard peindra justement dans ces conditions l'effigie de Catherine Cornaro après 1540, — la peinture ou sa copie est aux Offices. Et ce nouveau portrait de l'ex-reine de Chypre, représentée avec la roue du supplice de sa patronne, est sans doute une figure de convention, mais elle devrait néanmoins rappeler un peu les traits du portrait de la *Schiavona*, ce qu'elle ne fait en rien. Enfin par son naturel, sa vivacité, l'accent du détail, la franchise du modelé, la carrure de l'attitude, ce portrait montre avec évidence qu'il a été exécuté d'après nature. Les peintures faites de souvenir ou entièrement imaginées — comme il est arrivé souvent à Titien d'en exécuter — ont une tout autre allure ; elles peuvent atteindre à une grande beauté, mais elles ne font pas sentir comme celle-ci le contact de la réalité. Le premier sentiment que suscite une telle œuvre est qu'elle a bien été inspirée par la présence du modèle.

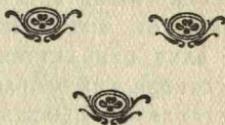
Mais d'ailleurs il est tout naturel de rapprocher du nom de Titien celui des Cornaro. Durant le court séjour qu'il fit à Padoue, le peintre entra certainement en relation avec l'illustre famille puisque nous savons par une déclaration écrite de sa main qu'il exécuta des fresques en compagnie de Domenico Campagnola sur la façade de la maison des Cornaro (inscription de Titien sur un dessin de l'académie de Düsseldorf). Alvise Cornaro, le fameux auteur du traité de la vie sobre qui trouva moyen de vivre presque cent ans (1467-1565), a décrit complaisamment sa demeure confortable de Padoue, mais il ne mentionne nulle part le nom de Titien. Comme les nombreux personnages qui figurent dans les fresques de la Scuola sont, sans doute possible, des portraits, il n'est pas teméraire de supposer que ces portraits sont ceux des Padouans avec lesquels Titien fut alors en relation ; et parmi ces Padouans il faut évidemment compter la famille Cornaro. Beaucoup plus tard, vers 1560, Titien a peint un certain nombre de Cornaro agenouillés devant un autel ; mais l'intervalle est trop grand entre ceux-ci et ceux qu'il a pu porter un demi-siècle plus tôt à Padoue pour permettre de reconnaître les uns par le moyen des autres. Quoi qu'il en soit, si des représentants de la famille figurent dans les fresques de la Scuola, la dame reconnue innocente, qui est certainement une très grande dame, pourrait

TITIEN ET GIORGIONE

parfaitement être une Cornaro ; et la *Schiavona* qui est la même personne que cette grande dame — sans être l'ex-reine de Chypre, se trouverait pourtant appartenir à la même famille.

**

Copie du modèle poussée jusqu'à la ressemblance du portrait, expression pathétique chez les acteurs du drame, réalisme de l'exécution, aucun de ces caractères de Padoue ne rappelle le maître de Castelfranco. A regarder les monuments qui nous restent de la peinture de 1510, on ne voit nulle raison de reconnaître le germe de Titien dans l'œuvre de Giorgione.



CHAPITRE III

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

ON FAIT GÉNÉRALEMENT NAITRE TITIEN EN 1477, CE QUI SUPPOSE UNE LONGUE PÉRIODE DE TRENTÉ ANS PENDANT LAQUELLE IL N'A RIEN PRODUIT, PUISQUE SA PREMIÈRE ŒUVRE SIGNALÉE EST LA DÉCORATION DU FONDACO DEI TEDESCHI EN 1508 || EN RÉALITÉ, TITIEN EST NÉ VERS 1490, AINSI QU'IL RÉSULTE DES TEXTES DE VASARI, DE LODOVICO DOLCE, DES DIFFÉRENTES CIRCONSTANCES DE SA VIE, DE CELLE DE SES PARENTS ET AMIS, DES PORTRAITS QU'IL A LAISSES DANS SON ŒUVRE || LA SEULE RAISON SUR LAQUELLE EST FONDÉE LA LÉGENDE DE LA NAISSANCE DE TITIEN EN 1477 EST TIRÉE D'UNE AFFIRMATION DE TITIEN DANS UNE LETTRE A PHILIPPE II; PEU DE CONFIANCE QU'IL FAUT ACCORDER AUX DÉCLARATIONS DE TITIEN QUAND IL ÉCRIT A SES PROTECTEURS ET CLIENTS || RAISONS QU'IL Y A DE RAJEUNIR DE DIX ANS LES QUELQUES PEINTURES DE TITIEN QUE L'ON PLAÇAIT DANS LES PREMIÈRES ANNÉES DU SIÈCLE.



Tes grands fleuves cachent jalousement leur source; la jeunesse de Titien est encore enveloppée de mystère et la gloire de son âge mûr n'a pas éclairé l'obscurité de ses années d'apprentissage. L'histoire de ses premières années est absolument creuse. Voici la brève énumération des événements, faits et œuvres, avec lesquels les plus récents historiens remplissent la biographie de Titien, depuis sa naissance jusqu'à sa première œuvre à date certaine, les peintures de Padoue de 1511. Il naît en 1477; à neuf ans, il arrive à Venise (1486); il travaille chez les Bellini; vers 1503, il peint le tableau de Jacques Pesaro (aujourd'hui à Anvers); en 1508, à trente et un ans, il collabore avec Giorgione au Fondaco dei Tedeschi; durant trois mois de 1511, il

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

peint trois grandes fresques dans la Scuola del Santo, à Padoue. Et c'est tout. Après cette date, les œuvres se succèdent nombreuses; mais jusqu'à trente-quatre ans, il semble que Titien n'ait, pour ainsi dire, rien fait ou presque rien : le tableau d'Anvers — et encore verrons-nous que ce tableau doit être reporté après 1511; si bien, qu'en fin de compte, jusqu'en 1508, jusqu'à trente et un ans, Titien n'aurait rien produit qui ait subsisté. Ce serait un fait sans second dans l'histoire de la Renaissance, en un temps où les artistes entraient à l'atelier avant quinze ans et peignaient avant vingt ans des œuvres qui sont « œuvres de maîtres ». Comment n'a-t-on jamais marqué de surprise devant le contraste de ces deux existences parallèles de Giorgione et Titien? Ces deux artistes sont nés vers le même temps; l'un, Giorgione, meurt en 1510; et beaucoup d'œuvres antérieures à cette date lui sont attribuées. Ludwig Justi, un des pangiorgionistes les plus intrépides, lui en décerne une cinquantaine. Mais pour Titien, c'est après 1510 seulement qu'il commence à produire. A-t-il donc attendu pour peindre que Giorgione fut mort?

Il faut évidemment occuper avec quelques œuvres la jeunesse de Titien. Mais alors les difficultés deviennent inextricables. On cherche de-ci de-là quelques peintures sans date qui se laissent placer entre les années 1497 et 1507, c'est-à-dire au temps où Titien avait de vingt à trente ans; et l'on trouve la *Vierge aux Roses* des Offices, la *Vierge et sainte Brigitte* de Madrid, *Saint Marc et divers saints* de la Salute, etc. Malheureusement, toutes ces peintures supposent par leur style que la révolution attribuée à Giorgione vers 1407-08 est un fait accompli; elles montrent cette largeur de facture, cette intensité de lumière, cette harmonie de couleur qui marquent l'affranchissement de la vision, l'avènement de la « manière moderne ». Les premières œuvres de Giorgione sont bien loin de cette liberté; elles paraissent mal dégagées du « style primitif »; celles de Titien ne nous ramènent point aussi haut. En 1504, Giorgione peint la *Vierge* de Castelfranco qui n'est pas loin de Carpaccio-Bellini; à cette même date, Titien exécute, dit-on, le *Saint Marc* sur un trône de la Salute qui est déjà peint à la manière moderne. Si l'on maintient que ces deux œuvres sont contemporaines, il faut aller jusqu'au bout des conséquences et affirmer que l'œuvre de Giorgione ne marque pas un progrès,

LA JEUNESSE DE TITIEN

mais un recul dans l'évolution de la peinture vénitienne. Et ainsi, que l'on prête à Titien une jeunesse féconde ou stérile, on n'évite ni les invraisemblances ni les impossibilités.

En réalité, le point de départ de la vie de Titien a été placé beaucoup trop haut, la jeunesse du peintre a été indûment allongée de dix bonnes années qui sont, naturellement, des années vides et il suffit de supprimer ces années qui n'ont pas été vécues pour que s'explique la prétendue inaction du peintre. D'autre part, les véritables œuvres de jeunesse de Titien ne sont peut-être pas celles qui lui sont généralement attribuées. On sait que Titien, à ses autres titres de gloire, ajoute celui de passer pour être mort presque centenaire, en 1576. Cette tradition est fondée sur une affirmation du peintre qui écrivait à Philippe II, en 1571, pour lui demander des « témoignages de sa libéralité » en faveur d'un vieillard de quatre-vingt-quinze ans. Il ne manque jamais de rappeler son grand âge, quand il s'adresse à la générosité un peu lente du roi d'Espagne. En 1564, l'ambassadeur de Philippe II écrivait à son maître que « le peintre est vigoureux et peut toujours très bien travailler; mais suivant ceux qui le connaissent bien, il est près de ses quatre-vingt-dix ans ». Ces témoignages concordent, en effet, à faire remonter à 1477, ou même au delà, la naissance du peintre. Ils tendent également à prouver au roi d'Espagne l'urgence qu'il y a d'acquitter au plus vite sa dette à l'égard d'un homme qui peut mourir d'un jour à l'autre. La chronologie de la vie de Titien a donc cette date pour point de départ. Mais si elle a pour elle deux témoignages et la tradition, cette date a contre elle la vraisemblance et des témoignages également contemporains. Aussi a-t-elle été contestée. Une discussion s'est élevée à ce sujet entre M. Herbert Cook qui propose de rajeunir Titien de plus de dix ans et M. G. Gronau qui veut s'en tenir à la date traditionnelle (*Nineteenth Century*, Janv. 1902. — *Repertorium für Kunsthistorie*, XXIV et XXV). Sans reprendre les arguments donnés par l'un et l'autre historien, je crois cependant utile d'apporter les raisons nouvelles qu'il y a d'adopter la thèse de M. H. Cook et de rajeunir de dix années au moins le maître vénitien.

Reprenons d'abord les témoignages contemporains :

1° Vasari fait naître Titien en 1480, mais cette date est immédiatement contredite par celles qui suivent. L'historien ajoute en

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

effet que, à l'âge de dix-huit ans, Titien adopta la « manière moderne » que Giorgione venait d'inaugurer en 1507. Si Titien avait dix-huit ans en 1507, c'est donc bien qu'il était né en 1490 et non en 1480.

2^o Vasari dit encore que Titien travailla au Fondaco dei Tedeschi immédiatement après avoir exécuté en 1507, à dix-huit ans, le portrait du seigneur Barbarigo. Or les peintures du Fondaco ont été exécutées en 1508. Si Titien avait dix-huit ans en 1508, c'est donc qu'il était né en 1490.

3^o A la fin de son étude, Vasari écrit dans son édition de 1568 que Titien « est arrivé à l'âge de soixante-seize ans environ ». Si en 1568, Titien a soixante-seize ans, il est donc né un peu après 1490; s'il était né en 1477, comme on le dit généralement, il aurait eu plus de quatre-vingt-dix ans; il en aurait eu quatre-vingt-huit s'il était né en 1480, comme Vasari l'écrit au début de sa biographie.

Ainsi, Vasari qui a connu Titien, qui lui a parlé, à Rome, à Venise, peu de temps avant la publication de la seconde édition de ses *Vite*, donne plusieurs indications sur l'âge de Titien et par trois fois ces indications concordent pour fixer la date de sa naissance à l'année 1490 environ.

4^o Dans le *Dialogue sur la peinture*, de Lodovico Dolce, intitulé *l'Arétin*, qui parut à Venise, du vivant du maître, l'un des interlocuteurs, qui se donne comme son intime et son admirateur, déclare que Titien avait à peine vingt ans lorsqu'il fut le collaborateur de Giorgione dans la décoration du Fondaco dei Tedeschi; or ces peintures furent terminées en 1508. On a souvent cité l'anecdote racontée par Dolce à cette occasion. Dans cette décoration, Titien exécuta une Judith admirable et au delà de toute expression, par le dessin et le coloris; lorsqu'elle fut découverte, tous les amis de Giorgione, croyant qu'elle était son ouvrage, lui en firent des compliments, comme de la meilleure chose qu'il eût jamais exécutée. Giorgione, à son grand regret, leur répondit qu'elle était de la main de son élève (discepolo) qui promettait déjà de surpasser son maître; et ce qui est pis, il se tint quelques jours chez lui comme un désespéré, voyant qu'un tout jeune homme (giovanetto) en savait plus que lui. C'est l'Arétin qui parle et son interlocuteur répond : « J'ai appris que Giorgione disait que Titien était peintre dès le ventre de sa mère ».

LA JEUNESSE DE TITIEN

Une telle anecdote n'aurait guère de sens et ne se fût pas racontée si, comme on le dit généralement, Titien et Giorgione eussent été du même âge, étant nés l'un et l'autre vers 1477 et ayant également trente ans quand ils peignirent au Fondaco. Mais la déconvenue de Giorgione a pu être réelle si le travail du peintre qui surpassait le sien était vraiment d'un artiste de dix ans plus jeune que lui. Un récit de ce genre n'a pu naître et se propager que si cette décoration a révélé un génie encore inconnu. Si Titien avait trente ans en travaillant au Fondaco dei Tedeschi, il y avait déjà dix ans qu'il était d'âge à montrer son habileté et il est surprenant que son maître ait pu tarder autant à s'en apercevoir; si Giorgione a tenu le propos que Titien était peintre dès le ventre de sa mère ou simplement si ce propos a pu lui être prêté sans invraisemblance, c'est que Titien a montré un génie précoce et n'a pas attendu l'âge de maturité pour en donner des preuves. Tizianello, un descendant de la famille de Titien, à qui l'on doit une biographie du peintre, raconte la même anecdote — qui était sans doute une tradition de famille — mais ajoute que Giorgione « ne fut nullement envieux de la gloire de son excellent élève, mais que, confirmant l'exactitude du fait, il se glorifia de l'avoir amené à une telle perfection que ses œuvres furent estimées comme égales ou même supérieures aux siennes ». Que Giorgione ait été humilié ou fier de la supériorité reconnue de Titien, il n'en reste pas moins, et c'est là l'essentiel, que cette supériorité fut pour lui, comme pour le public une révélation.

5^o Le dialogue de Dolce qui est visiblement inspiré par des confidences du peintre lui-même insiste à deux reprises pour nous dire qu'en 1517, lorsqu'il peignit la fameuse *Assomption*, aujourd'hui à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, Titien était encore un tout jeune homme; il avait donc vingt-sept ans plutôt que quarante. Et le biographe peut alors expliquer raisonnablement par le jeune âge de Titien la difficulté que l'on faisait alors de reconnaître, devant ce chef-d'œuvre, le plus grand maître de Venise.

6^o La date de 1477 à laquelle on fait naître Titien s'accorde mal avec les autres dates connues et certaines de son existence. C'est pour lui composer une biographie raisonnable qu'on le mariait vers 1512 et même on faisait naître sa fille Lavinia peu de temps après ce mariage; or Lavinia s'est mariée en 1555, elle aurait

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

donc eu plus de quarante ans. En réalité, des documents découverts et publiés par Ludwig dans les Annales des collections royales de Prusse, prouvent que Titien s'est marié en 1525. Si Titien était né en 1477, il se serait donc marié à quarante-huit ans et il aurait été plus que quinquagénaire quand naquit Lavinia. Sans doute, il n'y a point là d'impossibilité. Mais pourtant la biographie de Titien serait plus « normale », s'il s'était marié vers trente-cinq ans et si sa fille était née quand il avait de trente-cinq à quarante ans, c'est-à-dire s'il était né au moins dix ans plus tard qu'on ne dit.

7^e Crowe et Cavalcaselle avaient déjà vu la difficulté d'admettre que Titien pût être du même âge que Giorgione et Palma le Vieux dont les dates de naissance sont généralement placées vers 1476-1478. Il est peu vraisemblable que Titien ait eu pour maître un homme du même âge que lui, Giorgione, et, après la mort de Giorgione, qu'il ait suivi la manière de Palma qui était ou de son âge ou plus jeune que lui. Et les historiens concluaient qu'il fallait ou bien supprimer tout ce que l'on raconte sur les rapports de Titien et de ces peintres, ou bien reculer la naissance de Giorgione et de Palma. Et c'était à cette seconde hypothèse qu'ils s'en tenaient. Il restait une troisième solution, rajeunir Titien ; c'était la bonne.

8^e Nous verrons qu'il faut reconnaître le portrait de Titien lui-même dans plusieurs de ses tableaux et, en particulier, dans deux tableaux du Louvre qui sont datés d'une manière à peu près certaine : dans la *Mise au tombeau*, Titien est l'homme à barbe noire qui porte si tendrement Jésus ; or le tableau est de 1525-27. Titien y paraît bien comme un homme de trente-cinq à trente-sept ans et non comme un presque quinquagénaire. Dans la soi-disant allégorie d'Alphonse d'Avalos, il nous faudra reconnaître le peintre ; or le tableau est un peu postérieur à 1530. Qu'on se reporte à l'œuvre même ; Titien nous présente un visage qui n'a pas plus de quarante-cinq ans ; cet homme n'a pu naître avant 1487-89. S'il était né en 1477, il aurait cinquante-six ou cinquante-sept ans et serait, à coup sûr, grisonnant.

Dans les *NoCES de Cana*, on sait que Véronèse a donné une place de premier plan à Titien. C'est Titien, coiffé de sa toque, enveloppé de sa grande robe grenat, qui joue de la basse dans le groupe des musiciens. Or la peinture est de 1562-63 et l'on a

LA JEUNESSE DE TITIEN

déjà bien de la peine à croire que Véronèse a fait ici le portrait d'un homme de soixante-dix ans. Mais lui en attribuer plus de quatre-vingts est parfaitement invraisemblable.

9^o Il n'est pas inutile aussi de rappeler que Titien fut, à partir de 1527, le compagnon, l'intime ami de l'Arétin. Or l'Arétin est né en 1492; l'intimité entre l'artiste et l'écrivain se comprend mieux si on les suppose à peu près du même âge que si l'on met entre eux une différence de quinze ans. Le sculpteur Sansovino qui complétait le fameux trio est né en 1486. Ces rappels de dates ne sont pas des preuves; ils permettent pourtant de mieux situer Titien dans la chronologie des Vénitiens; ils le mettent plus près des hommes nés vers 1490 que vers la génération de 1480.

10^o Cette date impossible de 1477 apporte également des anomalies inexplicables dans les biographies solidaires de la sienne, celle de son frère Francesco, celle de son père Gregorio, car cette projection de sa naissance dix ans en arrière bouleverse aussi les chronologies parallèles de ses proches. Nous avons la rare chance de posséder une brève oraison funèbre prononcée à la mort de Francesco. Ce précieux document publié par Ticozzi tire une grande autorité de ce qu'il a été écouté par des gens qui avaient pu connaître Titien lui-même. L'orateur, Vincenzo Vecelli, parlant devant des témoins renseignés, n'a donc pas pu être grossièrement inexact. Il nous raconte que Francesco, âgé de douze ans, vint à Venise accompagné de son frère Titien qui en avait dix, d'après le témoignage de Lodovic Dolce¹.

« Celui-ci, ayant reçu une bonne éducation dans sa famille, après avoir appris les premiers éléments des belles-lettres, à l'âge de douze ans, fut envoyé à Venise avec Titien; après y avoir passé un certain temps, à travailler au dessin — qui est l'art de représenter avec des lignes ce qui sera des ombres ou de la couleur —, désireux de voir du nouveau et tout ce qui passe pour remarquable dans les autres villes d'Italie, il partit pour l'armée et y servit sous deux illustres capitaines Macone de Ferrare et Sera-

1. « *Hic honeste sub parentibus educatus, cum prima litterarum elementa didicisset, natus annum duodecimum cum Titiano Venetias missus est; ubi cum per aliquod temporis intervallum commoratus esset, ac graphidi operam dedisset, quae est umbrarum et futurae picturae delineatio, cupidus visendi res novas, et quae in ceteris Italiae urbibus praeclara memorantur in militiam proiectus est, mansitque sub duobus clarissimis imperatoribus, Macone scilicet Ferrarensi et Seraphino Caiensi, quo tempore Veneti sub Verona et Vicentia bellum gerebant adversus Gallos et Hispanos.* »

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

phino de Caies à l'époque où les Vénitiens combattaient sous les murs de Vérone et de Vicence contre les Français et les Espagnols. » De ce récit retenons que Francesco, venu à Venise à l'âge de douze ans, y resta un certain temps « *aliquod temporis intervallum* », après quoi il s'engagea dans l'armée « pour voir du pays ». Or ce passage aux armées, qui fut court, coïncide avec la guerre de la ligue de Cambrai et se place en 1509.

Francesco avait donc trente-quatre ans, si on le suppose né deux ans avant son frère et si on suppose que son frère est né en 1477. Il faut entendre un certain intervalle de temps « *aliquod temporis intervallum* », comme signifiant vingt-deux ans et il faut, en plus, supposer que cet homme déjà mûr change subitement de carrière à l'âge de trente-quatre ans comme un jouvenceau inquiet. Il serait assurément plus raisonnable de penser qu'il avait dépassé de peu la vingtaine en 1509 et qu'il a eu, à ce moment, un peu de gourme à jeter. Et tout alors devient normal. Un enfant arrive à Venise, pendant quelques années il étudie le dessin et quand il sort de l'adolescence, « s'engage » subitement par goût des aventures. Et qu'advint-il de lui au retour? L'oraison funèbre nous l'apprend.

« *Et le goût de la guerre l'eût retenu plus longtemps si, rappelé par les lettres de Titien qui l'aimait beaucoup et qui craignait pour sa vie, il ne s'était de nouveau appliqué à la peinture dans laquelle il fit des progrès si rapides et donna de si remarquables témoignages de son génie que Titien lui-même, cet homme incomparable digne de l'admiration de tous les siècles... ne craignit pas de dire un jour qu'il ne redoutait pas d'autre rival de gloire que son frère Francesco* ¹. » Laissons l'hyperbole laudative — on loue un mort — mais retenons que, au retour de sa fugue militaire, Francesco se remit au travail et fit des progrès très rapides. Est-ce ainsi que l'on parlerait d'un homme de plus de trente-cinq ans qui reprend un métier abandonné quelques mois auparavant? Au contraire, si Francesco a quitté l'atelier vers la vingtième année, on comprend qu'il pouvait encore, en revenant

1. « *Diutius belli studium eum tenuisset, nisi Titiani litteris, qui eum plurimum diligebat, ejusque vitae timebat, revocatus, pingendi arti rursus animum adje-
cisset, in qua arte brevi temporis intervallō tantum profecit, et tam egregia
ingenii sui monumenta edidit, ut Titianus ipse vir incomparabilis, et omnibus
saeculis admirandus... non veritus sit aliquando dicere, se neminem gloriae suae
aemulum timere nisi Franciscum.* »

LA JEUNESSE DE TITIEN

peu de temps après, avoir l'allure d'un apprenti qui rentre à l'atelier.

D'après les documents cités par Ticozzi, ce même Francesco, beaucoup plus tard, en 1559, était nommé syndic du conseil général de Cadore. Si on le fait naître en 1475, il avait quatre-vingt-quatre ans. C'est beaucoup pour entrer en fonction. Ne vaut-il pas mieux supposer que ce syndic avait dix ou douze ans de moins?

11° Et un raisonnement analogue s'impose quand on suit les dates de la carrière du père de Titien, Gregorio Vecelli. Nous savons qu'il fut capitaine de la « centurie » de Pieve depuis 1495 jusqu'à 1508, surveillant des greniers publics de Pieve en 1518, membre du conseil de 1523 à 1527, inspecteur des mines en 1525 et qu'il mourut après 1527. Si on lui suppose vingt-cinq ans à la naissance de son fils Francesco, en 1473, il était donc né en 1450. Il fut donc capitaine de quarante-cinq à cinquante-huit ans et il en avait soixante-dix-huit quand il prit ses fonctions d'inspecteur des mines. Cette chronologie assurément n'a rien d'impossible; mais qui ne voit qu'elle paraîtrait beaucoup plus vraisemblable si le père de Titien était solidairement avec ses fils rajeuni d'une bonne décade?

* * *

La seule raison sérieuse sur laquelle s'est fondée la légende de Titien centenaire se trouve dans la lettre fameuse où il demande au roi Philippe II de se montrer généreux à l'égard d'un serviteur de quatre-vingt-quinze ans. Or nous savons que Titien est mort en 1576, quatre ans après cette lettre. Comme ce témoignage personnel était connu depuis longtemps, les historiens n'ont pas manqué de suspendre à cette date la biographie entière du peintre et, par surcroit, celle de son père, de son frère, de ses enfants. La vie de Titien se présente donc maintenant fortement engrenée dans un système chronologique qui peut tout d'abord paraître imposant; on ne réfléchit pas que cet ensemble de dates solidaires tient tout entier sur une seule affirmation; cette affirmation doit-elle nous faire accepter l'invraisemblance initiale de Titien peignant à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans et sur quelques autres circonstances peu probables ou impossibles?

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

Mais cette affirmation, que vaut-elle donc elle-même? Il peut sembler difficile de suspecter le témoignage même de Titien quand il s'agit de déterminer la date de sa naissance. Et pourtant, il suffit d'examiner les conditions dans lesquelles il est amené à donner son âge, pour que le doute paraisse immédiatement s'imposer. Quand on lit les lettres adressées par le peintre à ses Mécènes successifs, on prend tout naturellement l'habitude de ne pas croire ce qu'il dit, soit qu'il parle de l'avancement de ses tableaux, soit qu'il donne des raisons pour en presser le paiement. On a conservé un grand nombre de lettres adressées par lui à ses clients princiers, depuis 1520 jusqu'à sa mort; il suffit de les feuilleter rapidement pour comprendre que Titien, en les écrivant, ne songeait pas à laisser aux historiens des documents d'une certitude incontestable. Avec Titien quand une question d'intérêt est engagée, il faut toujours être défiant.

Dès 1513, Titien demande au Conseil de Venise une charge de courtier au Fondaco dei Tedeschi; il présente des titres excellents : ayant renoncé aux offres du pape qui l'appelait à Rome, n'avait-il pas droit à une compensation de la Seigneurie? On lui accorde dès lors l'expectative de la charge du vieux Giovanni Bellini qui lui revint à la mort de ce dernier en 1516. Il devait faire le portrait de chaque nouveau doge, moyennant 25 ducats, et ses revenus de courtier payaient ses travaux de décoration dans le palais. En 1518, Titien n'avait encore rien fait. On le menace de lui retirer cette décoration ou de la lui faire exécuter à ses frais. En 1522, nouveau rappel; il est mis en demeure d'achever une toile, sous peine de déchéance de sa charge et de restitution des honoraires reçus depuis six ans. Il ne s'émeut pas encore. En 1537, enfin, une délibération spéciale est prise par le conseil des Dix, le révoquant et le condamnant à la restitution intégrale d'émoluments touchés depuis vingt ans, c'est-à-dire 1 800 ducats. Le coupable ne fut pas exécuté, mais il dut enfin se mettre au travail et peignit sa *bataille de Cadore*. Quelle raison a-t-il bien pu fournir pour justifier son obstination à ne pas tenir sa promesse? On peut supposer qu'il débita, comme il arrive en pareil cas, une série de mensonges qui passèrent d'autant mieux que la plupart des doges furent ses amis. Mais la vraie raison, l'a-t-il donnée? A-t-il avoué à ses amis de la Seigneurie que les commandes les moins pressées sont toujours celles que paye une

LA JEUNESSE DE TITIEN

bonne rente régulière? Les tableaux qu'on acquitte seulement après livraison doivent passer tout d'abord.

Le duc de Ferrare était moins patient que la Seigneurie. Ses instructions à son ambassadeur Tebaldi le montrent fort exigeant, toujours pressé et prompt à la colère. Son envoyé doit « parler ferme » et faire savoir qu' « il n'est pas de ceux qu'on leurre ». A l'égard de ce Mécène grondant et brusque, Titien a presque tenu ses promesses. En cinq ans, de 1518 à 1523, il a livré un certain nombre de peintures mythologiques et de portraits. Devant les offres faites au nom du duc, il a même un instant consenti à détourner vers Ferrare un saint Sébastien commandé et payé par le légat du pape à Brescia. Le légat se serait contenté d'une copie. Mais le duc, au dernier moment, eut plus de scrupules que Titien. Avant de livrer son tableau de *Bacchus et Ariane*, Titien fit savoir que le duc lui paraîtrait fort gracieux de vouloir bien lui accorder pour son ami Niccolo di Martini un permis de chasse aux oiseaux sur l'autre rive du Pô; et il ne manquait pas d'ajouter que cette faveur l'encouragerait à faire de ce tableau un chef-d'œuvre. Et pour que l'Ariane fût plus belle, le duc permit à Niccolo de chasser sur ses terres.

Le jeune marquis de Mantoue était de meilleure composition. Pour attirer sa faveur, Titien lui adressa d'abord deux portraits en lui laissant croire qu'ils avaient été exécutés à son intention. Or l'un de ces portraits était celui d'un mort, l'autre celui de l'Arétin, le compère de Titien dans l'opération et probablement l'instigateur. Titien faisait le généreux avec des tableaux inendables; et dès lors, le peintre et le grand seigneur eurent les meilleurs rapports du monde. En 1534, voulant obtenir pour son fils Pomponio le canoniciat de Medole, Titien, en présentant sa requête à Frédéric de Mantoue, sortait des raisons extraordinaires: « si je n'obtiens pas cette faveur, je serai contraint, à mon grand déshonneur et infamie, de faire quitter l'habit à mon fils, lequel a pris cet habit de prêtre avec la plus grande joie du monde ». Précoce vocation! le pauvre petit avait sept ou huit ans. Pour éviter à l'enfant ce chagrin immérité et ce déshonneur au père, Frédéric donna donc le canoniciat. Mais voici que beaucoup plus tard, en 1564 — Frédéric de Mantoue était mort et son fils François lui avait succédé — Titien demande le transfert du canoniciat de son fils à l'un de ses neveux. Et cette fois, la raison était que son

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

fils « ne se montrait pas fort enclin à être homme d'église ». Titien avait attendu pour s'en apercevoir que Pomponio eût dépassé la quarantaine. Tout d'ailleurs s'arrangea pour le mieux; le neveu obtint Medole et un autre bénéfice, celui de Sant' Andrea del Fabbro fut accordé à Pomponio. Le neveu avait-il une vocation beaucoup plus forte que le fils? Quoi qu'il en soit, le résultat de cette seconde opération fut d'ajouter un bénéfice au patrimoine des Vecelli.

Puis ce fut le tour des Farnèse. Un pape de cette famille offre la charge du plomb du Vatican à Titien; Titien refuse: elle était tenue par son ancien compagnon d'atelier Sebastiano del Piombo. Mais ce refus ne lui donne-t-il pas des titres à une compensation? Immédiatement il demande l'abbaye de San Pietro in Colle; puis Sebastiano meurt en 1547. Il demande la charge qu'il avait refusée auparavant, sachant parfaitement qu'il ne pourrait la remplir puisqu'elle nécessitait le séjour à Rome et qu'il ne voulait pas quitter Venise. Il dut donc la décliner, mais les Farnèse comprirent qu'une compensation lui était due et lui accordèrent un nouveau bénéfice pour Pomponio.

Dès 1531, Charles-Quint avait honoré Titien de titres impériaux, mais le peintre voulait mieux et chaque fois qu'il rencontrait l'empereur, il ne le quittait pas sans rapporter une faveur nouvelle. En 1536, une pension sur le trésor de Naples avec promesse de canoncat pour son fils. En 1541, une rente annuelle de 100 ducats sur le trésor de Milan et depuis cette date, les lettres qu'il adresse à Madrid sont remplies de récriminations contre les trésoriers de Milan et de Naples toujours très lents à tenir les engagements de l'empereur.

Entre temps, comme il passait à Innsprück, il en profite pour demander au frère de Charles-Quint, l'empereur d'Allemagne, la concession d'une coupe de bois dans les forêts du Tyrol. Peu après on lui fait des difficultés; il insiste, il se plaint, il promet à l'empereur que les portraits de ses enfants seront très beaux, si beaux qu'il devient impossible de lui refuser la concession des coupes de bois. « Je ne suis pas homme à en faire marchandise, ajoute-t-il, c'est seulement pour mon usage et mes constructions. » Gros mensonge! La maison Vecelli vendait du bois et elle avait un dépôt au Zattere.

Lavinia, sa fille, va-t-elle se marier; nouvelle occasion pour

LA JEUNESSE DE TITIEN

demander à Charles-Quint de ne pas l'oublier. Le mariage dépend du paiement de la rente. « Je l'ai quasi mariée dans l'espérance et la confiance que je porte à Votre Excellence. » L'empereur voudra-t-il donc nuire au placement de Lavinia ? Le mariage n'eut lieu que cinq ans plus tard. Dès le lendemain, les plaintes se renouvellent. Cette fois, il a besoin d'argent parce que le mariage l'a ruiné. Et Titien ne laisse ainsi passer aucun événement sans en faire un projectile pour tirer sur les caisses de l'empereur.

Dès que Philippe II eut remplacé Charles-Quint, c'est lui qui essuya les plaintes. En 1561, on lui annonce l'arrivée d'une Madeleine en larmes. Nous connaissons bien cette admirable figure de la prière. Cette fois, elle implorait deux mille écus dus à l'artiste depuis trois ans. Or, pour comble de malheur, l'artiste, faisant fond sur cet argent, avait acheté une propriété pour son entretien et celui de son fils « qu'il lui avait fallu ensuite vendre et aliéner à grande perte ». Ainsi ce malheureux Titien, malgré une expérience déjà longue, a poussé l'imprudence jusqu'à compter sur l'exactitude du trésor espagnol ! Comment Philippe II n'aurait-il pas eu pitié de tant de confiance et d'ingénuité ?

Cependant la vieillesse est arrivée et c'est son âge qui sera désormais le grand argument pour obtenir du roi une générosité plus ponctuelle et plus prompte. Dans le débat, nous avons aussi l'opinion d'un témoin ; Garcia Hernandez, le représentant de Philippe II écrit en novembre 1561 : « Que Votre Majesté veuille bien ordonner le paiement des 400 écus qui sont dus à Titien pour deux ans de pension, car le peintre étant vieux est devenu un peu cupide ». Trois ans plus tard, il écrit à son roi une lettre qui paraît assez clairvoyante. « Je soupçonne que cet atermoiement — il s'agit de la livraison de la *Gène* aujourd'hui au Prado — vient de sa chicherie et avarice qui l'empêchera de livrer le tableau tant que ne sera pas arrivée une dépêche de Sa Majesté ordonnant le paiement de ce qu'on lui doit.... S'il voyait de l'argent, il ferait plus encore que ne lui permet son âge... le peintre est vigoureux et peut très bien travailler ; mais si Votre Majesté veut encore quelque chose de sa main, il faudra l'en prévenir à temps, car, suivant ce que disent des gens qui le connaissent bien, il est près de ses quatre-vingt-dix ans, *quoiqu'il ne les porte pas*.... Pour de l'argent, il fera tout. »

Ainsi donc, si le peintre ne livre pas ses tableaux aussi vite que

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

le désire Philippe II, ce n'est pas tant par impuissance sénile que par défiance. Hernandez dit, il est vrai, que l'entourage du peintre lui donne quatre-vingt-dix ans mais il ajoute que le peintre ne les porte pas, qu'il est vigoureux et peut toujours très bien travailler. L'entourage d'ailleurs exagère de toute façon; si en 1564, Titien avait près de quatre-vingt-dix ans, il en aurait eu près de cent deux en 1576, quand il mourut. C'est trop.

Bientôt c'est Titien lui-même qui, dans ses interminables supplications, demande au roi de ne pas oublier son grand âge. Et en août 1571, il écrit la fameuse lettre qui a fait dater sa naissance de l'année 1477. « Je ne sais comment trouver moyen de vivre dans mes dernières années que je dépense toutes au service de Votre Majesté catholique sans servir personne autre, n'ayant pas reçu un liard depuis dix-huit ans en paiement des peintures que je lui ai envoyées de temps en temps.... » Et il invoque en terminant le dévouement d'un serviteur de quatre-vingt-quinze ans.

Nous ne pouvons pas croire Titien un seul instant quand il nous parle de sa misère et quand il se demande « comment il pourra trouver moyen de vivre pendant ses dernières années ». Titien était fort riche; il avait un commerce de bois; il brocantait avec Joseph Strada, il possédait un grand nombre de terres, et plusieurs propriétés bâties; il détenait plusieurs charges, des rentes sur Milan et Naples. Son atelier, rempli d'élèves, continuait à produire. Vasari écrivait en 1568 : « Titien a gagné énormément, ses ouvrages lui ayant été toujours très bien payés ». En admettant que certains paiements aient été effectués avec quelque retard, Titien n'en était pas moins un personnage opulent et quand il disait craindre la misère, il le croyait sans doute beaucoup moins qu'il ne voulait le faire croire. Et s'il s'appauvrit pour attendrir le roi, pourquoi ne se serait-il pas aussi un peu vieilli? Il y a autant de raison pour le croire quand il parle de ses ans que lorsqu'il parle de ses revenus, mais pas davantage.

Cette correspondance de Titien fournit un riche document sur la lutte entre l'amateur et l'artiste. Offensive aiguë, sournoise, insistante, du peintre qui vise la bourse; défensive tenace et molle de l'amateur qui se dérobe. Ces requêtes monotones ne sont pas sans excuses. Elles répondent à l'inertie des princes; il ne faut pas s'étonner des suppliques répétées du peintre, ni même de ses mensonges, pas plus qu'il ne faut être surpris

LA JEUNESSE DE TITIEN

de la mauvaise volonté avec laquelle les trésoriers de Milan et Naples payent les traites signées par le roi d'Espagne. Les rapports entre les artistes et les Mécènes n'ont jamais été nettement définis, dans l'ancienne société et le régime financier fut presque toujours défectueux. Le grand seigneur qui assemble des tableaux de maîtres dans ses galeries paraît toujours très généreux; quand il paye il semble faire des largesses et ses caissiers ne se croient pas toujours engagés par ses promesses. Titien a devant lui un Mécène généreux, sans doute, mais représenté par un caissier rétif. Ce Mécène est au loin et le peintre ne veut pas se dessaisir de ses œuvres sans avoir la certitude d'être payé. A ses envois, il joint donc toutes sortes de bonnes raisons pour qu'on ne l'oublie pas. Faut-il s'étonner qu'il soit amené à corser ses réclamations de mensonges? Dans le commerce ordinaire, le respect des lois et coutumes suffit au règlement des affaires. Entre monarque et artiste, ce dernier, si grand soit-il, est obligé d'y joindre un peu de ruse, sans quoi, dans ce duel entre débiteur et créancier, les chances ne seraient pas égales.

* *

Il reste quelques difficultés à résoudre. Peut-on faire passer dans la seconde décade du XVI^e siècle les peintures de Titien que ses historiographes placent dans la première pour ne pas lui faire une jeunesse trop stérile? Non seulement on le peut; mais encore il est étonnant que l'on ait pu placer dans les premières années du siècle, 1500-1505, des œuvres comme le *Saint Pierre* du musée d'Anvers, *l'Amour sacré et l'Amour profane* de la galerie Borghèse, *les Trois âges* de la galerie Bridgewater, le *Saint Marc entouré de saints* de la Salute. Des critiques aussi avertis que Crowe et Cavalcaselle, Gronau, Lafenestre ont bien compris que de telles peintures étaient d'un tout jeune homme; de plus, il fallait aussi ne pas laisser absolument vide une longue adolescence conduite jusque après la trentaine; on a donc récolté quelques œuvres de Titien pour ne pas le laisser inoccupé de vingt à trente ans. Il n'y a pas d'autre raison qui puisse expliquer comment ces historiens ont placé avant la révolution attribuée par eux à Giorgione des peintures d'un caractère si

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

moderne qu'elles supposent cette révolution depuis longtemps achevée. Pour *l'Amour sacré* et *les Trois âges*, rien ne peut servir à les dater, sinon leur style; nous verrons que ce style les place vers 1512-1514. Pour le *Saint Marc entouré de saints* de la Salute, Gronau le croit de l'année 1504 et se fonde sur le fait que cette année-là Venise subit une épidémie de peste. En effet, par le choix des figures, saint Cosme et saint Damien, saint Roch et saint Sébastien, quatre saints guérisseurs, dont deux spécialement invoqués en temps de peste, le tableau est assurément une demande de secours ou une action de grâce dans la lutte contre le fléau. Mais le raisonnement de Gronau, s'il vaut pour la peste de 1504 vaudrait tout autant pour la peste de 1510, celle-là même qui a emporté Giorgione, et cette fois, l'histoire serait d'accord avec la peinture.

La difficulté paraît moins facile à résoudre pour le tableau d'Anvers, *le pape Alexandre VI présente Jacques Pesaro à saint Pierre*. Depuis Crowe et Cavalcaselle, tous les historiens placent cette œuvre entre 1501-1503 et les raisons données ont paru bien fortes car, jusqu'à ce jour, elles ont toujours été reprises par les historiens successifs de Titien. Si elles étaient vraiment péremptoires, il faudrait en revenir à la chronologie traditionnelle et continuer à faire mourir Titien centenaire. Si on le suppose né vers 1490 et non en 1477 et si l'on date le tableau d'Anvers de 1503, il faudrait admettre que l'artiste avait à peu près treize ans quand il le peignit, ce qui est trop peu, même pour un peintre célèbre par sa préocyté. Ces dates sont inconciliables. Mais le tableau d'Anvers n'est pas de 1503; il est beaucoup plus récent.

La grande raison donnée par Crowe et Cavalcaselle et répétée depuis par les historiens, pour placer le tableau d'Anvers avant 1503 est que le pape Alexandre VI Borgia mourut à cette date et que sa mémoire fut, depuis lors, si exécrée en Italie que son image y fut partout détruite. On en conclut que les Pesaro n'auraient plus, alors, osé se montrer sous le patronage d'un personnage aussi compromettant. Tout ceci est bien exagéré; les souvenirs de Borgia n'ont pas tous été anéantis; au Vatican même, les fresques de Pinturicchio en font foi. De plus, dans la famille des Pesaro, il semble bien que jamais l'on n'ait renié ce protecteur et bienfaiteur, lorsqu'il eut disparu. Dans le fameux tableau des Frari, dit la *madone des Pesaro*, ceux-ci, encore une

LA JEUNESSE DE TITIEN

fois, se sont groupés sous l'étendard des Borgia. Il est facile à reconnaître, entre les mains d'un beau guerrier barbu. Or le tableau des Frari est de 1526.

Bien mieux, voici qu'un document découvert par Ludwig et publié par Gronau¹ nous apprend que Jacopo Pesaro, l'évêque de Chypre, peint par Titien, a laissé un testament en date du 9 mars 1542, dans lequel il demande que, six jours par semaine, un prêtre célèbre une messe pour l'âme du pape Alexandre VI (*per l'anima della felice recordatione di Alessandro papa sexto*). Ainsi donc, quarante ans après la mort de ce pape — *felice recordatione* — Pesaro manifestait encore sa reconnaissance à la mémoire d'Alexandre Borgia et voulait que cette gratitude se perpétuât après sa mort. Il devient dès lors impossible de prétendre qu'après 1503 un témoignage public de sympathie ne pouvait être donné à l'adresse des Borgia, en raison de l'impopularité de ce nom, et le tableau d'Anvers peut fort bien être postérieur à cette date.

C'est alors que Gronau, voyant son principal argument lui échapper, cherche à se rattraper par ailleurs. Ne pouvant rattacher le tableau à la mort d'Alexandre VI, Gronau le rattache à la bataille de Saint-Maura gagnée contre les Turcs par la flotte pontificale, commandée par Jacques Pesaro, et il prétend que la peinture de Titien est antérieure à la bataille, car on y voit la flotte à son départ et parce qu'il n'y a, dans la peinture, nul signe de victoire indiquant que l'événement est arrivé, comme dans la *Madone des Pesaro* où la hampe du drapeau des Borgia porte une branche de laurier. Mais il est permis de trouver que Gronau, vraiment, subtilise ; d'abord nous ne savons pas si l'étendard du tableau d'Anvers n'a pas de laurier attaché à sa lance, puisque la partie supérieure en est coupée par le bord supérieur du cadre. De plus, Gronau reconnaît, dans le fond de la composition, une flotte qui part au combat et non la rentrée d'une flotte victorieuse. Il semble bien difficile d'y voir beaucoup plus que ceci : ce tableau est un ex-voto, un acte de remerciement à l'autorité pontificale, représentée par saint Pierre, et à son représentant, le pape Alexandre VI, pour avoir désigné Jacques Pesaro, évêque de Baffo, pour commander la flotte pontificale contre les Turcs.

^{1.} *Italienische Forschungen*, 4^e vol. de l'institut allemand de Florence, Berlin, 1911, p. 133.

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

Cette flotte s'est-elle illustrée par de grands succès ? Ils ne furent guère efficaces, car c'est à ce moment même que les Turcs achevèrent la conquête de la Morée. Et d'ailleurs, peu importe ; il peut parfaitement arriver qu'un général remercie saint Pierre ou la Vierge de lui avoir accordé la gloire de commander une armée, même si cette armée a subi quelques échecs ; les succès de carrière de l'évêque Pesaro n'étaient pas inconciliables avec les désastres de la flotte vénitienne ou pontificale. La victoire de Fornoue a été célébrée par les deux camps et, aujourd'hui encore, au musée du Louvre, la magnifique *Vierge de la Victoire* de Mantegna commémore cette journée qui fut, paraît-il, également glorieuse pour l'armée française et pour l'armée vénitienne commandée par le marquis de Mantoue.

Mais si l'examen du tableau a fourni à Gronau des raisons contestables pour maintenir la date de 1503, il en montre de beaucoup plus convaincantes pour nous obliger à le rajeunir sensiblement. En effet, le même personnage, Jacques Pesaro, évêque de Baffo, se trouve, dans deux œuvres de même signification : le tableau d'Anvers et celui des Frari ; il n'a pas tellement changé qu'il ne soit parfaitement reconnaissable de l'une à l'autre. Et même, il semble impossible qu'il se soit écoulé vingt-cinq ans entre le premier et le second portrait. Jacques Pesaro n'a pas vieilli d'un quart de siècle entre les deux peintures. Or le portrait de l'église des Frari est daté ; il a été inauguré en 1528. Dans ce tableau, l'évêque a tout au plus cinquante ans ; il faudrait donc que, dans le portrait d'Anvers, il n'en eût que vingt-cinq. Il est évident que ce n'est pas assez : tout ce que l'on pourra gagner pour rajeunir ce tableau en vieillissant l'évêque nous rapprochera de la date véritable. Il est également raisonnable de rapprocher, autant que possible, cette peinture de l'*Amour sacré* de la galerie Borghèse, car il y a bien des traits de ressemblance dans la manière de ces deux œuvres exécutées avec la même couleur lisse et miroitante, les mêmes draperies à plis cassés, sans parler de plusieurs détails semblables, comme le bas-relief pseudo-antique dont le peintre agrémenta chacune des deux œuvres. De combien d'années le tableau d'Anvers doit-il être rajeuni ? On ne saurait le dire exactement. Mais il est certainement plus près de 1512 que de 1502. Et ainsi tombe la grande objection que cette œuvre opposait au rajeunissement de Titien.

(81)

LA JEUNESSE DE TITIEN

**

Si on a donné à Titien dix années qu'il n'a jamais vécues, on lui a, en revanche, retiré plusieurs de ses peintures. Le partage des tableaux vénitiens des quinze premières années du **xvi^e** siècle ne lui a pas été avantageux. Quand elles sont dégagées de l'influence des Bellini, les œuvres sont généralement reportées à Giorgione; quelques-unes à Palma, parfois à Sebastiano del Piombo, mais à Titien jamais; on dirait que Titien, avant 1515, n'a pas travaillé. Pourquoi, dans ces œuvres anonymes et de style mal déterminé, ne lui fait-on pas sa part? On l'oublie parce que son œuvre postérieure nous est fort connue et que le style en est différent de ces œuvres incertaines. Mais nous ne réfléchissons pas qu'il a dû, comme tout le monde, avant sa maturité, traverser une période de jeunesse.



CHAPITRE IV

LES ŒUVRES DE JEUNESSE DESSINS ET GRAVURES

POUR NOUS REPRÉSENTER L'ŒUVRE DE TITIEN SOUS SA FORME PREMIÈRE, IL FAUT GROUPE UN CERTAIN NOMBRE DE DESSINS À LA PLUME, DISPERSÉS DANS DIFFÉRENTS CABINETS, SITES ALPESTRES, SCÈNES D'ÉGLOGUE SE RAPPORTANT À L'INSPIRATION DU CONCERT CHAMPÊTRE || INFLUENCE DES GRAVURES D'ALBERT DÜRER SUR LES DESSINS À LA PLUME DU JEUNE CADORIN; ÉTUDE DE QUELQUES-UNS DE CES DESSINS || TITIEN GRAVEUR; LE SACRIFICE D'ABRAHAM; LE TRIOMPHE DE LA FOI; COMMENT CES ŒUVRES DE JEUNESSE CONTIENNENT PLUS D'UN MOTIF, FIGURE OU SITE PITTORESQUE, QUE L'ON RETROUVE DANS LES PEINTURES DE L'ÂGE MÛR.



LE texte le plus sûr et le plus important qui nous renseigne sur les débuts de Titien est celui que nous devons à Lodovico Dolce. Son dialogue sur la peinture qui parut du vivant de Titien met en présence Jean-François Fabrini et Pierre Arétin qui fut, comme on sait, un intime du peintre. On peut donc penser que les quelques indications qu'il contient proviennent de Titien. C'est donc le peintre qui nous raconte lui-même son enfance dans ce court récit....

« Étant né à Cadore de parents très considérables, son père l'envoya à Venise, alors qu'il n'avait que neuf ans, il l'adressait à son frère qui exerçait un de ces emplois honorifiques qui ne se donnent qu'aux citadins, afin qu'il le mit en apprentissage pour la peinture; car il avait reconnu en lui dès l'âge le plus tendre des dons extrêmement brillants pour cet art. L'oncle mena incontinent

LA JEUNESSE DE TITIEN

l'enfant chez Sebastiano, père de Valerio et de Francesco Zuccati, maître unique dans l'art de la mosaïque, afin qu'il lui enseignât les principes de son art. Mais l'enfant fut confié à Gentile Bellini, frère de Giovanni et fort inférieur à son frère; ils travaillaient alors ensemble dans la salle du grand Conseil. Mais Titien porté par sa nature vers un style plus grand et une perfection plus haute ne pouvait se résigner à suivre la manière sèche et fatiguée de Gentile et il dessinait hardiment et avec beaucoup de facilité. Sur quoi Gentile lui déclara qu'il ne ferait point de progrès en peinture tant qu'il s'écarterait ainsi de la droite voie. Aussi Titien laissa-t-il là Gentile pour s'attacher à Giovanni Bellini. Mais la manière de ce dernier ne lui plaisait pas entièrement, il choisit Giorgione de Castelfranco. Et donc tandis qu'il dessinait et peignait avec Giorgione (c'est ainsi qu'on l'appelait) il atteignit en peu de temps un tel talent que lorsque Giorgione eut à peindre la façade du Fondaco dei Tedeschi, sur le Grand canal, Titien fut chargé de la façade qui regarde la Merceria, bien qu'il eût alors à peine vingt ans. » Puis le dialogue passe immédiatement à l'*Assomption*, bien que cette peinture, exécutée en 1516-1518, soit de huit ou dix ans postérieure.

D'autres biographes — Vasari en particulier — citent encore les peintures de Padoue, en 1511, dont quelques documents viennent confirmer l'authenticité et la date : 1511. Si nous ajoutons que Michiel — l'anonyme de Morelli — nous dit que Titien a peint le paysage dans un tableau représentant Vénus, laissé inachevé par Giorgione, à sa mort, en 1510, nous avons cité tout ce que le xvi^e siècle nous apprend de précis sur la jeunesse du peintre. A partir de 1513, quelques documents nous le montrent dans ses démêlés avec le Grand conseil auquel il adresse d'interminables requêtes — les lettres de Titien sont presque toujours des lettres de quémandeur —; mais il faut attendre 1518, date de l'*Assomption*, et ses relations avec le duc de Ferrare, après la mort de Giovanni Bellini (1516), pour pouvoir classer et dater ses œuvres avec des documents. Jusque-là, il faut se résigner à ne connaître de Titien que ce qu'enseignent ses tableaux. Mais ces œuvres, il faudrait les rassembler, les trier et les dater : longue et passionnante recherche qui n'est point faite encore. Jetons un coup d'œil sur ces années obscures.

Pour nous représenter ce que put être ce Titien antérieur au

DESSINS ET GRAVURES

Titien connu, il nous reste des dessins, des gravures, des peintures.

Ce n'est pas seulement dans ses peintures qu'il faut chercher les origines d'un peintre. Les tableaux conservés nous révèlent presque toujours un artiste formé; ses premiers essais, ceux dans lesquels il tâtonne ont généralement disparu. Les dessins permettent quelquefois de remonter plus haut dans sa formation et d'approcher de plus près le départ de son œuvre. Ces dessins n'étaient pas destinés au public; ils ont été conservés comme des notes confidentielles. Abrités longtemps dans les cartons de l'artiste, ils en sont sortis seulement lorsque, à sa mort, ses dernières œuvres se sont dispersées; ainsi des croquis de jeunesse bénéficièrent de la gloire du peintre et furent conservés comme de précieux chefs-d'œuvre par les amateurs; ils ont été recueillis soigneusement et, maintenant, nous pouvons y découvrir les tâtonnements de l'artiste dans son effort vers la beauté. Il en est beaucoup qui ne se rapportent pas directement à une œuvre connue; il en est qui nous révèlent une imagination qui se joue dans des fantaisies sans but; d'autres nous montrent l'artiste étudiant un détail d'après nature, avant de l'insérer dans une composition d'ensemble; d'autres sont des croquis pour chercher les grandes lignes d'une composition; d'autres enfin ont pour but de guider un graveur. Mais les plus intéressants sont, pour nous, ceux qui nous initient à ce travail intime et secret par lequel l'artiste prépare son tableau avant de le montrer. Ces œuvres d'art, outre leur beauté, sont des documents fort instructifs et nous les examinons avec un intérêt passionné comme le manuscrit raturé d'une belle page que nous avons admirée dans sa forme achevée. Quelle joie de reconnaître les premières tentatives du peintre, celles qui nous font assister aux essais et amusements du jeune apprenti, au temps où il n'est point encore admis à travailler pour le public!

Parmi les plus illustres de la Renaissance, Titien est un de ceux dont les débuts sont, pour nous, très obscurs; mais ses dessins réservent encore quelques enseignements à celui qui aura pu les étudier méthodiquement. Ils sont fort dispersés et, pour la plupart, la question d'attribution se pose; elle se pose d'autant plus à mesure que l'on remonte vers les origines, c'est-à-dire vers le temps où les peintures qui pourraient offrir des points de comparaison se font plus rares ou disparaissent. Ce n'est pas

LA JEUNESSE DE TITIEN

une étude particulièrement facile et il ne saurait être question de la pousser à fond. Pourtant, nous avons maintenant un nouveau point de repère : le *Concert champêtre*. En feuilletant les dessins de différentes collections publiques, attribués ou attribuables à Titien, retenons donc, d'abord, quelques-uns de ceux qui semblent devoir se grouper autour de ce chef-d'œuvre de sa jeunesse.

Titien a nécessairement beaucoup dessiné, avant de commencer à peindre ; c'est par là que s'annonce toute carrière artistique ; à neuf ans, le jeune Vecelli avait déjà fait admirer son goût des arts plastiques, dans sa ville natale, au point que son père crut devoir l'adresser à Venise pour que l'éducation et les circonstances pussent favoriser le développement de ce talent spontané. Comment cette vocation avait-elle pu se manifester ? Assurément par les dessins que l'enfant exécutait. Et ces dessins, nous pouvons bien imaginer ce qu'ils étaient ; il n'est besoin que de se représenter les ressources artistiques du milieu dans lequel il vivait. Peut-être a-t-il connu quelque médiocre artiste local ; mais il faut compter pour peu ce personnage presque mythique, amplifié par les historiens modernes et dans la personnalité duquel il ne faut, sans doute, rien chercher de plus qu'une étincelle jetée par la gloire de Titien. Heureux qui touche au berceau des hommes de génie ! Les chercheurs de généralogies intellectuelles ne manquent jamais de lui reporter le mérite d'une illustre descendance. Les vrais maîtres du jeune Titien, ce furent d'abord les gravures allemandes qui circulaient sur la route d'Allemagne en Italie et particulièrement les gravures sur bois d'Albert Dürer. L'empreinte de ces images sur la mémoire de l'Italien ne s'est jamais effacée ; ses figures de saints barbus et mitrés resteront toujours plus apparentées à l'iconographie gothique des maîtres allemands qu'aux personnages en togé de Rome et de Florence. Mais surtout la gravure sur bois, à la manière de Dürer, lui a servi de modèle pour ses premiers dessins ; l'enfant a copié avec sa plume les traits de la gravure. La gravure sur bois ne fait, en somme, qu'imprimer un dessin à l'encre ; elle est un *fac-similé* de dessin au trait et la plupart des croquis de Titien — ceux surtout qui sont de sa jeunesse — continuent à employer les longues et fines hachures de l'artiste allemand.

Le second maître de Titien, ce fut la nature dans laquelle il vécut ses années d'enfance. Même s'il n'en eût pas remarqué la

DESSINS ET GRAVURES

beauté grandiose, le pittoresque imprévu, ces mêmes gravures de Dürer où il apprit à connaître les figures des apôtres et des prophètes lui en auraient révélé l'incomparable poésie. Dürer avait, en effet, plusieurs années avant Titien, buriné les dentelures des Alpes surplombant l'eau tranquille des lacs et les silhouettes aiguës des maisons forestières accrochées aux pentes des rochers. L'Allemand et l'Italien ont contemplé les mêmes montagnes sur les versants opposés; les images fouillées et dures de l'ainé ont certainement affiné la vue et guidé la main du plus jeune, de celui qui sera le plus beau coloriste d'Italie, pour avoir été d'abord et toujours un admirable paysagiste.

Le Louvre possède une riche collection de dessins à la plume qui sont attribués ou attribuables à Titien et à son groupe. Ils présentent ce caractère commun d'avoir été inspirés par les sites grandioses ou gracieux qui se déroulent sur les pentes des Alpes; au loin, les silhouettes abruptes des Dolomites; au premier plan, les mouvements d'un sol accidenté; sur les sommets des collines, des bouquets d'arbres ou de légères maisons à toiture de bois. Certains paysages sont limités à un site précis, à un motif unique; ce sont, le plus souvent, des croquis d'après nature et le coup de plume y semble, à la fois, plus léger et plus sûr. Parfois cependant, le feuillage est détaillé avec une minutie trop appliquée et paraît, à la fois, mou et compact: essais de débutant, sans doute. D'autres s'élargissent en de vastes panoramas où le dessinateur a ramassé un plus grand nombre d'éléments: aux maisons forestières se mêlent des ruines imposantes; sur la rive d'un lac repose une ville et sous nos yeux se déroule une vaste plaine où s'entre-croise, sur le sol inégal, le réseau des rivières et des chemins. On y sent moins la vision directe et davantage la part du souvenir; c'est dans ces compositions ambitieuses que l'on reconnaît plus souvent la main d'un élève ou d'un imitateur; on y voit naître une convention alpestre, celle-là même que l'on retrouve chez ces petits Flamands qui, au retour d'Italie, gardaient dans leurs plaines monotones la nostalgie des montagnes. Titien aussi s'est plu à dérouler parfois de vastes paysages, dans lesquels il plaçait quelques figures mythologiques; mais il n'a pas abusé de ces compositions panoramiques; elles ne sont que rarement passées dans sa peinture.

Au contraire, on reconnaît, dans beaucoup d'autres petits

LA JEUNESSE DE TITIEN

croquis les habitudes du peintre, surtout dans ses premières œuvres. Il est impossible de ne pas remarquer l'insistance avec laquelle Titien suspend sur l'horizon, dans le fond de ses tableaux, un groupe pittoresque de maisons qui forment comme un motif détaché, indépendant, qui peut passer de l'un à l'autre paysage. Dans la *Vénus* de Dresde, dont il a peint à coup sûr le fond, et peut-être la figure, il a dessiné un groupe de maisons à haute toiture qui semblent descendre la pente d'une colline; ces maisons et le sol qui les porte composent à elles seules un motif que le peintre a utilisé ailleurs; on le retrouve identique dans le *Noli me tangere* de la Galerie nationale de Londres; on le retrouve identique encore, mais renversé, dans l'angle gauche de l'*Amour sacré* de la Galerie Borghèse. L'aile droite du paysage est occupée par un autre motif, assez fréquent dans ses compositions, celui du campanile qui se dessine sur un horizon plat, se détachant sur des stratus. Titien, dont la peinture paraît, en général, plus solide, plus appuyée que désinvolte, a exécuté ces épisodes avec une grâce alerte et spirituelle; ils sont comme des mirages flottant sur les masses solides du premier plan. Les fresques de Padoue, le *Concert* du Louvre, ont déjà amusé nos yeux avec ces images légères du lointain. Dans les dessins, ce procédé de composition est constant. Il est plus particulièrement visible dans les paysages animés de figures. La plume dessine avec force les personnages de premier plan, des jeunes gens, des bergers; des traits fermes modèlent les accidents du sol; mais pour le motif qui doit animer l'horizon, la plume est plus fine; les détails ne sont pas noyés par l'éloignement; les traits sont seulement plus déliés. Dans les peintures de Padoue, on reconnaît aisément ces subtiles hachures dans le petit village si joliment jeté au-dessus des figures qui assistent au miracle de saint Antoine; on les reconnaîtrait aussi dans les petites maisons du *Concert champêtre*, si la couleur à l'huile ne fondait pas en des taches plus molles les hachures nettes de la fresque. Pourtant, voyez le petit arbre qui se lève si léger, dans le fond du tableau, épargnant sur la lumière du soir des feuillages piqués à la pointe du pinceau; il est bien de la même main qui en a dessiné beaucoup, en touchant à peine le papier du bout de la plume.

Parmi ceux de nos dessins qui manifestent un contact immédiat avec la réalité et non pas une fantaisie née à l'atelier, il en est

DESSINS ET GRAVURES

plus d'un qui mettent en scène des animaux et particulièrement des moutons. Titien en a dessiné beaucoup et il s'est toujours volontiers servi de ce motif, dans ses premières peintures. Il les utilise dans ses tableaux, en artiste qui en a copié d'après nature. Il a observé leurs différents aspects, les attitudes du mouton qui paît ou de celui qui dort. Ils apparaissent fréquemment dans les compositions de sa jeunesse où il introduit des bergers d'églogue; mais il ne les oublie presque jamais dans ceux de ses tableaux religieux ou profanes où il y a un paysage; ce paysage est toujours traversé par un troupeau. Enfin, chaque fois que Titien a dû faire intervenir un mouton dans ses grandes compositions, il l'a emprunté à l'un de ces croquis qu'il avait, sans doute, exécutés dans son enfance, d'après nature; ainsi dans son grand *Saint Jean-Baptiste* de l'Académie de Venise; dans le *Sacrifice d'Abraham* de la sacristie de la Salute et aussi dans la *Vierge aux Saints* de l'Académie de Venise qui a été laissée inachevée par Palma le Vieux et probablement terminée par Titien.

Quand ils montrent des personnages, ces dessins présentent pour nous un intérêt encore plus vif, car on y reconnaît aisément l'auteur des premiers tableaux de Titien. Chose curieuse, même quand la figure prend plus d'importance que le paysage, celui-ci est dessiné avec plus de sûreté et de précision; il est plus « au point » que les figures; celles-ci peuvent bien être esquissées par des traits hardis; mais, en général, elles sont d'une plume moins décisive. Pour le paysage, l'artiste atteint l'effet qu'il cherche avec plus d'aisance et de certitude; il a trop de plaisir à dessiner des feuillages et des maisons pour les sacrifier. Il en faut conclure que Titien fut d'abord un paysagiste; il le restera toute sa vie.

Parmi ces dessins à figures qui peuvent nous aider le mieux à imaginer les débuts de Titien, nous ne citerons que les principaux :

1. D'abord, le dessin de la collection Malcolm, aujourd'hui au musée Britannique, qui nous montre un berger debout, jouant du violoncelle, devant une bergère assise, nue. Nous avons déjà commenté ce petit dessin, parce qu'il est du même auteur que le *Concert* du Louvre — la même figure de femme se retrouve dans les deux œuvres —. Nous avons également noté le paysage du fond, « la montagne de Titien », le bouquet de feuillage, d'un dessin encore timide et appliqué; c'est ainsi qu'est peint l'ar-

LA JEUNESSE DE TITIEN

buste de droite, dans le *Concert*, car l'arbre de gauche est déjà détaillé avec plus de largeur et de nerf. Les figures aussi sont d'un dessin très poussé; ce ne sont pas seulement des esquisses pour chercher des attitudes ou une composition. Le tableau a été peint. Il a même été gravé, au XVII^e siècle, par le graveur V. Le Febvre, de Venise, qui a, sous la composition, ajouté l'inscription : *Titianus in-p., c'est-à-dire invenit-pinxit.* Sauf la petite femme de droite qui disparaîtra bientôt du personnel de Titien, tous les éléments de cette composition resteront dans son art: les montagnes du fond, les moutons accroupis à l'ombre et enfin le berger, avec son costume d'une curieuse convention, sa sacoche à la ceinture, son pourpoint à crevés, ses jarrets et ses bras nus. Un berger habillé de même façon se reconnaît encore dans la *Vierge au lapin* du Louvre, peinte en 1530.

2. L'École des Beaux-Arts de Paris conserve un dessin de la même veine; le sujet n'en est pas fort clair; faut-il y reconnaître Suzanne ou Bethsabée? Au premier plan, à gauche, une femme nue, vue de dos, semble fuir vers la droite, avec un geste de pudeur, tandis qu'au-dessus, un homme barbu se penche à la fenêtre d'une architecture indécise. Le lointain, à droite, est occupé par un motif charmant de maisons alpestres. Ce dessin est moins poussé, plus léger de lignes que le précédent; les contours de la femme ne sont pas achevés; ses jambes se perdent dans le vague. Mais dans cette femme, il est impossible de ne pas reconnaître aussi celle du *Concert champêtre*, sa petite tête et sa coiffure basse, ses épaules tombantes et son échine lourde.

3. Un second dessin du musée Britannique est une des œuvres les plus séduisantes de la jeunesse de Titien. Cette fois, nous y reconnaissions nos deux jeunes musiciens du *Concert champêtre*, aux longues chevelures, aux chausses collantes. L'artiste les a installés dans l'angle gauche de sa composition; l'un se penche vers son voisin, comme pour confier un secret à son oreille, avec un geste d'une vivacité charmante; ces adolescents sont les frères du jeune homme qui, dans la fresque de Padoue (la mère justifiée par son enfant) se lance en avant, tête baissée. Au-dessus de ces berger, un motif fréquent chez Titien : un groupe de maisons tassées auprès d'une vieille tour ronde se réfléchit dans l'eau. Un bouquet d'arbustes, à droite, surgit d'une éminence. Devant une composition de ce genre, il faut se rappeler l'Arcadie

DESSINS ET GRAVURES

de Sannazar ou les Bucoliques de Virgile : *Formosum pastor Corydon ardebat Alexim.* Poésie de jeunesse illustrée par un adolescent. Ces dessins ont été exécutés vers 1510 par un artiste de vingt ans.

4. Et voici maintenant, à l'École des Beaux-Arts de Paris, un croquis ; le paysage s'y réduit à bien peu : deux troncs munis de branches feuillues. C'est un groupe violent, dessiné largement, presque brutalement, une « première pensée » pour la fresque de Padoue : *Un mari tuant sa femme*. Le dessin montre plus de vivacité que de correction ; Titien n'est pas encore très sûr de ses attitudes ; l'œuvre définitive sera mieux composée et le jeune blondin à chevelure bouclée sera remplacé par un mari moins gracieux, ce qui rendra sa cruauté plus vraisemblable. Quand, quelques années plus tard, Titien cherchera sa composition pour une scène analogue, la *Mort de saint Pierre martyr*, ses croquis d'essai que possède le Louvre seront d'une bien plus grande sûreté. Pourtant il n'atteignit jamais la virtuosité de Tintoret dans l'art de mouvoir les corps dans l'espace. Ce gracieux assassin, comme les amoureux rustiques cités précédemment, a figuré parmi les musiciens du *Concert* ou, tout au moins, il est leur frère.

5. L'Institut Staedel de Francfort conserve un important dessin à la plume qui est probablement de Titien. C'est encore un croquis préparatoire pour une des compositions de Padoue, le miracle de la résurrection du jeune homme qui s'est coupé la jambe. Des curieux assistent un peu impassibles à cette résurrection ; c'est le groupe de droite que l'on reconnaît dans le dessin de Francfort ; mais les figures sont tournées vers la droite au lieu de regarder vers la gauche, comme dans la peinture. Le dessin n'en est pas moins de la même main que la fresque et le coup de plume large, nerveux rappelle les hachures du pinceau qui a mis sur pied les figures de Padoue. La précision et la sûreté du trait révèlent un dessin fait d'après nature et, non pas, comme l'œuvre précédente, un croquis pour chercher des attitudes ; le profil de l'homme à la robe et à la toque est observé avec esprit et campé avec autorité. Notre jeune homme à la chevelure ébouriffée est ici encore parfaitement reconnaissable ; mais, si on en juge le dessin fait d'après nature, il avait, semble-t-il, une très légère barbe qui a disparu dans les peintures à Padoue, comme dans le *Concert* du Louvre.

LA JEUNESSE DE TITIEN

6. Notre jeune homme aux cheveux bouclés, tantôt musicien, berger, tantôt mari assassin, se retrouve dans un dessin précieux du Louvre où il tient, cette fois, le rôle de Pâris. La pomme en main, il est appuyé sur un bât, au pied d'un arbre. Trois déesses le sollicitent avec une insistance dépourvue de vergogne. Pâris doit les reconnaître; lorsqu'il était berger, dans le *Concert*, il les a fort bien vues; c'est l'une d'elles qui se tient debout auprès du bassin. Mais il est inutile d'insister sur cette petite composition dont les rapports nombreux avec l'œuvre de Titien nous ont déjà apparu avec évidence.

Ces dessins sont, naturellement, attribués à des artistes différents : Giorgione, Domenico Campagnola, Giulio Campagnola; il faudrait ajouter aussi, sans doute, Sebastiano del Piombo, depuis que MM. A. et L. Venturi donnent à ce peintre le *Concert* du Louvre. Il nous parait bien, au contraire, qu'ils sont de la main de Titien et qu'ils nous renseignent sur ses œuvres de jeunesse; ce peintre qui, en 1508, au Fondaco dei Tedeschi, dépassait Giorgione et qui, en 1511, à Padoue, exécutait l'œuvre d'un maître, que faisait-il donc, dans l'intervalle? Ces croquis nous aident à imaginer les pensées familières à cet adolescent de génie.

* * *

D'un dessin à la plume à une gravure sur bois, il n'y a pas loin; l'un est la préparation de l'autre. Titien a publié plusieurs planches. Ont-elles été gravées par lui? A-t-il lui-même creusé le bois? Pas toujours, assurément; mais on reconnaît son coup de plume; son trait a guidé le canif du graveur, quand Titien ne l'a pas manié lui-même. Si l'examen de certaines planches ne suffisait à le prouver, on pourrait encore faire appel au témoignage de Vasari qui dit expressément à propos de *la Vierge de saint Nicolas*: « Titien traça sur bois un dessin qui fut gravé et tiré par d'autres ». Et une fois de plus, nous rencontrons le nom de Domenico Campagnola, peintre graveur dont l'œuvre semble toujours venir se mêler à celle de Titien.

Mais ce nom n'apporte jamais qu'obscurité. Ce que l'on en raconte est si peu prouvé qu'il est bien inutile de le rappeler. Les certitudes se réduisent à ceci : il y eut deux Campagnola,

DESSINS ET GRAVURES

Giulio et Domenico, et l'on ne sait même s'il y avait parenté entre eux. Giulio est l'auteur de gravures sur cuivre de styles très dissemblables, dans lesquels l'artiste copie ou pastiche le style de peintres fort différents. Deux ou trois de ces gravures, par leur sujet et leur composition, se rapprochent beaucoup de notre *Concert champêtre*; dans l'une, on voit des jeunes gens assis sur l'herbe, faisant de la musique et, au loin, un décor de bosquets et de maisons rappelle beaucoup le tableau du Louvre. Quant à Domenico Campagnola, il a signé des gravures sur cuivre et des gravures sur bois; les unes et les autres imitent des compositions de Titien; mais les gravures sur cuivre montrent, pour la plupart, un dessin si insuffisant qu'on pourrait les croire d'une autre main que les planches xylographiques; ces dernières, au contraire, font bien penser à ce Titien de jeunesse avec lequel nous cherchons à nous familiariser, et l'on peut, à la rigueur, penser qu'elles ont été gravées sur un dessin de sa main. Quoi qu'il en soit, Domenico Campagnola n'est pas le seul graveur dont les compositions rappellent l'auteur du *Concert*; il en est qui sont visiblement inspirées de compositions analogues à ce tableau et qui, par leurs monogrammes ou signatures, ne sauraient être attribuées à Domenico Campagnola. Une des gravures qui rappelle avec le plus de précision les petites maisons qui garnissent le fond du tableau du Louvre est signée Francesco Denanto; pour des raisons analogues, il faut encore citer une *Fuite en Égypte* dont la gravure porte le monogramme D N. Est-ce encore Denanto? Peu importe. Il serait fastidieux de multiplier les exemples; il suffit d'avoir signalé que Domenico Campagnola est bien loin d'être le seul graveur qui ait laissé des œuvres appartenant à la famille du *Concert champêtre*. Il y en eut plus d'un pour graver d'après des dessins et des peintures sorties de l'atelier de Titien et il n'y a même pas de raison pour réservier à Campagnola une place prééminente dans ce groupe. Il semble, enfin, que le soin qu'il a pris de bien signer et dater ses gravures, nous invite à ne pas chercher D. Campagnola dans les œuvres qui ne portent pas son nom.

Parmi les gravures où l'on a le droit de reconnaître Titien jeune, il en est trois qui méritent d'être retenues: trois planches très vastes, si vastes qu'elles n'ont pu être tirées que par fragments destinés à être rajustés après l'impression: le *Sacrifice d'Abraham*, le *Triomphe de la Foi*, le *Passage de la mer Rouge*.

LA JEUNESSE DE TITIEN

Le *Sacrifice d'Abraham* doit, chronologiquement, venir d'abord. Le dessin ne dénote pas une grande maîtrise; un Abraham à longue barbe va égorger Isaac sagement agenouillé sur son bûcher, quand un ange, surgi du ciel, retient le glaive. Cet ange à robe longue est d'origine germanique; il ne restera pas longtemps emmailloté dans les plis entortillés de la mode septentriionale; l'art italien, bientôt, va lui dégager les deux jambes. Mais, pour le moment, le dessinateur imagine encore avec ses souvenirs de gravures allemandes. Le raccourci est, d'ailleurs, mal venu; Titien ne sera jamais un virtuose dans cet art; beaucoup plus tard, il a dessiné *Andromède* que Persée vient délivrer, et Persée, surgi d'un nuage, devrait « sortir » du fond; mais il reste embarrassé dans le dessin hésitant d'un raccourci manqué. Cette gravure vaut d'être analysée de près, surtout en raison du grand nombre de détails qui rappellent les figures et accessoires du *Concert*. Pour qui s'est plu à fouiller du regard les fonds des premières compositions du peintre, il est aisé de retrouver les formes qui lui sont accoutumées, l'horizon de montagnes aux arêtes aiguës, son troupeau de moutons, son berger assis, son berger qui marche, les jambes fléchies et les pieds traînant, le bouquet d'arbres compact, les nuages stratifiés, la vieille tour démantelée, les maisons à pignons, à toitures débordantes, à hautes cheminées, bref, tout ce qui anime les fonds des premières peintures de Titien, *Concert du Louvre*, fresques de Padoue, *l'Amour sacré et l'Amour profane*.

Quand, beaucoup plus tard, vers 1543-1544, Titien a repris ce motif du *Sacrifice d'Abraham* dans un tableau actuellement à la Salute sous le plafond de la sacristie, il a supprimé le paysage et fait plafonner les figures sur un ciel nuageux. La vision du peintre s'est transformée. Michel-Ange a passé dans le ciel de Titien et ses personnages sont devenus des athlètes aux muscles puissants, aux gestes hardis, dessinant des raccourcis violents. Mais la première conception ne s'est pas complètement effacée dans son souvenir et, malgré les effets nouveaux de perspective en hauteur, la disposition générale de la gravure de jeunesse, antérieure à 1510, se retrouve dans la peinture de 1544. Abraham, farouche, appuie la main gauche sur la tête d'Isaac agenouillé sur le bûcher et lève la tête vers l'ange qui vient de saisir le glaive brandi par la main droite.

DESSINS ET GRAVURES

On ne peut donc attribuer cette composition qu'à Titien jeune, Titien peu italianisé et près encore de son Cadore et des gravures allemandes copiées dans son enfance. A-t-il exécuté lui-même sa gravure? C'est fort possible; la gravure est bien loin de montrer cette dextérité technique que l'on admire dans des planches postérieures. Dans une petite feuille, le graveur a tracé les trois lettres VCO; faut-il comprendre Vecellio? le petit Vecelli?

La seconde gravure importante dont le dessin revient à Titien est postérieure de quelques années; c'est le fameux *Triomphe de la Foi* qui doit avoir été exécuté vers le même temps que les fresques de Padoue, c'est-à-dire en 1511-1512. Le dessin est beaucoup plus sûr que dans l'œuvre précédente, le coup de plume plus décidé et le graveur plus habile. Quel est ce graveur? Ce n'est sans doute pas Titien. Et d'ailleurs, peu importe. Il importe seulement de retrouver des figures de Titien pour nous familiariser avec l'art de son adolescence, avec les œuvres de cette obscure période durant laquelle est né notre *Concert*. Donc, assissons à ce défilé triomphal.

M. Mâle a remarqué que ce puissant ensemble gravé a été inspiré à Titien par la lecture de Savonarole: le *Triomphus Crucis* qui fut édité à deux reprises à Venise en 1507 et en 1517. Ce traité d'apologétique dont le titre donne l'idée dominante commence par cette phrase: « gloriosum crucis triumphum contra hujus saeculi sapientes, garrulosque sophistas, arduum profecto ac supra vires, temporibus tamen nostris utile opus ac necessarium, divina ope fretus, aggredior ». C'est donc une démonstration de la vérité chrétienne opposée à la critique et au scepticisme du temps. Puis Savonarole, devant l'immensité de son sujet, sent l'infirmité de l'esprit humain, incapable de saisir dans leur ensemble tant de raisons qui prouvent la bonté et la vérité de la religion chrétienne. Il développe alors un mythe, à la manière platonicienne, dont le sens symbolique, porté par des images, s'imprimera plus facilement dans la mémoire.

« J'ai donc jugé opportun de ramener ces pensées à une image sensible, celle d'un char de triomphe; même l'esprit le plus fruste saisira ces images palpables et devant tant de vérités, nous pourrons, non pas seulement les examiner à tour de rôle, mais les contempler d'ensemble. » Suit la description du Christ sur

LA JEUNESSE DE TITIEN

son char de triomphe, au milieu de la foule des prophètes et des apôtres. Voilà bien le sujet traité par Titien.

Mais une fois admis que le prédicateur et le peintre ont, chacun à leur manière, représenté le même triomphe du Christ, il suffit de lire le traité de Savonarole pour voir que Titien ne l'a point reproduit et même ne l'a peut-être pas lu. Le Dominicain nous décrit, sur le char, un Christ couronné d'épines, zébré par les lanières et tout rayonnant de la gloire de son humilité; il tient sa croix dans sa gauche et le Livre dans sa main droite; sous ses pieds, le calice et des vases dont le vin, l'huile et le baume symbolisent les sacrements; assise auprès de lui, la Vierge Marie. Le programme de Savonarole est théologique et non plastique. Titien n'a pas cherché à mettre autant d'intentions dogmatiques dans son dessin; sa figure de Jésus est seulement d'une majesté aimable. En revanche, il emploie la symbolique propre à son art et qui intéressait beaucoup moins le dominicain. Les quatre roues du char, d'après Savonarole, figurent les quatre parties du monde. Titien ne pouvait traduire ces intentions théologiques; il a préféré donner pour trône à Jésus le globe du monde, ce qui parle vraiment aux yeux, *ad invisibilium cognitionem per visibilia*. Le char est attelé à l'ange et aux trois bêtes de l'Apocalypse, détail omis par Savonarole et qui paraissait peut-être d'un symbolisme un peu archaïque, vers 1500, à un docteur de l'Église, mais qui tenait encore de trop près à l'iconographie religieuse pour sembler négligeable à un peintre.

En revanche, le triomphe décrit par Savonarole défile au milieu des païens, des incrédules, des hérétiques, au travers de la foule de tous ceux que l'Église a convertis ou domptés. Titien n'a pas vu cette multitude; dans son cortège massif, on voit seulement passer tous ceux qui ont travaillé pour établir la royauté du Christ, ceux qui ont prophétisé sa venue et ceux qui ont propagé son enseignement. Cette œuvre donne au jeune peintre une occasion de passer en revue les principaux acteurs de l'iconographie chrétienne. A chacun de ces prophètes, de ces apôtres, il fallut donner un type et une attitude.

De cet effort d'invention, il sortit des figures qu'il utilisera jusqu'à la fin de sa longue carrière; car il n'est pas de ceux qui rejettent les formes une fois qu'ils s'en sont servi. Son imagination est lente et sa mémoire tenace. Ceux qui hésitent à recon-

DESSINS ET GRAVURES

nature Titien dans ce *Triomphe*, ne peuvent pourtant manquer de retrouver au passage — sous les traits larges et simplistes parfois de la gravure — les personnages principaux de son œuvre peinte. Arrêtons-nous aussi pour assister au défilé de ces patriarches, de ces sibylles et de ces apôtres qui accompagnent le char du Christ. Comme Énée aux Enfers nous saluerons avant leur naissance des formes que l'avenir seulement montrera dans la force de leur réalité et la plénitude de leur beauté.

Adam et Ève reparaitront plus tard dans le tableau de Madrid en des attitudes qui rappellent la gravure; Adam, de profil, les jambes pliées, comme honteux d'être nu, Ève le regard au ciel; puis les patriarches farouches; Noé soulève son arche et, un demi-siècle plus tard, dans la *Sainte Trinité* peinte pour Charles-Quint, par-dessus les têtes chenues des patriarches, on voit encore deux bras robustes brandir la petite nef sur laquelle la colombe s'est posée. Dans le ciel un ange aux bras écartés est celui de toutes les Annonciations. Josué porte la cuirasse posée au pied de l'escalier, dans la présentation de la Vierge au temple, et Moïse soulève les tables de la Loi du même geste farouche dont les apôtres accompagnent l'Assomption de la Vierge. Abraham dont le glaive est arrêté par l'ange se retrouvera dans la sacristie de la Salute avec une attitude plafonnante et une musculature empruntée à Michel-Ange; mais le petit Isaac qui porte son fagot, dodu comme un Cupidon qui porte un carquois de flèches reviendra bien souvent dans les allégories.

Le groupe des Sibylles s'avance très animé et rien dans leur démarche ni sur leurs visages riants ne pourrait faire supposer qu'elles ont jamais porté de redoutables secrets; ces belles filles, de santé exubérante, passent dans l'œuvre du jeune peintre, « saintes conversations » et allégories, qu'elles illuminent de leurs yeux clairs et de leur chair éclatante. La Phrygienne se présente de profil, les yeux baissés, la main tombante, du même geste gracieux et pudique qui est celui de la sainte Catherine dans le tableau de Dresde. La Sibylle Erythrée dont le pas dansant est copié de Mantegna ne se retrouvera pas dans l'œuvre de Titien. Ce menu larcin, vénial dans une gravure, peu apparent dans cette foule en marche, aurait pu être jugé plus sévèrement dans une composition peinte, aux figures peu nombreuses. La Cuméenne lève son oriflamme du même geste renversé, pâmé

LA JEUNESSE DE TITIEN

dont la forte fille de la *Fête de Vénus*, offre un miroir à la déesse. Les enfants potelés qui portent les instruments de la Passion sont d'un dessin libre et sûr et d'un type qui n'a plus varié avant la vieillesse de Titien; ils volètent dans son œuvre entière

avec des ailes d'ange et d'amour, toujours charmants, prime-sauvages, avec des gestes imprévus, des élans brusques et d'alertes gambades. Le porteur de la croix, avec ses deux épaules en plein effort deviendra le merveilleux saint Sébastien de Brescia.

Le corps des apôtres est constitué de personnalités mal précisées. Quelques figures, pourtant, sont copiées d'après les compagnons de jeu-

XV. MANTEGNA ET TITIEN. — 1 est une muse gravée sur cuivre par Mantegna d'après son tableau du Parnasse, aujourd'hui au Louvre; 2 est la Sibylle Erythrée dans le Triomphe de la Foi gravé sur bois d'après Titien. Titien a emprunté à Mantegna beaucoup d'attitudes, mais sans imiter son style (Voir XII et XIII).

nesse de Titien; saint Jean a le visage féminin, ombragé de boucles blondes, comme le musicien du *Concert champêtre*, comme l'un des curieux qui assistent aux miracles de saint Antoine, comme le saint Sébastien du *Triomphe de saint Marc*. Il est le berger des *Trois âges*, et c'est lui qui baptise le Christ dans le tableau du Capitole.

Qui donc était auprès de Titien pour le guider dans cette composition théologique? La date probable de cette gravure, la tradition rapportée par Vasari, sont d'accord pour nous faire rattacher cette œuvre au séjour du peintre à Padoue. Même s'il faut la supposer postérieure, elle reste inspirée par un de ces dominicains pour lesquels il avait représenté les miracles de saint Antoine. Le cortège se clôt par deux moines qui vont, les yeux baissés, les mains enfouies dans leurs manches, et ces figures sont des portraits; elles ont été dessinées d'après nature; l'une, douce et jeune, reparaît plusieurs fois chez Titien pour tenir le rôle de



DESSINS ET GRAVURES

saint Antoine ; le visage plus âgé du second, qui n'est point celui que la tradition prêtait à saint François, reproduit, sans doute, les traits du théologien qui a dicté le programme de ce *triomphe*. Sa place dans le cortège — il vient le dernier — est, à la fois, la plus modeste et fort en vue, comme celle d'un « donateur ». N'est-ce pas ce saint homme qui a conçu ce que Titien a dessiné, et rédigé les légendes latines qui volent autour de ces figures parmi les claquements des oriflammes ?

C'est donc bien durant son séjour à Padoue en 1510-1511, — et non en 1508 comme le dit Vasari — que fut sans doute publiée cette illustre planche. Le graveur n'a pas trahi le dessinateur et il permet de reconnaître, dans l'impression, le coup de plume gras et vigoureux du peintre et surtout quelques-unes des formes qui peuvent nous mieux faire connaître l'art de Titien, quand il avait vingt ans. Malgré l'extrême différence des sujets, le *Triomphe de la Foi* et le *Concert champêtre* révèlent bien une origine commune.

La troisième planche, le *Passage de la mer Rouge* est signée et datée ; elle a été gravée en 1519, d'après un dessin de Titien : *disegnata per mano del grande et immortal Titiano*. A cette date, Titien est un artiste illustre dont le nom qui « fait bien » est inscrit en belles lettres sur la planche ; même si la gravure ne portait ni nom ni date, nous pourrions aisément y suppléer, car le Moïse qui, d'un geste de sa baguette, submerge sous les flots l'armée du Pharaon, n'est que la transcription d'un des apôtres de l'*Assomption* terminée en 1518. Maintenant, le dessin et la gravure sont d'une hardiesse inouïe ; gravure de peintre ; ce ne sont plus des lignes qui modèlent les formes ; le trait est large comme une touche de la brosse et l'encre grasse comme de la couleur. Mais aussi, Titien est sorti de la période de jeunesse ; il est trop loin de ses premiers essais pour que nous puissions, dans les personnages grandioses, emphatiques, de l'*Assomption* et du *Passage de la mer Rouge*, rencontrer les jolis adolescents du *Concert* et ses nymphes un peu lourdes et naïves.



CHAPITRE V

LES PEINTURES DE JEUNESSE 1508-1515

CE SONT LES FRESQUES DU FONDACO DEI TEDESCHI EXÉCUTÉES EN 1508 QUI ONT RÉVÉLÉ TITIEN AU GRAND PUBLIC || SES PREMIERS TABLEAUX SONT PERDUS, MAIS LA GRAVURE NOUS EN A CONSERVÉ LE SOUVENIR || EN 1511, IL TRAVAILLE A LA SCUOLA DEL SANTO DE PADOUE || CE QU'IL DOIT AU SÉJOUR A PADOUE; SOUVENIRS DANS SON ŒUVRE DE Giotto, DE Mantegna || TABLEAUX EN L'HONNEUR DE SAINT ROCH; COMME QUOI LE TABLEAU DE MADRID, LA VIERGE ENTRE SAINT ANTOINE ET SAINT ROCH, EST BIEN DE TITIEN; LE SAINT MARC ENTRE QUATRE SAINTS DE LA SALUTE; LE CHRIST A LA CORDE DE L'ÉGLISE SAINT-ROCH EST DE TITIEN ET NON DE GIORGIONE || ON PEUT DÈS LORS NOTER CHEZ TITIEN LA COUTUME D'INTRODUIRE DES PORTRAITS CONTEMPORAINS DANS SES PEINTURES RELIGIEUSES ET DE SE METTRE EN SCÈNE PERSONNELLEMENT.



LES biographies les plus récentes de Titien — elles le font naître en 1477 — dissimulent difficilement que son existence est vide jusqu'à l'année 1508. Les historiens de l'art sont habitués à de tels malheurs et c'est pour eux un jeu de faire oublier l'absence du tableau en décrivant la beauté du cadre. Mais la poésie du pays de Cadore, la splendeur de Venise, ses démêlés politiques, l'analyse de Bellini et de Giorgione ne peuvent nous cacher que jusqu'à l'âge de trente ans Titien paraît n'avoir rien fait.

On a pris l'habitude de placer dans la jeunesse du peintre un certain nombre de tableaux religieux, généralement des madones;

LES PEINTURES DE JEUNESSE

ces « saintes conversations » se présentent assez dépourvues de références chronologiques pour se prêter aux classements les plus tendancieux; on les jette donc volontiers dans cette longue et stérile adolescence pour en dissimuler le vide sinon pour le combler. Il en est qui, comme la *Vierge aux roses* des Offices, peuvent en effet être comptées comme des œuvres de début; mais d'autres, comme la *Vierge aux saints* de Dresde ou celle du Louvre n'ont pour figurer dans les chapitres de jeunesse aucune autre raison que l'irrésistible attraction que les chapitres un peu creux exercent sur les œuvres sans date. La chronologie a horreur du vide.

Dans les classements chronologiques les historiens sont presque toujours tentés d'inscrire d'abord les peintures qui dénotent une certaine timidité d'exécution; on croit ainsi surprendre l'artiste dans ses premiers tâtonnements. Or nous ne connaissons guère que ses œuvres « publiques », c'est-à-dire celles qui furent exécutées alors qu'il avait la pleine possession de son métier, et l'expérience quotidienne nous apprend que les peintres commencent souvent par la hardiesse plutôt que par la timidité. Les fresques de Padoue sensiblement plus anciennes que les tableaux de Ferrare sont cependant beaucoup plus dégagées du style Bellini. Quand donc on va répétant que la première peinture conservée de Titien est le *Christ Mort* de la Scuola San Rocco, c'est en vertu du préjugé qui nous persuade qu'un dessin étriqué et mou révèle un débutant,

Laissons les chronologies traditionnelles et cherchons par une autre voie les origines de Titien. Vasari peut encore servir de guide. Sa biographie est, en somme, faite des confidences qu'il avait reçues du peintre quand il le vit à Rome en 1546, puis à Venise vingt ans plus tard. Quel autre que Titien aurait pu à cette date se rappeler des peintures exécutées plus d'un demi-siècle auparavant par un artiste de dix-huit ans? C'est donc bien un peu Titien lui-même qui s'adresse à nous par l'intermédiaire de son biographe. Or il nous dit que ses premières œuvres furent : 1^o *la fresque du Fondaco dei Tedeschi*; 2^o une *Fuite en Égypte*; 3^o un *Tobie et l'Ange*. Ces peintures sont détruites; mais toutes traces peut-être n'en ont pas disparu. Allons-nous retrouver en elles l'auteur du *Concert champêtre*?

C'est durant l'année 1508 que furent terminées les fresques

LA JEUNESSE DE TITIEN

fameuses du Fondaco dei Tedeschi ; Titien avait décoré la façade qui donne sur la Merceria. Entre autres motifs, il avait peint une jeune femme assise, tenant un glaive. Une gravure de Zanetti, datant du XVIII^e siècle, permet de se représenter en partie cette composition aujourd’hui disparue. La jeune femme montrait, semble-t-il, une beauté gracieuse, comme la sainte Catherine qui, dans la *Vierge de saint Nicolas* au musée du Vatican, incline un visage si ingénue et si fin, en voilant son regard de ses paupières baissées. Et même la ressemblance est telle que le graveur paraît bien avoir copié le visage de cette sainte Catherine pour reconstituer une figure qui devait dès lors être bien effacée. Ainsi s’explique l’apparition prématuée dans l’œuvre de Titien d’un type de tête qui ne s’y montrera réellement que beaucoup plus tard. Les gravures du XVIII^e siècle qui nous ont également conservé le souvenir des allégories de Giorgione du même ensemble décoratif prouvent que Titien avait imité sa manière de présenter les figures assises, le torse un peu incliné en avant et les jambes en pleine lumière.

L’allégorie elle-même paraît empruntée aux thèmes courants de l’école vénitienne de ce temps. Il existe d’autres peintures contemporaines qui nous montrent ainsi une figure féminine avec un doux visage, un glaive à la main et le pied sur une tête tranchée. Une œuvre célèbre du musée de Pétrograd présente une telle figure et généralement est attribuée à Giorgione. Les historiens hésitent sur le sens de cette figure. Dans la fresque de Titien, Vasari ne savait s’il devait reconnaître une Justice ou l’allégorie de l’Allemagne. Dans le dialogue que nous avons déjà cité, Lodovico Dolce dénomme cette peinture Judith et son témoignage prend une valeur particulière de ce que son écrit fut certainement lu par Titien et probablement inspiré par lui.

Vasari, suivi par Ridolfi, signale parmi les premières peintures de Titien un *Ange et Tobie*. « L’an 1507, tandis que l’empereur Maximilien était en guerre avec les Vénitiens, Titien représenta, selon que lui-même l’a raconté, dans l’église San Marziliano, l’ange Raphaël, Tobie et un chien avec un paysage lointain ; près d’un bouquet d’arbres, saint Jean-Baptiste à genoux se tient en prière, les yeux levés vers le ciel d’où descend un rayon qui l’illumine. » Dans ce témoignage, il faut distinguer deux parties, l’affirmation de Titien qui donne la date de 1507 à cette peinture

LES PEINTURES DE JEUNESSE

et la description de Vasari qui a vu en effet un tableau de Tobie dans l'église de San Marziale où il se trouve encore; il est aisément reconnaître les particularités signalées par Vasari: saint Jean en prière et le rayon qui tombe du haut du ciel. Mais il est aussi parfaitement évident que cette grande peinture sombre, brossée largement, avec des empâtements vigoureux, et des ombres profondes ne peut pas être placée dans les premières années de la production de Titien; à juste raison, les historiens la supposent de sa pleine maturité, au plus tôt de l'année 1540. Mais alors comment concilier dans ce passage de Vasari l'affirmation de Titien et celle de son historien?

Par une confusion de l'historien. Vasari a cru reconnaître le tableau que Titien lui disait avoir peint en 1507, parce qu'il a rencontré une composition traitant le même sujet. Mais Titien a, au moins une autre fois, mis en scène *Tobie et l'Ange* ainsi que l'atteste Ridolfi — qui a vu dans l'église Sainte-Catherine une telle composition — et surtout une gravure de Valentin Lefebvre dit de Venise. Cet artiste du XVII^e siècle nous a laissé plusieurs bonnes gravures d'après Titien. L'une d'entre elles qui porte la suscription *TITIANUS VECELLIUS, CAD, INVENIT et PINXIT* montre le groupe de Tobie conduit par l'ange. Un petit chien figure dans le tableau comme dans celui de San Marziale; mais saint Jean Baptiste en est absent.

Et cette fois, autant qu'on en peut juger par la gravure qui est d'un burin très appliqué, la peinture est bien de la jeunesse de Titien. L'ange s'avance d'un mouvement vif, hardi, comme nous en verrons chez quelques-unes des sibylles du *Triomphe de la Foi*; il est enveloppé d'une robe à petits plis, aux remous un peu entortillés comme il en flotte encore autour de la Vénus de l'*Amour sacré* peinte quelques années plus tard et même autour de la Vierge de l'*Assomption*. Avec sa tête légèrement inclinée et son visage ombragé par les boucles de sa longue chevelure, il appartient, autant que la gravure permet d'en juger, à la série de ces adolescents que nous avons reconnus dans le *Concert champêtre*, dans les *fresques de Padoue* et dans le *Triomphe de la Foi*.

Mais surtout le paysage finement précisé nous reporte aux habitudes du peintre dans sa jeunesse. Voici d'un côté son berger et le troupeau de moutons sur les pentes herbues; et, de l'autre, les fines maisons aux silhouettes aiguës et nettes au sommet

LA JEUNESSE DE TITIEN

d'une colline, et l'arbre léger dont les feuilles ont été détaillées à la pointe du pinceau. Ce sont les images mêmes qui retiennent et amusent notre contemplation devant le *Concert champêtre* et d'autres peintures de la vingtième année. Bien qu'elle ait dû laisser s'évaporer le parfum qui émanait de cette fraîche nature, cette gravure de Lefebvre nous ramène une fois de plus aux sites familiers à l'imagination du peintre montagnard.

Il est encore une œuvre qui appartient aux débuts de Titien et que signale Vasari, sans doute parce que le peintre la lui avait citée lorsqu'il lui racontait ses premiers essais. Ce tableau se placerait immédiatement après les fresques du Fondaco. « Il peignit ensuite un grand tableau, avec des figures de grandeur nature, qui est aujourd'hui chez Messer Andrea Loredano près de San Marcuola : c'est une *Fuite en Egypte*, à travers une forêt peuplée d'animaux, exécutée d'après nature.¹ » Et Vasari ajoute quelques mots sur la beauté du paysage en disant que Titien avait étudié ce genre pendant quelques mois sous la direction de paysagistes allemands qu'il avait rassemblés à cet effet dans sa maison.

Un témoignage d'une telle précision prend une haute valeur de ce qu'il ne peut provenir que d'une confidence de Titien lui-même. En ce temps donc Titien considérait le paysage comme une part essentielle de son art au point que, ne trouvant pas dans l'école vénitienne une langue pittoresque suffisante pour chanter la nature telle qu'il la sentait, il demandait aux peintres du Nord, allemands et flamands, les secrets de leur technique afin de rendre la profondeur de l'atmosphère, l'harmonie éclatante de la lumière, et toutes les minuties, arbres et fabriques, qui animent un lointain. A cette date, chez le jeune Titien, l'imagination était plus près des peintres flamands que des maîtres vénitiens et la splendeur des palais du Grand Canal comptait peu auprès des visions de la plaine qui s'ouvre au sortir des défilés alpestres. Ces sites grandioses qui offrent une richesse inépuisable à l'analyse laissaient dans la mémoire des hommes du Nord un souvenir

^{1.} La description de Ridolfi ajoute quelques détails à celle de Vasari : « Un tableau à l'huile de Notre-Dame avec son fils au sein, qui fuit en Egypte, suivie de saint Joseph ; un ange conduit la monture, et sur l'herbe passent beaucoup d'animaux accompagnant leur Seigneur ; il s'y trouve un rideau d'arbres tout à fait naturels et au loin un soldat et des pasteurs ».

LES PEINTURES DE JEUNESSE

éblouissant. La peinture flamande du xvi^e siècle n'a pas connu de motif plus heureux que la fuite en Égypte, parce que, derrière l'humble cortège de la sainte famille, le peintre pouvait en un petit tableau enfermer le merveilleux panorama qui se déploie sous les yeux du voyageur lorsque, du haut des Alpes, il descend sur l'Italie. C'est à ces peintres, et non à l'école de Bellini, que Titien a emprunté le motif du repos en Égypte, qu'il se rappellera vingt ans plus tard dans de petits tableaux raffinés comme la *Vierge au lapin* du Louvre.

Qu'était donc cette première peinture que connurent Vasari et Ridolfi? Peut-être ne devons-nous pas nous résigner à l'ignorer tout à fait. Car dans le recueil des gravures de l'abbé de Marolle, aujourd'hui au cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale, il en existe deux qui sont l'une et l'autre du xvi^e siècle — l'une est datée de 1569 — qui l'une et l'autre sont exécutées d'après Titien (*Titianus inventor*), et qui représentent également un *Repos* en Égypte¹. Sans doute Vasari ne nous parle pas d'un « *Repos* », mais d'une « *Fuite* » en Égypte; mais les anciens historiens, comme les vieux inventaires, ne distinguent pas toujours nettement les deux sujets. Il est vrai que Ridolfi décrit avec précision le cortège de cette fuite. Si l'on admet que Ridolfi et Vasari ont bien parlé de la même peinture, il n'est donc pas possible d'en reconnaître la copie exacte dans les gravures de la collection de Marolle. Mais si elles ne reproduisent pas textuellement la composition qui nous intéresse, ces gravures permettent de l'imaginer avec assez de précision. Ce qui paraît avoir le plus marqué dans le souvenir de Vasari s'y reconnaît parfaitement. Voici le rideau d'arbres par delà lequel se déploie une vaste et lumineuse plaine. Ces animaux, si admirablement peints, circulent sous leurs ombrages; l'âne broute; des canards naviguent dans une petite mare; des lapins jouent dans l'herbe; au loin, on voit des cerfs; tout au premier plan un agneau marche avec gravité. Toute cette ménagerie n'est-elle pas celle qu'admirait Vasari?

Un ange cueille des fruits; ses bras levés, gros et forts, comme sa robe aux plis relevés, rappellent l'ange Gabriel qui tout à

1. L'une de ces gravures porte la mention suivante : **TITIANO INVENTOR A IVLIO F.** Il n'y a nulle raison de penser que ce Julio soit Giulio Campagnola. La seconde qui reproduit la même composition renversée porte également la mention : **Titianus inventor, une date : 1569 et une signature : Martin Rota.**

LA JEUNESSE DE TITIEN

l'heure conduisait Tobie; un enfant, — sans doute le petit saint Jean — paraît avoir été peint d'après le même modèle que ce Tobie; il lève la tête du même geste et montre le même profil. Tout indique que ces deux gravures reproduisent bien des œuvres du même temps et de la même main. La médiocrité du burin interdit de juger les figures du groupe central; pourtant il est aisément de reconnaître que la composition originale devait montrer deux personnages très voisins de la petite *Vierge aux Roses* des Offices, une madone au visage fin et légèrement penché, un saint Joseph banal et abondamment barbu.

Mais le paysage surtout retient l'attention : une lointaine montagne, et sur ses pentes de petites maisons que domine un clocher rustique. Voici une fois encore les visions qui emplissent l'imagination du peintre adolescent; voici encore le paysagiste du *Concert*, le jeune homme qui, arrivé peu à Venise, conserve en lui-même, au milieu des palais de marbre, le frais parfum de ses montagnes natales.

Une quatrième œuvre enfin, exécutée par Titien quand il n'avait pas vingt ans, mérite de nous retenir, bien qu'elle ait disparu. Elle prend ici une valeur particulière en raison de son extraordinaire ressemblance avec le *Concert champêtre*. C'est donc bien vers 1508-1510 que fut exécuté ce tableau, sans doute de petite dimension, *le Violoncelliste et la femme nue*, dont un dessin et une gravure seulement nous conservent le souvenir. Le dessin est celui du Musée britannique, que nous avons déjà commenté; la gravure de Val. Lefebvre de Venise date du XVII^e siècle. C'est elle qui donne la preuve que cette composition a été peinte, — ce que le dessin très appliqué rendait vraisemblable, — car elle porte la mention TITIANUS IN. P., c'est-à-dire invenit, pinxit. Le tableau a donc existé. Le dessin des figures, comme du paysage oblige à le placer dans le temps où l'imagination de Titien était riche surtout de souvenirs d'enfance; tandis qu'autour de lui la génération des Bellini continuait à encadrer leurs vierges avec des architectures de mosaïques et de marbres, le jeune montagnard fixe sur sa toile la fraîcheur de l'herbe, la profondeur de l'horizon et la clarté du ciel.

A la fin de l'année 1510, Giorgione meurt; son atelier se disperse. Sebastiano Luciani part pour Rome, appelé par Agostino Chigi qui le fait travailler à fresque dans la villa dite aujourd'hui

LES PEINTURES DE JEUNESSE

la Farnésine; il est désormais perdu pour l'école vénitienne. Cependant Titien est parti de son côté vers les villes de la terre ferme, pour des commandes analogues. Giorgione laissait quelques tableaux inachevés qui furent, au dire de Michiel, terminés par Sebastiano et Titien. Sebastiano mit la dernière main aux *Trois philosophes* de Vienne, ce fut, nécessairement, avant son départ pour Rome, donc à la fin de 1510 et au commencement de 1511. Titien termina la *Vénus* de Dresde, mais sans qu'on puisse dire à quelle date exacte. Voici, en effet, que l'année suivante nous trouvons Titien peignant à fresque, à Vicence, une décoration détruite, le *Jugement de Salomon*, et, bientôt à Padoue où il a laissé des fresques à la Scuola del Carmine et à la Scuola del Santo. Ces peintures étaient terminées à la fin de l'année; le solde de la somme due à l'artiste fut versé en décembre 1511.

Le séjour à Padoue ne saurait être infructueux pour un jeune Vénitien, au commencement du xvi^e siècle. C'est là surtout qu'il peut prendre contact avec l'art de la terre ferme. Un peintre qui n'aurait jamais quitté Venise ne pourrait produire que des fleurs byzantines d'arrière-saison. Un Cadorin qui ne serait jamais descendu de sa montagne aurait bien pu admirer les sites alpestres, mais où aurait-il pris les mots pour les chanter? Padoue est la porte par où la Vénétie reçoit ce monde merveilleux de la beauté et de la vie qui vient de surgir du sol italien. A cette date, un séjour à Padoue est suffisant pour donner à un Vénitien la vision de l'antiquité et lui faire connaître le meilleur de la renaissance florentine.

L'œuvre de Titien porte plus d'un témoignage de son passage dans cette ville savante et artiste. Padoue possède deux ensembles de fresques qui restent aujourd'hui parmi les monuments les plus importants d'Italie, pour un historien de la peinture et qui étaient encore, par surcroît, au commencement du xvi^e siècle, des documents d'une extraordinaire valeur pour un jeune artiste de formation inachevée: les fresques de Giotto à la *Madonna dell'Arena*, les fresques de Mantegna dans l'église des *Eremitani*; Giotto et Mantegna, deux des plus grands inventeurs de l'art italien ont là leurs chefs-d'œuvre, sur un terrain étroit.

Titien a vu ces extraordinaires compositions de Giotto qui sont l'œuvre maîtresse du xiv^e siècle et qui restent l'illustration la plus intelligible et la plus émouvante de l'Évangile par la

LA JEUNESSE DE TITIEN

peinture. Le développement de l'art italien n'était pas encore achevé et il n'était pas possible à un maître de 1500 de prendre pour guide un peintre de deux siècles antérieurs. Il faut un temps de goût éclectique et de sens historique pour reconnaître la sincérité et la beauté sous des formes archaïques. Titien n'a pas pu regarder Giotto comme un modèle à imiter. Et pourtant il l'a vu et il est possible d'en reconnaître les réminiscences dans quelques-unes de ses œuvres. Dans une composition médiocre de la *Scuola del Carmine*, il a retenu les personnages de la rencontre à la porte dorée, les femmes qui accompagnent sainte Anne, la domestique qui suit Zacharie ; il n'a pas, à la manière de Giotto, ramassé ses personnages en un groupe serré ; il les a dispersés, au contraire, dans un paysage vide ; son groupement, à beaucoup près, n'est pas aussi heureux que celui de son devancier. Giotto ne lui a point enseigné l'art de balancer des attitudes expressives et rythmées.

A quelques pas de l'Arena, Titien, ayant à peindre les miracles de saint Antoine de Padoue, s'est rappelé, pour la guérison du jeune homme mutilé, le miracle si grandiose de Giotto, la *Résurrection de Lazare*. Il n'en a, certes, pas égalé la simplicité pathétique, mais quelques-uns des détails de sa composition prouvent que celle de Giotto était présente à sa mémoire. Saint Antoine, debout devant le jeune homme auquel il donne la guérison, se tient dans la même attitude que le Christ qui ressuscite Lazare ; comme le Christ, il relève légèrement sa robe, de la main gauche, et de la main droite étendue il fait le geste de résurrection.

Lorsqu'il quitte Padoue, les images de Giotto ne se sont pas effacées. Il est impossible de ne pas reconnaître, dans quelques-unes des compositions de la jeunesse de Titien, le souvenir de l'éloquence si simple et si émouvante du grand Florentin. Celui qui a examiné un instant, sur les murs de la petite chapelle, le *Baiser de Judas*, ne peut plus oublier l'effet pathétique de ce profil haineux et rusé qui ose se rapprocher du visage majestueux et si doux de Jésus. Titien ne l'a pas oublié non plus ; et l'on en trouve, sinon une copie, au moins un souvenir, dans le Christ de Saint-Roch — que l'on attribue à tort à Giorgione — et aussi dans le *Christ au denier* de Dresde. Dans ces deux œuvres, Titien a fait revivre ce même contraste d'un profil ignoble auprès d'un visage divin ; et chaque fois, son œuvre, en reprenant le motif de Giotto, en retrouvait la puissance pathétique.

LES PEINTURES DE JEUNESSE

Mais quand il peint son tableau de *saint Roch*, et son *Christ au denier*, le Vénitien n'a pas suivi le vieux Florentin dans la nouveauté et la hardiesse de sa composition. A-t-on remarqué que ce visage de Jésus, vu de profil, apparaît, pour la première fois peut-être, dans les fresques de Giotto? Il nous l'a montré ainsi, à plusieurs reprises, dans la scène des Rameaux, dans la *Résurrection de Lazare* et toujours ce fut pour lui donner une extraordinaire majesté de puissance et de bonté. C'est un des signes de l'esprit novateur de Giotto que cette audace avec laquelle il s'affranchit de la servitude des visages vus de face. Son Jésus et sa Vierge ne sont jamais plus beaux que lorsqu'ils se présentent de profil. Titien, deux siècles plus tard, paraît moins dégagé de la tradition byzantine. Il est trop habitué au Christ de l'école vénitienne pour oser ne montrer qu'un des deux yeux du visage divin. Il ne silhouette un vrai profil que pour son juif au nez crochu. Et ce contraste des attitudes différentes l'a conduit à l'admirable effet du *Christ au denier*: un visage en pleine lumière se tournant négligemment et baissant les yeux vers la bête sournoise et rampante.

Titien n'a pas seulement opposé deux têtes; le contraste des mains est d'une éloquence aussi saisissante que celui des visages. La lourde patte du pharisién, modelée dans une matière grossière, est façonnée pour amasser l'or et le garder; elle avance, tortueuse, hypocrite et présente son écu comme un piège tend son appât. La main longue et pâle de Jésus laisse tomber avec indolence un infini de douceur et de dédain.

Titien ne s'est-il pas encore rappelé Giotto quand il cherchait l'attitude du Christ et de la Madeleine pour le petit tableau de Londres? Dans la fresque de l'Arena, la Madeleine agenouillée se jette vers Jésus et reste les deux mains tendues, le regard implorant et inquiet, tandis que le Christ, enveloppé du suaire, fait un geste qui traduit clairement « Ne me touche pas ». Sans doute Titien a-t-il trouvé un peu de raideur et de sécheresse dans le dessin du vieux maître; mais l'éloquence de ce drame si simple a marqué fortement sa mémoire. Suivant une habitude qui lui est chère, quand il se rappelle un motif, il a renversé la disposition des personnages. Mais n'y reconnaît-on pas l'élan de la Madeleine, ses regards passionnés et interrogateurs et le geste si doux du Christ qui glisse et va disparaître comme un fantôme? Il ajoute

LA JEUNESSE DE TITIEN

la poésie du paysage et sur ses figures passent les ombres du crépuscule; mais c'était bien déjà la même atmosphère de mystère et de tendresse qui se respirait dans la fresque de Giotto.

C'est en effet peu après la mort de Giorgione et le retour de Padoue que fut exécuté le *Jésus et la Madeleine* de Londres. Outre les analogies avec le *Concert* déjà signalées, on ne peut oublier que le paysage si beau qui s'étend derrière les figures — les dernières maisons d'un village qui s'étagent sur la pente d'une colline — est le même que Titien a peint derrière la *Vénus* de Dresde qui fut commencée par Giorgione et dont le paysage, au dire de Michiel, fut terminé par Titien, le même aussi que celui qui occupe la partie gauche du tableau de la galerie Borghèse, si connu sous le nom de *l'Amour sacré et l'Amour profane*. Reconnaissions encore, dans ces trois œuvres, le même art de Titien à baigner ses figures dans l'incomparable poésie de la nature. Alors que nous croyons contempler les formes gracieuses de ses jeunes femmes ou de ses *nude*, nous sommes pénétrés par la tendre rêverie qui émane d'un soir d'été. Les figures sont trop importantes pour ne pas occuper d'abord notre attention, mais la beauté du site et de l'heure nous pénètre comme une musique de scène qui rend plus émouvant le jeu muet d'un acteur qu'elle accompagne. Le thème de Jésus apparaissant à la Madeleine est d'un charme étrange et un peu mystérieux : « Elle crut que c'était le jardinier ». L'iconographie est partie de cette phrase des Évangiles pour déguiser Jésus en jardinier. Titien a vu la gravure de Dürer qui insiste naïvement sur ce déguisement. Il est moins explicite. Son Christ est sorti du tombeau en traînant son linceul et, pour que la Madeleine ne le touche pas, d'un geste gracieux il ramène la longue draperie blanche, en s'inclinant légèrement. Il laisse tomber un regard d'une douceur indéfinissable; Madeleine, se traînant à genoux, s'est jetée en avant, d'un geste passionné de tout le corps; mais la parole de Jésus l'arrête, sa main reste suspendue, son visage implorant, et d'un long regard où l'on devine l'épouvante et la tendresse, avec un frémissement d'amour, elle contemple la pâle apparition. C'est ici que Titien s'est peut-être rappelé Giotto et le groupe pathétique de l'Arena, il en a retrouvé la poésie étrange; mais il n'en a pas repris les silhouettes. Sur une feuille de croquis à la plume, conservée à l'École des Beaux-Arts de Paris et qui sont de la main de Titien, on retrouve des

LES PEINTURES DE JEUNESSE

recherches d'attitudes pour la figure de la Madeleine; l'élan, la retenue, gestes ardents qui naissaient spontanément dans son imagination. Sur cette même page, une esquisse des jambes de Jésus est reconnaissable et une simple barre suffit à indiquer la bêche du jardinier qu'il tiendra dans la main.

Il n'y a guère de ressemblance entre Mantegna et Titien et on ne voit même pas ce que le plus jeune aurait pu emprunter à son ainé. Chez le Padouan, un art savant, voulu, intellectuel, un dessin de géomètre et d'anatomiste, une imagination nourrie d'archéologie; chez le Vénitien, un naturalisme spontané, un abandon, une joie de peindre qui est comme l'expression de la joie de vivre. Mais si des tempéraments aussi opposés ne peuvent se pénétrer à fond pour se comprendre, ils se complètent pour enrichir le bien commun aux membres d'une même école; l'art savant de Mantegna n'a point eu de continuateur à Venise; et pourtant aucune de ses innovations n'a été perdue. Titien, qui n'est pas un créateur abondant d'attitudes et de compositions, n'a pas manqué de retenir quelques-unes de ces formes que le Padouan construisait comme des épures de géométrie dans l'espace et auxquelles il ne manquait plus que la chaleur de la vie. Mantegna devait être un homme illustre pour tout élève des Vénitiens et particulièrement pour Titien; car il avait fréquenté l'atelier de Jacopo Bellini et G. Bellini avait été le beau-frère, le condisciple et l'imitateur du maître padouan. Titien retrouvera encore Mantegna à Mantoue, quand il travaillera pour le marquis Frédéric II Gonzague. Alors il pourra examiner de près les petits chefs-d'œuvre, aujourd'hui au Louvre, qui ornaient le « studio » d'Isabelle d'Este. Mais à cette date, son génie sera mûr et les influences extérieures marqueront moins sur son talent. En 1511, Titien n'est qu'un jeune homme dont la manière n'est pas encore tellement déterminée qu'elle ne puisse accepter facilement des formes sorties d'une autre imagination que la sienne.

La preuve existe que Titien a regardé de près les fresques des Eremitani. Dans le grand tableau inachevé du *Jugement de Salomon* qui doit lui être attribué, deux figures paraissent des imitations si précises qu'elles sont de véritables emprunts. L'une est une réminiscence du jeune soldat debout, les mains appuyées sur son bouclier que Mantegna, dans sa composition de *Saint Jacques marchant au supplice*, avait dessiné d'après le saint

LA JEUNESSE DE TITIEN

Georges de Donatello. Titien a remarqué cette figure élégante de guerrier au repos et il l'a placée dans la foule des curieux qui assistent au jugement de Salomon. Il semble aussi s'être rappelé l'attitude oblique du soldat qui, dans la même scène de Mantegna, repousse de sa lance la foule des curieux; ce grand corps fendu en avant est devenu le bourreau qui exécute la sentence de Salomon. Titien a, suivant sa coutume, renversé les figures.

Les gravures sont plus aisées à étudier et surtout à utiliser que les compositions peintes. Titien a connu Mantegna graveur. Malgré l'opposition qui sépare ce dessinateur abondant, coloré jusque dans ses coups de plume et ce graveur au burin rigoureux, Titien a fait son profit des meilleures figures ciselées par Mantegna. L'imitation, parfois, est allée jusqu'à la copie. Dans le cortège du *Triomphe de la Foi*, une des jeunes sibylles reproduit une des Muses qui dansent sur le Parnasse. Elle étonne d'ailleurs un peu, par sa désinvolture, au milieu de ses compagnes au pas vif mais un peu lourd. Titien a seulement donné au dessin du cou et des bras l'ampleur de formes qu'il aimait et le contraste est bizarre entre cette opulence et la gracilité des jambes.

Le tableau de Madrid, attribué le plus souvent à Giorgione, est un Titien des années de jeunesse. Un saint Antoine de Padoue se tient, timide, les yeux baissés, les mains dans ses manches. N'est-ce pas à l'exemple de Mantegna que Titien a déposé aux pieds du saint le livre et la tige de lis qui le font reconnaître? Malgré l'opposition de ces deux natures, l'une rationnelle et volontaire, l'autre sensuelle et d'instinct, Titien n'a donc pas manqué de cueillir au passage quelques-unes des inventions de ce Mantegna qui a tant inventé.

C'est au retour de Padoue qu'il faudrait sans doute placer l'achèvement du *Concert* du Louvre. Le *Concert champêtre* a, probablement été terminé peu après les fresques de Padoue et nous avons vu que le souvenir des fresques récentes est partout présent dans ce tableau, sauf toutefois dans la figure de femme assise qui paraît plus « archaïque » et pourrait bien compter parmi les toutes premières œuvres de Titien.

Au *Concert champêtre* il faut ajouter un des deux tableaux qui ont été récemment donnés à Sebastiano del Piombo par M. Lionello Venturi, la *Femme adultère* de Glasgow. Nous avons vu, en effet, que des rapprochements nombreux s'imposent, entre ce

LES PEINTURES DE JEUNESSE

tableau et d'autres compositions de la jeunesse de Titien et en particulier les compositions de la Scuola del Santo de Padoue.

C'est aussi durant son séjour à Padoue que, d'après la tradition rapportée par Ridolfi, Titien avait publié sa gravure le *Triomphe de la Foi*. Vasari fait paraître cette gravure quelques années plus tôt en 1508. Si la date de Ridolfi semble préférable, c'est parce que plusieurs figures de cette composition montrent quelque parenté avec les fresques de la Scuola et notre *Concert champêtre*. Ces traits de parenté indéniables, malgré l'extrême différence des sujets, n'empêcheraient d'ailleurs pas d'accepter la date de Vasari.

Titien n'a pas encore vingt-cinq ans et sa formation n'est point achevée; Giorgione n'est plus là pour lui servir d'exemple; il est trop jeune pour ne point subir l'influence des artistes les plus illustres et les plus aimés; c'est le vieux Giovanni Bellini qui va bientôt mourir, en 1516, mais qui, pourtant, travaille encore; c'est Palma, dont la manière concilie la netteté chatoyante de Bellini avec les colorations molles de Giorgione. Titien va donc revenir vers un style qui semblait dépassé; ce peintre hardi jusqu'à la témérité, à Padoue, dans le *Concert* du Louvre, se montre maintenant d'une application prudente. Il a même terminé des œuvres que le vieux Bellini n'a pas la force d'achever, une décoration dans le palais des Doges et bientôt un tableau mythologique commencé pour le duc de Ferrare. Il s'est donc assez rapproché de la manière du vieux maître pour que cette collaboration ait été au moins possible.

Durant ces années de jeunesse — de 1512 à 1514 — Titien paraît avoir été à plusieurs reprises en rapport avec la célèbre confrérie de saint Roch. Plusieurs tableaux se rapportent au culte de ce saint guérisseur. Et d'abord la *Madone entre saint Antoine et saint Roch* du musée du Prado qui est une œuvre exceptionnelle par sa fraîcheur, sa légèreté et le bonheur de son exécution. Peinte avec de fines couleurs qui recouvrent à peine une fine toile, elle a été achevée, d'un pinceau facile, sans une reprise, ni un repentir. Aussi peu chargée qu'une esquisse, cette petite composition a pourtant la perfection d'une œuvre définitive. Le pinceau a glissé avec aisance et souplesse modelant légèrement les volumes, tranchant nettement les contours; à ce point de vue, cette œuvre est supérieure au *Concert champêtre* où l'on sent davantage l'application et les hésitations d'un débutant qui veut faire un chef-

LA JEUNESSE DE TITIEN

d'œuvre. On dirait qu'elle est née sans effort et que l'artiste, en la voyant si bien venue, a négligé volontairement de la pousser davantage. Mais le tableau n'est généralement pas reconnu de Titien; et pourtant, tout ici le rappelle, les couleurs, les types et les silhouettes, la manière dont les étoffes se cassent et dont les mains se posent. Tout rappelle le Titien de Padoue, celui qui, en 1511, racontait les miracles de saint Antoine et dessinait le cortège tumultueux gravé sous le nom du *Triomphe de la Foi*.

Et d'abord, la Vierge tenant l'Enfant Jésus debout sur ses genoux. En admettant que la finesse de sa jolie figure évoque un peu le souvenir de la Vierge de Castelfranco, il est impossible de ne pas reconnaître le type qui va s'épanouir dans les splendides *Bella* ou *Flora* prenant plus de robustesse, tout en conservant sa douceur langoureuse. Les gros plis de la robe qui se pincent brusquement pour mettre dans la masse un reflet et une ombre, la main mollement posée à plat sur le corps de l'enfant, le voile couvrant le sommet de la tête, de manière à bien laisser voir les cheveux bruns, c'est déjà le type de madone auquel Titien restera fidèle. L'Enfant Jésus avec sa tête bien ronde, son petit corps cambré, bien appuyé sur une hanche, les attitudes décidées et franches de ses membres potelés, est le premier de ces *bambini* que nous retrouverons constamment, remuant, volant, sous forme d'amours ou d'anges, dans les *Fêtes de Vénus* ou dans les *Assomptions* de la Vierge. Cet enfant Jésus évoque avec une particulière précision cet autre que l'illustre *Vierge des Pesaro* retient, du même geste de sa main grasse et de ses longs doigts.

De chaque côté de la Madone, saint Antoine et saint Roch. Saint Antoine appartient à la série de ces moines dessinés ou peints par Titien à Padoue, sans doute d'après le même modèle. C'est bien toujours lui que nous reconnaissons dans les fresques de la Scuola et dans le défilé du *Triomphe de la Foi*, enveloppé de la bure aux plis feutrés, les mains blotties dans les larges manches et, sous la tonsure, trois touffes de cheveux pour encadrer le jeune front. Ce moinillon timide, aux yeux baissés, semble, il est vrai, ne pas s'apercevoir qu'il est auprès de la Vierge, mais par toute son attitude il est la vérité même, on sent qu'il a été saisi sur le vif, d'après nature. Assurément, ce n'est pas le même peintre qui a dressé aux pieds de la Vierge de Castelfranco cet

LES PEINTURES DE JEUNESSE



XVI. SAINT ANTOINE ET SAINT LAURENT. — 1 est le saint Antoine du tableau de Madrid, attribué à tort à Giorgione, La Vierge avec saint Roch et saint Antoine; 2 est un saint Laurent dans le Triomphe de la Foi, gravé par Titien; 3, saint François et saint Antoine dans le même Triomphe; 4 est le saint Antoine de Padoue qui guérit le jeune homme qui s'est mutilé la jambe. Or 2, 3 et 4 sont certainement de Titien. Donc 1 qui, par le visage, l'attitude, les plis du costume, le dessin des manches, reproduit ces figures de Titien, est également de sa main. Une démonstration analogue peut être faite pour la figure de saint Roch du même tableau (Voir x).

autre saint Antoine chez lequel il reste tant d'indécision dans le geste et de raideur archaïque dans les plis de la robe. Ce n'est pas non plus le même peintre qui a modelé, d'un pinceau timide et précieux, l'Enfant Jésus de Castelfranco et campé hardiment le gros bébé du Prado.

Quant au saint Roch, nous le connaissons aussi; nous l'avons vu, plus d'une fois, dans les fresques de Padoue, dans le *Triomphe de la Foi*, avec ses longues jambes aux chausses collantes et ses pieds trop petits. D'un geste identique, il s'appuie sur sa lance; du même geste souvent répété dans l'œuvre de Titien, on le voit relever légèrement son manteau, de sa main renversée aux doigts repliés.

Aux pieds de la Vierge, des fleurs sont effeuillées, comme sur la margelle du sarcophage où Vénus et Violante sont venues s'asseoir l'une auprès de l'autre (palais Borghèse). Saint Antoine a déposé à terre son grand lis.

LA JEUNESSE DE TITIEN

C'est bien le même coloriste que celui du *Concert*; mais on dirait que le peintre est devenu plus sage, plus méthodique, plus correct. Dans le tableau du Louvre, il est visible que l'artiste, improvisant suivant le procédé de Giorgione décrit par Vasari, a cherché la forme avec le pinceau; les retouches et les tâtonnements y sont visibles. Dans le tableau de Madrid, le dessin a été d'abord arrêté avec le plus grand soin; la couleur a été posée d'un pinceau sûr; l'œuvre était si bien étudiée que l'exécution, légère comme celle d'une esquisse, est pourtant raffinée comme dans une œuvre achevée; elle ne sent pas l'huile et l'atelier, mais il y passe la fraîcheur parfumée d'une matinée de printemps.

Et l'on retrouve saint Roch dans le *Saint Marc* de la Salute, entouré des saints Côme, Damien, Sébastien et Roch. Le tableau est d'une manière plus large et d'une qualité moins fine, avec de fortes oppositions de lumière et d'ombre, des portraits disposés comme ceux qui assistent aux miracles de Padoue et aussi un saint Sébastien, tête d'adolescent à chevelure bouclée, que nous avons déjà remarquée à Padoue et dans le *Concert* du Louvre.

Ceux qui, comme Gronau, placent ce tableau vers 1504 supposent que Titien pouvait peindre à la manière large et hardie dont l'invention est attribuée universellement à Giorgione avant que Giorgione eût inauguré cette manière. A cette époque, il peignait la *Madone de Castelfranco* qui est d'une technique beaucoup moins avancée que le tableau de la Salute. S'il fallait maintenir en 1504 ce tableau et quelques autres que l'on place vers cette date pour ne pas supposer à Titien une jeunesse trop inoccupée, il faudrait accepter les conséquences de cette thèse et avouer que, dans l'association Giorgione-Titien, ce n'est pas Giorgione, mais Titien qui fut le maître et l'initiateur.

L'église Saint-Roch, à Venise, a conservé un tableau qui fut autrefois très célèbre et dans lequel on voit le Christ devant un bourreau qui le traîne par une corde. Dans la première édition de ses *Vies*, Vasari avait attribué à Giorgione cette peinture; le courant se dessinait déjà, qui entraînera vers cet artiste tant d'œuvres anonymes nées au commencement du xvi^e siècle. Mais, dès sa seconde édition, renseigné peut-être par l'auteur lui-même, il rectifiait sa première affirmation et rendait le tableau à Titien. A première vue, il est difficile de ne pas songer à Titien

LES PEINTURES DE JEUNESSE

devant ce petit tableau, assez simple de composition et traité légèrement en esquisse, mais dont quelques parties — la tête de Jésus — sont peintes admirablement. Le plus souvent, ses œuvres sont d'une exécution achevée et son pinceau les a lentement caressées pour donner aux formes plus de pureté, aux couleurs plus d'éclat et d'harmonie. Les œuvres sont rares qui conservent la rapidité et la fraîcheur du premier jet. Le Jésus de Saint-Roch est de celles-là; cette tête est brossée à coups de pinceau vifs et sûrs comme les hachures de ses dessins à la plume. Titien a repris peu après ce contraste d'une tête rusée et méchante qui se rapproche du visage lumineux et bon de Jésus. Mais dans ce *Christ du denier de César*, aujourd'hui au musée de Dresde, le jeu du pinceau disparaît entièrement sous le fini de la peinture. Malgré cette différence dans l'exécution, il est impossible de ne pas reconnaître que la même main a dessiné et peint les deux visages; tous les détails ont les mêmes caractères; que l'on compare seulement l'arc fendu de la lèvre supérieure, l'ombre portée sur la lèvre inférieure et le luisant du lobe rouge et que l'on note encore l'ombre légère de la barbe autour de cette bouche. Entre ces deux œuvres, il n'y a guère d'autre différence que celle qui sépare une esquisse parfaitement réussie et une œuvre menée jusqu'à la perfection. Peut-être Titien s'est-il contenté, comme il lui arrivera si souvent, de renouveler la même composition en la renversant. Toutes ces considérations ne font que confirmer la première impression que la toile de Saint-Roch est bien une œuvre de la jeunesse de Titien.

L'église Saint-Roch semble avoir toujours attaché un grand prix au petit tableau qu'elle possède. D'après plusieurs témoignages, les fidèles lui attribuaient le don des miracles. Aussi a-t-on de bonne heure reproduit cette composition; il en existe une gravure populaire, assez fruste mais vigoureuse et colorée qui, sans doute, était achetée par les pèlerins : *figura del devotissimo et miracoloso christo nella chiesa del devoto San Rocho di Venilia. MCCCCCXX.* Il n'est pas probable que les fidèles aient attendu Titien pour venir en pèlerinage faire leurs dévotions dans cette église. Il est fort vraisemblable que son tableau ne faisait que remplacer quelque œuvre antérieure détruite ou vieillie et on peut supposer qu'une raison particulière avait imposé au peintre son sujet. Il est très remarquable que cette composition

LA JEUNESSE DE TITIEN

n'entre pas dans l'iconographie traditionnelle de la Passion. N'aurait-elle pas été choisie pour rappeler aux yeux des fidèles quelque relique conservée à Saint-Roch et le rôle joué par celle-ci dans le supplice de Jésus? Peut-être l'église Saint-Roch se glorifiait-elle de posséder un morceau de la corde avec laquelle Jésus fut traîné sur les pentes du Calvaire et c'est pourquoi celle-ci aurait été représentée avec tant de complaisance par le pinceau de Titien.

Ce n'est pas seulement en cette circonstance qu'il paraît avoir travaillé pour les confrères de saint Roch. Une gravure s'est conservée, sans nom ni date, dont le dessin, certainement de la main de Titien, représente saint Roch debout, vu de face, la tête levée pour écouter un ange. Sur l'horizon bas, le site inoubliable, le palais des Doges, les coupoles de Saint-Marc. Autour de l'image centrale, se développent les principaux épisodes de la vie du saint. Mais ce qui mérite, surtout, de retenir en ce moment notre attention, c'est la reproduction de notre petit tableau qui intervient au sommet de la gravure encadré de nuages, comme une vision céleste. Et les deux figures du juif et du Christ sont si bien rendues dans leur esprit que Titien, l'auteur de la reproduction, paraît être aussi l'auteur de l'original¹.

* * *

Dès sa jeunesse, il faut noter que la plupart des figures peintes par Titien sont des portraits et des portraits exécutés d'après nature. Il ne met pas en scène des têtes aux traits conventionnels, d'individualité imprécise; ce sont autant de visages que nous reconnaissions chaque fois qu'ils passent dans son œuvre. A l'insistance de quelques-uns à se montrer, il est

1. Il convient de mentionner ici pour mémoire une peinture assez peu significative, *Le Christ mort*, que l'on voit encore à la Scuola San Rocco et qui doit quelque importance à l'habitude que les historiens ont prise de citer comme la première œuvre conservée de Titien. Ce qu'il y a de plus intéressant à en retenir est l'extrême ressemblance de la figure de ce Christ avec le Christ de la *Mise au tombeau* du Louvre: même face large aux paupières baissées, même barbe écrasée sur la poitrine et cette quasi-identité de deux visages est la meilleure raison que l'on peut donner pour attribuer à Titien la peinture de l'église Saint-Roch. Elle est d'ailleurs d'un artiste qui n'est point très sûr de lui-même et le dessin des bras trop petits en est vraiment insuffisant.

LES PEINTURES DE JEUNESSE

permis de reconnaître l'entourage de Titien et parfois Titien lui-même. La méthode n'est pas nouvelle, sans doute, mais les portraits dont Gentile Bellini et Carpaccio peuplaient leurs compositions sont encore des portraits menus de « primitifs », des figures vues de loin et qui ne prétendent jamais nous faire croire à leur réalité. Les modèles de Titien ont été examinés et peints de près, à la distance où deux hommes se parlent, se voient dans les yeux, et sa peinture conserve la chaleur de ce contact avec la vie. Vasari qui savait regarder un tableau n'a pas manqué de noter cette habitude de Titien, dès ses compositions de jeunesse. Son *Saint Marc*, dit-il, est entouré de quatre saints qui sont des portraits d'après nature. De même il introduisit ses protecteurs et ses amis dans la grande composition du palais des Doges, Frédéric Barberousse agenouillé devant le pape Alexandre III.

Mais Titien n'avait pas seulement l'habitude de mêler ses familiers à son œuvre, il se mettait lui-même en scène assez souvent. Nous n'avons pas de peine à le reconnaître dans les tableaux de sa vieillesse, parce que sa figure de vieillard nous est familière. Dans la fameuse Trinité, peinte pour Charles-Quint, il s'est placé au milieu des supplicants qui prient le Christ; et dans la gravure de Cort exécutée sous sa direction, il a même renforcé la ressemblance en couvrant sa tête chauve de la toque familière. Bien des fois, nous retrouverons Titien dans ses peintures; chacun de ses portraits, en même temps qu'il nous le montre aux différentes étapes de sa carrière, permet encore de dater approximativement quelques œuvres que les documents passent sous silence.

Cette habitude de Titien remonte aux premières années de sa production; mais alors nous ne songeons pas à le reconnaître parce que nous ignorons tout de Titien jeune. N'est-il pas ce saint Roch un peu dégingandé qui montre sa blessure, dans le tableau de Madrid? N'est-il pas le saint Roch encore du tableau de la Salute? En faveur de telles hypothèses, pas d'autre argu-



XVII. SAINT ROCH, —
dans *La Vierge, saint Antoine et saint Roch de Madrid*. Titien paraît bien avoir prêté à saint Roch son jeune visage, comme un peu plus tard dans le *saint Roch de la Salute* à Venise.

LA JEUNESSE DE TITIEN

ment que l'analogie de ces parallèles et le rappel du visage connu de Titien. Ici, il n'a pas plus de vingt ans et la barbe commence à naître; mais n'est-ce pas déjà le front plat, encore étroit sous la chevelure brune, le nez fin et long, légèrement aquilin, l'œil enfoncé dans l'orbite, la cassure nette entre l'os du front et celui du nez, une physionomie empreinte de douceur et de dignité?

Quelques années ont passé, deux ou trois peut-être; la barbe de Titien est devenue plus longue et plus fournie; le visage de l'homme mûr s'est dégagé de l'adolescent, le beau visage majestueux et doux dont le regard passionné paraît plus lumineux et plus ardent, sur le teint brun. C'est encore son visage que Titien prête au saint Roch qu'il a placé au pied du saint Marc de la Salute; voici bien le même homme qui, dans le tableau de Madrid, n'avait pas vingt ans et qui, maintenant, les a un peu dépassés.

Pourquoi Titien se serait-il donc mis ainsi en scène, à la faveur d'une assemblée de saints? Par la suite, nous verrons que la présence du peintre dans ses compositions chrétiennes ou allégoriques peut toujours s'expliquer par une intention profonde, religieuse ou sentimentale. Les tableaux où figure saint Roch implorent la protection divine contre la maladie. Saint Roch guérissait de la peste. Dans le tableau de Madrid, c'est à la Vierge qu'il s'adresse, en compagnie de saint Antoine. Généralement les peintures de ce genre sont exécutées pour le compte de quelque donateur agenouillé au premier plan de la composition. Ici, point de donateur. Titien n'aurait-il pas parlé en son propre nom? Si la Vierge cherche dans ce tableau de qui vient la prière qui monte vers son trône, elle ne trouvera pas d'autre fidèle à exaucer que Titien lui-même.

Mêmes intentions dans le *Saint Marc triomphant* de la Salute; ces quatre visages prêtés aux deux saints miraculeusement guéris, saint Roch, saint Sébastien, et aux deux médecins, Cosme et Damien, sont encore ceux d'amis ou de familiers de Titien; le saint Sébastien au visage langoureux est ce bel éphèbe si fréquent dans les idylles de sa jeunesse et dont la tête bouclée se penche vers le miracle de saint Antoine, dans le *Concert* du Louvre. Titien ne l'oubliera point quand, un peu plus tard, il peindra la *Madone aux saints*, maintenant au Vatican; alors il créera cet étonnant saint Sébastien qui fit dire qu'en peignant la chair, il mêlait à sa couleur du sang; mais s'il y a plus de résolu-

LES PEINTURES DE JEUNESSE

nance et de chaleur dans le corps du jeune martyr, la gracilité un peu gauche de l'adolescence s'est beaucoup alourdie.

En songeant à la mort de Titien, attribuée à une épidémie de peste, on ne manquera pas de penser que saint Roch est resté peu sensible aux prières muettes de ces peintures; à tort. D'abord, il n'est pas certain que l'artiste soit mort de la peste. Et s'il n'avait pas cent ans, quand il mourut, il en avait près de quatre-vingt-dix et saint Roch lui-même ne guérit pas cette maladie-là.



CHAPITRE VI

PEINTURES
D'INSPIRATION PERSONNELLE

L'ALLÉGORIE ET LA SENTIMENTALITÉ DANS LES PEINTURES DE JEUNESSE || « LES TROIS AGES » DE LONDRES || LE SOI-DISANT « AMOUR SACRÉ ET AMOUR PROFANE » DE LA GALERIE BORGHÈSE EST UNE ALLÉGORIE AMOUREUSE TIRÉE DU « SONGE DE POLIPHILE »; RAISONS QU'IL Y A DE RECONNAÎTRE DANS CE TABLEAU LA JEUNE FILLE QUI APPARAIT A CE MOMENT DANS LES PEINTURES DE PALMA; A CE PROPOS, RAPPEL DE LA TRADITION D'APRÈS LAQUELLE TITIEN AURAIT AIMÉ UNE FILLE DE PALMA, APPELÉE VIOLANTE || ALLÉGORIE GALANTE DE LA « SALOMÉ » DE LA GALERIE DORIA || IL EST A NOTER, QUE VERS 1515, SOUS L'INFLUENCE DU VIEUX BELLINI, OU DE PALMA, LA MANIÈRE DE TITIEN SE FAIT PLUS SAGE, PLUS PRÉCIEUSE QU'AU TEMPS OÙ, VERS 1511, IL DÉCORAIT LA « SCUOLA DEL SANTO » ET PEIGNAIT LE « CONCERT » DU LOUVRE.



ENFIN, dès la jeunesse du peintre apparaissent des compositions d'un charme plus pénétrant et plus fort parce que la signification en reste souvent voilée de mystère. Ces énigmes pittoresques agissent par la volupté des yeux et la curiosité de l'intelligence. Une fois notre contemplation achevée, une émotion subsiste, entretenue par la passion de comprendre; en même temps que d'aimables images, on emporte avec soi l'obsession d'un problème à résoudre.

J'ai longtemps cru que cette jeune école vénitienne laissait volontiers sommeiller la pensée dans le berçement de ses cadences. Mais une longue fréquentation m'a de plus en plus persuadé que la beauté suprême, chez Titien, va rarement sans l'ardente

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

expression d'un sentiment personnel. Quand sa poésie se fait plus intense, quand, dans son œuvre, il n'y a rien, forme ou couleur, qui soit indifférent, c'est parce que la chaleur de son âme est passée dans sa peinture. Cet état de sensibilité indéfinissable que seuls les grands lyriques peuvent traduire en mots, grâce à la musique des vers, Titien aussi sait nous la suggérer par l'atmosphère des paysages, l'attitude et la beauté des figures. Une qualité plus rare, une note plus personnelle, nous avertit qu'il ne faut point passer devant ces purs chefs-d'œuvre, comme devant de beaux paysages sans âme; le souci que Titien a eu de se surpasser prouve qu'il a mis un peu de son cœur dans son art.

S'il arrive alors que ces figures se présentent ainsi que des énigmes, c'est parce que le langage allégorique, qui est le vocabulaire des peintres, est un mode d'expression peu assoupli à la sensibilité personnelle et à la sentimentalité d'un instant. Mais si, devant ces images aux intentions obscures, notre impression résiste parfois à l'analyse, elle n'en est pas moins parfaitement claire par les moyens directs de la couleur et des formes; il est tel de ces tableaux qui est évidemment un poème d'amour ou une élégie et dont les personnages jouent cependant une action difficile à définir.

La Bridgewater Gallery, de Londres, conserve une peinture célèbre sous le nom des *Trois Âges*; elle date des années qui suivent le retour de Padoue; elle est antérieure à 1515; elle nous maintient dans le milieu où évoluait l'imagination du jeune peintre, au temps où il n'avait pas encore vingt-cinq ans. Le paysage rappelle beaucoup celui de la *Madeleine* de Londres, de la *Vénus* de Dresde, de l'*Amour sacré*, de la galerie Borghèse : la maison sur la pente, la molle inflexion de la colline vers la plaine, des troupeaux sur la prairie, la ligne bleue de l'horizon illimité. Les deux figures, et surtout la nudité du berger suffisent à dénaturer ce site réel et à nous reporter dans cette Arcadie où Titien aimait alors à situer sa rêverie. Il est un des acteurs qui reviennent le plus souvent dans ses compositions de jeunesse. Dans le *Triomphe de la Foi*, il défile sous les traits d'un saint Sébastien. N'est-ce pas encore le même modèle qui a posé pour le même rôle dans le *Saint Marc et quatre saints* de la Salute? C'est encore lui qu'il faut reconnaître dans le saint Jean qui baptise le Christ, au musée du Capitole. Nous l'avions déjà rencontré dans le *Concert*

LA JEUNESSE DE TITIEN

champêtre du Louvre, où il est brillamment vêtu et coiffé d'une toque et nous avions admiré déjà son visage fin, au nez court, abrité de longues boucles brunes. Partout où il apparaît, cet adolescent est d'une grâce charmante; jamais il n'a été modelé avec plus de bonheur que dans le tableau des *Trois âges*; la souplesse du torse, l'élégance des jambes ne seront pas surpassées dans le merveilleux Christ de la *Mise au tombeau* du Louvre. Vasari, qui a vu le tableau à Faenza, chez le seigneur de Castel Bolognese, n'a remarqué qu'un berger et une paysanne qui lui tend des flûtes, pour qu'il en joue, dans un très beau paysage. Un siècle plus tard, Ridolfi ne signale encore que les deux bergers. Mais J. Sandrart analyse la composition moins superficiellement: « Pour le cardinal d'Augsbourg, il fit un tableau que j'ai vu dans la maison d'Hopfer; pour montrer les trois âges de l'homme, il avait d'abord peint des enfants qui se tiennent embrassés, puis un berger avec une jeune bergère et, en troisième lieu, dans un ravissant paysage, un vieillard chauve, le corps cassé, auprès d'un cimetière, tenant un crâne entre ses mains. Cette œuvre a été vendue depuis, mille impériaux, à la reine de Suède Christine qui la conserve aujourd'hui parmi ses objets les plus précieux.¹ »

Même la description de Sandrart — qui a été reprise par les historiens de Titien — ne paraît pas tenir compte de toutes les intentions contenues dans cette peinture. D'abord, dans l'angle droit du tableau, le groupe d'enfants n'a pas été bien interprété. Ces enfants ne jouent ni ne s'embrassent; deux sont profondément endormis; seul, le troisième gambade au-dessus d'eux; il est muni de petites ailes qui font reconnaître Cupidon, le fils et le complice habituel de Vénus.

Au fond, un ermite est assis dans la prairie, examinant deux crânes. Dans le personnel des allégories vénitiennes, cet anachorète nous est familier. Ce saint Jérôme laïque, muni parfois d'un compas et d'un astrolabe, cherche dans la carte du ciel la destinée des hommes. Quand, au lieu de sphère céleste, il tient, comme ici, entre ses mains, les masques de la mort, l'intention du peintre ne saurait être douteuse; c'est à une méditation sur la brièveté de la vie que Titien nous convie.

Cette charmante idylle reprend donc ce thème éternel que

1. J. de Sandrart, *Academia artis pictoriae*, Nuremberg, 1683.

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

développaient déjà les peintres du XIV^e siècle, quand ils faisaient se rencontrer *trois morts et trois vifs*, celui que l'on retrouvera plus tard dans les *Bergers d'Arcadie* de notre Poussin. Mais dans les peintures du Campo Santo de Pise, comme dans les danses macabres du XV^e siècle, la pensée est surtout un rappel brutal de la mort et de son implacable fatalité. Titien n'a pas voulu que la lugubre image attristât la douceur de son églogue; l'ermite aux crânes sinistres est relégué dans le lointain. Les *Bergers* de Poussin ont aussi rencontré la mort au milieu de leurs jeux et la pensée du peintre philosophe est, semble-t-il, que l'on prend une assurance contre les fantaisies du destin quand on ne perd pas, dans le bonheur, la conscience de sa brièveté. C'est ainsi que, d'une évocation de la mort, le christianisme tire le mépris de la vie et le stoïcisme une leçon de sagesse. Il est une troisième conclusion, celle de l'épicurisme : si la vie est brève, ne rejetons point les joies qu'elle nous offre et c'est là, sans doute, la moralité de l'églogue amoureuse et philosophique peinte par Titien.

Le sujet principal est, en effet, une scène d'amour; comme ils se contemplent tendrement, le beau berger aux boucles noires, la blonde jeune fille aux cheveux d'or! Comme elle est attentive aux paroles de son amant! Les autres figures n'ont de sens que pour ajouter à l'éloquence de ce groupe; ces jeunes gens ne doivent pas perdre les années qu'ils peuvent consacrer au bonheur d'aimer. Ces enfants qui dorment, sans voir l'amour qui passe, ce vieillard courbé sur la tombe avertissent ces bergers que le temps de bonheur est bref :

Cueillez dès aujourd'hui les roses de la vie.

La peinture n'a-t-elle qu'une valeur générale? Titien donne-t-il tant de charme, de séduction, à une œuvre, sans que son cœur y soit intéressé? En somme, quand il peignit cette frâche idylle, Titien n'avait pas vingt-cinq ans. Quand il parlait d'amour, n'était-il pas porté par son sujet? Il est impossible de ne pas reconnaître la jeune bergère dans un grand nombre de peintures qui furent exécutées de 1512 à 1515, en particulier dans l'œuvre célèbre de la galerie Borghèse, *l'Amour sacré et l'Amour profane*. Elle apparaît de profil dans le tableau de la galerie Bridgewater; mais elle est bien reconnaissable, pourtant, avec son nez court, sa bouche menue, l'ampleur de ses épaules et la lumière de ses cheveux blonds.

LA JEUNESSE DE TITIEN

* *

Dans l'œuvre de Titien, il n'est pas de peinture plus aimée que le tableau fameux de la galerie Borghèse, si connu sous le titre de *l'Amour sacré et l'Amour profane*. Il n'en est pas non plus qui ait davantage exercé la sagacité des historiens. Il serait interminable d'énumérer les explications qui ont été données successivement de cette peinture que Ridolfi décrit ainsi : deux femmes près d'une fontaine dans laquelle se mire un enfant.

La plus récente explication est tirée des *Argonautiques* de Valerius Flaccus; nous devons reconnaître, paraît-il, Vénus qui engage Médée à suivre Jason; et il faut avouer que Vénus paraît, en effet, plaider, tandis que Médée écoute avec l'attitude d'une personne qui n'a pas encore pris son parti. Le choix d'un tel sujet a pourtant de quoi surprendre. Sans doute, il n'est pas impossible que Titien ait lu ou entendu lire Valerius Flaccus; mais quelle idée imprévue d'aller ainsi chercher, dans un poème que personne n'est obligé de connaître, un sujet si nouveau que l'on a mis plusieurs siècles à le comprendre!

Comme il est étonnant, surtout, que Titien ait pu, tout le premier, s'y intéresser au point d'en tirer une œuvre aussi émue? Et ces mêmes remarques devraient être maintenues si, au lieu de Médée, c'était Hélène ou telle autre amoureuse de la poésie antique qu'il nous fallait reconnaître. Titien a traité les thèmes courants de la mythologie païenne et spécialement de la mythologie amoureuse; depuis longtemps déjà, ils étaient entrés dans l'art de la Renaissance italienne par la lecture d'Ovide, mais rien ne révèle, dans son œuvre, un liseur habituel des Anciens. S'il lui est arrivé d'emprunter au livre de Philostrate quelques motifs, c'est que ce livre décrit des tableaux antiques et qu'il fut, pour cette raison, considéré comme un répertoire à l'usage des peintres modernes. Pour rester dans la vraisemblance, il serait assurément préférable de trouver parmi les idées et les sentiments qui pouvaient passionner le jeune peintre la raison d'une œuvre toute rayonnante de lyrisme. Et s'il nous faut retrouver dans un livre les pages qui ont servi de thème à ses cadences, que ce soit au moins un des livres qui devaient lui être familiers, à lui

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

comme à ses contemporains; que ce soit au moins un thème assez général, assez humain pour que sa musique personnelle ait pu l'assimiler sans peine.

On a dès longtemps reconnu dans ce dialogue une « exhortation à l'amour ». C'est là le motif fondamental de ce tableau et seules quelques circonstances restent obscures. Voici d'abord Vénus; c'est bien elle, puisqu'elle est accompagnée de son fils Cupidon; mais que signifie ce bassin? Et surtout, quelle est donc cette blonde rêveuse qui est venue s'asseoir, accoudée sur un vase, comme autrefois la Samaritaine au bord de son puits? C'est ici, sans doute, qu'il faut faire appel aux souvenirs de lecture. Comme tant d'hommes de son temps, Titien a dû lire ce fameux *Songe de Poliphile* de Francesco Columna, qui parut à Venise, en 1499, c'est-à-dire vers le moment où Titien lui-même y arrivait. Ce fut, sans doute, un des livres qui charmèrent son enfance; il a tout ce qu'il faut pour attirer un jeune homme qui est un artiste et le faire rêver: des descriptions de monuments antiques et des images précieusement gravées qui en font un véritable répertoire d'archéologie, du romanesque et de la volupté. Deux amants parcoururent ce roman, à travers bien de la métaphysique amoureuse et beaucoup de descriptions de paysages et de monuments; le but qu'ils atteignent enfin est une certaine fontaine que l'auteur décrit longuement, avec une précision quelque peu fastidieuse. Tous les détails n'en sont pas également intéressants; mais il en est qui restent dans la mémoire. *Poliphile et Polia* parviennent auprès d'un bassin alimenté par l'eau qui sort d'un sarcophage (édition Popelin, t. II, p. 268): « Les nymphes nous dirent que ce tombeau était celui du chasseur Adonis tué par le sanglier à la longue défense et que c'est de ce berceau également, que la sainte Vénus, s'élançant toute nue de cette fontaine, l'indignation et la colère au front, l'âme angoissée, déchira sa jambe divine après ces mêmes rosiers en allant porter secours à celui que frappait Mars le jaloux. On voyait cette histoire sculptée en perfection sur un des côtés longs du sépulcre. On y voit aussi Cupidon, le fils de la Déesse, recueillir son sang pourpré dans une coquille d'huître. Les nymphes nous contèrent, on outre, que ce sang divin avait été déposé dans ce sépulcre, avec les cendres du mort, selon le rite sacré.... »

Puis la description continue et nous fait voir « l'autre face du

LA JEUNESSE DE TITIEN

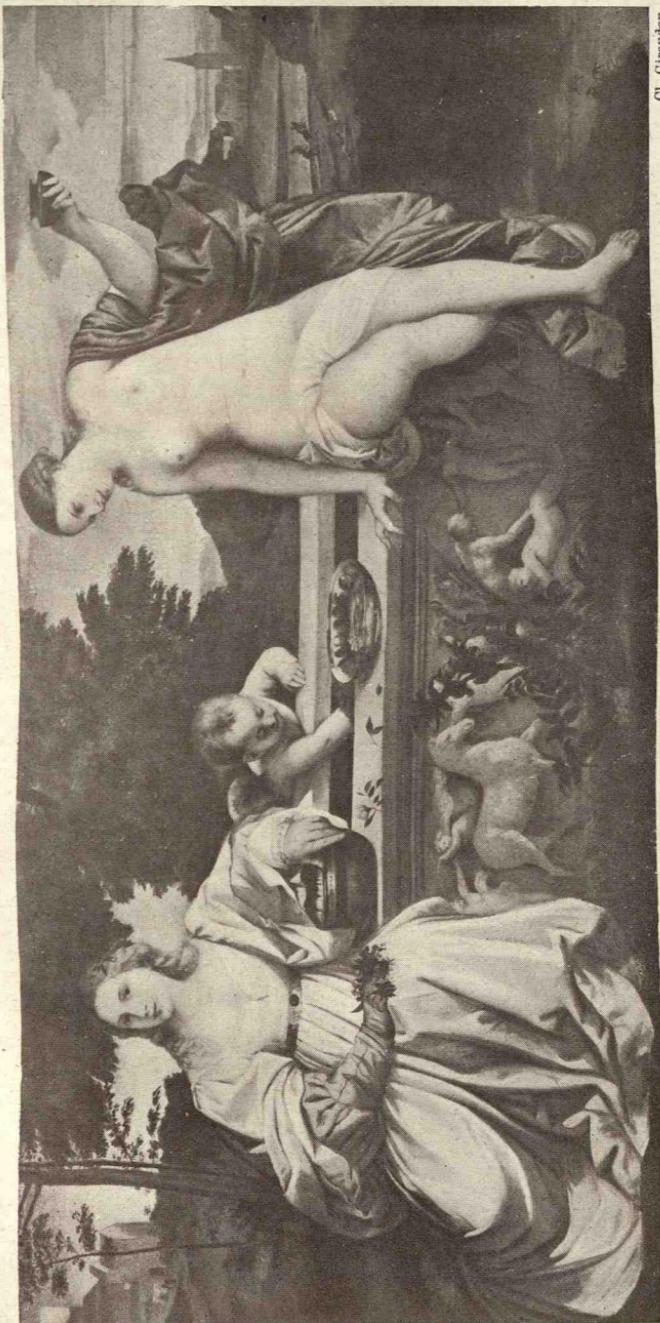
sarcophage qui représente la lamentation sur le cadavre d'Adonis.... Un serpent d'or vomissait dans la fontaine sonore une eau abondante et très claire.... » Ne voilà-t-il pas justement le bassin sur lequel sont assises les deux femmes de l'*Amour sacré* et l'*Amour profane* ?



XVIII. ADONIS FRAPPÉ PAR MARS.
— *Détail du sarcophage d'Adonis dans le tableau de la Galerie Borghèse. Vénus accourt pour protéger son amant des coups du jaloux brutal. Le motif est emprunté à la description du Songe de Poliphile.*

volentent, semble-t-il, des amours épouvantés.

Il est à remarquer que Titien, vers la même époque, usait encore de ce procédé du bas-relief pour déterminer avec plus de précision le sujet de son tableau. Dans le tableau d'Anvers — qui passe pour sa première œuvre et qui doit, pour bien des raisons, être placé très près de celui qui nous occupe — Titien a dressé le trône de saint Pierre sur un socle décoré de bas-reliefs où l'on reconnaît aisément un *sacrifice à l'amour*. Crowe et Cavalcaselle et d'autres critiques n'ont pas manqué de trouver un manque d'à-propos dans le choix d'un tel sujet. Quelle raison raisonnable y a-t-il d'agenouiller un évêque devant une statue de Cupidon ? On n'a pas réfléchi que cet évêque est celui de Baffo, c'est-à-dire de Paphos. Et alors tout s'explique. Paphos n'a pas d'autre renom dans l'histoire que d'avoir été le plus illustre sanctuaire de l'Amour. Ce bas-relief n'est là que pour donner une précision de plus à l'action représentée. Le pape Alexandre VI demande la protection de saint Pierre en faveur de l'évêque qu'il vient de désigner pour occuper le trône épiscopal de l'ancienne Paphos. Ces deux bas-reliefs des tableaux d'Anvers et de la



PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

galerie Borghèse ne sont donc point, comme on le dit parfois, des copies de sarcophages antiques. Par leur composition un peu dispersée, on pouvait d'ailleurs s'en douter. Ce sont des bas-reliefs imaginés par le peintre pour nous instruire et nous faire comprendre ses intentions.

Mais lisons la suite du récit. « Alors les illustres nymphes nous dirent avec une aimable éloquence : « Apprenez que cet endroit est mystérieux, qu'il est célèbre par la vénération qu'il inspire. Une fois l'an, le premier jour des kalendes de Mai, la déesse mère vient ici en compagnie de son cher fils, avec la pompe divine des lustrations. Nous venons avec elle.... Donc, ici parvenue, versant de douces larmes, poussant de petits soupirs, elle nous ordonne de dépouiller ce berceau et les treilles d'alentour des roses qui les couvrent, de les semer sur ce sépulcre d'alabastrite en proférant à haute voix des invocations conformes au rite, puis de les y amonceler pour l'en couvrir.... Au jour suivant des kalendes, les rosiers dépouillés refleurissent avec le même nombre de roses qu'il en était tombé. Une autre fois, aux Ides, la Déesse vient ici de la même manière. Elle commande que les roses amassées sur le sépulcre en soient enlevées pieusement, puis qu'au milieu de diverses acclamations, elles soient toutes jetées dans la fontaine d'où elles sont emportées au loin par la rivière dérivante. Après que la divine dame s'est baignée seule dans la fontaine et qu'elle en est sortie, elle se jette de nouveau, les yeux baissés, en commémoration de son Adonis bien-aimé frappé par Mars, sur ce sépulcre qu'elle embrasse, inondant de larmes ses joues rosées. Nous toutes pleurons de même en nous lamentant, nous sanglotons pitoyablement car c'est en ce jour que la jambe attenante au petit pied que nous avons bâisé fut lacérée par les épines de ces rosiers. Ainsi la Déesse s'étant rendue solennellement ici, en ce jour, soulève le couvercle du saint tombeau, tandis qu'avec de respectueuses cérémonies, nous chantons, exultant et joyeux. Le fils, ayant recueilli le sang précieux dans une coquille d'huître, l'apporte à sa mère. Celle-ci, en qualité de grande prêtresse, tient de nouveau le bouquet de roses rendues éternelles par la rosée de ses larmes et conservant leur charmante et très vive beauté.

« La précieuse liqueur n'est pas plus tôt retirée du sépulcre, qu'aussitôt les roses, toutes extrêmement blanches, se teignent en couleur pourprée telles qu'elles apparaissent présentement.

(129)

LA JEUNESSE DE TITIEN

Bénissant par trois fois cette fontaine en grande pompe et de la même manière, la Déesse, pleurant seule, essuie ses larmes, au troisième tour, avec le bouquet de roses.... C'est en ce moment que s'obtient facilement la grâce de la Déesse. »

Le sépulcre ou sarcophage qui contient le sang d'Adonis, Vénus, l'Amour qui recueille le sang précieux, le rosier qui a déchiré la jambe de la déesse, les roses qui deviennent pourpres, tous ces détails se retrouvent dans le tableau de Titien; sans doute, il s'en trouve beaucoup d'autres dans le roman qui ne sont pas passés dans le tableau, mais l'artiste n'a pas voulu illustrer le *Songe de Poliphile*. Il n'avait point de raison pour retenir et représenter des rites aussi compliqués. Il faut dire seulement que le souvenir de cette fontaine d'amour était resté dans sa mémoire et aussi la raison des pèlerinages que l'on y faisait : « C'est en ce moment que s'obtient le plus facilement la grâce de la Déesse ». La grâce de la Déesse! On peut imaginer ce qu'on entend par là. Vénus protège les amoureux; elle exhorte les cruelles à se montrer clémentes. C'est bien certainement une « exhortation à l'amour » à quoi nous assistons.

Les armes sculptées sur le sarcophage ont permis de penser que le tableau avait été commandé ou tout au moins acheté par le grand chancelier de Venise, Niccolo Aurelio. Faut-il reporter à ce magistrat les intentions sentimentales que nous devinons dans ce chef-d'œuvre? C'est possible. Les peintres ont, de tout temps, fait des portraits pour les amoureux; c'est pourtant peu probable; Niccolo Aurelio allait mourir à peu de temps de là, en 1521, chargé d'années. Et puis je préfère croire que Titien ne travailla aussi bien que parce qu'il travaillait pour lui-même. En somme, il n'était guère âgé que de vingt-cinq ans et, sans doute, il avait, autant que le grand chancelier de Venise, des raisons de demander « la grâce de la Déesse ».

Le problème serait donc résolu si nous pouvions savoir le nom de cette belle fille blonde que Titien a placée là si près de la déesse des amours, comme pour la mettre sous sa protection ou plutôt sous son influence. Il suffit d'un coup d'œil pour voir qu'une telle figure est un portrait et même qu'elle n'est pas un portrait indifférent. C'est un des visages les plus frais, les plus jeunes, qui soient passés dans l'œuvre de Titien. Il en a peint auxquels il a donné plus de majesté ou plus de style; la *Flora* des

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE



XIX. VIOLANTE. — 1 est la jeune fille assise sur le rebord du bassin, dans le tableau de la galerie Borghèse; 2 est la soi-disant sainte Brigitte du tableau de Titien attribué parfois à Giorgione, La Vierge et saint Ulphe à Madrid; 3 est le portrait de Palma connu sous le nom de Violante à Vienne. Ces trois visages de blondes rêveuses reproduisent le même modèle. D'autre part, 2 figure auprès d'un saint Ulphe qui pourrait bien être Palma le Vieux lui-même (Voir *xxi*).

Offices montre une pureté de traits plus parfaite; la *Vierge des Pesaro* est d'une beauté plus souveraine; la *Vénus* des Offices d'une séduction plus ardente, mais, en général, ces figures se ressentent davantage de la recherche d'un idéal. Il n'est pas beaucoup d'autres portraits féminins qui, chez Titien, donnent autant l'impression de la réalité; il est fort rare que les peintres conservent le caractère individuel aux figures de femmes qu'ils ont voulues très belles. Titien, en particulier, a presque toujours fondu l'individualité de ses modèles dans un type généralisé, épuré. Voici, au contraire, une jeune fille que nous reconnaîtrions si nous la retrouvions. Et nous la reconnaîssons, en effet, dans quelques tableaux de la jeunesse de Titien; elle est la jeune blonde qui est étendue sur l'herbe, dans *la Bacchanale* de Madrid et qui lève une coupe de vin; elle est la bergère des *Trois âges* de la galerie Bridgewater; et surtout elle est la sainte Brigitte d'une *Sainte Conversation* de Madrid qui a longtemps passé pour une œuvre de Giorgione. La complaisance, l'insistance avec laquelle Titien revient à ce même portrait prouvent assez qu'il ne s'agit point ici de quelque modèle de rencontre.

Ce n'est pas seulement dans l'œuvre de Titien, c'est encore dans celle de Palma que nous devons reconnaître le portrait de cette jeune blonde au visage tranquille et au regard rêveur. Elle

LA JEUNESSE DE TITIEN

est à ce point identique au type féminin qui lui est habituel que l'on pourrait, sans invraisemblance, croire que Palma est l'auteur de la sainte Brigitte de Madrid et de la jeune fille du tableau Borghèse. Est-il besoin de rappeler le tableau illustre du musée de Dresde, dit *Les trois sœurs*? Il semble n'être que le triple portrait d'une même jeune fille; c'est bien le même modèle qui a servi à Titien. On pourrait également citer la fameuse *Sainte Barbe* de Santa Maria Formosa, la plus admirée des œuvres de Palma; le modèle a pris plus d'ampleur et de majesté; c'est bien le même pourtant et la présentation du visage vu de trois quarts, encadré de torsades roulant sur les épaules, ne peut manquer de frapper. Mais surtout, il est, au musée de Vienne, un charmant portrait de jeune fille connu sous le nom de *Violante*. Il n'est pas contesté que cette peinture soit de Palma et il n'est pas contestable qu'elle représente la jeune fille de notre *Fontaine d'amour*. Peut-on supposer que ce même visage, peint avec tant de complaisance par Titien et Palma, soit celui d'un modèle indifférent et quelle raison aurions-nous de ne pas accepter la tradition d'après laquelle « *Violante* » aurait été le modèle favori de son père Palma?

C'est le moment de rappeler cette autre tradition d'après laquelle Titien, dans sa jeunesse, aurait aimé la fille de Palma le Vieux; cette tradition a été rapportée, au xvii^e siècle, par Ridolfi et Boschini. Ridolfi, commentant la soi-disant *Bacchanale* du musée de Madrid qui fut peinte entre 1515 et 1518, nous dit que Titien y avait placé le portrait d'une femme aimée par lui dite Violante et que, jouant sur ce nom, il avait attaché une violette au corsage de cette jeune femme. Quelle était donc cette Violante? Boschini, un poète du xvii^e siècle, nous apprend qu'elle était la fille de Palma le Vieux (*Carta del navegar pitoresco*, Venise, 1660).

Les allusions de Boschini sont d'ailleurs pleines de réticences et son style, de dialecte vénitien, à la fois plat et entortillé, n'est pas de ceux qui éclairent les mystères :

« Voici cette Violette — ou Violante — dont le nez de Titien aurait bien voulu respirer le parfum; au reste, je me tais, ici, car il ne fut pas un amant vicieux.

« Violette née d'un palmier (Palma), lequel produit davantage, à mesure qu'il vieillit et dont les fruits sont si doux et si rares que le grand Titien lui-même s'est mis à les envier.

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

« Plante qui produit de deux manières des fruits qui sont également savoureux. Il est naturel que tous en soient gourmands. Et une note commente : « Violante engendrée et peinte par Palma Vecchio, amante de Titien ».

Et l'interlocuteur répond : « J'ai compris : Titien eut pour amante la fille de Palma Vecchio que son père rendit immortelle par son propre pinceau. Grand miracle ! Peinture vraiment digne de gloire ! »

Or ce Mario Boschini, peintre et poète du XVII^e siècle, était l'élève de Palma le Jeune qui fut lui-même l'élève de Titien. Nous recueillons précieusement ce qu'il nous rapporte sur le maître vénitien quand il nous décrit ses procédés, parce que nous connaissons le témoin qui lui a donné ses renseignements et que ce témoin nous paraît sûr. Point de motif non plus, pour douter, en principe, de sa véracité, quand il rapporte discrètement que l'on avait autrefois parlé d'un grand amour de Titien pour Violante, la fille de Palma le Vieux.

Cette tradition ne paraît pas avoir été retenue par les historiens modernes et ils avaient, en effet, quelques bonnes raisons de la négliger. D'abord, on pensait que Titien était du même âge ou même plus âgé que Palma et l'on ne trouvait sans doute pas qu'il fût un amoureux très « assorti » pour la fille de son ami.

Mais nous savons maintenant qu'il faut beaucoup rajeunir Titien et il n'y a plus d'inconvénient à ce qu'il ait aimé la « Violante », fille de Palma, si celui-ci avait trente-cinq ans tandis que lui-même n'en avait que vingt-cinq.

L'on croyait également que Titien avait épousé, vers 1512, sa femme Cécilia et l'on pouvait supposer raisonnablement que ce mariage éliminait, au moins pour quelques années, l'hypothèse d'une aventure romanesque entre Titien et Violante. Cette date marquait, non seulement l'entrée de Titien en ménage, mais aussi le commencement de ses relations d'amitié et d'art avec Palma ; le roman de Titien et de Violante ne pouvait se placer justement au temps de son mariage avec Cécilia. Ici encore, il nous faut rectifier. Ce n'est pas vers 1512, c'est en 1525 que Titien s'est marié ; c'est en 1520 qu'il ramenait Cécilia de Cadore et c'est cinq ans après qu'il l'a épousée ; de 1510 à 1520, c'est-à-dire de vingt à trente ans, en attendant le règne de Cécilia, le jeune peintre a donc eu largement le temps d'être amoureux ; il serait

LA JEUNESSE DE TITIEN

même tout à fait invraisemblable que, pendant ces dix années de jeunesse, il n'eût eu que des yeux de peintre pour les blondes vénitiennes dont il a, par son art, fixé la souveraine beauté. Comment, dès lors, l'histoire de Violante ne nous reviendrait-elle pas en mémoire et comment ne serions-nous pas tentés de rappeler l'amour de Titien pour la fille de Palma lorsque, dans l'œuvre de ce Palma, nous reconnaissions également la figure de cette jeune blonde qui, à plusieurs reprises, vers 1515, apparaît dans l'œuvre de Titien,

On voit assez où tendent ces préparations. Si la jeune fille de la galerie Borghèse tient de si près à l'œuvre de Palma, il faut sans doute reconnaître en elle la fille de ce peintre, dont la tradition dit qu'elle fut aimée par Titien. Et maintenant, regardons à nouveau le tableau; ne semble-t-il pas que nous trouvions, je ne dis pas seulement le sujet, le prétexte de ce thème pittoresque, mais bien la signification profonde de cette rêverie colorée. Comme Poliphile conduisant Polia, le peintre a conduit Violante auprès du sarcophage où le petit Cupidon recueille le sang d'Adonis pour l'offrir à sa mère; et tandis que les roses jetées sur la margelle du sarcophage se sont colorées de pourpre, la déesse, élevant d'une main le vase qui contient quelques gouttes du sang précieux, s'incline vers la jeune fille pour lui parler d'amour; elle n'est aussi tendre que pour mieux plaider la cause qu'elle défend; l'amoureux timide et respectueux a remis son sort à la déesse qui protège les amants et Titien a donné tant d'éloquence à ce visage que nul ne s'est trompé sur son expression; ce tableau est une exhortation à l'amour et le regard implorant de Vénus traduit la prière muette du peintre.

Et dans la jeune fille, maintenant, comment pourrions-nous reconnaître Médée, la terrible amoureuse aux philtres mortels? Ce n'est point davantage Hélène, l'épouse coquette fort avertie de la puissance de ses charmes; ce n'est aucun des grands rôles de la mythologie galante, mais bien une toute jeune fille, presque une enfant, malgré l'ampleur des formes et la majesté de sa parure. Elle ouvre de grands yeux candides, un peu étonnés, qui ne regardent pas. Et même écoute-t-elle la prière d'amour qui vient discrètement frôler son oreille? Elle semble plutôt attentive à une voix intérieure, à l'émoi que les mots caressants éveillent dans son cœur.

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

Si cette recherche des intentions de Titien avait conduit à quelque anecdote de la fable antique, il n'eût pas valu la peine d'en recueillir les résultats; si le thème de cette œuvre n'est qu'un prétexte, qu'importe le nom qu'il faut donner à cette jeune femme? Elle n'est qu'une jolie blonde richement parée, auprès d'une belle blonde à la superbe nudité. Mais si vraiment cette peinture enferme une confidence du peintre; si, dans son éclat limpide, nous devons reconnaître la lumière de sa jeunesse et la chaleur de son amour, alors il vaut la peine de scruter cette œuvre pour en connaître le secret; elle n'en paraîtra que plus rayonnante si notre sensibilité se met à l'unisson de son lyrisme.

Nous rencontrerons encore, dans l'œuvre de Titien, de ces compositions énigmatiques et émues; si elles n'étaient que d'ingénieuses allégories, elles pourraient, sans doute, rester d'une grande beauté; mais ces images obscures comme des rébus nous sembleraient-elles, comme ici, toutes débordantes de sentimentalité? Et il en sera toujours de même; Titien est de ceux qui se confient à leur art; à plusieurs reprises, sa peinture fut vraiment un chant d'amour ou de foi, tour à tour tendre, suppliante ou plaintive; son œuvre révèle des heures passionnées où il travaillait, le cœur vibrant d'espoir ou de regret. Le chef-d'œuvre de la galerie Borghèse est la plus tendre des prières d'amour.

1. Cette hypothèse sur la présence de Violante, la fille de Palma, dans le tableau de la galerie Borghèse était depuis longtemps formée dans mon esprit et les raisons pour la soutenir étaient déjà rédigées quand parut une étude de Mme Olga von Gersfeldt, la femme d'Ernest Steimann, sous le titre de *Vénus et Violante* (Monatshefte für Kunsthissenschaft, III, Jahrg. 1910, Heft 10). L'auteur y soutient cette même hypothèse avec des arguments analogues. Quand il s'agit d'identifier un personnage et de le reconnaître en des portraits différents, nous n'avons point d'autre argument que le témoignage de nos yeux; un témoignage de ce genre prend plus de force s'il est confirmé, sans entente préalable, par un témoignage concordant. L'étude de Mme O. de Gersfeldt et celle-ci se prêtent ainsi un mutuel appui. C'est ce qui nous a décidé, à maintenir la notre telle qu'elle avait été rédigée.

Toutefois, la thèse de Mme O. de Gerstfeldt ne paraît pas devoir être acceptée tout entière. L'auteur nous semble avoir groupé dans une même famille deux types de figures féminines assez distinctes. On ne peut qu'approuver quand l'auteur reconnaît une même jeune fille dans *l'Amour sacré* et *l'Amour profane*, dans le portrait de *Violante* de Palma à Vienne, et même dans la jeune femme étendue sur l'herbe de la *Bacchanale* de Madrid; l'auteur aurait encore dû ajouter la *Sainte Brigitte* dans la *Vierge aux Saints* de Madrid. Cette sainte est même, de tous ces portraits, celui qui rappelle avec le plus d'évidence la jeune fille de *l'Amour sacré*. Elle offre des roses à l'enfant Jésus et la Vierge qui tient l'enfant est le même modèle qui a servi pour la *Vénus* du tableau Borghèse; car, à notre avis, il ne faut pas, comme fait Mme O. de Gerstfeldt, reconnaître dans ces deux têtes la même personne. Derrière sainte Brigitte se tient un beau guerrier barbu, saint Ulphe, dans lequel Mme O. de Gerstfeldt n'aurait sans doute pas manqué de

LA JEUNESSE DE TITIEN

A cette même date, Titien peignait Violante, dans le tableau de Madrid, sous les traits d'une sainte Brigitte qui offre des fleurs à l'enfant Jésus; les deux jeunes filles ne se ressemblent pas seulement parce qu'elles ont été peintes d'après le même modèle;

leur identité est telle, qu'elles ne peuvent avoir été peintes que vers le même temps, avec la même palette; le même visage si jeune a été coloré par les mêmes teintes légères et transparentes; la seule différence vient de l'éclairage. Mais cette différence n'existe pas entre cette sainte Brigitte et le portrait de Vienne, attribué à Palma le Vieux et connu sous



XX. VÉNUS ET VIERGE. — 1, Vénus dans le tableau de la galerie Borghèse; 2, la Vierge dans le tableau de Madrid, *La Vierge et saint Ulphe*. Bien que de sentiment très différent, ces deux visages paraissent calqués sur le même dessin. De même, la jeune fille dans le tableau Borghèse est la même que sainte Brigitte dans le tableau de Madrid (Voir xix).

le nom de Violante. Les deux visages, placés, éclairés, coiffés de même façon, sont assez semblables pour nous obliger à penser que la figure de Madrid a été copiée sur celle de Vienne. Il n'est,

saluer Titien; il faudrait plutôt y voir Palma le Vieux qui accompagne sa fille; ce personnage a plus de quarante ans et Titien vers 1515, date de ce tableau, n'avait que vingt-cinq ans environ. Ce premier groupe de figures est bien issu du même modèle.

Mais il nous paraît impossible de reconnaître Violante dans le groupe de figures auquel appartient la *Flora* des Offices et la *Femme à sa toilette* du Louvre. On pourrait ajouter quelques figures à cette famille. Elles ne présentent pas, comme celles du groupe précédent, l'individualité de portraits; l'idéalisation y est visible. Ce type aux traits généralisés a servi alors à Titien pour représenter des « beautés » fort différentes. Il est, en tout cas, assuré que la *Femme à sa toilette du Louvre* ne nous montre pas Violante et Titien, mais Isabella Boschetti et le marquis de Mantoue, comme nous le verrons plus loin. Et cette fois le doute n'est guère possible car nous avons, pour nous guider, une figure masculine et les figures masculines conservent en peinture une individualité qui, dans les visages féminins, se dissout toujours un peu par l'idéalisation.

Les documents que nous connaissons ne confirment d'ailleurs point la tradition ou peut-être simplement la légende des amours de Titien et de Violante; mais ils ne la contredisent pas non plus. Ludwig qui en a publié de fort instructifs sur la vie de Palma n'a rien découvert qui nous renseigne sur l'« amorosa » du jeune peintre. Le plus important d'entre eux — le testament de Palma — la passe sous silence. Dans ce testament, daté de l'année de sa mort, 1528, Palma distribue sa fortune à ses neveux, orphelins depuis quatre ans. Parmi ces neveux se

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

d'ailleurs, point d'autre tableau de Titien qui rappelle autant que celui-là le souvenir de Palma ; certaines draperies ocres et le miroitement des surfaces suffiraient à évoquer le nom de Palma. A cette date, il n'y a pas que Violante qui rapprochait les deux peintres.

A la Vierge qui baisse les yeux vers l'enfant Jésus, Titien a donné le visage indolent et tendre de la Vénus qui parlait à Violante ; et dans cette sainte conversation de Madrid, les mêmes personnages figurent, que nous avons déjà contemplés dans le tableau de la galerie Borghèse. Il n'est pas jusqu'à l'amour qui ne soit encore présent dans le rôle de l'enfant Jésus. Une nouvelle figure est apparue, celle de saint Ulphe, un guerrier en armure, à la longue chevelure, au visage régulier et grave, dans lequel il n'est pas possible de reconnaître Titien qui était de dix ans plus jeune mais dont la ressemblance est indéniable avec le portrait de Palma le Vieux gravé dans le livre de Vasari.

Dans toutes ses peintures de ce temps, Titien nous fait respirer une atmosphère d'amour. Ses fervents le savent bien ; devant la *Flora* des Offices, la *Salomé* de la galerie Doria, la *Vanité* de Munich, notre admiration ne serait pas ainsi attendrie si, dans ces œuvres émues, nous ne percevions une confidence sentimentale.

trouvait Margherita qui habitait peut-être avec son oncle depuis la mort de son père. A cette jeune fille Palma laisse une petite dot pour se marier ou entrer en religion. Mais il est impossible de reconnaître dans cette Margherita la Violante dont Titien fut amoureux. Elle est née en effet après 1510, date de la naissance de son frère ainé Antonio ; elle avait donc au plus dix-sept ans à la mort de son oncle en 1528 ; elle aurait donc eu dix ans à peine quand il peignait les molles blondes qui passent pour représenter Violante et quand Titien plaçait cette même jeune fille dans le tableau Borghèse et dans la sainte Brigitte de Madrid. Il faut donc supposer que lorsque Margherita, la nièce, héritait, Violante, la fille avait déjà disparu ; Marguerite et Violette sont deux personnes distinctes ; il ne faut pas confondre les deux fleurs.



XXI. PALMA LE VIEUX. — 1, *Saint Ulphe dans La Vierge avec sainte Brigitte et saint Ulphe de Madrid*; 2, *Palma le Vieux*, d'après le portrait des Vies de Vasari. Saint Ulphe est plus jeune ; mais l'analogie des deux visages est frappante. Or dans ce même tableau figure Violante, la fille de Palma (Voir xix). Titien aurait donc réuni dans la même peinture le père et la fille.

LA JEUNESSE DE TITIEN

La *Salomé*, moins illustre peut-être que la *Flora*, n'est pas moins belle et n'a pas été caressée d'un pinceau moins amoureux et même, son visage, d'une pureté sans défaut, rayonne d'une lumière émanée de la chair comme à travers une ombre légère transparaît la pâleur d'un camélia.



XXII. SAINT JEAN-BAPTISTE.
— Titien a prêté son beau profil au supplicié dont Salomé porte la tête sur un plat (galerie Doria).

accessoire d'un intérêt médiocre, on comprend immédiatement que ce beau profil d'homme pâle, à la barbe jeune, à la chevelure fluide, n'est pas une tête indifférente; les lourdes boucles ont été arrangées avec coquetterie, de manière à bien mettre en valeur la beauté fatale du décapité. Notre pensée est alors bien loin du précurseur; ce beau cavalier n'est-il pas le héros de quelque aventure romanesque? Le modelé du visage, la ligne du front, la courbe du nez font reconnaître Titien lui-même, tel qu'il se présentera, un demi-siècle plus tard, dans son portrait de Madrid, figure de vieillard dont la chevelure a disparu, dont la barbe a durci, mais dont l'ossature dessine le même profil.

Pour le cas où nous refuserions d'admettre une intention romanesque dans ce thème évangélique, Titien a pris soin lui-même de nous avertir que cette Salomé et ce saint Jean ne jouent pas « pour de bon » leur tragédie; à la clé de la voûte au-dessous de laquelle se voit un lumineux paysage, il a suspendu un petit enfant muni de deux ailes qui font reconnaître l'Amour. L'utilité décorative de ce Cupidon est nulle et son intervention serait inexplicable et assez bizarre dans une pareille aventure, s'il n'était là pour donner sa signification à cette peinture et pour rappeler que la victime de cette adorable Salomé est seulement une victime de l'Amour, un supplicié par métaphore.

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

On pourrait sortir de l'œuvre de Titien et appliquer ces réflexions à beaucoup d'autres compositions sur le même motif. Salomé portant sur un plat la tête de saint Jean apparaît fréquemment, au xvi^e siècle, dans la peinture du nord de l'Italie. Toujours, le visage du décapité est d'une beauté romanesque, tendre, fatale, qui attendrirait un cœur de tigresse. Ces saint Jean à belle barbe sont des portraits comme les Salomé qui les portent. A Berlin, dans un tableau attribué à Romanino, un grand seigneur assiste au supplice de saint Jean et la tête que l'on présente à Salomé est si pareille à la sienne qu'il ne peut y avoir de doute; ce beau seigneur témoigne qu'il est prêt à offrir sa vie aux beaux yeux de sa dame.

* * *

Mais déjà la *Flora*, comme la *Salomé* ne sont plus seulement des portraits. Du frais visage si souvent contemplé, Titien dégage de plus en plus une image idéalisée. Il dessine avec plus de fermeté les plans du visage, le méplat du nez, l'ovale des joues; il donne plus de pureté à l'arc de la lèvre supérieure, à la courbe de la petite lèvre inférieure; est-ce plus de certitude dans son art, moins de soumission à son modèle? Le résultat est maintenant un type de beauté qui se détache peu à peu de la servitude d'une ressemblance individuelle et qui reparaitra désormais, plus d'une fois, dans son œuvre, quand il peindra non plus ses amours, mais celles des grands seigneurs, ses protecteurs et ses clients. Et cette beauté fraîche sera, un jour, la *Femme à sa toilette* du Louvre qui fut peinte pour le marquis de Mantoue, un peu plus tard. Depuis la jeune fille de la *Fontaine d'amour* jusqu'à cette jeune femme qui remplit le cadre de sa beauté, il semble que l'on voit mûrir la sensualité du peintre. Dans le visage de Violante, il y avait de l'incertitude, la fragilité de l'adolescence, la légèreté d'une âme enfantine et peut-être une humeur trop mobile pour se charger d'un sentiment trop lourd; de la *Salomé* et de la *Flora*, il émane un parfum moins frais, mais plus pénétrant et plus fort; la sève d'un être ardent entretient la chaleur de cette corolle de chair. Et même, on rencontre chez Titien, maintenant, des visages renversés, à la gorge gonflée, le regard levé et les lèvres closes; il faut le reconnaître dans cette

LA JEUNESSE DE TITIEN

extase voluptueuse, dans cette passion silencieuse qui émane de ces créatures en pleine fleur.

Et nous arrivons ainsi à l'année 1516, durant laquelle Titien entra en relation avec le duc de Ferrare. Le vieux Bellini mourut à la fin de 1516 laissant inachevées des peintures que Titien fut chargé de terminer. Titien avait déjà dû continuer, dans le palais des Doges, la *Soumission de Frédéric Barberousse* commencée par G. Bellini; pour Ferrare, il complète un *Festin des Dieux*, du même peintre, en y ajoutant un paysage de sa façon. Et quand, de 1516 à 1521, il exécuta les trois fameuses peintures aujourd'hui à Londres et à Madrid, destinées à parachever la décoration de la chambre du duc de Ferrare, il y paraît comme un élève de Bellini, bien plus que de Giorgione. La force de l'exemple et aussi la nécessité d'achever une œuvre dans son style initial avaient fait de Titien le continuateur de Bellini.

N'est-ce pas aussi un continuateur de G. Bellini l'auteur de ce *Jacques Pesaro présenté à saint Pierre* qui passe pour être le premier tableau de Titien et que l'on date généralement de 1502, sans raison suffisante? Cette composition éveille avec tant de précision le souvenir du vieux maître vénitien qu'on ne peut pas la supposer exécutée sous l'influence d'un autre peintre. Sans doute faut-il la placer au moment où Titien reprend les œuvres inachevées du vieux Bellini. Il n'y a pas une grande différence d'âge entre le Jacques Pesaro du tableau d'Anvers et ce même personnage qui figure dans le merveilleux tableau des Frari, terminé en 1526. Il y a là un motif très suffisant pour dater le tableau d'Anvers de 1515. La puissante famille des Pesaro s'est adressée vers cette époque au plus illustre peintre de Venise, Giovanni Bellini, mais les forces du vieillard l'ont trahi et c'est Titien qui, encore une fois, comme dans le palais des Doges et chez le duc de Ferrare, a reçu la tâche d'achever l'œuvre du vieux maître.

Après 1516, il faut nous arrêter. A cette date, la biographie de Titien sort du mystère et la chronologie de ses œuvres devient plus facile. A ce moment commencent ses rapports avec le duc de Ferrare et désormais, sa correspondance avec les grands seigneurs de la terre ferme permettra de dater avec certitude beaucoup de ses tableaux; c'est alors qu'il entreprend son grand retable de l'*Assomption* pour l'église des Frari et cette

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

composition puissante, en même temps qu'elle révèle un maître sûr de sa propre originalité, place son auteur hors de pair dans l'École et éclaire désormais son activité de la lumière de la gloire.

* * *

Il est d'ailleurs bien difficile de classer avec une chronologie rigoureuse les œuvres d'un peintre qui, comme Titien, travaille avec lenteur, abandonne un tableau pour le reprendre plus tard, parfois après de nombreuses années. Durant toute sa vie, qui fut longue, il mit à une très rude épreuve la patience de ceux qui attendaient de lui un portrait, une décoration, une composition religieuse. Sauf quand il peint à fresque, il se passe toujours bien du temps entre la commande et la livraison ; et dans l'intervalle, combien de lettres comminatoires ! Mais rien n'y fait ; Titien mûrit ses chefs-d'œuvre avec patience et ne les abandonne qu'à son heure. Dans les plus beaux d'entre eux, ce n'est donc pas la manière d'un moment, mais le travail de toute une époque, qu'il faut reconnaître. Ces habitudes étaient sans doute déjà les siennes dans ses premières années et, depuis 1508 jusqu'à 1516, il serait vain de tenter une chronologie absolument exacte de ses peintures. Il faut se contenter de groupements un peu larges qui suffisent à montrer clairement les grandes phases de son génie croissant.

Et nous y voyons aussi comment Titien a subi les influences de l'art vénitien de son temps, c'est-à-dire Giorgione, Bellini, Palma. Mais, contrairement à la tradition, contrairement à l'ordre historique qui nous montre l'école de Giorgione succédant à l'école de Giovanni Bellini, Titien a été « giorgionesque » d'abord, pour devenir « bellinesque » ensuite et enfin « titianesque ». Des œuvres comme le *Concert* et les fresques de Padoue sont d'un art hardi, déjà moderne ; elles sont pourtant du même homme qui, quelques années plus tard, peignait la *Bacchanale*, l'*Offrande d'amour*, plusieurs autres tableaux qui reprennent la gentillesse précieuse de Giovanni Bellini, l'*Amour sacré* de la galerie Borghèse où l'ardeur bouillonnante du *Concert* s'adoucit en une tendre suavité à la manière de Palma.

Et voici comment on peut imaginer les premières années de

LA JEUNESSE DE TITIEN

Titien. Vers 1493-1499, il arrive à Venise, âgé de neuf ans. Dans ses montagnes du Cadore, il a déjà donné des preuves de son talent en dessinant d'après des gravures allemandes et aussi d'après les sites alpestres. Et la ville aux architectures de marbre a bien pu l'éblouir, elle ne lui a pas fait oublier les images qui entourèrent son enfance. Même il a dû conserver, dans ses cartons, quelques-uns de ses premiers dessins; avec leur application hésitante de débutant, ils ont bien pu le faire sourire un peu plus tard, mais ils n'en sont pas moins comme les humbles sources d'une fratche poésie qui coulera au travers de son œuvre entière, avec la puissance tranquille d'un fleuve.

Ses premiers maîtres sont un mosaïste, puis les frères Bellini; mais il n'est pas l'élève soumis de ces vieux peintres qui reprochent à l'enfant sa largeur et sa facilité. Il quitte Giovanni dont le style sage le satisfait moins que celui d'un jeune maître, Giorgione, qui devait alors un peu étonner son temps par ses hardiesse. C'est vers 1507 que Giorgione inaugura cette manière qui faisait entrer dans la peinture vénitienne ce modelé plus large, cette vision plus libre que la peinture florentine connaissait depuis Léonard de Vinci. Adapté aux colorations vénitiennes, ce style moderne créait vraiment une volupté nouvelle. C'est à ce moment que Titien, âgé de dix-sept ans, devint un admirateur fervent de Giorgione; il était bien trop jeune pour que nous puissions compter pour beaucoup l'influence de Giovanni Bellini sur sa formation définitive. C'est Giorgione qui, le premier, eut une action décisive sur la direction que devait prendre le jeune peintre. Mais elle dura peu! Un an après, en 1508, Titien, âgé de dix-huit ans, peignant le Fondaco dei Tedeschi, étonnait Giorgione par la révélation de son talent; il s'était si bien assimilé la manière de son modèle qu'il parut, aux contemporains, le battre sur son propre terrain. Giorgione mourut en 1510, mais l'année suivante, Titien, travaillant à la Scuola del Santo de Padoue, y paraît affranchi de toute dépendance. Celui qui a mis sur pied ces personnages passionnés, avec des couleurs ardentes et une peinture énergique jusqu'à la brutalité devait trouver que les figures des vieux maîtres n'étaient pas douées d'une vie pleinement épanouie. Chez ce vigoureux praticien, la fougue de la jeunesse ne paraît pas encore domptée.

Mais Titien n'avait guère que vingt ans. Il était trop jeune encore

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

pour être chef d'école; Sebastiano del Piombo, son condisciple, était parti pour Rome. Il restait seul à Venise, pour représenter une manière si récente qu'elle n'avait pas eu le temps de renouveler l'école vénitienne où dominait le style du vieux Bellini. Titien restera toute sa vie fort accueillant aux influences de son milieu; dans sa vieillesse même, les orages de Tintoret vinrent déranger l'équilibre de sa peinture; à plus forte raison ne pouvait-il, à vingt ans, avoir assez de décision et d'autorité pour diriger une école. Il revint donc doucement, sans le savoir, vers le vieux Bellini, vers Palma qui étaient alors les plus illustres artistes de Venise. Les circonstances le firent, à plusieurs reprises, le collaborateur ou le continuateur de Giovanni Bellini dont il dut même pasticher la manière. Pendant plusieurs années, donc, sa peinture prit des inflexions douces, se fit appliquée; son art montra une minutie que l'on n'aurait pas attendue de lui, quand il brossait avec tant de décision et d'éclat les fresques de Padoue. Du *Concert champêtre* au tableau de la galerie Borghèse, des fresques de Padoue aux tableaux du duc de Ferrare, le chemin parcouru est celui qui ramène la peinture un peu en deçà des hardies conquêtes de Giorgione, vers Giovanni Bellini et Palma le Vieux; ces œuvres peintes pour le duc de Ferrare, de 1516 à 1520, sont parmi les tableaux les plus précieux de Titien; mais le lyrisme païen qui est en elles ne les fait pas bouillonner hors du lit où coulait sagement le frais ruisseau du vieux Bellini.

Quand il eut vingt-cinq ans, Titien offrait plus de résistance aux souffles qui traversaient le ciel vénitien. D'ailleurs, Giovanni Bellini mourut en 1516. C'est vers ce temps que Titien sentit la puissance et l'envergure de ses ailes; d'un vol hardi, en quelques bonds, le voici sur des sommets inexplorés. En 1518, il étonna Venise par une œuvre vigoureuse et éclatante : *l'Assomption de la Vierge*. La maîtrise est venue. Depuis lors, son art sera toujours plus large et plus fort. Le format de ses figures était lui-même amplifié; elles sont d'une pâte moins précieuse, mais plus ardente et moins frêle. Il ne pouvait plus, maintenant, retenir sa voix, et la musique de ses prédécesseurs semblera bientôt d'une grâce un peu menue. Il y eut quelques surprises; les moines des Frari ne reconnaissent pas tout d'abord, dans cette œuvre puissante, la Vierge qu'ils avaient accoutumé d'adorer sur les petits panneaux

LA JEUNESSE DE TITIEN

du xv^e siècle. Titien venait d'achever la révolution commencée par Giorgione, celle qui, dans l'Italie du centre, avait conduit de Botticelli à Vinci, de Pérugin à Raphaël. Venise ne pouvait être seule, au xvi^e siècle, à s'attarder plus longtemps dans le style des « primitifs ». Le peintre dont l'œuvre manifeste cet épanouissement final sera désormais le chef de l'école vénitienne; jusqu'à ce jour, il a suivi les anciens maîtres, c'est lui, maintenant, qui dirige.



CHAPITRE VII

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

TITIEN DOIT PEU A L'ANTIQUE || DIFFICULTÉS ET LENTEURS DANS L'EXÉCUTION DES TABLEAUX COMMANDÉS PAR LE DUC DE FERRARE || LE DUC LUI DEMANDE DE GLORIFIER L'AMOUR ET LE VIN. LE PROGRAMME EST EMPRUNTÉ A PHILOSTRATE. POUR SON TABLEAU DE « L'OFFRANDE A VÉNUS », COMME POUR LA SOI-DISANT « BACCHANALE », QUI REPRÉSENTE LA FÊTE DU VIN CHEZ LES ANDRIENS, TITIEN A SUIVI MOT POUR MOT LA DESCRIPTION DU RHÉTEUR GREC || COMMENT IL EST PASSÉ D'ANDROS A NAXOS POUR LA TROISIÈME PEINTURE, LA « RENCONTRE DE BACCHUS ET D'ARIANE » || L'INSPIRATION ET L'EXÉCUTION DANS CES TROIS TABLEAUX || IL EST REMARQUABLE QUE L'ŒUVRE DE TITIEN RENFERME TRÈS PEU D'IMITATION DE L'ANTIQUE. EXEMPLE D'UNE IMITATION FLAGRANTE, CELLE DU LAOCOON; INCOMPATIBILITÉ ENTRE LA STATUAIRE ET LA PEINTURE DE TITIEN.



MALGRÉ les apparences, Titien ne fut jamais un peintre très versé dans la mythologie. Les divinités de l'Olympe n'apparaissent que fort rarement dans son œuvre et quand nous reconnaissons quelque épisode de la fable antique dans ses compositions, ce sont des dénominations parfois bien étrangères à l'inspiration qui leur a donné naissance : Danaé, nymphe de Diane, Vénus, autant de vocables chers aux hommes de la Renaissance, mais qui ne paraissent pas vraiment désigner les formes et les sujets familiers à l'imagination du peintre. Titien est d'une région où le paganisme a pénétré plus tard que dans les milieux florentins ou romains. Pour les hommes de sa génération, la résurrection de l'art et de la religion antiques n'était encore qu'à son aurore. Les Alde, au début du XVI^e siècle, éditaient

(145)

LA JEUNESSE DE TITIEN

déjà les chefs-d'œuvre de la littérature grecque et latine ; quelques artistes archéologues collectionnaient les marbres mutilés que l'on tirait alors des ruines et transcrivaient pieusement les inscriptions gravées sur les stèles romaines insérées dans les édifices chrétiens. Mais tous ces signes précurseurs d'une germination nouvelle restaient à Venise des curiosités isolées, fragmentaires, et personne ne pouvait encore penser que ces plantes qui surgissaient, éparques, du sol où les avait ensevelies le moyen âge, allaient se développer encore une fois et prendre, peu à peu, sa sève à l'éclatante végétation du christianisme oriental.

Dans les dessins de Jacopo Bellini, dans les illustrations de ce *Songe de Poliphile* qui est un manuel pour artiste archéologue, les débris de l'antiquité sont recueillis et analysés avec la curiosité ardente, la maladresse inquiète de la découverte, non pas avec cet amour apaisé et tranquille qui suit une longue possession. Mantegna est un isolé dans son effort pour reconstituer l'histoire ; peut-être sa piété archéologique est-elle pour beaucoup dans le respect avec lequel il traite le passé ; mais son souci de vérité est certainement pour davantage encore ; il aurait pu le conduire en dehors du monde gréco-romain. Lui seul, d'ailleurs, dans le nord de l'Italie, à la fin du xv^e siècle, eut le cerveau assez créateur pour ranimer des figures et une action dégagées aussi complètement de l'iconographie courante. Dans ses gravures de *Bacchanales*, dans son *Triomphe de Jules César*, l'effort d'invention était moindre, car il était soutenu par d'innombrables bas-reliefs ; ces œuvres, en somme, ne sont que des adaptations de motifs antiques ; pour exécuter des variations nouvelles sur un thème déjà connu, un talent souple y suffit. Mais il faut un génie plus hardi et plus fort pour réchauffer de la pensée éteinte et ranimer une langue morte.

Le public instruit qui lisait ou se faisait lire les poèmes grecs et latins, à mesure qu'ils sortaient de la presse des Alde, était fort en avance sur le monde des artistes qui n'atteignaient encore l'antiquité que par quelques marbres parfois peu intelligibles. Lorsque Isabelle demandait aux peintres de la dernière génération du xv^e siècle de lui composer des *storie*, des poésies, c'est-à-dire des tableaux d'inspiration païenne, elle les embarrassait parfois beaucoup. Ces derniers maîtres de l'art chrétien éprouvaient de grandes difficultés à changer d'habitudes. La correspondance de la princesse avec Pérugin et Giovanni Bellini

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

est fort instructive à cet égard. Pérugin, avec sa facilité banale, parvint encore à donner des intentions mythologiques à ses poupées ombriennes. Mais avouons que son *Triomphe de la Chasteté* du Louvre est une pauvre chose. Quant au vieux Bellini, lorsqu'on lui demande une « histoire », il sent son imagination fatiguée ou rétive. Après s'être engagé, après avoir même accepté de fortes avances d'Isabelle, il finit, après bien des avertissements, par donner, au lieu de la mythologie promise, une Nativité. Au moins, devant ce motif, n'avait-il pas eu de peine à composer son tableau et à disposer ses figures.

A une telle date, dès qu'il sort de la peinture religieuse, l'artiste est libéré de la tradition iconographique qui, à la fois, l'enchaîne et le soutient; il a les priviléges de l'indépendance et ses risques; il lui faut s'avancer, sans guide, sur un terrain mal connu. L'antiquité n'est pas encore le fief de l'art plastique; elle a été, d'abord, explorée par l'humaniste. C'est donc l'humaniste qui renseigne le peintre sur ce monde nouveau. De plus, le foyer antique ne réchauffe pas seulement un cercle étroit d'initiés; il rayonne largement et de simples amateurs peuvent jouir des fruits de la culture païenne. Ce sont eux qui vont demander aux peintres — qui sont, le plus souvent, des esprits assez peu avertis — de ressusciter les formes et la lumière de ce monde disparu; mais cet humanisme mondain n'est pas, pour le peintre, un guide aussi impérieux qu'avait pu l'être la théologie du moyen âge. La peinture païenne reste donc, pour l'artiste, un mode d'expression beaucoup plus personnelle que ne permettait la fidélité à l'iconographie religieuse. Le sujet païen — surtout au commencement du xvi^e siècle — n'est pas encore lié par une tradition, ni par une archéologie documentée. Il admet la fantaisie personnelle. Quand on feuilleste les gravures mythologiques d'un artiste septentrional, Dürer, par exemple, on se rend bien compte que l'antiquité est encore, pour un moderne, le domaine du caprice.

**

Lorsque Titien, à son tour, aborde la mythologie, c'est sur le désir réitéré d'Alphonse de Ferrare et nous verrons que sa vision de l'antiquité ne nous introduit pas dans un monde inconnu mais

LA JEUNESSE DE TITIEN

nous ramène dans cette Arcadie qui avait hanté son imagination d'adolescent. Ce n'est pas sans hésitation que son esprit se laisse entraîner dans un nouvel univers; il fallut bien des objurgations pour l'y amener et même, lorsqu'il se mit à l'œuvre, il se fit constamment étayer par des textes anciens, comme s'il avait scrupule ou paresse à inventer.

A quelle date le duc de Ferrare demanda-t-il à Titien des peintures pour la décoration de son *studio*? On peut dire seulement que les relations furent continues, entre eux, à partir de 1516. Du 13 février à la fin de mars, Titien était installé au palais de Ferrare où il acheva, dit-on, la peinture de Giovanni Bellini, le *Festin des Dieux*. Nous savons, par sa correspondance avec Isabelle d'Este, combien Giovanni Bellini se sentait timide et embarrassé, quand on lui demandait quelque « histoire antique ».

A en juger par des reproductions, il est vrai médiocres, le *Festin des Dieux* qu'il a composé pour le duc de Ferrare (aujourd'hui dans la collection du duc de Northumberland) a été bien pauvrement imaginé. Les dieux sont bourgeoisement assis en cercle, comme en pique-nique; leur gobelet est à portée de leur main et ils ont posé à terre leurs attributs divins, pour manger et pour boire. Le roussin de Bacchus charrie une barrique qu'ils comptent bien vider. Une déesse, déjà, s'est endormie lourdement et un Pan sournois en profite avec grossièreté. Qui donc a traduit pour Giovanni Bellini cette histoire, racontée par Ovide? La tradition dit que Titien a exécuté le paysage; mais si on peut admettre qu'il peignit les arbres de droite, au feuillage dense, aux troncs légers, il n'est pas croyable qu'il ait taillé la roche qui se dresse au fond du tableau. Il est un trop beau peintre de la montagne pour avoir jamais pu dessiner ce gros roc artificiel, comme il n'y en a que dans les enluminures de primitifs et dans certains parcs exagérément rustiques.

Voici, résumé brièvement, ce que furent les rapports de Titien et de Ferrare, d'après les documents de la cour, depuis 1516 jusqu'à janvier 1523, c'est-à-dire pendant le temps que Titien mit à exécuter les trois peintures destinées au duc pour la décoration de son *studio*.

Du 13 février à la fin de mars 1516, Titien est installé au palais de Ferrare où il achève la peinture commencée par Giovanni Bellini, le *Festin des Dieux*. En 1517, il était de retour à Venise,

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

d'où il écrit qu'il travaille au « Bain » qui lui a été commandé, peinture dont il ne sera plus question¹. Entre temps, il achevait l'*Assomption* qui fut présentée au public en mars 1518.

Mais, dès avril 1518, il a reçu de Ferrare un programme et des croquis. Le 22 avril, l'envoyé du duc écrit à son maître que Titien a promis de commencer « ce matin et jusqu'à guerre finie ». Pourtant, Titien n'avance pas et, le 29 septembre 1519, le duc se fâche et fait dire « qu'il n'est pas de ceux dont on se moque ». Peu après, le 22 octobre, Titien allait passer quelques jours à Ferrare. Sans doute était-ce pour y apporter une des peintures commandées. En tout cas, il fit, en partant, des promesses dont aucune n'avait été tenue, l'année suivante, ce dont le duc se plaignait dans une lettre du 17 novembre 1520. En décembre 1521, Titien était invité à venir à Ferrare pour y apporter une nouvelle toile et y passer les fêtes de Noël. Il déclina l'invitation, probablement parce que la peinture n'était pas prête.

En janvier, en juin 1522, on relance encore le peintre, pour le prier de venir lui-même placer son tableau. Invitation qu'il décline pour la même raison. Le duc était furieux et son envoyé notait, en août, dans l'atelier de Titien qu'il n'y avait d'achevé, dans le tableau de Bacchus, que le char traîné par deux animaux et deux figures. Enfin, en janvier 1523, Titien annonce que la peinture est terminée; elle est immédiatement expédiée et va rejoindre, le 30 janvier, l'*Offrande à Vénus* et la *Bacchanale*. Quelques jours après, le 7 février, Titien était à Ferrare où il présidait, sans doute, lui-même au placement de ses peintures dans le *studio* du duc. Elles y restèrent jusqu'au jour où, en 1598, le légat du pape, le cardinal Aldobrandini, les fit enlever et transporter à Rome, dans le palais Ludovisi².

1. Qu'est devenue cette peinture? A. Vasari qui lui faisait visite en 1566, Titien montrait un tableau où une jeune fille nue s'inclinait devant une Minerve, et qui avait été commencé longtemps auparavant pour le duc de Ferrare. Ce tableau devint plus tard une Allégorie de l'Espagne secourant la religion. Avant de passer par ces deux avatars, cette composition pourrait fort bien avoir été d'abord des jeunes filles au bain.

2. Jacobsen (*Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXIX, p. 134) décrit et commente un dessin de la collection Santarelli, au cabinet de Florence, où il reconnaît une esquisse de Titien pour le tableau des *Andriens* et celui de *Bacchus et Ariane*. Cette esquisse à la sanguine donne, en effet, en quelques traits légers, l'essentiel de ces deux compositions, séparées par un simple trait, sur une même feuille. Jacobsen en conclut qu'elles ont été conçues ensemble et pour être placées l'une auprès de l'autre, ce qui ressort, d'ailleurs, également de l'examen des peintures et de tout ce que nous savons des circonstances de leur exécution. Quant à tirer

LA JEUNESSE DE TITIEN

Ridolfi rapporte que Titien, quand il allait chez le duc de Ferrare, sur son Bucentaure, recevait, en peignant, la visite de l'Arioste et les deux hommes s'entretenaient des aventures merveilleuses dont le poète tissait la narration fantastique de son *Roland furieux*. Tout n'est pas faux dans cette tradition; elle n'est pas seulement une invention des peintres d'histoire qui se plaisent à réunir, sous un même portique, les grands hommes d'une même époque. L'Arioste, en effet, a nommé Titien, avec éloge, parmi les premiers artistes de son temps, et sur le magnifique monument qui fut élevé pour les funérailles du peintre, un des tableaux qui rappelaient les principaux épisodes de sa vie le montrait peignant en présence du duc et de l'Arioste. L'Arioste tenait en main un livre ouvert. Était-il là simplement comme le plus illustre des hommes de la cour de Ferrare ou comme inspirateur de Titien?

J'avoue ne pas découvrir dans son œuvre une seule image qui puisse être tirée de la lecture du *Roland furieux*. Ce poème a inspiré abondamment les peintres, mais longtemps après son apparition; lorsque les aventures merveilleuses et galantes qui le remplissent furent devenues familières à l'imagination publique, et qu'il n'était plus besoin de lire le *Roland* pour connaître Alcine, Angélique et Bradamante, la matière du poème entra dans la peinture. Pour les peintres de la génération de Titien, l'Arioste n'est pas encore une source d'inspiration.

* * *

Il n'est pas difficile d'imaginer comment ont été choisis les thèmes proposés à l'art de Titien. Le premier est en l'honneur de l'amour, le second en l'honneur du vin. C'est un programme, une devise. Le duc de Ferrare demande pour son *studio* une glorification de Vénus et de Bacchus, comme Isabelle d'Este avait demandé à Péruge et à Mantegna des allégories sur le triomphe

d'autres conclusions de la comparaison de ces sanguines et des tableaux, il serait imprudent d'y songer; ces dessins ne présentent nullement le caractère d'esquisses en vue d'une composition achevée; ils peuvent avoir été exécutés d'après les tableaux tout aussi bien qu'avant eux; dans les coups de crayon, il n'y a rien qui rappelle Titien dont nous connaissons fort bien, au moins, les dessins à la plume.

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

de la vertu et de la beauté. Mais l'idée première a été complétée par quelque humaniste et il n'est pas très vraisemblable que ce furent le duc, ni le peintre, qui allèrent chercher dans Philostrate les descriptions que Titien s'est chargé de traduire en couleur. En avril au 1518, Titien reçut de Ferrare un programme et même des croquis. C'est un texte de Philostrate qui a fourni à Titien le thème de son tableau dit de *l'Offrande à l'Amour*; en voici quelques extraits, d'après la traduction de Blaise de Vigenère¹; il est utile de les citer, pour montrer combien Titien a suivi fidèlement le texte de son auteur :

« Voicy les Amours qui cueillent les pommes; et ne vous émerveillez pas qu'ils soient tant, car ce sont tous enfants de Nymphes.... Ces rangs d'arbres icy vont tous droicts plantez à la ligne, par le milieu desquels on se peut promener à l'aise, étant les allées revestues d'herbe délicate et tendre, pour servir comme de matras à ceux qui se voudraient coucher dessus (Titien n'a pas planté ses arbres en ligne, il a préféré le désordre d'un bosquet naturel). Et les belles grosses pommes, de couleur d'or, incarnates et clerluisantes, qui pendent au bout des rameaux, invitent tout le jetton et vollée de ces petits cupidons à les bien cultiver. (Titien, toutefois, ne s'est pas astreint outre mesure à donner à ses arbres l'aspect de pommiers). Lesquels y ont maintenant attaché leurs beaux dorés carquois, voire d'or pur quelques-uns et les sagettes qui sont dedans, afin qu'estans nuds et deschargez de leurs armes, ils puissent plus librement volleter çà et là; et ont jecté quant et quant leurs mandilles sur l'herbe riole-piolée de toutes sortes de couleurs. Leurs chefs aussi ne sont plus ornez de chapeaux ne bouquets, parce qu'il leur suffit de la chevelure. Mais leurs ailes teintes d'azur, pourpre et jaune doré, et à quelques-uns toutes d'or, battent l'air d'un son fort harmonieux et plaisant à ouyr. O bienheureux paniers où ils serrent les pommes qu'ils cueillent! Comme ils sont richement estoffés de plusieurs sardines, grand nombre d'émeraudes et de perles nayves! (Titien n'a oublié ni les carquois, ni les « mandilles » sur l'herbe, ni les ailes d'azur, de pourpre et d'or, ni les paniers pleins de pommes).... En voilà quatre des plus excellens en beauté de tous

1. Les images ou tableaux de Platte-Peinture des deux Philostrate, sophistes grecs, mis en français par Blaise de Vigenère. Paris, in-folio, 1614.

LA JEUNESSE DE TITIEN

qui se sont séparez de la troupe; dont les deux se combattent à belles pommes et les deux autres à coups de flèches. Leur mise toutefois ne semble point courroucée, ni leurs beaux visages troublez de quelque indignation ou rancune; ains se font beau jeu l'un à l'autre, se présentant l'estomac tout nuds, afin que les traicts ne faillettent d'atteindre et s'y puissent planter fermement. Tout cecy, mes amis, n'est autre chose qu'amitié et désir naturel. Car ceux qui se jouent de pommes bastissent un commencement d'amour; dont cettuy-ci lance la sienne après l'avoir baisée; et cettuy là tend les mains pour la recevoir, monstrant qu'aussi il la veuille baiser et la renvoyer s'il la prend. (Il est facile de reconnaître dans ces phrases les deux amours qui, tout au premier plan, à droite du tableau de Titien lancent l'un une flèche, l'autre une pomme à deux amours placés en face d'eux, et maintenant nous savons pourquoi l'un d'eux lève les bras et présente son « estomac tout nu », c'est pour que la flèche d'amour ne le manque pas)... Cettuy-cy a déjà surmonté l'adversaire sien, s'estant jetté à corps perdu dessus son dos... il ne faut pas cependant laisser échapper ce lièvre parce que s'estant blotti sous les arbres pour manger les pommes qui tombent à terre, les enfants se sont mis à chasser : les uns le hallans à grands battements de mains, les autres en huant après. En voilà un qui bransle son manteau au-devant, pour le faire retourner arrière; ceux-cy vollettent par-dessus et crient tant qu'ils peuvent après... mais la meschante beste se desrobe et bondist à quartier là où l'un d'eux l'ayant happé par le jarret, il luy eschappe tout aussitôt des mains. Parquoy ils rient et sont tombez l'un de costé, l'autre à bouchon, et tous ceux-là à la renverse.... (Cette lutte, ces bousculades autour du lièvre qui s'échappe, expliquent cette foule bariolée d'amours qui s'agit au second plan du tableau. Mais enfin, il faut amener Vénus, la divinité de cette fête).... Ils ne veulent point tuer le lièvre à coups de flèches, ains taschent de le sauver en vie, pour le présenter à Vénus, comme une offrande très agréable à la déesse.... Et où est-elle, et à quel propos ces pommes ici? Voyez-vous point ce rocher creux d'où sort un bouillon d'eau sombre clère, à boire très délicieuse, qu'on fait venir pour arrouser les arbres? Sachez pour vray là estre cette Vénus que les Nymphes y ont dressée pour les avoir rendues mères de ces amours et d'une belle lignée. Car le mirouër argentin et les

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

riches patins dorez et les brasselets de la mesme estoffe, n'ont point esté pendus là sans cause ». Titien, pour être plus explicite, a remplacé la fontaine par une statue de Vénus et il nous a montré les nymphes apportant les bracelets que Philostrate avait seulement vus suspendus auprès de la fontaine de la déesse.

Mais enfin, malgré la fidélité avec laquelle Titien a suivi le texte de Philostrate, il lui a fallu inventer les formes qui devaient le traduire en peinture; si précise que soit une traduction littéraire, il n'y a point de mesure commune entre une phrase et des images. Il s'est contenté de faire des variations sur un thème qui lui était bien familier à ce moment, le thème du bambino.

Titien, qui n'est pas grand inventeur d'attitudes, est d'une fécondité intarissable quand il fait gambader des amours. Il n'est pas de peintre qui ait imaginé des gestes enfantins plus variés, sans doute parce qu'il lui était facile d'en dessiner beaucoup d'après nature; quand il s'appuie sur la réalité, Titien est toujours hardi, facile, sûr de lui. Il y a une violence plus théâtrale, plus voulue, dans les grands drames où il est obligé d'imaginer des mimiques expressives; alors ses violences peuvent être émouvantes, mais on y sent plus d'effort et moins d'aisance; que l'on compare la rencontre de Bacchus et d'Ariane avec les amours de la fête de Vénus, les mouvements emportés des apôtres et les voltiges des anges autour de l'Assomption. Il fut d'autant moins embarrassé pour exercer des variations sur ce thème du bambino qu'il venait justement de bourrer avec de petits corps potelés les nuages lourds qui s'élèvent en emportant la Vierge de l'Assomption. Les amours de la fête de Vénus sont de la même couvée; c'est la même lumière qui caresse leurs membres dodus et leurs ventres bombés.

Sujet fort attrayant, pour un peintre d'enfants, mais qui n'en est pas moins fort pauvre. Des corps d'enfant ne peuvent avoir d'individualité pour un peintre; la seule manière de les distinguer est de varier les attitudes; un tableau de ce genre semble naturellement n'être qu'une juxtaposition d'études d'une même figure; comment nous intéresser à l'un plus qu'à l'autre? Sous son apparente richesse, un tel sujet apporte donc en lui-même une irrémédiable monotonie. D'autres, depuis Titien, Rubens ou l'Albane, ont aussi déroulé et emmêlé des guirlandes d'enfants; ils ont beau s'ingénier, ils ne peuvent faire mieux que

LA JEUNESSE DE TITIEN

traiter ce thème comme un bouquet composé de fleurs d'une même espèce.

Dès le XVII^e siècle, Ridolfi, qui sait que la *Fête des Amours* est empruntée à Philostrate, ne connaît plus l'origine de ce qu'il appelle la fête de Bacchus, dont il donne pourtant une description précise et exacte. Il ne sait plus que ce thème est emprunté à Philostrate également. C'est que, dès cette époque, la *Bacchale* est devenue un thème courant et il n'est plus nécessaire d'en chercher l'origine littéraire pour le comprendre.

Le second tableau exécuté pour le duc de Ferrare est une glorification du vin et il est emprunté au rhéteur grec, ainsi que l'a montré le premier Franz Wickhoff¹. Voici le texte de Philostrate, d'après la traduction de Blaise de Vigenère :

« Le ruisseau de vin en l'isle d'Andros et les Andriens enyvrés d'iceluy sont le sujet du présent tableau. Car ces gens-là, de la grâce et bénéfice de Dionysos cultivent un très bon et fertile vignoble, d'où sort une rivière, non guères grande de vray s'il n'était question que d'eau, mais en reste copieuse et divine si vous considérez que c'est vin. De sorte que qui en aura tasté une fois, il lui sera loisible de dédaigner et le Danube et le Nil et de dire de ces deux fleuves qu'ils eussent pu paraître encore meilleurs, s'ils coulassent d'une liqueur telle, bien que moindre assez qu'ils ne sont. C'est ce que chantent à mon avis, ceux que voilà dansant à l'un et l'autre bord, avec des filles et garçons couronnés de lierre et de liset et ceux-ci vautrés sur la terre. » Il n'était pas facile à Titien de rendre visible le ruisseau de vin coulant dans l'herbe. Il est pourtant aisé de suivre son cours, au premier plan de la composition. Les attitudes des filles et garçons ont été également données au peintre par le texte grec, les uns dansant, les autres « vautrés » sur la terre et c'est pour bien montrer qu'ils chantent les louanges du vin qu'au centre du tableau, devant une jeune femme, une feuille a été placée, sur laquelle esécrit, au-dessous d'une portée musicale les deux vers français que voici :

*Qui boyt et ne reboyt.
Il ne scet que boyr soit.*

1. *Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen*, 1902, p. 120.

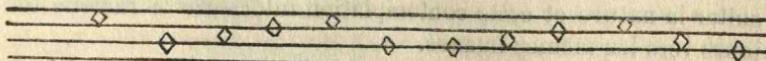
LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

Chanson à boire que le duc de Ferrare avait peut-être rapportée de son séjour en France¹.

.... « Faites donc votre compte d'ouïr tout ceci, car quelques-uns le chantent de vrai en bégayant le vin qu'ils ont bu. Voici au surplus ce qui s'aperçoit en cette peinture. Le ruisseau est couché sur un gros lit de raisin dont il espreint et fait sourdre une fontaine : ayant quant à lui la face cramoisie et jouffue et les Thyrses croissent tout autour ainsi que font les roseaux ès lieux aquatiques. (Titien a placé à l'arrière-plan de sa composition ce « ruisseau » personnifié par une sorte de Comus jovial, spirituellement peint, étalé sur le dos et d'une corpulence qui doit, en effet, constituer un excellent pressoir. Enfin, la description de Philostrate s'achève en annonçant l'arrivée de Dionysos qui trouve naturellement sa place dans cette fête du vin).... Cependant que Dionysos s'en vient à voiles déployées à la feste et aux bacchanales d'Andros, où déjà le navire a jeté l'ancre dans le port, menant pèle-mêle avec lui les Satyres Lénéens et Silènes : le Riz pareillement et le Comus, les deux plus récréatifs et meilleurs buveurs de tous les Démons, afin que le plus allégrement qu'il pourra il jouisse du fleuve. » Titien n'avait point la possibilité d'introduire toutes ces nouvelles figures dans sa composition déjà encombrée ; il s'est contenté de faire voir, dans le fond de son tableau, la voile blanche du navire qui amène Dionysos à Andros. Il réservait pour une nouvelle composition la peinture du dieu et de son bruyant cortège. Et c'est ainsi que cette arrivée de Bacchus entraîna la présence d'Ariane, et la confusion entre Andros et Naxos et c'est déjà le tableau suivant qui se compose dans l'esprit de Titien.

Les tableaux conçus et exécutés vers le même temps restent étroitement apparentés, malgré la diversité des compositions et des motifs. Dans la *Fête de Vénus*, les amours étaient les frères des anges qui accompagnent la Vierge de l'*Assomption*. Dans la

1. Titien a même pris soin d'écrire la musique de cette chanson qui doit se chanter ainsi en canon :



Qui boyt et ne re boyt Il ne scet que boyz soit

LA JEUNESSE DE TITIEN

Bacchanale, ou plutôt dans la *Fête du Vin*, dans cette cohue dansante dont les bras et les têtes se détachent en silhouettes sombres et agitées sur le ciel clair, reconnaissons ces mêmes bras un peu courts, ces petites mains qui battent l'air au-dessus des rudes apôtres qui s'agitent et s'effarent, tandis que la Vierge monte au ciel.

D'après une tradition relatée par Ridolfi au xvii^e siècle, la jeune femme étendue à terre, bien en vue, au milieu de la composition, serait le portrait de cette Violante, fille de Palma le Vieux, que nous avons déjà rencontrée dans le tableau de la galerie Borghèse. Ridolfi ajoute même que, pour jouer sur le nom de la jeune fille, le peintre aurait peint des violettes. Rien ne s'oppose à ce que cette aimable tradition soit acceptée, ni le visage de la jeune femme, qui est gracieux et rêveur, ni la date du tableau qui correspond à peu près au temps où Titien a pu être amoureux de la jeune fille. Il a du être exécuté vers 1516-1517; c'est dans ces années même que Titien a pu être l'ami de Violante; c'est vers cette date que se groupent les peintures où se reconnaît le tendre visage de la fille de Palma. Il est intéressant enfin de remarquer qu'un pinceau appliqué et très fin, — est-ce celui de Titien? — a écrit le nom du peintre sur la bordure de la chemisette de la jeune fille.

Une autre figure doit encore être retenue pour les rapprochements qu'elle autorise avec ce même tableau de la galerie Borghèse : la jeune femme nue qui dort, étendue dans l'angle droit de la composition. Malgré la différence d'attitude entre ce corps couché et cette Vénus debout, appuyée au rebord du sarcophage, il est impossible de méconnaître l'étroite ressemblance entre les silhouettes où s'inscrivent les jambes et le torse de ces deux figures. D'autres œuvres montreront combien Titien aime à reprendre ainsi un même thème plastique pour l'utiliser à plusieurs reprises et, au besoin, à des fins différentes; il a peint beaucoup de *nude*; tous se ramènent à trois types au plus; il n'est pas de ceux qui improvisent aisément une belle forme d'après le modèle; il préfère contempler son rêve, plutôt que consulter la nature et cette contemplation intérieure le ramène toujours vers les mêmes images.

Cette figure est-elle seulement celle d'une jeune Andrienne plongée dans le sommeil de l'ivresse? La coupe vide que sa main

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

a laissé choir semblerait l'indiquer. Mais l'importance que Titien lui a donnée et surtout l'identité de quelques accessoires placés dans la composition voisine suggèrent qu'il faut, sans doute, reconnaître ici Ariane elle-même, abandonnée sur le rivage par Thésée et qui va se réveiller tout à l'heure, au bruit de Dionysos et de son cortège. Quant à l'invraisemblance de ce sommeil, au milieu de cette bruyante Bacchanale, elle n'était pas pour arrêter Titien. Les raisons de logique, dans son œuvre, ne comptent pas en face des raisons plastiques et nous verrons plus tard une nymphe — la soi-disant Antiope du Louvre — dormir profondément, sans entendre les meutes et les cors d'une chasse qui passe au-dessus d'elle.

L'humaniste qui, Philostrate en main, conseillait Titien, confondit, peut-être, volontairement cette arrivée de Dionysos à Andros avec le voyage fameux dans l'île de Naxos où le dieu se trouva en présence d'Ariane que Thésée avait abandonnée. Et peut-être alors Titien entendit-il lire les passages suivants, sur l'aventure de la malheureuse Ariane, que Philostrate raconte sur un ton goguenard : « Vous avez peut-être autrefois entendu de votre nourrice (car ces manières de femmes sont plus que stylées en telles besognes et ont toujours les larmes à commandement pour enrichir et donner crédit à leurs contes) que Thésée se porta mal et ingrattement envers Ariadne... ». Puis il décrit l'arrivée de Dionysos. « Dionysos, ivre d'amour et vêtu de sa belle robe de pourpre et équipé de roses, s'approche d'elle. » Et le narrateur s'échauffe pour décrire la jeune femme endormie : « Voyez un peu Ariane ou plutôt le sommeil propre : cette poitrine découverte jusques au nombril, le col nonchalamment à la renverse, la gorge si délicate, l'épaule droite qui se voit toute... ».

Quoi qu'il en soit, lorsqu'il lui faut peindre une troisième composition, le thème qui se présente à son imagination est celui de *Bacchus et Ariane*, celui-là même dont la description de Philostrate avait amorcé le développement. Pour cette troisième peinture, un nouveau texte antique va enrichir sa pensée. Mais entre le tableau des Andriens et celui de *Bacchus et Ariane*, il reste un lien ; c'est la même femme qui, tout à l'heure, dormait et qui, maintenant, fait un geste de crainte et de fuite devant Bacchus. La robe et l'urne sur lesquelles la dormeuse était étendue sont maintenant aux pieds de l'Ariane apeurée et fuyante.

LA JEUNESSE DE TITIEN

Une telle identité rend évidente l'intention de Titien; il avait voulu nous faire reconnaître le même personnage dans deux attitudes différentes, deux actions successives. Tandis que la belle Andrienne devenait l'Ariane éplorée, l'île d'Andros devenait

l'île de Naxos. Il ne restait plus qu'à compétir la légende antique en supposant que Thésée avait abandonné Ariane, après avoir participé avec elle aux libations des Andriens.

Le texte nouveau que Titien a suivi avec la même étonnante fidélité que les deux textes de Philostrate est la description que Catulle donne du cortège de Bacchus dans les noces de Thétis et



XXIII. L'ARIANE. — 1, *Ariane dans le Bacchus et Ariane de Londres*; 2, *la vraie mère dans le Jugement de Salomon de Kingston Lacy*. Cette composition contient plusieurs autres figures qui se retrouvent dans l'œuvre de Titien (Voir xi).

de Pélée (*Carmina, LXIV*). Chacune des figures du peintre est la transcription du poème latin, transcription si exacte qu'elle serait inexplicable si l'on ne supposait auprès de lui un bon latiniste pour le guider. « D'un autre côté volait Bacchus en fleur, entouré de satyres et de silènes de Nysa, à ta poursuite, Ariane, et brûlant de ton amour! Et les Bacchantes, joyeuses, çà et là, s'emportaient d'une âme enivrée, crient Evhé! et secouant la tête, Evhé! Les unes agitaient les lances enguirlandées de leurs thyrses, d'autres emportaient les membres d'un taureau dépecé, d'autres se ceignaient de serpents entortillés.... D'autres frappaient des tambours, d'une main rapide, d'autres arrachaient des tintements aigus à l'airain poli. Ailleurs, les cornes soufflaient des ronflements rauques et la flûte barbare, sur un rythme sauvage, lançait des sons stridents. »

Jamais peintre ne se montra plus fidèle illustrateur d'un poète; on a reconnu, au passage, les lances enguirlandées, le taureau dépecé, les serpents entortillés, tambours et cymbales; Titien n'a rien omis.

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

M. Lafenestre remarque que l'élan du jeune dieu qui bondit de son char, vers Ariane épouvantée, traduit, sans doute, le « te quaerens, Ariane » si vif, si passionné, du poète latin; mais le rapport est moins direct; entre un vers passionné et un geste expressif, il y a bien de la distance. Ce n'est point dans Catulle que Titien a trouvé l'attitude imprévue, un peu étrange, et charmante du jeune dieu. Ce Bacchus surpris en plein vol, les jambes écartées pour le bond, le jet des deux bras balançant l'élan du corps, aucun modèle n'en a pu fournir l'étonnante attitude. Elle s'explique par la nécessité de faire sortir élégamment le jeune dieu de ce beau char sculpté, profond comme une cuve. Titien, à ce même moment, vers 1520, peignait pour Brescia une *Résurrection du Christ*. Il l'avait représenté dans une attitude agitée et un mouvement qui convenait à une figure qui évolue librement, au milieu des nuages. Pour son Bacchus, il a repris le dessin de son Jésus montant au ciel. Et une remarque déjà faite s'impose à nouveau; Titien n'invente pas des attitudes avec l'aisance d'un Michel-Ange ou d'un Corrège et il reprend volontiers un même motif pour l'adapter à des actions différentes.

De même pour la figure d'Ariane. Dans le *Jugement de Salomon*, antérieur de quelques années et resté inachevé, Titien avait prêté à l'une des mères le même geste violent qui jette en avant le corps de son Ariane; bien qu'il accentue chez celle-ci le mouvement de fuite en profondeur, il reste vraisemblable que les deux attitudes sont nées de la même imagination. Nous avons vu, d'ailleurs, que plusieurs autres figures de la *Bacchanale* présentent d'évidentes analogies avec les acteurs ou spectateurs du *Jugement de Salomon*. Le satyre entouré de serpent est un souvenir précis du grand diable qui se « fend » en avant, levant le bras droit pour partager en deux l'enfant que se disputent les deux mères.

Ainsi, de ces trois tableaux se dégagent les mêmes remarques sur la manière dont ils ont été conçus et exécutés. Chaque fois, Titien a suivi fidèlement un texte ancien, Philostrate et Catulle, et il n'est pas une de ses figures dont la présence et l'action ne répondent à une phrase de l'auteur grec ou latin; mais aussi il n'en est guère qui soit un souvenir de l'art antique. Sauf les exceptions notées plus loin, il est impossible de trouver une parenté entre les figures — même païennes — de Titien et celles que nous a laissées la statuaire gréco-romaine. Son Bacchus bondissant n'est

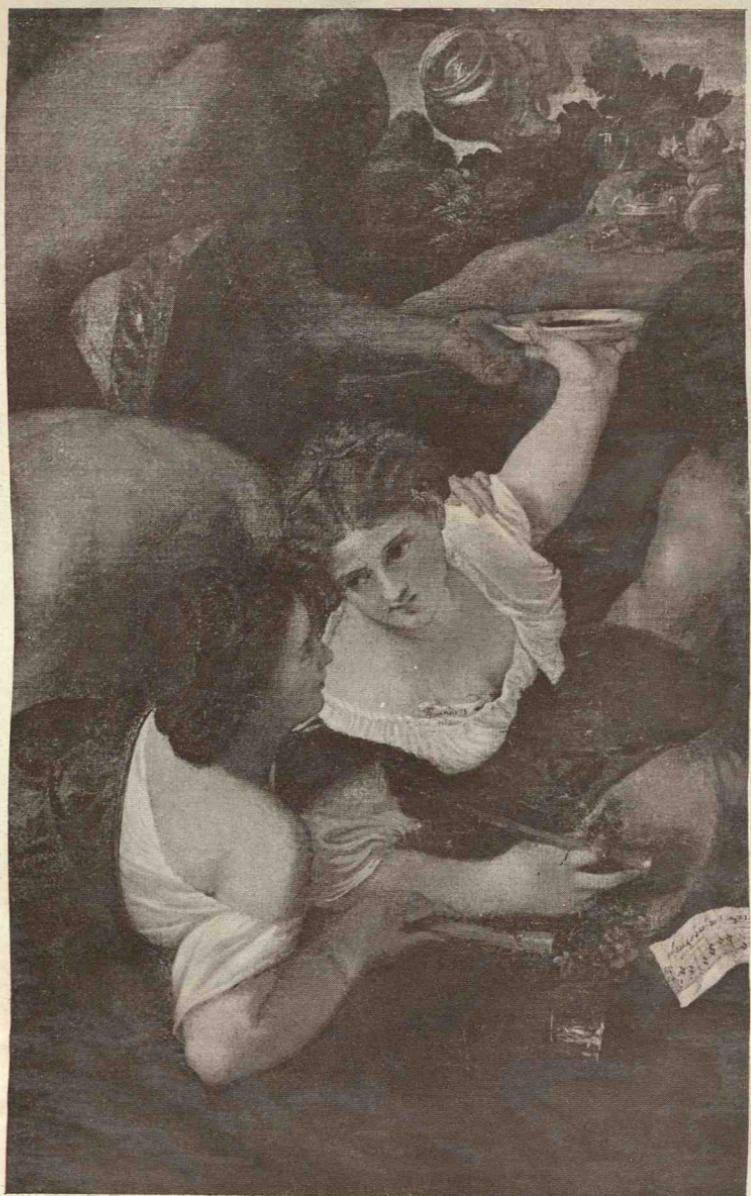
LA JEUNESSE DE TITIEN

antique ni par l'attitude, ni par les proportions. Mais il est bien le frère du *Saint Sébastien* de Titien, avec ses jolis membres ronds et un peu courts et ses fines extrémités. Et Ariane aussi est bien de cette famille des jeunes femmes dont Titien enveloppe les chairs lumineuses dans le désordre de fines chemisettes et de soieries chatoyantes. Les amours potelés qui gambadent dans le tableau du Prado ne sont pas davantage les Cupidons de l'art antique; la statue de Vénus elle-même, malgré ses prétentions grecques, n'est qu'un pastiche manqué. Et le satyre du cortège de Bacchus, avec sa vieille tête grimaçante, son nez court et sa tête molle, rappelle la banalité de Giovanni Bellini, bien plutôt que les merveilleux hommes-boucs sortis de l'imagination grecque. Si l'inspiration païenne est venue animer l'œuvre de Titien, ce n'est point par l'imitation de quelques bas-reliefs, mais seulement par l'intermédiaire de la poésie.

Sans doute, dans plusieurs figures du *Bacchus et Ariane*, nous reconnaîtrons des imitations du fameux Laocoon. Mais en s'inspirant de ce groupe, Titien, comme nous le verrons, ne cherchait pas l'inspiration antique. Il se contentait de reprendre quelques attitudes à sa *Résurrection* de Brescia. C'est le Christ de Brescia qui est fils du Laocoon, et qui a inspiré à son tour le Bacchus.

L'atmosphère d'un tableau de Titien n'est pas celle qui se respire dans un musée d'antiques. Une lumière radieuse baigne l'horizon lointain et une ombre fratche tombe du feuillage des grands arbres; les corps sont de chair élastique et tiède; les draperies qui les revêtent sont des tissus aux reflets changeants; aucune de ces sensations n'a jamais été suggérée par la contemplation d'un marbre.

Le milieu dans lequel ces « fantaisies » nous retiennent est le même que celui où nous avaient déjà conduits les pastorales, ces fêtes de la jeunesse, de la musique et de l'amour; de belles jeunes filles, de beaux jeunes gens en des paysages radieux. Il a fallu seulement, enlever aux hommes leurs chausses bariolées, les pourpoints trop ajustés, les toques sur les chevelures bouclées; pour les femmes, il n'était même pas besoin de modifier leur parure; Titien n'a guère qu'une manière d'habiller ses modèles, elle sert aux nymphes antiques et aux « belles » modernes. La confusion entre les Vénus païennes et les Vén-



Cl. Hachette.

UNE ANDRIENNE (dans la fête des Andriens).

(Musée du Prado, Madrid.)

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

tiennes est facile, car il ne prend nul souci de les distinguer quand il les montre dans leur nudité.

Ce n'est pas une atmosphère très différente qui se respire dans les « Arcadies » de Titien et dans sa fête chez les Andriens. C'est bien le même monde de bergers, la même fantaisie rustique. Dans les Arcadies, ces jeunes pasteurs se consacraient à la musique et à l'amour, tandis qu'ils se consacrent maintenant au vin, de par la volonté du duc de Ferrare. Mais ce sont bien les mêmes jeunes hommes aux courtes tuniques ou dévêtu et ce sont bien aussi les mêmes bergères aux corsages débordants et aux nudités opulentes. Ce monde de fantaisie, sorti de l'imagination de Titien, reste à lui et à lui seul; on ne le trouve ni chez Giorgione, ni chez Palma. Poussin, plus tard, en admirant les *Bacchanales*, dépouillera ces figures des belles étoffes chatoyantes qui les modernisent et il en dépersonnalisera aussi les visages pour rejoindre la pureté du marbre antique. Si Titien est païen dans ces petites œuvres, ce n'est pas pour avoir ranimé des reliques gréco-romaines, mais pour avoir puisé aux mêmes sources que les anciens le plaisir de vivre et le secret de la beauté.

Dans les premières années du xvi^e siècle, toute peinture d'inspiration mythologique ajoutait à la constitution de cet univers merveilleux, présenté par l'archéologie, rêvé par les humanistes, mais irréalisé encore par l'imagination moderne. Titien ne peut pas être compté, comme Mantegna, parmi les inventeurs qui ont retrouvé, ressuscité le monde gréco-romain, mais il est un de ceux qui ont su animer l'image qui nous en tient lieu. En réchauffant de belles formes, de sa sensualité, il a, mieux que tout peintre archéologique, fait revivre la poésie grecque. Devant ces *Bacchanales* qui ne doivent pourtant rien à l'imitation de l'art antique, on se sent comme à la source même de la volupté païenne.

* * *

Ces trois tableaux exécutés pour le duc de Ferrare appartiennent au genre précieux des œuvres de *studio*, comme les petits panneaux que Mantegna avait si finement ciselés pour Isabelle d'Este. Alors que la peinture était consacrée surtout à la décoration des églises et des palais, voici qu'un genre nouveau

(161)

LA JEUNESSE DE TITIEN

apparaît, étranger à tout ce qui était, jusqu'alors, la raison d'être de cet art : l'utilité décorative et l'inspiration religieuse. Destinés à circuler d'une galerie à l'autre, pour le plaisir d'amateurs friands de bonne peinture, ces tableaux mobiliers doivent être d'abord des chefs-d'œuvre d'une exécution précieuse et raffinée. Cet art de *studio* ramène Titien aux minuties ciselées du **XV^e** siècle. Gentile Bellini lui avait reproché la largeur et le laisser-aller de son pinceau ; le peintre des fresques de Padoue et de l'*Assomption* dut se trouver à l'étroit dans ces petits cadres où il lui fallait faire tenir un grand nombre de figures. Il comprit que sa manière devait se faire attentive, appliquée, minutieuse, pour les achever *ad unguem*.

Ces tableaux de Ferrare qui ont plus fait pour la gloire de Titien que ses grandes compositions religieuses, ne sont pourtant point exécutées dans sa manière habituelle. Tandis que, dans ses œuvres de jeunesse, les figures qu'il peint sont des portraits ou, tout au moins, se ressentent de l'imitation directe du modèle vivant, il est aisé de voir que le travail d'imagination l'emporte ici sur le souci de faire vrai. Ces petites figures ont été exécutées lentement et avec amour ; le ton est éclatant et l'enduit égal ; l'effet d'ensemble ramène vers la manière de Giovanni Bellini. S'il avait peint de cette manière dans l'atelier de ses premiers maîtres, ils n'auraient pas pu lui reprocher de manier le pinceau avec trop d'audace et pas assez d'application. Les panneaux sont restés fort longtemps sur le chevalet et le pinceau a effacé les accidents, atténué les angles, arrondi les contours ; la courbe continue de ces lignes, la pureté et la mollesse de ces silhouettes, toute cette calligraphie linéaire devait enchanter Ingres. Que l'on compare le Dionysos bondissant avec le Jésus ressuscité de Brescia, peint à la même époque, dans une attitude presque semblable ; tandis que le Dionysos agite des membres ronds et pleins, on sent davantage l'action musculaire dans le modelé plus accidenté du Jésus ressuscité. Ces tableaux raffinés ont été les plus admirés dans l'œuvre de Titien ; ce n'est pourtant pas cette manière qui représente le plus fidèlement son génie ; dans les œuvres de jeunesse qui précédent, comme dans celles qui ont suivi, Titien est plus robuste que précieux.

Ces tableaux n'appartiennent pas tout à fait à un genre nouveau. Très peu d'années auparavant, Mantegna peignait pour

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

Isabelle d'Este de précieuses compositions allégoriques et mythologiques. Ce ne sont ni des décorations de palais, ni des tableaux d'église. Ce sont déjà des tableaux de « collectionneurs » ; ce sont ces modèles qu'imitera notre Poussin ; il n'a rien tant admiré, dans la peinture italienne, que ces petites œuvres de Mantegna et de Titien. Giovanni Bellini était à son aise dans ce petit format. Ce sera le format favori de Poussin. Un tableau fait pour contenir de la pensée ne doit pas être très étendu. Dans une vaste composition, la distraction des yeux est trop dispersée — et leur effort trop grand — pour laisser le champ libre à la méditation. Mais Titien devait être un peu gêné dans ces compositions étroites. Cette fougue, sensible dans les fresques de Padoue malgré les retouches, et plus évidente encore dans ses dessins, voici qu'elle s'est calmée ; ou plutôt elle a dû se discipliner, se contenir, soit qu'il fallût se mettre en harmonie avec le style de Giovanni Bellini, l'auteur de la première peinture placée dans le *studio*, soit que Titien eût compris qu'une œuvre de petite dimension et faite pour être examinée de près devait être précieusement ciselée et polie.

Dans ces trois tableaux, la part de la nature est moindre que celle des hommes et l'on devine assez bien comment Titien a conçu ses compositions. Les arbres, le ciel, l'horizon, ne sont apparus que pour encadrer les figures qu'il avait tout d'abord imaginées. Et même il n'a pas, comme dans presque toutes ses œuvres antérieures, *Concert champêtre ou Fontaine d'amour*, garni les vides avec ces bouquets d'arbres et de maisons alpestres qui amusent notre vue et sont des sites réels, observés et croqués d'après nature. Il a omis ces détails précis qui particularisent si joliment ses peintures de jeunesse et son paysage n'offre rien qui puisse détourner notre attention de ses Amours et de ses Buveurs. Et pourtant, c'est bien une atmosphère de plein air qui se respire ici ; dans les trois œuvres, l'effet principal est le même ; du haut des arbres une grande ombre descend sur la prairie. D'un côté, un mur de feuillage, de l'autre un horizon lumineux. Des corps heureux jouissent de cette chaleur que tamise un écran de verdure. Derrière ce mur mouvant des arbres, c'est le règne du soleil. Ce n'est pas l'heure d'or et de pourpre des soirs d'été, l'heure chère à Titien ; l'atmosphère n'est pas épaisse par les ténèbres montantes ; la lumière est argentée, la peinture frâche et miroi-

LA JEUNESSE DE TITIEN

tante, comme dans *l'Amour sacré*. Dans le troisième tableau, l'échappée vers l'horizon laisse voir la mer lointaine où file, sans doute, la nef de Thésée. Dans le ciel, assombri déjà, s'allume la constellation d'Ariane ; et cette couronne d'étincelles, sur la tête de la jeune femme, rappelle que la nature entière s'intéresse à cette aventure d'amour ; durant cette ère des métamorphoses, l'univers reste plein d'enchantedement et les choses semblent palpiter encore de passions mal éteintes.

Andros, Naxos, la Crète, ces noms, pour nous, n'évoquent guère que des souvenirs littéraires, tout au plus des rocs ensoleillés sous le ciel méditerranéen. Pour un Vénitien de la Renaissance, cette géographie mythologique n'est pas aussi lointaine ; les flottes des Doges évoluent au milieu de ces îles de marbre que les Turcs, chaque jour, enlèvent à la République. Dans les premières années du xvi^e siècle, l'imagination d'un Vénitien n'est peut-être pas encore familiarisée avec les fictions de la poésie grecque. Mais pour lui, chacun de ces noms est une réalité et non pas seulement quelques syllabes musicales. Les aventures qu'elles rappellent restent des fictions radieuses, mais non pas impossibles. Chaque jour, il rencontre des voyageurs qui ont croisé autour de Crète et des Cyclades et il entend nommer ces îles où abordèrent jadis Ariane, Thésée et Dionysos.

C'est bien de la lumière et des choses surtout qu'émane la poésie où baignent ces petits drames harmonieux. Toutes ces figures sont belles, mais auraient-elles un charme aussi prenant si nous ne ressentions, comme elles-mêmes, la volupté d'un site fait pour l'amour et pour la joie ? A Giorgione revient généralement la gloire d'avoir mêlé intimement la figure humaine et la nature ; mais nous avons vu que le *Concert champêtre* qui paraît le premier chef-d'œuvre de cette nouvelle poétique de la peinture est de Titien. Les tableaux de Ferrare appartiennent à cette même inspiration, comme le tableau des *Trois âges*, comme la *Fontaine d'amour* de la galerie Borghèse. On sait assez quelle devait être la fortune de ce genre dans le développement de la peinture. Ces trois tableaux sont, sans doute, ceux de l'œuvre de Titien qui ont marqué le plus fortement sur l'imagination de ses successeurs. Ils étaient à Rome, dans la collection Barberini, au milieu du xvii^e siècle, quand les peintres de toute l'Europe venaient dans cette ville étudier et copier les meilleures œuvres

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

de la Renaissance. Rubens a repris plus d'une fois ces fêtes de Vénus ou de Bacchus et la volupté contenue du Vénitien déborde chez le Flamand en une joie exubérante. Devant ces tableaux de *studio*, Poussin a retenu la proportion des figures dans leur cadre de nature et c'est au reflet de Titien que son œuvre s'est, un temps, égayée d'une joie modérée. Bien qu'elles doivent peu à l'imitation de l'art gréco-romain, ces trois compositions ont souvent inspiré les peintres mythologiques; une chaleur en rayonne dont le coloriste a besoin et qu'il n'aurait pu trouver dans la contemplation des plus beaux marbres. De plus, les Bacchanales ne sont pas tellement des images païennes qu'elles paraissent nécessairement des reconstitutions de l'antique; comme le *Concert champêtre* et les *Trois âges*, la *Fête des Andriens* se place dans un monde de fantaisie où les costumes ne sont ni antiques ni modernes; le paysage lui-même, malgré la vérité de la lumière, est intermédiaire entre le rêve et la réalité; une imagination de poète a donné la vie à cet univers de fantaisie. Et si l'on voulait suivre jusqu'à son plein épanouissement la fortune de ce genre qui fixe et condense en de petites figures l'âme ardente et diffuse d'un paysage, il faudrait en venir jusqu'aux jardins d'amour de Rubens et jusqu'aux fêtes galantes de Watteau.

*
* *

L'œuvre de Titien qui, si souvent, évoque une inspiration païenne, met rarement sous nos yeux un monument de l'art antique. Les imitations directes peuvent se compter; elles sont même plus rares qu'elles ne paraissent au premier abord. Tel bas-relief, que l'on pourrait prendre pour une copie d'après un vieux marbre, est sorti tout entier de l'imagination du peintre. Le bas-relief du tableau d'Anvers (la *Présentation de l'évêque Pesaro*), celui de la galerie Borghèse (*l'Amour sacré et l'Amour profane*) ont un sens utile à l'intelligence de la composition; ils sont donc nés du pinceau de Titien et non du ciseau de quelque sculpteur grec. Dans un tableau à Berlin, deux amours dansent sur la paroi d'une balustrade où s'appuie la petite Strozzi et, ici encore, on ne peut croire à une copie d'après le marbre; les ombres, trop larges pour un bas-relief, sont d'un peintre; Titien

LA JEUNESSE DE TITIEN

a simplement voulu agrémenter d'images enfantines et riantes le portrait d'une petite fille qui remue et qui joue. Et même les accessoires empruntés à l'antique, si fréquents dans l'école de Mantegna et des Bellini, sont rares dans l'œuvre de Titien ; c'est à peine si l'on peut noter une cuirasse dessinée d'après quelque bas-relief romain et qui garnit un coin de maçonnerie de la *Présentation de la Vierge au temple*, après avoir figuré dans la gravure du *Triomphe de la Foi*, où elle est brandie par Josué, pour indiquer sa qualité de général. Mais, presque toujours, ses personnages se présentent avec un réel dédain de la couleur historique.

A plusieurs reprises, il fit intervenir la statuaire antique ; à Padoue, dans le miracle du nouveau-né qui parle, un mur est animé d'une figure d'empereur romain ; ici, l'imitation est indéniable ; Titien aura profité de son séjour dans la ville archéologique pour s'inspirer de ses antiquités. Mais il ne s'est point assimilé le style antique, au point de le pasticher. Quand il lui a fallu peindre, dans la *Fête des Amours*, une statue de Vénus, il est bien loin de nous avoir donné l'impression d'un marbre grec. Ses nymphes dormant, ses Vénus couchées, ne rappellent la statuaire ancienne ni par leurs formes, ni par leur attitude. Les noms de Vénus ou de Danaé, qui désignent quelques-unes de ses figures les plus illustres, n'ont pas d'autre fin que de justifier la hardiesse de leur nudité. Pour les scènes historiques qu'il a voulu situer dans les temps anciens, il est bien loin d'avoir tenté, à la manière d'un Mantegna, une reconstitution vérifique. Il n'a guère plus que Carpaccio ou les Bellini le respect de la couleur locale. Il introduisait sans façon les hommes et les choses de son temps dans les drames de l'Évangile. Il avait mêlé ses amis et contemporains à la vie de saint Antoine de Padoue ; on en voyait également dans la rencontre du pape et de l'empereur Barberousse ; on en voit encore dans la *Présentation de la Vierge au temple*, comme dans l'*Ecce homo* de Vienne. La muse de l'histoire ne contrôle jamais le réalisme de sa conception.

A vrai dire, l'antiquité ne compte guère dans la formation du génie de Titien et n'a que rarement fourni à son imagination. Le seul emprunt flagrant que l'on puisse citer suffit à montrer qu'il y avait incompatibilité entre la peinture de Titien et l'imitation de la statuaire grecque. Le musée du Louvre possède une importante composition, le *Couronnement d'épines*, qui fut

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

exécutée vers 1540. Ce sujet n'est pas fréquent dans l'art italien ; il ne faut pas le confondre, comme il arrive parfois, avec celui de la Flagellation. La scène est directement empruntée à l'Évangile de saint Matthieu.

« Et ayant fait une couronne d'épines entrelacées, ils la mirent sur sa tête, avec un roseau dans sa main droite ; puis, s'agenouillant devant lui, ils se moquaient de lui, en disant : Nous te saluons, roi des Juifs. »

L'iconographie chrétienne a distingué, avec beaucoup de précision, chacun des supplices de la Passion. Dans la Flagellation, Jésus est attaché à une colonne. Dans la scène du Couronnement d'épines, quand les bourreaux tournent en dérision la royauté de Jésus, deux soldats appuient sur sa tête la couronne et, pour l'enfoncer plus brutalement, sans se blesser, ils se servent de bâtons. Ce détail est ancien, il est chez Giotto, à l'Arena ; mais ce sont les artistes allemands du xv^e siècle qui ont insisté, avec le plus de cruauté, sur les circonstances atroces du supplice et Titien a, sans doute, pris cette idée dans les gravures de Dürer. Il a donné une robuste musculature aux malandrins acrobates qui, à Cologne ou à Nuremberg, gambadent autour de Jésus, avec des grimaces hideuses et des cabrioles de singes. Ses athlètes déplient un luxe d'effort qui paraît exagéré. Cependant que les uns pressent sous leurs bâtons le diadème de dérision et de douleur qui déchire le front de Jésus, d'autres mettent un genou à terre pour saluer ce roi couronné d'épines qui tient en main, en guise de sceptre, un roseau. Il y a bien, dans l'œuvre de Titien, de la violence et de la cruauté, mais on n'y trouve pas l'insulte grimaçante d'A. Dürer. Ces bourreaux sont d'une brutalité farouche, mais on ne voit ici, sur les visages ou dans les attitudes, rien de vulgaire ou de grotesque. L'Évangile, pourtant, autorisait les injures les plus basses ; mais il y a dans l'art de Titien une dignité naturelle qui donne une sorte de grandeur à cette danse de cannibales.

Dans le dessin du Christ, au corps crispé, à la face douloureuse, Titien s'est inspiré directement du groupe fameux du Laocoon ; il a presque copié ses pectoraux puissants, son torse contracté, sa tête renversée aux traits tordus par la souffrance et ses jambes vigoureuses, arc-boutées sur les marches de l'autel. Il a même copié exactement les pieds de la figure antique, jusque

LA JEUNESSE DE TITIEN

dans le réseau des veines gonflées et des tendons saillants. Mais cette tentative pour concilier la plastique d'un marbre tumultueux et la couleur ardente de Venise ne donne pas une pliée satisfaction. Malgré sa puissance, cette œuvre dénonce l'incompatibilité entre le langage de la couleur et celui du marbre.



XXIV. LE LAOCOON ET LE CHRIST.
— 1, le *Laocoön* a servi à Titien de modèle pour dessiner son *Christ de Brescia* (2).

Devant un même modèle — des formes qui vivent — le sculpteur et le peintre ne retiennent pas les mêmes qualités. Chacun donne plus d'importance à ce qui est de son domaine et fait valoir l'instrument dont il joue; le sculpteur accentue ou atténue les saillies de la forme pour faire croire à l'élasticité de la pierre; et le peintre vénitien, par la suggestion de sa chaude couleur, fait croire à la vie profonde de la chair. Michel-

Ange et Titien donnent ainsi des interprétations fort différentes d'une même réalité et toutes les deux peuvent avoir une grande intensité d'expression et de vie. Michel-Ange a pu transcrire exactement en fresque la beauté sculpturale, parce qu'il a réduit au minimum le caractère de vie physique.

Mais l'expérience montre qu'en voulant combiner les qualités des deux arts, ajouter les ardentes colorations de Titien au « fier modelé » de Michel-Ange, on aboutit à une grande lourdeur. Il est dangereux d'additionner dans un même effet des impressions trop distinctes et accentuées pour deux arts divergents. Les *ignudi* de Michel-Ange ont une grâce suprême malgré leur puissance surhumaine et devant les *nude* de Titien, nous sommes illuminés par le rayonnement de la chair heureuse. Mais comme cette chair devient pesante quand elle emplit des formes athlétiques!

Il faut donc choisir entre la peinture de la chair et le dessin de musculatures gigantesques. Dans son *Couronnement d'épines*, Titien n'a pas choisi. C'est bien toujours la même puissante vie organique qui anime sa figure de Jésus; mais, cette fois, elle est celle d'un lutteur en plein effort. La couleur abstraite, le

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

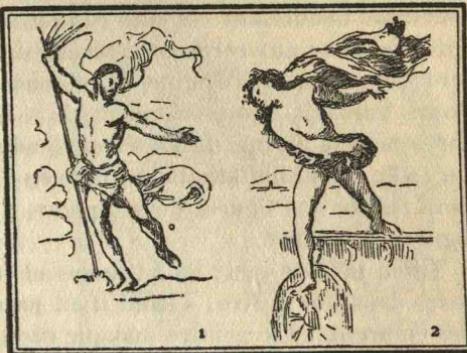
dessin sculptural de Michel-Ange auraient donné une légèreté élégante à cet athlète qu'alourdit la peinture matérialiste du Vénitien.

Cette imitation du Laocoon — l'œuvre antique la plus admirée et la plus imitée, au milieu du xvi^e siècle — ne paraît pas tout à fait isolée dans l'œuvre de Titien, s'il est vrai qu'il faut reconnaître la face tourmentée du prêtre de Neptune dans le *Saint Nicolas* du musée du Vatican.

Une église de Brescia possède un triptyque de Titien, une *Résurrection* encadrée d'une *Annonciation*, d'un *Saint Sébastien* et de donateurs. Cette peinture est remarquable dans l'œuvre de Titien par la beauté

anatomique du Christ et du *Saint Sébastien*; ce dernier surtout jouit d'une grande célébrité comme figure d'académie. Le *Saint Sébastien* d'autrefois, l'adolescent tendre et rêveur, a fait place à un athlète; Titien a voulu faire rouler des muscles et non pas seulement montrer de la chair qui respire. Encore attaché à l'arbre du supplice, le martyr pend à ses liens de tout le poids de son corps inerte; mais dans cette force qui s'abandonne, il est facile de reconnaître l'énergie du puissant Laocoon. Sur ce panneau le souvenir de l'illustre figure de Rhodes apparaît deux fois; Titien l'a imitée dans son Christ ressuscité dont la silhouette générale, dont le torse surtout sont inspirés ou copiés du marbre grec vu de face. Observé de côté la même figure, à demi assise, les pieds à des hauteurs différentes, a donné à Titien le thème général de son *Saint Sébastien*.

A l'époque même où il peignait le tableau de Brescia (1520-1522), il travaillait également pour le duc de Ferrare qui attendait avec impatience le *Bacchus et Ariane*. D'être nées en même



XXV. LE CHRIST ET BACCHUS. — *Le Christ de Brescia* (1) presque copié du *Laocoon*, a suggéré, à son tour, le *Bacchus bondissant* de Londres (2). Les deux figures, peintes dans les mêmes années, ont voisine sur deux chevalets contigus dans l'atelier de Titien vers 1520.

LA JEUNESSE DE TITIEN

temps les deux œuvres ont conservé des traits de parenté. Il est curieux de voir comment le souvenir du Laocoon continue à vivre dans le tableau du duc de Ferrare mais transformé déjà par une première adaptation. Le faune velu qui brandit un quartier de viande est une réduction du Saint Sébastien, comme le Bâcchus bondissant est une édition nouvelle du Christ ressuscité. Le faune aux serpents les écarte du même geste que la statue grecque. Ainsi, à l'origine de ces charmantes figures, aux contours caressés amoureusement, il y a les athlètes musclés de Brescia et le groupe du Laocoon, si admiré depuis sa découverte en 1506. Mais l'imitation s'est faite en deux étapes. A Brescia, ce sont encore des figures de sculpteur; à Ferrare ce sont bien des figures de peintre.

Titien invente peu; les attitudes et les figures nouvelles sont rares dans son œuvre; quand il en paraît, ce sont bien souvent des emprunts et le peintre manque rarement de les utiliser à plusieurs reprises. Même quand il peint des nymphes endormies, des Vénus couchées, — qu'il préfère aux figures de lutteurs en action — il ne manque pas de reprendre un motif ancien plutôt qu'en utiliser un nouveau. Dans ces *nude* son guide n'est pas l'antique, mais la nature; pour les figures athlétiques il consulte complaisamment la figure du Laocoon.

Une telle importance de ce groupe fameux dans les prédictions de Titien ne doit pas surprendre si l'on se rappelle que J. Sansovino, le sculpteur ami et compagnon de Titien, a fait une copie du groupe antique¹ et qu'il y avait — au dire de Ticozzi — un moulage de l'illustre groupe dans l'atelier de Biri Grande. La présence continue de ce groupe admirable put s'imposer à plusieurs reprises à l'imagination du peintre quand il a voulu exprimer l'effort et la souffrance.

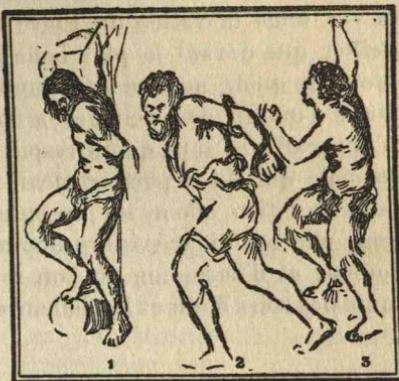
Mais, chose étonnante, Titien paraît avoir voulu tourner en dérision les admirateurs fanatiques du groupe fameux, dans un curieux dessin qui nous est connu par une gravure de Boldrini. Le Laocoon et ses deux fils y apparaissent métamorphosés en singes, dans l'attitude que leur ont donnée les sculpteurs de Rhodes; ils se débattent contre les enlacements des serpents

¹. Elle a été transportée en France au xvi^e siècle et se trouve maintenant au Palais-Bourbon.

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

dans un paysage qui fut incontestablement dessiné par la plume de Titien. Cette étrange caricature a-t-elle une signification quelconque? Alors elle ne peut que traduire de l'ironie à l'adresse des admirateurs dévots du Laocoon. Et peut-être s'adressait-elle en même temps au style de Michel-Ange qui, à cette date, se confondait un peu avec celui du marbre grec. Or les hommes du xvi^e siècle opposèrent plus d'une fois au génie du grand Vénitien celui du grand Florentin. Le dialogue de Lodovico Dolce nous rapporte l'écho de ces rivalités et, dans plusieurs de ses développements, il n'est qu'un parallèle entre les deux artistes. Quand Titien, enfin, vint à Rome, Michel-Ange, après avoir vu sa Danaé (aujourd'hui à Naples), ne manqua pas de remarquer que ce peintre serait parfait, s'il avait davantage étudié la statuaire antique. Bref, Titien a bien pu sentir enfin la pointe de ces critiques et, peut-être, aura-t-il voulu y répondre à sa façon. Il y a répondu de deux manières : d'abord, en peignant des formes athlétiques comme celles du *Christ couronné d'épines*; il y a répondu aussi par une caricature, en se moquant des artistes qui se font les singes de la statuaire gréco-romaine.

Il faut comparer l'œuvre de Titien à celle d'un Mantegna ou d'un Poussin, pour voir clairement qu'il n'est, à aucun degré, l'élève des anciens. Le peintre archéologue recueille avec un respect religieux les moindres débris de marbre et son imagination complète avec amour les formes mutilées; sa pensée, constamment, habite les siècles passés, reconstitue les monuments détruits, restaure les ruines, rapproche les débris dispersés,



XXVI. LAOCOON, SAINT SÉBASTIEN ET LE SATYRE. — 1 est le *Saint Sébastien de Brescia*; 2 et 3 appartiennent au cortège de Bacchus, dans le *Bacchus et Ariane de Londres*. Or 1 reproduit la silhouette de profil du Laocoon et 3 reproduit celle de 1; nouveau rapprochement entre le tableau de Brescia et celui de Londres. Enfin le satyre aux serpents les écarte du même geste que le Laocoon.

LA JEUNESSE DE TITIEN

ranime la vie éteinte, et quelques débris lui suffisent pour évoquer la radieuse lumière de ces temps disparus. Le véritable amoureux de l'antique, comme Mantegna ou Poussin, réussit, à force de sympathie et de science, ce miracle de ressusciter un monde. L'attitude de Titien est bien différente. Cet amant passionné de la vie, dans la vallée du Piave trouve beaucoup plus à s'émerveiller que devant la plus belle ruine romaine et c'est pour lui bien peu qu'un marbre grec auprès de quelque splendide nudité. Dans l'œuvre des peintres archéologues, la moindre relique n'apparaît pas sans qu'on respire auprès d'elle cette atmosphère spéciale qui est le parfum même de l'antique. Dans les compositions de Titien, elle ne se présente pas entourée d'une telle dévotion; elle est un accessoire comme les autres dans ces fêtes de couleur et d'harmonie où l'on ressent d'abord la douceur éclatante des soirs d'été et la chaleur de la chair vivante.



CHAPITRE VIII

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

L'INSPIRATION RELIGIEUSE CHEZ TITIEN || L'« ASSOMPTION »; ÉTONNEMENT DES CONTEMPORAINS DEVANT LES INNOVATIONS PITTORESQUES DE CETTE PEINTURE || PROCÉDÉS PAR LESQUELS TITIEN PRÉSENTE LE MIRACLE; HARDIESSES ET LIMITES DE SON IMAGINATION || INFLUENCE D'UNE TELLE PEINTURE POUR LA CONSTITUTION DANS L'ART MODERNE D'UN « MERVEILLEUX CHRÉTIEN » || LES « SAINTES CONVERSATIONS » CHEZ TITIEN; LEUR SIGNIFICATION RELIGIEUSE; LA « VIERGE DES PESARO » || LA « MISE AU TOMBEAU » DU LOUVRE; C'EST TITIEN EN PERSONNE QUI TIENIT TOUJOURS LE RÔLE DE JOSEPH D'ARIMATHIE.



ON est parfois tenté de croire que Titien n'a vu dans la peinture religieuse qu'un prétexte à montrer de très beaux visages de Madones ou de Madeleines et à déployer de vastes décos. En effet, il n'a jamais peint une figure féminine sans forcer notre admiration et quand il a pu remplir la scène avec d'opulentes architectures et des costumes brillants, jamais il n'y a manqué. Mais il ne faut pas que la fête des yeux nous fasse méconnaître la gravité de la pensée. Plus on pénètre ce génie, plus on se convainc que toujours — et quoi qu'il traite — il prend son sujet au sérieux; toujours, il va au fond du sentiment et au cœur du drame. Sans doute, il n'a pas évité de mettre dans les scènes de l'Évangile la splendeur du monde vivant — et quel est donc le peintre qui a pu imaginer d'autre spectacle que ce que voyaient ses yeux? — mais a-t-on assez remarqué que, dans toutes ces puissantes compositions, il n'y a pas un seul personnage qui ne tienne son

LA JEUNESSE DE TITIEN

rôle avec une conviction absolue et comme un don entier de lui-même?

Il a bien pu arriver une fois, une seule, dans la *Présentation de la Vierge au temple*, que la composition parût encombrée de figurants inertes. Mais c'est la loi même de ce motif, d'isoler une petite Vierge sur un haut escalier, dominant de sa taille d'enfant la foule des curieux qui, d'en bas, la regardent monter. Par contre, dans toutes ses autres compositions, même quand il semble avoir le plus cherché l'effet décoratif, Titien n'a jamais fait intervenir une figure indifférente, jamais peint un site inexpressif et toujours la lumière choisie jette sur l'action la parure suprême de tristesse ou de joie, d'épouvanter ou de volupté.

Entre l'œuvre d'un Carpaccio et celle d'un Véronèse, qui sont admirables surtout pour amuser ou éblouir, on peut s'étonner de tant de pathétique dans l'art vénitien. Dans cette ville de la joie païenne et de la sensualité épanouie, il s'est rencontré deux peintres, Titien et Tintoret, à la nature ardente et tragique; mais chez le second, on serait tenté de reconnaître l'amertume et la fureur déchaînée d'un romantisme moderne; tandis que, dans l'œuvre de Titien, la violence des sentiments ne brise jamais l'harmonie souveraine de la couleur, et le tumulte des passions reste contenu sous une harmonie qui paraît sereine, à force de beauté.

Dans les tableaux religieux, l'effort du peintre a toujours pour but d'unir l'humain et le divin, de mêler le ciel et la terre et de rendre sensible le miracle. Quand il ne faut que représenter une scène humaine (*Mise au tombeau*, *Présentation au temple*), son naturalisme y suffit; il pare seulement les scènes réalistes d'une noblesse qui leur donne l'ampleur de l'histoire et l'émotion d'une haute tragédie religieuse. Mais quand le miracle intervient, il faut un nouvel effort d'imagination. Titien apparaît alors, avec Corrège, comme l'inventeur de la peinture du ciel. C'est lui qui a imaginé le « surnaturel » que le réalisme moderne avait rendu nécessaire. Il est utile d'analyser, dans la peinture de l'Assomption, cet effort pour créer un « merveilleux » chrétien.

La première grande œuvre religieuse, le premier grand tableau « public » de Titien est la fameuse *Assomption*, maintenant à l'Académie des Beaux-Arts de Venise. Dans le dialogue de

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

Lodovico Dolce, intitulé l'Arétin, le tableau de l'*Assomption* est présenté comme l'œuvre qui a dégagé le jeune artiste du groupe des maîtres en formation, pour le mettre en pleine gloire.

C'est le 20 mars 1518 qu'elle fut exposée publiquement à l'église Santa Maria dei Frari, dans l'encadrement de marbre sculpté que le garde du couvent, Mario Zerman, avait fait exécuter à ses frais. Le tableau avait été achevé sur place, sous les yeux mêmes des moines qui, d'après Lodovico Dolce, avaient été, ainsi que le public, quelque peu effarés par le style nouveau de cette peinture; et en effet, à une telle date, à Venise, en un temps où régnait encore la manière de Giovanni Bellini, l'*Assomption* de Titien dut paraître une œuvre révolutionnaire¹. Il y a d'abord dans l'*Assomption* une innovation technique qui tient aux dimensions mêmes de l'œuvre. Jamais, dans aucune école, on n'avait encore couvert de peinture à l'huile une toile aussi vaste; ou plutôt, s'il était arrivé, parfois, aux maîtres septentrionaux d'exécuter de grands tableaux avec ce procédé, la composition d'ensemble n'était, en somme, qu'une juxtaposition de petits panneaux dont chacun avait été peint à la manière menue et appliquée des primitifs. Le tableau à l'huile du xve siècle, flamand ou vénitien, « veut » être regardé de près, comme il a été exécuté. Le spectateur doit en examiner successivement les détails, comme ils ont été analysés par l'œil et le pinceau de l'artiste. L'unité de l'ensemble existe du fait même que le panneau est petit, puisque la composition tient facilement tout entière dans le cercle de notre attention visuelle; quand l'œuvre déborde l'extension de notre regard, l'unité en est assurée par des moyens très simples, la symétrie des groupes comme chez Giovanni Bellini, ou comme chez Carpaccio, de grandes lignes architectoniques encadrant la foule des personnages.

1. « Ce fut la première œuvre publique qu'il fit à l'huile; et il la fit en très peu de temps, et étant encore tout jeune. Comme on n'avait vu, jusqu'alors, que les choses mortes et froides de Giovanni Bellini et de Gentile et de Vivarino (car Giorgione n'avait encore rien produit de public en peinture à l'huile et ne faisait, d'ailleurs, au plus que des demi-figures et des portraits), ces peintres étant sans mouvement et sans relief, les artistes vulgaires et le gros public disaient beaucoup de mal de cette toile. Depuis lors, la jalousie s'étant éteinte et la vérité leur ayant peu à peu ouvert les yeux les gens commencèrent à admirer cette nouvelle manière découverte à Venise par Titien; et tous les peintres, dès lors, s'efforcèrent de l'imiter; mais, comme elle était hors de leurs habitudes, ils en restèrent troublés. Et assurément, on peut trouver miraculeux que Titien, sans avoir vu alors les antiquités de Rome qui servirent de lumières à tous les peintres excellents et seulement avec quelque petite étincelle découverte dans les œuvres de Giorgione, vit et connut l'idée de la peinture parfaite. »

LA JEUNESSE DE TITIEN

Mais ce qu'on n'avait point encore vu, c'étaient, peintes avec le procédé de l'huile, des figures aussi grandes que celles que Michel-Ange ou Raphaël exécutaient à fresque sur les murs de la Sixtine ou des chambres du Vatican. Or ce n'est pas le même métier, ni la même vision qui interviennent suivant que l'on peint à fresque ou à l'huile, suivant que l'on peint une figure beaucoup plus petite ou beaucoup plus grande que nature.

Quand on regarde sur sa palette la fine pâte aux teintes éclatantes, dont les mélanges peuvent imiter toutes les apparences de la nature et qui, par sa consistance seule, permet de suggérer même les sensations tactiles, tiédeur moite de la chair ou froideur polie du métal, il paraît impossible que le peintre ne devienne pas un copiste exact des choses qu'il contemple. « Faire ressemblant » est une des conséquences obligatoires du procédé de la peinture à l'huile. Une autre conséquence est une prédominance spontanée de l'observation et de l'analyse sur la faculté de synthèse et l'effort de composition; le peintre à l'huile travaille presque toujours d'après nature; son modèle est présent pour le guider. Ainsi cette manière semblait mieux faite pour des œuvres précieuses et menues, petits tableaux d'autels ou portraits, que pour ces vastes décosrations murales dont l'art florentin revêtait les églises de Toscane et de Rome. Alors que la peinture à l'huile semblait ainsi réservée à la décoration des *studio* et des chappelles, Titien, dans son *Assomption*, l'a sortie de l'intimité pour lui donner l'ampleur oratoire de la fresque.

Il lui fallut oser. Gentile Bellini, son maître, lui avait reproché le laisser-aller de son pinceau. Il ne s'était pas aperçu que cette largeur de brosse répondait aux exigences d'une nouvelle manière de voir. Les apôtres qui s'agitent au-dessous de la Vierge de l'*Assomption* mesurent près de trois mètres. Il faut, pour dresser ces géants et les faire vivre, une vigueur de couleurs et de reliefs d'autant plus difficile que le réalisme du peintre à l'huile ne tolère pas les lignes généralisées et les tonalités un peu abstraites de la décoration à fresque. Il faut, sans rien omettre des richesses pittoresques de cette foule aux visages ardents et aux draperies agitées, résumer cette agitation violente en quelques masses simples, aux plans d'ombre et de lumière fortement opposés. Effort plastique beaucoup plus puissant que si l'on traduisait en fresque ce même spectacle. Il faut soulever et mouvoir cette

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

humanité gigantesque qui est pourtant de chair et d'os, comme s'il ne s'agissait que d'apparences aux formes précises, mais sans matière qui pèse et de tons pâles. Titien a essayé ses jeunes forces dans l'entreprise. Il a réussi; mais son œuvre sent l'effort.

Les moines pour qui le tableau avait été peint furent déconcertés et ils ne commencèrent à l'estimer que le jour où l'ambassadeur de Charles-Quint, Girolamo Adorno — l'Homme au gant — leur offrit de l'acheter.

Il n'est pas fort difficile de reconstituer le jugement d'un public qui était habitué à contempler les madones de Bellini ou de Carpaccio. Il devait surtout être choqué que l'on pût peindre le visage de la madone avec un pinceau aussi large, des couleurs aussi grasses. Personne ne savait encore qu'un très grand tableau se regarde de loin pour être contemplé d'ensemble et produire tout son effet, et que le spectateur n'a pas à chicaner le peintre sur les procédés qu'il imagine pour répondre aux nécessités de la vision à distance.

Cette hardiesse technique de Titien a fort enrichi encore les ressources expressives de la peinture à l'huile. La peinture à fresque avait habitué à ne voir dans la couleur qu'un revêtement des formes. Les maîtres de la peinture à l'huile avaient, au ^{xx^e} siècle, recherché par le fini du métier cette unité de l'enduit qui ne laisse rien entrevoir des hachures du pinceau; leurs panneaux ont l'éclat poli et égal de l'émail: matière précieuse, impérissable, semble-t-il, comme le minéral, mais aussi, impersonnelle comme lui. Ce langage de la couleur pouvait encore s'assouplir. Il lui restait à exprimer la personnalité même de l'artiste, en gardant l'empreinte de sa main, appliquée ou capricieuse, brutale ou caressante. Ce n'est pas ici le lieu de développer les conséquences d'une telle innovation; toute la lignée de Venise et des peintres de Flandre et d'Espagne qui sont venus étudier à Venise n'a pas manqué de retenir la haute valeur expressive de la touche dans le traitement de la couleur. Titien a, plus que tout autre, contribué à cet enrichissement de la peinture, dans le tableau de *l'Assomption*.

Mais, dans ce tableau, il est une autre innovation pittoresque qui n'a pas eu moins de portée sur tout le développement de la peinture religieuse. C'est ici que l'on voit la peinture réaliste moderne s'essayer à la représentation du miracle. Il n'est pas

LA JEUNESSE DE TITIEN

d'école qui ait plus volontiers représenté le miracle que les peintres de l'Ombrie. C'est pour eux une habitude de réunir dans un même cadre les habitants du ciel et de la terre; leurs figures terrestres montrent une jeunesse si ingénue de couleur et d'expression qu'elles ne sont pas dépayées au-dessous des anges suspendus dans l'azur, un pied posé sur un petit nuage. Raphaël, dix ans avant Titien, peignant son *Assomption*, aujourd'hui au musée du Vatican, a créé le chef-d'œuvre de l'école ombrienne; mais il a accepté les limites de cette école. L'imagerie péruginesque est portée à sa perfection de formes; chacune des figures est d'une pureté de dessin que les autres maîtres ombriens n'ont jamais connue; mais l'œuvre est tout aussi dénuée d'intérêt dramatique que la plupart des compositions de Pérugin, lesquelles ne sont guère plus que des alignements de saints, sur un ou deux étages. L'œuvre est charmante, sans émotion virile et les apôtres ne ressentent rien de plus que le parfum délicieux qui monte du tombeau miraculeusement fleuri.

Dans l'école vénitienne, la peinture du miracle n'avait jusqu'alors suscité des peintres aucun effort d'imagination. Giovanni Bellini, représentant la *Transfiguration* (à Naples), met sous nos yeux Jésus entre Élie et Moïse et il jette à leurs pieds trois apôtres; mais ce prosternement nous reste inexplicable. Jésus est si naturellement posé à terre, auprès de deux prophètes, que rien, ni dans la lumière, ni dans le paysage, ni dans l'attitude de Jésus, n'a de quoi surprendre. Dans la *Résurrection* du même peintre, Jésus se tient debout, sur un nuage, et son attitude est aussi calme, aussi stable, que s'il reposait sur terre. Les soldats qui assistent à cette ascension ne sont pas capables d'étonnement. Ruskin et la plupart des critiques modernes, à sa suite, ne manquent jamais de préférer cette sérénité des primitifs aux passions mélodramatiques des modernes. Et pourtant, si l'art doit être, avant tout, sincérité, comment saurait-on admettre qu'un homme du xvi^e siècle représentât un miracle aussi surprenant qu'une résurrection et une ascension, avec l'ingénue simplicité d'un récit naturel? Il arrive toujours un moment où nous ne pouvons plus contempler les enluminures de la légende dorée, sans ce sourire amusé et attendri avec lequel nous écoutons des histoires terribles contées par un enfant. C'est pour éviter ce sourire que les peintres ont dû se résoudre à changer de ton dans leurs illus-

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

trations de l'Évangile. En accommodant les images pieuses au naturalisme de leur temps, ils n'ont pas détourné l'art de la foi; en conciliant ce qu'ils croient et ce qu'ils savent, leur expérience et la révélation, ils prouvent qu'ils prennent au sérieux la peinture sacrée et que leur inspiration, au lieu de reposer sur l'habitude et la convention, a été puisée aux sources mêmes de la religion par un esprit moderne.

Pour nous montrer une vision surnaturelle, Titien a ouvert le firmament, et c'est dans une atmosphère incandescente cernée par les irisations de l'arc-en-ciel que la Vierge s'élève, les bras ouverts, les yeux au zénith, et le visage en extase; une figure assez peu définie de Dieu le père plane au sommet, dominant de sa silhouette dont l'envergure immense semble le geste de l'accueil. Titien a repris la conception primitive du ciel qui s'ouvre, en laissant voir l'empyrée, avant que les nuages se referment sur lui. C'est précisément la « gloire » qu'avaient imaginée l'art roman et l'art byzantin, quand il fallait représenter Dieu apparaissant au dernier jour du monde. Cette vision éblouissante s'était figée en une tache d'or chez les enlumineurs, en un cadre de pierre sinueux dans les bas-reliefs romans. Un ourlet de nuées continuait, dans les petites compositions, à suggérer le débordement du ciel sur la terre; comme une vague qui déferle, il marque encore, dans les gravures de Dürer, la limite entre les deux mondes. Titien a repris ce motif pour lui rendre toute sa valeur initiale, toute sa force expressive et pittoresque. Il a peint une vision subite du soleil, dans une éclaircie d'orage. Pour soulever la Vierge et justifier son ascension, il a, sous ses pieds, accumulé des nuages compacts, au milieu desquels s'ébrouent des chérubins dodus. Tout ce petit monde accompagne l'envol de la Vierge de jolies taches claires qui chantent comme un gazouillement d'oiseaux joyeux.

Titien a, cependant, manqué de hardiesse dans sa composition lumineuse. L'orbe de lumière miraculeuse sur lequel la Vierge s'enlève n'est pas le centre d'éclairage du tableau; de la fenêtre de l'atelier descendant les rayons qui modèlent les anges; les petits corps se détachent en sombre sur ce ciel qui, tout en éblouissant les yeux du spectateur, n'éclaire pourtant pas les figures des enfants. Titien n'est pas allé jusqu'au bout de son audace. Corrège, déjà, et Rembrandt plus tard, vont beaucoup

LA JEUNESSE DE TITIEN

plus loin dans cette reconstitution d'une vision miraculeuse; quand une lumière surnaturelle jaillit dans une de leurs compositions, c'est elle qui vient se poser sur les figures du drame.

Il est visible également que la composition générale manque un peu de cohésion, parce que Titien n'a pas su ou n'a pas osé faire converger toutes les lignes de son tableau vers un même point de fuite. L'œuvre, qui se divise en trois registres, suppose trois points de vue différents. Pour le registre inférieur, celui des apôtres, Titien a posé ses figures sur un sol placé à la hauteur de la ligne d'horizon; elles s'appuient sur le bord inférieur du cadre. Titien, qui connaissait bien les fresques de Mantegna, aux Eremitani de Padoue, s'est rappelé la satisfaction donnée à la vue par cette disposition de personnages plus élevés que nos yeux. Un peintre qui cherche à donner l'impression d'une réalité ne peut pas manquer à cette exigence de la perspective et de la logique. Une bonne part du sentiment de poids et de stabilité que donnent ces robustes apôtres tient à ce qu'ils nous paraissent conformes aux lois de la statique et de la perspective. Mais pour le registre intermédiaire, celui de la Vierge et des chérubins, Titien n'a pas osé une perspective aussi hardie. S'il avait conservé le même point de vue, il lui eût fallu faire plonger hardiment, vers le fond de son tableau, le personnage de la Vierge et le croissant de petits corps qui la soulève. La Vierge, au contraire, « plafonne » moins que les apôtres placés au-dessous d'elle. Le dessin de cette figure suppose que nous nous sommes élevés en même temps qu'elle, pour la suivre dans son ascension. Dans le registre supérieur, enfin, la figure de Dieu le père, au lieu de fuir en profondeur, revient fortement en avant, sur un plan sensiblement plus rapproché que celui du mouvement de la Vierge. Ainsi dans cette grande composition en hauteur, trois points de vue sont superposés et ce manque d'unité contrarie l'élan ascensionnel que Titien a pourtant voulu nous suggérer.

Pour bien discerner les limites où s'enferme la hardiesse de Titien, il n'est qu'à se rappeler l'ascension de Corrège, peinte, quelques années plus tard, sous la coupole de la cathédrale de Parme. On y voit combien l'unité dans l'effet lumineux et dans la perspective peut donner de légèreté et d'élan à une envolée vers le ciel. Mais pour oser de tels effets, il faut être un visionnaire et un peintre d'imagination, et Titien est, avant tout, un peintre

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

du réel. Il n'est pas allé jusqu'aux fantaisies plafonnantes et aux éclairages miraculeux de Corrège; mais pour mesurer la puissance de son effort, il suffit de comparer son œuvre à une peinture de Carpaccio qui traite un sujet presque semblable et dont la composition paraît lui avoir fourni son thème initial, *l'Apothéose de sainte Ursule*, maintenant à l'Académie de Venise. Il a copié la figure de Dieu le père, une tête sans corps, une longue barbe blanche, entre deux bras étendus. En rapprochant les deux œuvres, on voit plus nettement l'originalité de Titien. L'apothéose de sainte Ursule qui monte au ciel portée sur une gerbe est déjà, dans l'ensemble, l'*Assomption* de Titien. Mais les regards des compagnes en prière n'expriment pas d'autre sentiment qu'une paisible extase; les minuties du paysage et de l'architecture, qui encombrent la composition, en amusant les yeux, empêchent, comme de coutume, de penser à la réalité même de la scène; les plis de la robe de la sainte retombent si tranquilles qu'il est tout à fait impossible d'imaginer qu'une ascension l'emporte. Carpaccio répète ingénument une vieille histoire; Titien veut rendre le miracle sensible à une imagination moderne. Il secoue les assistants d'une surprise violente; il éclaire l'*Assomption* d'une lumière d'apothéose; le manteau de la Vierge flotte, de manière à évoquer le mouvement de cette figure immobile. Mais en atteignant l'image de Dieu le père, Titien n'a pu mieux faire que de recommencer Carpaccio. Son réalisme renonce en abordant le monde de la fiction et il se contente de mettre en style moderne l'imagerie de la légende.

Au-dessous de la miraculeuse Assomption, la foule des apôtres s'agit et l'on voit, au sommet de leur masse compacte, s'élever



XXVII. TITIEN ET CARPACCIO. — 1, Apothéose de sainte Ursule, de Carpaccio, à l'Académie des Beaux-Arts de Venise; 2, Assomption de la Vierge de Titien.

LA JEUNESSE DE TITIEN

les têtes et les bras qui expriment l'étonnement. Titien, ici, n'a rien sacrifié de son réalisme. Ces hommes sont peints comme des figures réelles, mais leurs gestes violents traduisent leur stupeur devant le miracle de cette résurrection et de cette assomption. Les apôtres des maîtres primitifs esquissaient à peine une légère surprise ou, simplement, restaient figés dans l'extase. Le réalisme de Titien n'était pas conciliable avec cette imagination de légende. De même qu'il ne cherchait pas à nous présenter l'Assomption comme un événement naturel, il devait aussi secouer les assistants d'une stupéfaction violente. Quelques gestes menus, des têtes inclinées sur le tombeau vide, auraient risqué de provoquer le sourire, et Titien prenait son sujet au sérieux.

Cette puissante composition, qui déplut d'abord aux contemporains et qui, aujourd'hui encore, étonne plutôt qu'elle n'émeut, est, plus encore que la *Transfiguration* de Raphaël, le point de départ de la peinture religieuse catholique des XVI^e et XVII^e siècles. Devant de telles œuvres, la question qui se pose n'est pas de savoir où doivent aller nos préférences entre la peinture de Fra Angelico et celle des Bolonais; le problème, pour l'intelligence, était de savoir comment se concilieraient la théologie et l'humanisme, la révélation et l'esprit critique; en art, il fallait aussi passer de l'âge d'innocence à l'âge de raison et représenter le miracle comme un prodige. C'est quand la peinture est devenue naturaliste que la difficulté s'est présentée de montrer le surnaturel.

La manière de peindre est aussi un document sur l'état de la croyance. Le peintre de 1450 qui raconte le martyre et la résurrection de Jésus et des saints, sur le ton uni et naïf de la légende dorée, ne pense pas qu'il y ait deux façons de présenter ces histoires; elles lui sont si familières que le merveilleux ne lui en apparaît pas. Il ne sépare pas la réalité quotidienne et les récits de l'Évangile et de la vie des saints; il lui est, en effet, impossible de faire une distinction littéraire ou artistique, puisque cette réalité n'entre ni dans la littérature ni dans l'art. Mais quand la réalité s'installe dans les arts d'imitation, et particulièrement dans la peinture, il devient de plus en plus difficile de montrer le surnaturel avec des images empruntées à la nature. Entre le dogme iconographique et la peinture naturaliste, il se produit un antagonisme, comme il en éclatait, à la fin du moyen âge, chaque fois

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

qu'une découverte scientifique venait contrarier la cosmogonie des Écritures. Pour être moins violent dans le monde des images que dans celui des idées, le divorce n'en était pas moins flagrant. Il vint même un moment où il provoqua une véritable guerre des images qui aboutit à la suppression de la peinture religieuse, dans les pays protestants, et à un régime de censure, dans les pays catholiques.

Au commencement du XVI^e siècle, en Italie, la situation était encore bien loin d'être aussi tendue entre les théologiens et les artistes, car les théologiens étaient prêts à toutes les concessions. Les artistes ont donc pu, bien à loisir, accommoder le dogme de l'image aux exigences croissantes de leur naturalisme. Fra Angelico pouvait, sans difficulté, représenter des visions célestes, des résurrections et des assomptions, avec de l'or, de l'azur et du feu, sans qu'on s'en étonnât; on ne les comparait point à la réalité, mais seulement à d'autres images qui n'étaient pas davantage des copies de cette réalité. Mais, peu à peu, la peinture s'est colorée à l'imitation de ce que nos yeux voient; les choses et les hommes, tels qu'ils nous apparaissent, sont entrés dans les arts figurés et ont remplacé les formes et les couleurs héritées de l'iconographie orthodoxe et des traditions d'atelier. Du jour où l'artiste prit modèle sur la nature, il lui devint plus difficile de représenter le surnaturel. Bien que libérée du dogme de l'image, la peinture n'avait pas oublié sa religion originelle; en face de la réalité, il restait à peindre le miracle, et le propre du miracle est justement de n'être pas vraisemblable. Pour montrer une Ascension, il y a quelque absurdité à copier un homme qui pèse, de tout le poids de son corps, sur la planche à modèle. Nous ne reconnaîtrons le miracle que si le peintre s'ingénie à le manifester par des signes appropriés.

Et c'est ainsi que le réalisme, en peinture, aboutit fatallement à la constitution d'un « merveilleux » pittoresque. Ce merveilleux est d'autant plus nécessaire que le peintre est, comme Titien, un copiste plus attentif de la réalité, un portraitiste plus véridique, un paysagiste plus exact. Un art resté idéaliste jusqu'au terme le plus élevé de son développement, comme la peinture florentine, n'a pas ressenti d'autant bonne heure cette nécessité de distinguer le naturel et le surnaturel; les figures de Michel-Ange sont de la même famille, soit qu'elles jouent les premières scènes de la

LA JEUNESSE DE TITIEN

Genèse, soit qu'elles tournoient dans la Tourmente du Jugement dernier. Ces géants ne sont pas pétris du même limon que la commune humanité; ils sont plus forts, plus souples, plus beaux, hors des atteintes du mal et de l'âge, affranchis des servitudes de la matière; et nul ne s'étonne de les voir évoluant dans l'espace, au mépris des lois de la pesanteur. L'imagination de Michel-Ange domine de trop haut le réel, pour qu'il ait à changer de manière quand il peint le surnaturel. Dans la *Dispute du Saint-Sacrement*, Raphaël a superposé les apôtres et la Trinité à une assemblée de docteurs de l'église et il y a un rythme si pur dans l'attitude de ces évêques tournés vers l'hostie qu'ils semblent obéir à une symphonie irrésistible; la couleur qui les revêt est d'une harmonie si légère qu'elle leur donne l'apparence, sans leur donner la matérialité.

Cet équilibre entre deux mondes n'était guère possible dans l'art de Venise et des écoles septentrionales. Le réalisme propre à la peinture à l'huile, ce procédé qui impose jusqu'à l'imitation matérielle des choses poussait l'artiste à consulter de plus en plus son expérience visuelle et l'imagerie merveilleuse de la légende allait s'effaçant dans sa mémoire, comme les frais souvenirs d'enfance sous la succession des spectacles quotidiens. Il fallait donc que le peintre qui devait pourtant représenter la Résurrection ou qui simplement plaçait dans un même cadre la Vierge, les saints et les donateurs, trouvât un moyen de signaler que ces deux familles de personnages ne sont pas de même nature et que, s'ils sont dans un même cadre, ils ne respirent pourtant pas la même atmosphère. Les peintres du Nord ont donc, plus que ceux de Florence et de Rome, contribué à constituer ce « merveilleux » nouveau de la peinture chrétienne qui a reçu son plein épanouissement par l'école bolonaise et a été consacré depuis la fin du xvi^e siècle. Corrège est un de ceux qui ont le plus fait pour cette nouvelle iconographie qui est, entre la foi et le naturalisme, une conciliation analogue à celle que les Jésuites essayèrent entre la scolastique et l'humanisme, entre le *Saint-Sacrement* et l'*École d'Athènes*. Avant lui, Titien avait également compris que la peinture religieuse exigeait, pour être sincère, un nouvel effort d'imagination.

Il vient un moment où le naturalisme est, en peinture religieuse, un acte de foi. Celui qui, à la manière de Bellini, continue

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

à répéter des visages de vierges banales, est le véritable indifférent, car il ne réfléchit plus sa croyance. On comprendrait aisément que des théologiens aient pu s'inquiéter d'une esthétique qui accuse l'invraisemblance du miracle, par ses efforts mêmes à le représenter. La peinture naturaliste autant que le rationalisme philosophique, révèle que l'ère de foi ingénue est dépassée. Mais l'art rend immédiatement à la religion, en force sentimentale, plus qu'elle n'a perdu dans le domaine de la raison. Le peintre qui sait nous émouvoir et nous étonner par la douleur de Jésus et de la Vierge a plus fait pour maintenir la sentimentalité religieuse et, par suite, le règne de la foi, que l'enseignement des théologiens.

Du naturalisme se dégage une émotion religieuse, quand le pathétique est ennobli par la beauté et que tant d'harmonie révèle la présence du divin.

..

Le thème de la *Sainte Conversation* a été également transformé par Titien. Il n'est pas de motif plus fréquent à Venise, au commencement du *xvi^e* siècle, que celui de la Vierge entourée de saints. La dévotion et la peinture, quand elles s'unissent, donnent naturellement naissance à l'une de ces « *saintes Conversations* » qui peuplent aujourd'hui les collections et les églises vénitiennes. Rien n'est plus clair que de semblables images. Elles sont des prières ou des actions de grâces. La Vierge préside; vers elle et son fils l'oraison monte sans crainte; cette mère qui touche à Dieu reste si près des hommes! Ils s'adressent plus volontiers à elle quand ils la voient tenant l'enfant dans ses bras; ils la devinent si pleinement occupée d'humaine tendresse qu'elle ne peut rester insensible à leurs prières. Comme les solliciteurs sont habiles! Parmi les figures chrétiennes qui dominent le monde, comme ils ont bien su discerner celle qui pouvait le mieux les entendre! Pour assiéger leur juge, les hommes se sont trouvés encore des alliés; ils appellent à leur secours d'innombrables saints qui se sont multipliés, dans les images chrétiennes, pour les services qu'on attendait de leur intercession. La dévotion des peuples, des confréries, des familles, des individus, a choisi ses avocats dans l'innombrable conseil des martyrs et des bienheureux qui

LA JEUNESSE DE TITIEN

vivent maintenant dans la familiarité de Dieu et qui, pourtant, n'ont pas perdu le souvenir du temps où ils n'étaient que des hommes. Dans les « saintes Conversations », la Vierge apparaît ainsi avec une cour de saints et de saintes qui sont particulièrement chargés de plaider certaines causes ou de guérir certaines maladies. Et ces garanties n'ont point encore paru suffisantes. Soit qu'il ait craint quelque confusion, soit qu'il ait pensé qu'on n'est jamais mieux défendu que par soi-même, le donateur vint s'agenouiller en personne devant la Vierge, offrant lui-même son hommage et sa requête.

Cette hardiesse dernière peut paraître d'une familiarité bien italienne. C'est pourtant dans la peinture septentrionale, dans l'œuvre des Van Eyck et des Memling, qu'on la voit s'affirmer avec le plus de franchise. Durant le ^{xx^e} siècle, les donateurs flamands ne se font pas scrupule d'entrer chez la Vierge et de s'installer, eux et leur famille, dans son oratoire. L'art italien n'a osé que vers la fin du siècle ces compositions où se rencontrent et se mêlent les figures du ciel et celles de la terre; elles sont alors fréquentes dans l'Italie septentrionale, et beaucoup plus rares à Florence et en Ombrie. Dans la manière dont chaque peuple mêle ainsi les deux mondes divin et humain, il ne faut pas seulement reconnaître deux formes différentes du sentiment chrétien, mais aussi deux tendances artistiques que, faute de termes meilleurs, il nous faut qualifier de naturaliste et d'idéaliste.

Sauf en des cas assez rares, la peinture n'a pas placé les « donateurs » dans un même tableau que la Vierge, sans faire comprendre qu'ils n'appartiennent pas au même monde. Souvent, ils sont relégués sur les volets d'un triptyque dont elle occupe le panneau central. Dans la peinture allemande, et, jusque chez Dürer, le donateur et sa famille assistent aux plus solennels événements de la vie de Jésus, la Nativité ou le Calvaire, mais représentés à une si petite échelle que loin d'être des images réalistes qui ajoutent de nouveaux personnages, ils ne sont que des signes figuratifs et ne font pas plus croire à une présence réelle que des inscriptions ou des armoiries. Il est, enfin, pour le donateur, une manière détournée d'approcher la Vierge et l'enfant Jésus, c'est de tenir le rôle du saint dont il veut justement obtenir l'intercession. Les saints sont rarement d'un type assez déterminé pour qu'il soit interdit de leur prêter le

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

visage d'un client dévot ou celui d'un ami ou enfin celui de l'artiste lui-même. Ce ne sont pas là seulement travestis d'atelier; il viendra un jour où la peinture, plus détachée de toute intention religieuse, se complaira dans ces jeux pittoresques. Mais à Venise, au temps de Titien, il y a toujours, dans le choix des figures de saints et des modèles qui les ont « posés », une convenance qui exclut toute idée de fantaisie; chacun a pris son rôle au sérieux.

Cette ruse de peintre ne pouvait cependant être de règle dans l'art religieux; Titien a bien pu prêter ses traits à saint Roch ou à Joseph d'Arimathie; mais il lui était impossible de transfigurer les membres de la famille Pesaro pour les admettre au complet dans le cercle de la Vierge. Giovanni Bellini, Palma, Catena, Sebastiano del Piombo et tous les Vénitiens, au commencement du xvi^e siècle, ont donc, avec beaucoup de sans-gêne, fait une place aux portraits de leurs clients dans les « saintes Conversations » qu'ils nous ont laissées. Tout au plus ont-ils limité leur intervention en les maintenant dans l'attitude agenouillée qui ne leur permet de dépasser le bord inférieur du cadre que pour montrer leur profil en prière et leurs mains jointes. Ils semblent bien être en surnombre dans le cercle que préside la Vierge; mais enfin, ils en sont, ils respirent le même air, ils sont éclairés par la même lumière, peints de la même couleur et, pour tout dire, ils sont de même espèce et de même race. Titien, une fois encore, rectifie, sur ce point, les habitudes vénitiennes. Est-ce scrupule religieux ou simple sentiment des convenances pittoresques? Mais enfin il n'a pas adopté cette coutume de grouper pêle-mêle, dans un même cadre et un même paysage, la Vierge, l'enfant Jésus et les hommes de son temps.

Le naturalisme de Venise ne pouvait aussi aisément que celui de Flandre tolérer la familiarité excessive des « saintes Conversations ». Le peintre flamand, Van Eyck ou Memling, a pu associer étroitement, dans une même composition, des madones et des portraits, d'abord parce que, sauf en de rares exceptions, ses panneaux sont de petites dimensions et dans le monde des images la petitesse leur enlève le caractère de réalité que nous pourrions être tentés de leur donner; l'exactitude flamande peut s'affirmer avec d'autant plus de franchise que le réalisme de cette école trouve un correctif dans l'exiguïté même de ses panneaux. Comment notre raison serait-elle choquée devant le rapproche-

LA JEUNESSE DE TITIEN

ment impossible de figures célestes et terrestres, puisque aucune de ces figures ne peut faire illusion sur son peu de réalité? De plus, les maîtres de Bruges ont placé la Madone et les donateurs en prière dans un décor de vitraux, de tapisserie et de pierre sculptée qui peut être à la fois le luxe céleste ou plus simplement l'image de quelque riche chapelle flamande du xv^e siècle. Comme toujours, quand il veut fixer des visions fictives, le Flamand copie ce qu'il y a de plus rare et de plus riche dans la réalité. La chapelle où se tient la Vierge est assez belle pour abriter un trône céleste, assez réelle pour qu'un bourgeois flamand puisse y venir s'agenouiller avec sa famille et l'exécution est telle qu'elle produit le miracle accoutumé de composer des images fictives avec des copies impeccables de notre monde matériel. Nous sommes conduits sans défiance dans cet univers — à la fois ciel et terre — où l'humanité et la divinité peuvent se rencontrer sans étonnement.

La peinture religieuse, à Venise, entre 1510 et 1520, ne peut bénéficier de circonstances aussi favorables et les peintres ne peuvent appliquer leur réalisme sans risquer, à tout instant, de compromettre la dignité de la Vierge en la mêlant de trop près à la commune humanité. Aussi longtemps que, sur les panneaux des Crivelli et des Vivarini, la Vierge resta enchaînée dans des niches de marbres polychromes, comme une statue à peine plus animée que son décor de pierre et d'or, les peintres purent, sans scrupule, déposer auprès d'elle, en des niches voisines, des figures de saints et même, au pied de son trône, placer quelque image menue de pieux donateur. Mais à la fin du xvi^e siècle, la Vierge est descendue de son siège; déjà, parfois, chez Bellini, puis chez Giorgione, Palma, Titien, elle se présente en pleine nature, foulant l'herbe de la prairie, éclairée par la lumière de notre soleil, à peine distincte des autres femmes, par le bleu de sa robe et les caresses du bambino. Pour la peindre, l'artiste n'a pas d'autres couleurs que celles qui servent à rendre la beauté de la Madeleine ou de quelque pieuse donatrice. Il n'y a plus rien pour préciser sa divinité. Depuis longtemps, son nimbe a disparu sur la palette des peintres à l'huile. Pour la distinguer, l'artiste n'a d'autre ressource que de la faire aussi belle que son art le lui permet. Mais, comme il s'efforce tout autant quand il peint n'importe quelle autre figure féminine, la beauté même de la Vierge ne fait qu'accentuer encore son caractère humain.

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

Madrid, Vienne, Dresde, Florence, Paris, possèdent quelques « Vierges avec saints » qui ont été peintes par Titien entre 1510 et 1520 et qui, toutes, sont conformes aux habitudes de la dévotion et de l'art vénitiens. La Madone assise, visible jusqu'aux genoux, tient l'enfant Jésus, tandis qu'auprès d'elle se groupent quelques figures de saints et de saintes. Ceux-ci ont toujours été peints d'après nature et sont de vivants portraits; le vieux saint Jérôme à la barbe d'argent; le saint Georges brun et farouche; la blonde et timide sainte Catherine; l'enfant Jésus potelé, remuant, s'agitent sous le regard tendre de sa mère qui montre à tous ces visiteurs une majesté indolente.

Pourtant, Titien s'est dégagé de cette simplicité un peu bourgeois. Dans son *Assomption*, il avait appris combien la Vierge prend de noblesse à dominer les hommes et, dans son tableau d'Ancône, peint deux années plus tard, il laisse à terre saint François et saint Blaise avec le donateur et il assoit sur des nuages la Vierge et l'Enfant, accompagnés de quelques anges. La formule qu'il adopte est exactement celle que Raphaël, huit ans plus tôt, avait employée dans l'adorable *Vierge de Foligno*. De telles apparitions n'étonnent pas dans le ciel ombrien: les nuages de Pérouse portent presque autant de figures que le sol qu'ils dominent. Mais pour les Vénitiens, ce serait faire violence à leur naturalisme de paysagistes que de suspendre en plein air des formes humaines sans que rien, ni dans les attitudes, ni dans la lumière ne signalât le miracle placé sous nos yeux. Titien donc, tantôt comme dans la *Vierge de saint Nicolas* du Vatican, fait apparaître la figure divine dans une lumière d'apothéose, tantôt comme dans la *Vierge des Pesaro*, il la place dans une architecture réelle qui la hausse et l'isole au-dessus de la commune humanité; pour jamais il abandonne ces aimables, mais prosaïques « Conversations » où la Mère et l'Enfant sont mêlés à la foule de leurs dévots.

Dans la *Vierge des Pesaro*, Titien est parvenu à dégager une image divine sans que, pourtant, il ait cessé de s'appuyer fortement sur la réalité. La famille des Pesaro est vraiment présente dans ce cadre, bien réelle et bien vivante. Mais la Vierge et l'Enfant y sont aussi; et ils dominent tellement cette assemblée de patriciens en prières que leur dignité en est sauve. Une telle peinture est bien fidèle à l'esprit du christianisme, car dans le sentiment

LA JEUNESSE DE TITIEN

qui en rayonne, il y a autant de tendresse que de respect et tout comme l'humain et le divin, s'y mêlent l'amour et l'adoration. Jamais Titien n'avait encore été ni aussi doux ni aussi fort et une telle œuvre donne peut-être le dernier mot de la peinture. Il y a tant d'harmonie dans cette immense composition qu'on ne s'aperçoit pas que la couleur y est partout à son paroxysme, un jeu si souple des valeurs, que les plus violentes oppositions se fondent dans la douceur des transitions. Exemple extraordinaire d'un fortissimo soutenu d'où il ne rayonne que tendresse et suavité.

Tout au haut de l'immense composition, on voit, sur les nuages gris, rouler les formes lumineuses de petits corps ailés; des anges gambadent portant cette croix dont les Pesaro ont assuré le triomphe sur le croissant des Turcs. Au-dessus des figures s'étend un espace immense. Il n'est pas vide. De gigantesques colonnes le traversent, entre lesquelles glissent de petits nuages projetant sur elles de grandes ombres. Les peintres, de plus en plus, placeront dans ces nuées confuses les grands drames de l'iconographie chrétienne; depuis le ¹⁶ siècle, les habitants du ciel ne sont plus suspendus dans l'azur léger, comme les anges de Pérouse; ils apparaissent au milieu des nuées formidables, un chaos de vapeur dans lequel l'ombre et la lumière se heurtent ou se pénètrent. Ces formes devaient naturellement plaire aux peintres qui peuvent les modeler, les éclairer et les colorer, suivant leur fantaisie ou les besoins. Les Bolonais en ont abusé; mais les premiers qui les firent intervenir dans leurs compositions, comme Titien, ne faisaient que fixer ces images des hautes cimes auxquelles les vapeurs viennent se déchirer. Titien est le premier paysagiste qui ait su animer le ciel avec la physionomie changeante des grands nuages. Le montagnard du Cadore sait que la crête des montagnes ne se montre que rarement sans un bandeau de brumes mouvantes. Les autres Italiens ne connaissaient encore que le ciel d'azur immaculé où seulement les petits nuages moutonnants qui, dans les peintures ombriennes, servent de plate-forme à la danse des anges.

La Vierge, posée sur un socle plus élevé que notre ligne d'horizon, nous oblige à ne la voir que de très bas. Comme toujours, chez Titien, elle est la simplicité même; mais c'est pourtant une figure d'une haute dignité. Son visage, si tendrement peint, est dessiné avec une largeur sculpturale. Elle s'incline vers le

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

Pesaro d'un geste gracieux, accueillant et, de ses beaux yeux graves, elle laisse tomber sur lui un regard affectueux; d'avoir été mêlée aux saints, d'avoir été placée sur le même plan et comme coude à coude avec les donateurs, la Madone vénitienne, même lorsqu'elle reprend sa place sur un trône, en reste plus accueillante que celles de Florence et de Rome; la *Madone de saint Sixte*, de Raphaël, la *Madone des Harpies* d'Andrea del Sarto et toutes celles de Fra Bartolommeo ont une majesté hautaine faite pour décourager une dévotion trop familière. La *Madone des Pesaro* montre un charme si doux et si fort qu'un bon chrétien peut oublier la distance qui le sépare de sa divinité. Sur ses genoux, l'enfant Jésus de Titien, solide, bien cambré, le front bombé, baisse les yeux vers le groupe des Pesaro; la famille est ainsi tout entière sous le regard protecteur de la Vierge et de l'Enfant; et même, celui-ci, soulevant le voile de sa mère, semble vouloir l'étendre au-dessus de la pieuse famille. Saint François, des deux mains, lui montre ces patriciens à genoux et son visage suppliant se tourne vers Jésus pour implorer sa bonté. Et, dans l'ombre, saint Antoine de Padoue appuie la prière de Saint François. Saint Pierre, déjà, quinze ans plus tôt, avait accueilli la prière que lui adressait le nouvel évêque présenté par le pape Alexandre VI. Il était alors un vieillard à la barbe légère, cotonneuse, avec un corps petit, des membres courts et une allure un peu enfantine, une robe à plis cassés et à couleurs miroitantes; il était né d'un art non encore parvenu à sa maturité: celui du jeune Titien ou du vieux Bellini. Maintenant, il se campe avec autorité, accoudé sur le piédestal de la Vierge, tenant un livre ouvert sur lequel, sans doute, sont consignés les exploits de son protégé. L'évêque Pesaro n'a pas beaucoup changé, depuis le tableau d'Anvers. Derrière lui, un guerrier en armure, à barbe noire, traînant un prisonnier turc, brandit un drapeau aux armes des Borgia; ce métal sombre qui luit, cet étendard qui se balance sur le ciel, et ce turban apportent dans cette assemblée tranquille et pieuse un peu de l'héroïsme et de l'effroi des batailles. Dans le groupe des Pesaro, Titien, malgré l'ampleur et la souplesse de sa peinture, s'est astreint aux attitudes rituelles des patriciens en prière; dans cette œuvre où la perspective a tant de hardiesse, où les gestes montrent tant de liberté, où le peintre témoigne d'une telle maîtrise à composer dans l'espace, chose extraordinaire, les

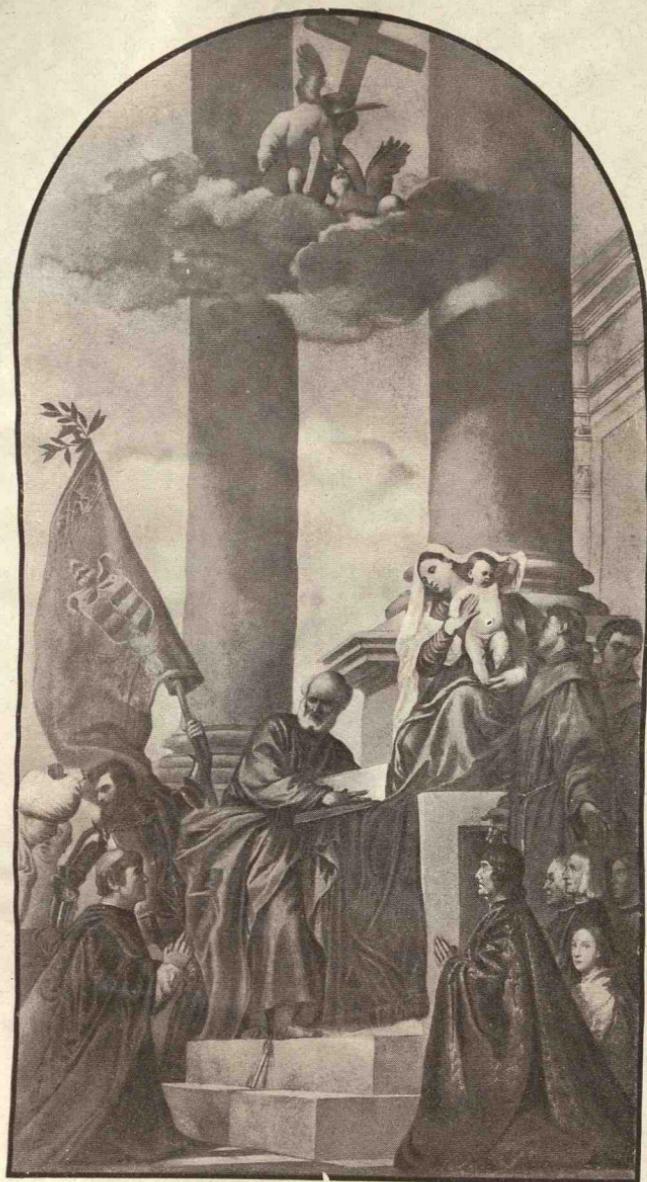
LA JEUNESSE DE TITIEN

donateurs se profilent sur un seul plan et dessinent une silhouette triangulaire, posée à plat, comme s'ils n'avaient pas la possibilité de se mouvoir en profondeur. Rappel de l'archaïsme à la Gentile Bellini. Mais quelles robes ! Celle du Pesaro de premier plan est de flamme sombre. Et quels visages aimables et fins ! Une toute jeune fille, peut-être ennuyée de cette assemblée un peu solennelle, détourne son regard vers le spectateur, et son visage, modelé sans ombre, est si beau, si vivant, son âme apparaît si limpide dans ses grands yeux clairs, qu'on ne peut s'empêcher de lui sourire. En cette œuvre immense, où le ciel et la terre, les nuées et les colonnades, se mêlent pour encadrer la majesté de la Vierge, la prière des hommes, transmise par les saints, monte vers elle, mêlée à un tumulte d'épopée.

* *

La *Mise au tombeau* et les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, deux des plus belles compositions religieuses de Titien, ont appartenu aux collections de Mantoue. Il est peu probable qu'elles aient été commandées par le marquis. La correspondance avec l'artiste qui nous est parvenue ne mentionne point ces deux œuvres. Et l'on peut soupçonner, par plus d'un détail, que le marquis, lorsqu'il désignait au peintre des sujets de tableaux, ne les choisissait point dans l'Évangile ; il demandait des baigneuses plutôt que des madones. Une lettre que lui adressait l'Arétin fait clairement comprendre qu'il traitait non sans légèreté l'art religieux. Si ces deux œuvres ont été exécutées pour les Gonzague, ce fut, sans doute, sur la commande de la mère de Frédéric, Isabelle d'Este, pour laquelle Titien travailla plus d'une fois.

Titien a traité le sujet de la *Mise au tombeau* avec une profonde gravité. Lui qui apportait tant de passion et de sincérité dans la joie de ses bacchanales, savait aussi retrouver la noblesse du sentiment et du ton, lorsqu'il reprenait un thème sacré. Il n'est certes point l'inventeur du motif de la *Mise au tombeau* ; pourtant, ce motif n'est point de ceux que traitaient d'une manière courante les peintres du xv^e siècle. La *Pietà* vénitienne montrait généralement le cadavre du Christ vu de face, soutenu par ses disciples, à demi plongé dans le sarcophage. Crivelli, Giovanni Bellini avaient



LA VIERGE DES PESARO

(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

repris cette composition, immortalisée par Donatello dans un bas-relief de Padoue. C'est un autre sujet qu'a traité Titien; deux compositions illustres, et d'ailleurs inspirées l'une par l'autre, l'ont certainement guidé dans son invention : la gravure fameuse de Mantegna et la *Mise au tombeau* — aujourd'hui à la galerie Borghèse — que Raphaëlacheva dans les derniers temps de son séjour à Florence. Ces deux œuvres sont, à la vérité, bien opposées, par le style et par l'esprit. D'un côté, un effet de bas-relief, des hachures brutales, des lignes cassées, des formes plates et tourmentées, à peine détachées de leur fond rocheux; de l'autre, une grande composition à la florentine, où les figures de couleur pâle, de modelé précis, s'agitent dans la lumière argentée d'un paysage d'Ombrie.

Et pourtant, les deux compositions ne sont pas sans ressemblance; la gravure puissante du Padouan a, sans doute, dominé l'imagination de Raphaël. Il a repris les deux groupes de Mantegna; à gauche, le cadavre et ceux qui le portent; à droite, les saintes femmes et la Vierge qui se pâme entre leurs bras. Mais dans la gravure de Mantegna, comme dans la peinture de Raphaël, bien que les acteurs soient agités de sentiments violents, leurs actions ne se combinent pas pour éveiller en nous une émotion unique. Avec ses roches frustes, ses visages grimaçants, ses pleureuses échevelées et ses figures qui hurlent, la composition de Mantegna inspire presque de l'épouvante. Autour de la victime, auprès de la mère douloreuse évanouie, montent des cris de haine qui présagent quelque terrible vendetta. L'œuvre de Raphaël est éloquente et pure; mais des attitudes qui se contrarient et des formes agitées dispersent l'attention et le ciel ombrien inonde cette lamentation funèbre de sa clarté égale et sans mystère.

Chez Titien, ce décor d'idylle a disparu; le jour, en s'éteignant, incline toutes choses vers la rêverie et la tristesse. Mais surtout, il a su ramasser, combiner toutes ces attitudes, tous ces gestes, et les faire tendre vers un centre unique. Chez Mantegna et Raphaël, les porteurs montrent trop que ce cadavre pèse; ils manifestent trop leur effort physique par un renversement du torse qui les écarte et les éloigne du corps. Titien, au contraire, les a courbés vers ce corps; ce n'est pas un fardeau indifférent qu'ils soulèvent; ou plutôt, ce ne sont pas des manœuvres tra-

LA JEUNESSE DE TITIEN

vaillant de tous leurs muscles; leurs têtes sont penchées vers le visage inerte, comme s'ils guettaient un signe de vie, et leur tendresse s'exprime ardente, continue, par cette contemplation muette. Le soleil, avant de s'éteindre, répand sa lumière d'or; elle glisse sur le sol, empourpre les draperies, les visages, les chevelures, et projette de grandes ombres horizontales; elles unissent les formes, relient les attitudes, effacent, enveloppent ce qu'il pourrait y avoir encore de dispersé dans les gestes. La tête, le torse de Jésus sont ensevelis déjà dans cette ombre; le peintre a caché ce visage que cherchent tous ces regards et qui est le centre de toutes ces douleurs.

C'est la même pensée qui donnera une telle supériorité plastique et sentimentale à la *Descente de croix* de Rubens à Anvers. Les gestes ne traduisent pas seulement l'effort physique pour porter un cadavre. Un même élan de tendresse dirige les visages et les mains de la mère et des disciples vers leur fils et leur maître bien-aimé. Titien, non plus, n'a pas voulu qu'il y eût deux actions dans son tableau; il n'a pas opposé le travail des manœuvres et les lamentations des saintes femmes. Les porteurs ne sont pas absorbés par leur effort; c'est l'amour et la compassion qui les occupent tout entiers. La Vierge ne devait donc pas être évanouie; elle eût distraint une part de notre pitié. Sans doute, la Madeleine et saint Jean restent un peu hésitants entre le mort qu'ils veulent pleurer et la mère dont ils surveillent le désespoir; les rayons du couchant éclairent leurs belles têtes échevelées et le visage dououreux de la mère qui suit du regard, jusqu'au seuil du néant, la forme de son fils.

Auprès du *Couronnement d'épines* qui est une scène de violence et de désordre, la *Mise au tombeau* fait bien entendre sa lamentation silencieuse. En face de la souffrance physique et des brutes hurlantes, voici le recueillement, les sanglots contenus, l'apaisement dans le crépuscule. Il y a, entre ces deux compositions, le même contraste qu'entre deux œuvres de Rubens voisines à Anvers, l'*Élévation de la croix* et la *Descente de croix*, qui opposent la brutalité à la tendresse. Et il est curieux de constater que les deux peintres ont traité la scène de violence lorsqu'ils ont été sous l'influence de Michel-Ange, à leur retour de Rome, Rubens quand il avait trente-trois ans, Titien quand il commençait à vieillir. De cet art athlétique et tendu, combien de

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

bourreaux ont-ils surgi, furieux et magnifiques ! D'ailleurs, dans le *Couronnement d'épines*, l'art de Titien a cessé d'être jeune, les souvenirs de Bellini et Palma se sont effacés. C'est une vitalité brutale et déchaînée qui remue ces corps pesants. Le Christ lui-même, en se débattant, étale une puissante musculature dans laquelle on reconnaît moins les formes un peu abstraites de Michel-Ange que la chair grasse et sanguine de Titien.

Avant 1530, l'art de Titien possède encore la fraîcheur de la jeunesse. Son génie déjà est assez viril pour porter des sentiments forts et il ne s'est pas encore abandonné à la brutalité physique. Il conserve comme une timidité discrète devant les crudités du naturalisme. Comme l'horreur de la mort est atténuée ! La tête inerte se devine seulement et le cadavre n'apparaît que pour laisser dans la mémoire une arabesque d'une élégance incomparable. La couleur ne s'est pas éteinte dans la tristesse de ce deuil ; à la manière des hommes du peuple, les porteurs sont vêtus de tuniques courtes ; mais elles sont de tissu rare et somptueux, comme des simarres de patriciens ; la couleur intense, noyée dans les rousseurs ardentes de l'ombre, exalte la pâleur de la chair exsangue et la blancheur du linceul. Les grands poètes savent donner un rythme musical même aux cris de la souffrance ; le désespoir de la Passion nous apparaît chez Titien, ennobli par la beauté des attitudes et comme attendri par la volupté de la couleur.

Dans l'homme brun et barbu qui porte si tendrement, si pieusement, les pieds de Jésus, il faut reconnaître le visage de Titien lui-même ; voici bien, en effet, son front élevé, son nez aigu, sa longue barbe noire. La tension de la tête, le regard inquiet et si tendre, la clarté qui illumine les yeux dans l'ombre de l'orbite, tout nous assure que Titien n'a pas traité cette figure avec indifférence et qu'il a voulu lui faire exprimer un infini de sentiment. Un bouillonnement de pitié et d'amour se devine chez cet homme



XXVIII. JOSEPH D'ARI-MATHIE dans la Mise au tombeau du Louvre. Titien lui a donné son propre visage ainsi que dans le tableau de Madrid et dans son dernier tableau à l'Académie de Venise (Voir xxix et xxxvii).

LA JEUNESSE DE TITIEN

farouche dans l'œil duquel luit une telle flamme d'adoration. Ce Joseph d'Arimathie tiendrait-il son rôle avec tant de conviction, si Titien n'avait vu en lui qu'un figurant ordinaire? Mais si l'on en pouvait douter, que l'on regarde la seconde *Mise au tombeau*,



XXIX. TITIEN EN JOSEPH D'ARIMATHIE. — 1, *Titien d'après son portrait de Berlin*; 2, *Joseph d'Arimathie dans la Mise au tombeau de Madrid*. Titien n'a jamais manqué de donner son propre visage à Joseph d'Arimathie (Voir xxviii et xxxvii).

celle qui fut exécutée bien longtemps plus tard, en 1559, pour Philippe II et qui se trouve maintenant au musée du Prado. Traitant le même sujet qu'en 1525, Titien n'a pas manqué de reprendre, à quelques modifications près, sa première peinture. Il l'a seulement renversée, comme s'il copiait

son œuvre d'après une gravure; les corps sont placés de manière semblable, mais le visage du Christ passe de droite à gauche et les visages sont maintenant tendus vers le côté gauche de la composition; le peintre a également renversé l'éclairage et la tête du Christ sort de l'ombre pour apparaître en pleine lumière. La fougue de Tintoret avait, à cette date, brisé le rythme tranquille de l'art vénitien. Dans le tableau de Madrid, tout est plus agité, le Christ se présente en raccourci. La douce marche funèbre du premier tableau et son limpide crépuscule se sont transformés en une lamentation orageuse que traversent les cris de la Madeleine et ses grands gestes. Le pinceau est, à la fois, plus fougueux et moins sûr. La couleur aussi s'est transformée; la tunique cramoisie du porteur de droite se reconnaît encore, bien que la flamme rouge se soit éteinte; la pourpre a maintenant une couleur un peu vineuse; partout, les tons sont à la fois moins éclatants, plus pâles et comme grisonnantes. Mais Joseph d'Arimathie surtout a blanchi. Il a suivi Titien dans la vieillesse et maintenant il est impossible de ne pas reconnaître, au premier coup d'œil, le vieux peintre dont la figure de septuagénaire nous est si familière. Voici Titien tel que nous le montrent ses portraits de Berlin et de Madrid, avec son visage osseux et ravagé, le

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

nez en croc, sa longue barbe blanche et, sur son crâne chauve, sa toque inséparable. Une fois encore, Titien a voulu tenir dans ses bras le corps de Jésus. Le robuste quadragénaire de 1525 a maintenant plus de soixante-quinze ans; sa tête blanche se penche tristement; à voir ces yeux rouges, ce visage plissé de tendresse et de douleur on dirait un père qui porte le cadavre de son fils.



CHAPITRE IX

LES PEINTURES DE LA COLLECTION DE MANTOUE

CES PEINTURES, QUI SONT PARMI LES MEILLEURES DE TITIEN, ONT ÉTÉ FORT NÉGLIGÉES PAR LES HISTORIENS DEPUIS VASARI || RAPPORTS ENTRE TITIEN ET LE MARQUIS DE MANTOUE || LE PORTRAIT DE L'ARÉTIN JEUNE; LE PORTRAIT DE GIROLAMO ADORNO, DIT « L'HOMME AU GANT » || LA « VIERGE AU LAPIN » ET LE « SAINT JÉRÔME » || LA DAME A SA TOILETTE OU FRÉDÉRIC DE MANTOUE ET ISABELLA BOSCHETTI || L'« ALLEGORIE » EN L'HONNEUR D'ALPHONSE D'VALLOS PRÉSENTE EN RÉALITÉ TITIEN ET SA FEMME CECILIA || LES « PÈLERINS D'EMMAÜS » METTENT EN SCÈNE FRÉDÉRIC DE MANTOUE, SON FRÈRE LE CARDINAL HERCULE ET SON FILS FRANÇOIS II.



La collection du duc de Mantoue qui contenait pourtant quelques-unes des œuvres le plus amoureusement caressées par Titien a été fort négligée par les historiens. Le premier biographe du Vénitien l'a presque complètement omise. Il n'en a signalé que la série des douze Césars dont Titien peignit onze figures et s'il parle de ces peintures, c'est, sans doute, parce qu'elles étaient accompagnées de compositions dues au pinceau de Jules Romain. Cette négligence de Vasari pèse encore sur un groupe de chefs-d'œuvre de la meilleure main de Titien, car les historiens de l'art se répètent aussi volontiers dans leurs oubliés que dans leurs affirmations. Quand Ridolfi, le second historien qui ait tenté de présenter l'œuvre de Titien dans son ensemble, a publié ses *Merveilles de l'Art*, les tableaux de Mantoue avaient déjà quitté l'Italie pour l'Angleterre, et l'Angleterre pour la

COLLECTION DE MANTOUE

France. Ils étaient dans les collections de Louis XIV et n'ont plus quitté le Louvre. Ils y ont été fort admirés; mais si le Louvre voit défiler plus de visiteurs qu'un autre musée, les historiens, en revanche, semblent le négliger tout particulièrement. Nos Titiens y sont restés ensevelis dans le mystère et s'ils ont tous leur légende, il n'en est guère dont on puisse dire avec exactitude le personnage ou le sujet qu'ils représentent. Plus que nulle autre œuvre de ce peintre, les Titiens du Louvre demandent donc une étude un peu approfondie.

C'est dans le Salon carré qu'ils sont rassemblés presque tous. Ici, Titien est roi. Devant le *François I^r*, aux pommettes rondes, qui rit derrière son grand nez, le mystérieux *Jeune homme au gant* rêve dans l'ombre. En face, la *Femme à sa toilette*, rayonnante de lumière, tandis que, au-dessus de son épaule, se cache un cavalier qui semble désirer l'incognito; tout auprès, l'étrange composition allégorique où l'on a cru pouvoir reconnaître le marquis del Guasto, et dont la puissance de séduction est telle qu'elle nous ôte le loisir d'être curieux. Enfin l'incomparable *Concert*. Il faut une sorte de violence pour interroger ces figures, tant les Vénitiens sont étonnantes pour endormir notre intelligence dans la volupté des yeux. Sur le panneau voisin, le *Couronnement d'épines* et surtout la *Mise au tombeau* nous font voir comment le pathétique peut être harmonieux et que la douleur devient sereine à force de beauté. Et plus loin, dans la grande galerie, de Titien encore, quelques « saintes Conversations » dont la *Vierge au lapin*, une des plus précieuses merveilles de notre Louvre, des portraits d'inconnus, les *Pèlerins d'Emmaüs*.

Au milieu de la foule bruyante des *Noces de Cana*, Véronèse a placé un orchestre, et les musiciens, ce sont les grands peintres de Venise, Véronèse, Titien, d'autres encore. Admirable symbolisme! Ils jouent du violon et du violoncelle pour les souverains d'Europe et tous, nous continuons à faire cercle autour d'eux pour écouter avidement la musique silencieuse des couleurs.

Nos Titiens ont, presque tous, été exécutés entre 1525 et 1540; ils sont de la meilleure époque du peintre et de sa meilleure main. Il est alors dans toute sa force; il s'est dégagé de la minutie des primitifs et ne s'abandonne pas encore à sa fougueuse sensualité. Sa peinture est déjà d'une maturité savoureuse; les chairs trop blanches se sont dorées; les cassures trop brillantes

LA JEUNESSE DE TITIEN

des étoffes se sont amollies et la couleur s'est mise à résonner avec plus d'amplitude et de profondeur. Plus tard, le maître vieilli a laissé son pinceau, moins sûr et plus hardi, modeler de voluptueuses nudités ou des gestes pathétiques, avec une matière plus grasse, des touches lâchées ou brutales. Entre cette sagesse et cette violence, dans ces belles années qui vont de la *Vierge des Pesaro* à la *Présentation au temple*, voici des œuvres qui donnent à tout instant la satisfaction du parfait, car l'ardeur du tempérament y est contenue et l'on sent des forces bouillonnantes sous la beauté sereine. Il n'est pas surprenant, alors, que des portraits de personnages vulgaires ou obscurs et des compositions banales puissent atteindre aussi profondément notre sensibilité.

La plupart de ces peintures ont été exécutées pour le marquis de Mantoue, Frédéric II de Gonzague. Elles ont été acquises entre 1523 et 1540, date de la mort du prince. Elles sont restées dans les collections du Castello di Corte ou du Palazzo del T, jusqu'au jour où, en 1627, un descendant, le protecteur de Rubens, les vendit à Charles I^{er} d'Angleterre, trois ans avant le pillage de Mantoue par les Impériaux. Les têtes rondes révolutionnaires, du temps de Cromwell, n'aimaient pas les images, sans doute, ou bien trouvaient-ils absurde de conserver des tableaux qui pouvaient se bien vendre? Quoi qu'il en soit, la collection de Charles I^{er} fut mise aux enchères, après la mort du roi. Le fameux banquier Jabach fut l'un des principaux acquéreurs. Or la collection Jabach tout entière est entrée dans celle de France, lorsque Jabach fut obligé de liquider ses œuvres d'art et que Colbert, en bon serviteur de son roi, profita de la ruine du collectionneur pour enrichir, à bon compte, les galeries de Louis XIV.

Sauf pour quelques œuvres, le *Couronnement d'épines*, *Jupiter et Antiope*, des Vierges avec saints, les Titiens du Louvre sont donc ceux de Frédéric II Gonzague, marquis de Mantoue. De précieux documents tirés des archives de Mantoue nous font connaître dans quelles conditions quelques-uns de ces tableaux ont été exécutés.

C'est en 1523 que Titien paraît être entré en relations avec Frédéric de Gonzague. A cette date, Frédéric avait vingt-trois ans et n'était encore que marquis de Mantoue. Il sera duc en 1530 seulement. Il était fils de cette Isabelle d'Este qui connut, admira et fit travailler trois générations de peintres, les plus hardies et

COLLECTION DE MANTOUE

les plus fortes personnalités de la Renaissance : Mantegna qui cisela pour elle ses plus précieux chefs-d'œuvre; Vinci qui fit son portrait; Titien enfin, à qui elle demanda, en 1534, à cinquante-six ans, d'employer les ressources de la peinture à ressusciter la beauté de sa jeunesse.

Le marquis avait, semble-t-il, demandé une première fois à Titien un portrait, car, le 15 août 1523, il fait savoir à Giambattista Malatesta, son agent à Venise, que le portrait lui a beaucoup plu. A plusieurs reprises, il nomme le peintre *Tuciano*; puis les relations paraissent avoir été interrompues pendant quatre ans. N'est-ce pas ce premier portrait que l'on retrouve dans une peinture du Prado où l'on a longtemps voulu reconnaître Alphonse d'Este et dont il existe une belle réplique au musée Jacquemart-André? Les médailles de ce prince qui nous le montrent avec un nez fortement aquilin interdisent qu'une telle méprise puisse se maintenir. Ce beau barbu est bien Frédéric de Gonzague. Il nous arrivera de saluer, à plusieurs reprises, le même visage dans l'œuvre de Titien, en particulier dans les peintures qui ont appartenu à la collection de Mantoue. Mais il faut, dès maintenant, donner la preuve que cette figure est bien celle de notre marquis.

On peut invoquer deux témoignages presque contemporains. Un médiocre portrait de Frédéric de Mantoue figure au musée de Vienne, si près de celui de Madrid qu'il peut en être une copie; au-dessus de la tête du jeune homme, une inscription énumère ses noms et ses titres : « **FRANCISCUS MARCHIO MANTUÆ...**, etc. ». D'autre part, dans les gravures de la fin du xvi^e siècle ou du siècle suivant qui représentent la dynastie des Gonzague, notre Frédéric apparaît toujours avec la figure fixée par Titien. Ainsi, dans un recueil de portraits de capitaines illustres, daté de 1600¹, voici le marquis de Mantoue gravé d'après la peinture de Titien, en compagnie des guerriers les plus renommés. Dans la notice qui développe ses hauts faits, l'historiographe ajoute qu'il avait la peau blanche, la chevelure, la barbe et les yeux bruns.

Dans la peinture de Madrid, malgré la barbe touffue, l'air de jeunesse est extraordinaire; sous cette broussaille, il y a une

1. « *Rittrati di cento capitani illustri, con li lor fatti in guerra brevemente feritti intagliati da Aliprando Capriolo et dati in luce da Filippo Thomassino et Giovan Turpino con privilegio di papa Clemente VIII per anni dieci, 1600, in Roma.* »

LA JEUNESSE DE TITIEN

figure de bon jeune homme, avec un front bombé et lumineux, des sourcils à l'arc élargi qui ne jettent aucune ombre sur le regard, de grands yeux presque candides, la lèvre gonflée comme une cerise, le visage plein, bien en chair, le modelé sans mystère qui convient à une physionomie sans complexité. Le jeune marquis est un être heureux; nulle ambition difficile ne tourmente la tranquillité de son humeur; nul effort de volonté ne contracte jamais ce visage épanoui et les passions même ne dérangent pas l'équilibre de cette santé. Le cavalier qui porte ce beau pourpoint bleu aime la parure et le faste; le petit chien qu'il caresse vient nous rappeler combien il affectionnait les animaux. Et tout indique qu'il ne méprisait pas non plus la bonne chère ni les belles femmes. Quand, par surcroît, il se mit à aimer la peinture, ce fut bien un peu pour la mettre au service de ses amours et de ses ambitions politiques.

En 1527, l'Arétin vint s'installer à Venise : il se lia bien vite avec Titien et posa devant lui; après quoi, il fit bénéficier son peintre et ami des utiles relations que lui valait déjà sa plume de flagorneur et de pamphlétaire. Une première tentative fut faite sur le marquis de Mantoue; à la fin de juin 1527, il recevait la lettre suivante signée de Titien : « Excellentissime Seigneur, je sais combien Votre Excellence aime la peinture.... Messire Pietro Aretino, ou plutôt saint Paul, étant venu ici pour prêcher les louanges de Votre Excellence, j'ai peint son portrait, et comme je sais que vous aimez un si bon serviteur pour toutes ses vertus, je vous en fais présent. Ayant aussi gardé un bon souvenir du seigneur Girolamo Adorno qui adorait le marquis de Mantoue et qui en fut qualifié gentilhomme, je vous l'offre aussi.... Acceptez l'hommage du Titien, et conservez-les jusqu'à ce jour que je vous aie adressé une œuvre capable de vous satisfaire dans la mesure de mes forces. »

Le marquis fut très touché de cette attention; il remercia immédiatement le peintre et l'intermédiaire. A l'Arétin il écrivait qu'il était heureux de posséder « une œuvre exécutée par des mains aussi savantes » et d'avoir sous les yeux l'image de l'Arétin et celle « d'une personne aussi aimée de lui que l'était le seigneur Hiéronimo Adorno ». Il remerciait « Tuciano » de l'envoi de ces « bellissimes » tableaux, « portraits de deux personnes qui me furent et me sont très chères ». Et il lui promettait d'être désor-

COLLECTION DE MANTOUE

mais pour le peintre un admirateur fidèle et un protecteur actif. Titien remercia en termes chaleureux. Le grand artiste et le grand seigneur échangeaient des propos flatteurs en hommes qui désirent ne pas en rester là.

Pourtant l'Arétin crut devoir rappeler ses promesses au marquis de Mantoue. Le marquis comprit et enfin les commandes arrivèrent. En février 1530, Titien travaillait à une *Vierge avec sainte Catherine*, à des *Femmes au bain* et à un portrait du marquis. Les lettres de Titien sont maintenant adressées « *Illustrissimo et excellentissimo signore e Padrone mio singularissimo* » : Le peintre s'excuse lorsqu'il ne peut fournir assez vite les œuvres promises et le marquis se montre généreux. En 1530, le château de Mantoue possédait donc de Titien au moins trois portraits dont celui de Girolamo Adorno et celui de l'Arétin, et l'artiste achevait un portrait du marquis en armure, une *Vierge et sainte Catherine*, des *Baigneuses*. Mais voici qu'en août 1529, Charles-Quint avait débarqué à Gênes. Il venait régler les affaires des États italiens et recevoir du pape, qui l'attendait à Bologne, la couronne impériale. Tous, princes et principicules, accourraient, la main tendue, à la distribution des couronnes et des terres. Charles-Quint se montrait peu; on ne pouvait guère l'atteindre que par ses ministres; le marquis de Mantoue guettait les désirs des favoris de l'empereur et, en bon Italien, il savait bien qu'un sûr moyen de conquérir le « *barbare* », c'est de lui offrir des chefs-d'œuvre d'Italie. Le génie de Titien servit donc la fortune du marquis de Mantoue qui fut, à cette date, promu à la dignité de duc. Parmi les ministres les plus influents de l'empereur était ce commandeur Los Covos, au sujet duquel Contarini, ambassadeur de Venise, écrivait à son gouvernement : « Il n'a pas pour la République (de Venise) une affection particulière, comme ne l'ont pas non plus les autres conseillers, n'étant point pensionné par elle, ainsi qu'ils le sont des autres princes ». Durant le séjour de Charles-Quint à Bologne, Los Covos, « *commendador mayor* », avait trouvé fort à son goût une certaine Cornelia, dame d'honneur de la comtesse Pepoli. Le duc de Mantoue prit le « *commendador mayor* » par ses faiblesses; de Mantoue, trois lettres partirent, l'une au sculpteur Francesco Bologna, l'autre à Titien, la troisième à la comtesse Pepoli; les artistes devaient faire le portrait de la Cornelia et la comtesse était priée de bien

LA JEUNESSE DE TITIEN

recevoir le peintre et de lui donner toute commodité pour peindre, d'après nature, la belle signora. Les artistes accourent, mais Cornelia a été malade et sa maîtresse « l'a envoyée à Nivolaro pour changer d'air ». Titien ne s'engage pas moins à faire le portrait : « Vous n'avez qu'à m'envoyer à Venise ce portrait qu'a fait un autre peintre de ladite Cornelia ; je vous renverrai les deux en même temps et Votre Excellence n'aura qu'à les comparer pour voir combien je désire la servir en cette affaire comme en toute autre, tant que je vivrai ». Bref, Titien veut bien faire le portrait, mais il s'arrange pour l'exécuter chez lui, à Venise.

Il rentre à Venise assez souffrant ; on est en juillet et il fait très chaud. Sa femme Cecilia vient de tomber malade et, le 6 août, un agent du duc, Benedetto Agnello, écrit que Titien est inconsolable de la mort de sa femme qu'on a ensevelie la veille : « En raison des tourments que lui a donné la maladie de sa femme, il n'a pu travailler ni au portrait de la signora Cornelia, ni au tableau des Femmes nues ». Et pendant deux mois, le même agent fait savoir que Titien est très souffrant. Pourtant, le portrait s'achève enfin et, le 26 septembre 1530, le duc Frédéric de Gonzague peut écrire de Mantoue qu'il vient d'expédier « le portrait de la Cornelia del Signor Commandador Mayor ».

Les archives n'ont pas révélé l'opinion émise par Los Covos lorsqu'il reçut le portrait d'une femme dont il avait remarqué la beauté. Mais il faut croire qu'il prit goût à la peinture de Titien, car quelques années plus tard, en 1533, il fit une véritable razzia dans la collection d'Alphonse de Ferrare et l'art du grand peintre servit, une fois de plus, la politique de ses protecteurs princiers.

Après Covos vint Pescaire ; après Pescaire, le marquis del Guasto et, en même temps que ses ministres et généraux, l'empereur lui-même, Charles-Quint, voulut bénéficier du talent de Titien. Frédéric de Mantoue avait si bien fait les honneurs de son peintre que l'empereur faillit le prendre à son service et le ravir aux Vénitiens.

Le 5 mars 1531, le duc de Mantoue remercie de l'envoi d'un *Saint Jérôme* et demande une *Madeleine* « aussi éploée que possible » ; il voudrait l'offrir au très illustre marquis del Guasto. Titien, qui vient d'être malade, se met au travail ; entre temps, le duc écrit à la marquise de Pescara qu'ayant appris son désir

COLLECTION DE MANTOUE

d'avoir une figure de Madeleine, il a immédiatement commandé à Titien de lui en peindre une « très belle, aussi éplorée que possible ». Elle est achevée en avril; le duc est enchanté; sa mère, la duchesse Isabelle, trouve l'œuvre admirable. Titien en fut récompensé. Les yeux implorants de sa Madeleine obtinrent le bénéfice de Medole pour son fils, le jeune Pomponio, qui n'était qu'un enfant et que l'on destinait à l'état ecclésiastique. Aussi Titien, en père reconnaissant, travaille-t-il de plus en plus pour Frédéric. En novembre 1534, il pousse sans arrêt l'exécution de trois tableaux qu'il doit transporter à Mantoue, deux pour le duc, un pour la duchesse, sa mère. Entre temps, le marquis del Guasto écrit à l'Arétin : « Nous désirons avoir Titien ici, à Corregio; et si vous pouvez faire quelque chose pour qu'il vienne, cela me sera agréable » (2 novembre 1531). Avant de partir pour sa campagne contre les Turcs, à la tête des troupes de Charles-Quint, il voulait que le peintre le représentât avec sa femme, Marie d'Aragon, et leur fils, sous les traits de l'Amour.

L'année suivante, Titien passa l'hiver à Mantoue, du 8 novembre 1532 au 10 mars 1533 et, quand il repartit pour Venise, il emportait un portrait de la duchesse dont il devait faire une copie. Une lettre d'Isabelle d'Este réclamait ce portrait, un an plus tard. Depuis cette époque, la correspondance de Titien et de Frédéric de Mantoue parle d'une Madeleine, d'un portrait de l'Empereur et de quelques autres peintures qui nous intéressent moins. La duchesse de Ferrare mourut en 1539 et Frédéric, son fils, l'année suivante. Depuis que Titien était en relations avec Mantoue, il avait adressé au duc bien des tableaux dont les suivants sont signalés par les documents :

- 1^o Le portrait d'un personnage qui n'est pas nommé;
- 2^o Un portrait de Frédéric de Mantoue en armure;
- 3^o Deux portraits de Girolamo Adorno et de l'Arétin;
- 4^o Une Vierge avec sainte Catherine;
- 5^o Des femmes nues, dans lesquelles nous avons reconnu les femmes de notre *Concert champêtre*;
- 6^o Un saint Jérôme;
- 7^o Trois tableaux dont le sujet n'est pas signalé.

Il avait peint, pour fournir aux largesses du duc, un portrait de Cornelia; il avait travaillé pour le marquis del Guasto et pour Charles-Quint.

LA JEUNESSE DE TITIEN

**

Ces peintures, soigneusement conservées à Mantoue, pendant un siècle, furent, pour la plupart, vendues en 1627 à Charles I^{er} d'Angleterre, par le duc Vincent de Gonzague. Jamais vente ne vint mieux à point. Trois ans après, Mantoue était pillée par les Impériaux et beaucoup d'œuvres d'art étaient détruites ou dispersées. Parmi les œuvres passées auparavant en Angleterre, il faut d'abord compter ces deux portraits adressés par Titien au marquis et qui commencèrent leurs relations d'art et d'amitié. Ces deux portraits, revenus de Londres à Paris, devraient être aujourd'hui au Louvre.

Ils y sont, en effet, l'un sous le nom de *Homme inconnu*, il porte le n° 472 dans le catalogue Villot; l'autre est illustre sous le titre de *l'Homme au gant*.

Pour que notre supposition prenne quelque vraisemblance, il suffit de faire remarquer que ces deux portraits montrent cette parenté évidente qui se lit dans les œuvres nées au même moment et destinées à se présenter ensemble. Malgré la différence des modèles, ces portraits se ressemblent comme deux jumeaux. Les deux figures opposent le même teint bronzé au même fond sombre, la même chair un peu rouge au même noir un peu vert. Ils sont vêtus du même pourpoint noir, fendu par la ligne blanche de la chemise; ils portent la même chemisette à petits plis, la même chaînette de verroterie; ils ont les cheveux coupés à la même mode; les attitudes elles-mêmes se répondent et ces deux jeunes gens, une main relevée et l'autre tombante, sont disposés de manière à se faire pendant¹.

1. C'est à quoi M. Engerand n'a pas pris garde, dans son inventaire si savamment commenté des collections du Roi, quand il écrit, page 78 : « Cet inventaire (de l'hôtel particulier du duc d'Antin à Paris) mentionne deux portraits de Vecelli : l'un, portrait de l'homme ayant à la main gauche (lire droite) une bague au doigt; l'autre, portrait d'homme ayant la main gauche gantée. Ces deux portraits ne sont assurément qu'un seul tableau, celui-là même qui nous occupe (le jeune homme au gant) et qui présente cette double particularité. » Mais non; ces portraits sont bien réellement au nombre de deux et l'un des deux a bien un anneau à la main gauche. Cela n'empêche pas, d'ailleurs, l'homme au gant d'avoir aussi un anneau à la main droite. Mais retenons de cette méprise que, au temps où ces œuvres étaient à l'hôtel du duc d'Antin, elles étaient encore rapprochées l'une de l'autre. Inventaire des tableaux du Roy..., par Bailly..., publié avec des notes par Fernand Engerand, Paris 1899.

COLLECTION DE MANTOUE

La seule différence entre ces deux frères vient de ce qu'ils n'ont pas tout à fait la même taille; le tableau du jeune homme au gant mesure 1 mètre sur 0 m. 89; le second est légèrement plus grand, avec 1 m. 18 sur 0 m. 92. Mais, de cette différence même, il ne faut pas tenir compte; au XVII^e siècle, d'après l'inventaire de Le Brun (1683), ces deux tableaux avaient les mêmes dimensions, 3 pieds de haut sur 2 pieds 6 pouces de large, ce qui correspond exactement aux mesures de 1 mètre et 0 m. 89 du jeune homme au gant. Si le second portrait est légèrement plus grand, c'est qu'il a été augmenté en largeur et en hauteur. Il n'est pas besoin de regarder de très près le tableau, pour distinguer la ligne de jointure des parties ajoutées; une couture transversale passe un peu au-dessus de la tête du personnage; deux coutures longitudinales suivent les deux bords du cadre. Ainsi s'explique que la figure soit un peu perdue sur un fond trop vaste. Il n'y a qu'à jeter les yeux sur le jeune homme au gant pour voir que ces figures ont été conçues pour bien garnir leur cadre et non pour s'y mouvoir avec trop d'aisance. On pourrait citer d'autres tableaux vénitiens du Louvre où les figures ont ainsi perdu beaucoup de leur valeur pittoresque parce que l'espace a été démesurément agrandi au-dessus de leur tête.

Voici donc deux portraits qui sont sortis en même temps de l'atelier de Titien et qui, depuis, ne s'étaient jamais quittés. Au commencement du XVIII^e siècle, ils voisinaient encore dans l'hôtel particulier du duc d'Antin; et il a fallu les placements hasardeux des peintures de notre Louvre contemporain pour mettre un intervalle de 100 mètres entre ces œuvres qui n'avaient jamais été séparées. C'est, sans doute, cette séparation qui a empêché de reconnaître ici les portraits de Girolamo Adorno et de l'Arétin, lorsque ont été publiés les documents qui nous apprennent que ces deux portraits furent adressés au duc Frédéric de Gonzague, en 1527, par l'Arétin et Titien.

Cherchons d'abord l'Arétin. Il ne saurait y avoir de doute. Une sourde tradition rapportée par Villot veut, en effet, que l'homme au regard torve soit l'Arétin. Mais, ajoute-t-il, « rien n'autorise une pareille présomption, car les portraits et les médailles de l'Arétin offrent des traits entièrement différents de ceux de personnage ». Villot n'a pas réfléchi qu'il comparait un jeune homme de trente-quatre ans à un homme de plus de cin-

LA JEUNESSE DE TITIEN

quante ans. Pierre de Jode a gravé un portrait assez voisin de celui du Louvre pour que l'on puisse y reconnaître une copie et la gravure mentionne qu'elle a été faite d'après Titien et qu'elle représente l'Arétin. Les portraits peints les plus connus de l'Arétin, ceux auxquels songeait Villot — celui de la collection Pitti et celui de la collection Colnaghi de Londres — sont de 1545; à cette date, l'Arétin, né en 1592, avait cinquante-trois ans. Dans le portrait du Louvre, il a vingt ans de moins. Et vingt ans dans la vie d'un tel homme!... Dans le portrait de 1545, les beaux cheveux noirs ont disparu; la barbe, en revanche, a poussé; les traits ont grossi, se sont fatigués. Mais pourtant il en est qui ne changent pas. Ce n'est pas parce que le front est dégarni et que la barbe s'est mise à couler comme un fleuve, que nous ne devons pas reconnaître l'arcade sourcilière large, bien dessinée, le nez fort, arrêté par un méplat et la lèvre épaisse. Titien, qui donnait toujours à ses figures à la fois un type généralisé et un caractère intense, a peut-être hésité pour savoir quelle physionomie il devait dégager de cet homme qu'il ne connaissait pas depuis longtemps et dont la personnalité ne s'était pas encore affirmée. Plus tard, il n'aura plus de doute et dévoilera brutalement la sensualité cynique de son modèle au point même de choquer son ami. En 1527, ce qu'il discerne sur le masque de l'Arétin, c'est la ruse; cet homme peut bien être avide de jouissances, mais il n'est pas à l'abri de la crainte. L'attitude même manque de franchise, la tête tourne à gauche, tandis que la poitrine est face à nous et que le regard est fixé en avant; la jeunesse atténue la dureté des traits, mais voici déjà le regard oblique, le nez flaireur, la lippe sensuelle. Les laides passions qui peuvent fermenter dans cet être n'ont pas assez d'assurance pour faire grimacer la figure ni s'afficher cyniquement comme sur le museau bestial de l'Arétin quinquagénaire. L'œil est encore à l'affût, le visage est inquiet; mais comme il guette! Et comme il est peu absorbé par le rêve intérieur! C'est bien pourtant le même homme; mais chez l'un, on lit l'inquiétude, la ruse de l'adolescent famélique, le regard du chasseur, avec son visage pâle et ses yeux rouges d'oiseau de nuit. Chez le vieux, à l'œil sanglant, à la bouche humide, à la face suante et congestionnée, c'est la bestialité triomphante. En 1527, Titien peignant l'Arétin a pensé au renard qui flaire pour avancer; en 1546, il a vu un taureau beuglant, prêt à foncer.

COLLECTION DE MANTOUE

Crowe et Cavalcaselle ont cru pouvoir reconnaître le portrait de l'Arétin adressé par Titien au marquis Frédéric de Mantoue dans une peinture brunie et détériorée par l'âge et les restaurations que possédait le comte Giustiniani de Padoue; un beau nez aquilin, l'œil grand et bien ouvert, le front haut et large, couronné d'une forêt de cheveux épais et frisés; sous l'épaisse barbe noire, le col blanc de la chemise, une veste avec un revers de fourrure et un justaucorps de couleur sombre, voilà, pensent-ils, l'Arétin jeune. A quoi Luzio (*Pietro Aretino e la corte dei Gonzaga*, Turin; 1888) répond que le portrait de l'Arétin doit se reconnaître à ce qu'il jette (ou tient) une branche de laurier, ce qui ne correspond pas à la description de Crowe et Cavalcaselle; et il cite comme preuve un sonnet de l'Arétin « *pel suo ritratto dipinto che zetta la laurea girlanda* ». Mais dans ce sonnet, l'Arétin se présente comme le prophète de l'avenir, le censeur du monde, la terreur du vice, c'est-à-dire dans ces fonctions morales qu'il s'arrogea auprès des princes de son temps. Une telle attitude n'est-elle pas en contradiction avec le personnage assez mince qu'il était en 1527, après la mort de son premier protecteur, Jean de Médicis, dit des Bandes Noires? Alors il cherchait un autre protecteur qui fut généreux et il ne pouvait se présenter encore en dispensateur de l'immortalité. Gronau a repris la remarque de Luzio et pense que la figure de l'Arétin que Frédéric de Mantoue reçut de Titien représentait le pamphlétaire avec un rameau de laurier à la main. Encore une fois, ce n'est pas l'Arétin d'avant 1527 qui pouvait se présenter ainsi. D'ailleurs cet Arétin porte-laurier a, en effet, été peint et, sans doute, plusieurs fois, par Sebastiano del Piombo et par Titien. Ridolfi décrit un portrait du personnage, coiffé d'un béret noir et tenant dans sa main droite une couronne de laurier. Arezzo, la ville natale de notre homme conserve encore un portrait de Sebastiano del Piombo coiffé également du béret noir et tenant dans la main un rameau de laurier. Il existe une gravure de W. Hollar (1649) représentant l'Arétin de profil, d'après une peinture de Titien, et devant lui s'élève un plant de laurier. Bref, il dut y avoir, parmi les très nombreux portraits de l'Arétin, par Titien, Sebastiano, Tintoret et d'autres encore, plus d'une figure le montrant avec cet attribut d'un dispensateur de gloire.

Quant au type de l'Arétin jeune, inquiet et même un peu

(209)

LA JEUNESSE DE TITIEN

famélique, il n'a point été omis par les graveurs qui ont multiplié la figure de l'illustre patron des journalistes. Pierre de Jode, en particulier, a gravé de lui une tête maigre, presque imberbe, avec des joues creuses et des yeux trop grands, qui pourrait bien avoir été inspirée par le tableau du Louvre ou quelque peinture similaire. Elle prouve, en tout cas, que le jouisseur gras et bien dans ses affaires qui nous est surtout connu, a passé par une période d'insécurité où il avait l'échine maigre, avec un grand nez pour mieux flainer et des yeux d'oiseau nocturne pour fouiller dans l'ombre.

Girolamo Adorno est loin d'avoir la célébrité de l'Arétin. Il n'est pourtant pas tout à fait un inconnu. Dans le recueil de Cicogna¹, une courte notice lui est consacrée, remplie d'ailleurs presque exclusivement de détails sur sa mort et sur ses funérailles; il en résulte qu'il mourut à Venise, le 10 mars 1523, à l'âge de trente-trois ans. Il était d'une illustre famille génoise et avait été chargé d'une mission de l'empereur auprès de la république de Venise; il était, disent tous les témoignages, fort cultivé et doué d'esprit et d'éloquence. La correspondance échangée entre Titien et le marquis de Mantoue, à l'occasion du portrait, nous apprend que le marquis avait beaucoup aimé cet ambassadeur extraordinaire de l'empereur. Il n'aimera pas moins les ministres qui l'accompagneront, en 1530, dans son séjour à Bologne. Il était écrit que le pinceau de Titien interviendrait souvent dans les relations diplomatiques de Frédéric de Gonzague avec l'empereur ou ses agents.

Il y avait donc quatre ans que Girolamo Adorno était mort, lorsque, en 1527, Titien adressa au marquis de Mantoue son portrait, le portrait du *Jeune homme au gant*. Pour quelle raison le peintre allait-il donc rechercher, dans sa mémoire, une figure dont les traits devaient déjà s'estomper un peu dans son souvenir? Était-ce uniquement le désir de plaire à Frédéric de Gonzague? Il est plus vraisemblable de supposer que le portrait avait été commencé du vivant même de Girolamo Adorno, mais que l'œuvre, inachevée encore à la mort du modèle, était restée pour compte dans l'atelier de l'artiste; elle fut terminée quatre ans plus tard, lorsque l'Arétin eut donné à Titien l'idée de l'utiliser en l'offrant

1. Cicogna, *Inscriptiones venetianae*, t. VI, p. 250.

COLLECTION DE MANTOUE

au marquis de Mantoue. Et comme le portrait de l'Arétin fut exécuté à ce moment-là, il n'est pas impossible que la nouvelle peinture ait aidé à compléter l'ancienne. L'Arétin, l'homme au regard torve, a posé aussi pour l'homme au gant. Les cheveux, la chemisette à petits plis, le pourpoint noir sont d'une identité telle qu'il faut les supposer peints à la même époque, d'après le même modèle. Mais, surtout, il est bien difficile de ne pas s'apercevoir que la main droite de l'homme au gant et la main gauche de l'Arétin sont deux mains sœurs. Bien que cette seconde peinture ait un peu souffert, on reconnaît pourtant la même chair et la même charpente osseuse; elles se présentent de la même manière, robustes, élégantes, le pouce écarté, l'index allongé et bagué du même anneau d'or, le derme soulevé par les tendons et veiné de lignes bleues. L'Arétin a, sans doute, prêté ses grandes mains à Girolamo Adorno. C'est lui qui donnait à Titien les bons conseils pour gagner l'amitié du marquis de Mantoue; c'est lui qui eut l'idée d'utiliser le portrait resté inachevé depuis quatre ans. Et c'est ainsi que, un beau matin, alors qu'il ne songeait sans doute ni à l'un ni à l'autre, Frédéric de Mantoue reçut les portraits d'Adorno et de l'Arétin. Le prétexte donné était qu'il avait beaucoup aimé le premier et qu'il aimait beaucoup le second. L'opération était d'ailleurs fructueuse pour tout le monde; l'Arétin et Titien y gagnaient de se rappeler à la mémoire d'un prince généreux; le marquis y gagnait deux peintures dont l'une au moins est un chef-d'œuvre; et enfin un tableau inutilisable était avantageusement casé.

Ce chef-d'œuvre, c'est le portrait de l'*Homme au gant*. Je n'en connais pas qui retienne plus fortement l'attention du spectateur. Sans doute, il peut être vain d'interroger un admirable portrait pour mieux en connaître le modèle; c'est le génie du peintre que l'on rencontre seulement. Titien a, d'ailleurs, donné à cette figure une extraordinaire ressemblance avec une autre qui avait été peinte quelques années auparavant par un artiste très voisin de Titien, — peut être Titien lui-même. Ce jeune homme est beau comme celui qui joue du clavecin dans le *Concert* du palais Pitti. Mais l'action et les passions de ce musicien sont, pour nous, clairement exprimées. Des deux mains, il plaque des accords, la tête renversée, les prunelles fixes et le regard vide: ce radieux visage enclôt une extase intérieure, tandis que l'être tout entier s'abîme

LA JEUNESSE DE TITIEN

dans la volupté de la musique. Girolamo Adorno, notre *Jeune homme au gant*, est aussi de cette race ardente en qui les moindres souffles déchaînent des tempêtes passionnelles. Il est au repos et son attitude est abandonnée; mais la moue des lèvres closes, la pâleur mate du visage et cette fièvre du regard qui brûle et qui caresse révèlent la flamme qui couve et peut jaillir. Comme cette figure est jeune, et comme elle est grande aussi! L'attitude est la vérité même, et quelle ampleur pourtant dans l'élégance! On croirait qu'il n'est jamais passé d'homme insignifiant dans l'atelier de Titien, tant est puissante la personnalité de ses figures. Il se peut, après tout, que Girolamo Adorno n'ait été qu'un bon jeune homme, assez insignifiant, malgré les notices louangeuses dont bénéficia ce diplomate. Mais un art merveilleux a fait de l'*Homme au gant* une image émouvante où l'on voit la fougue passionnée s'apaiser et se détendre dans une rêverie intense; Titien l'a paré d'une sorte de mélancolie ardente; est-ce la tristesse de son souvenir? Est-ce le reflet de son génie? Mais quand on reconnaît là le portrait posthume d'un homme mort jeune, on croit retrouver aussi, sur ce visage dolent et farouche, le pressentiment de la fin prématurée et comme la marque du destin.

Un curieux document évoque le souvenir du seigneur Adorno, le rêveur ardent et farouche et il est difficile de résister à la tentation de le reproduire ici, tant il nous apparaît, en ces quelques phrases, tel que Titien l'a fixé pour des siècles. Dans un petit traité où il énumère différentes devises, Monsignor Giovio, évêque de Nocera¹, en arrive à commenter celle qu'avait choisie

1. Dialogo dell'impresa militari et amorose di Monsignor Giovio Vescovo di Nocera; con un Ragionamento di Messer Lodovico Domenichi, del medesimo soggetto. In Lione, appresso Guglielmo Roviglio, 1559, p. 75 :

« Il S. Gieronimo Adorno, il quale prendendo Genova col braccio de Cesariani, caccio il detto S. Ottaviano Fregoso per havere egli ceduto al Ducato facendo sì egli, francese col nome di Governadore, fu giovano di gran virtu et perciò d'incomparabile aspettatione, ma la morte gli hebbé invidia troppo tosto. Esso come giovane ardita mente innamerato d'una gentildonna di bellezza e pudicitia rara, laquale io conosceva, e anchor vive; mi richiese, ch'io gli facessi un impresa di questo tenore, che pensava e teneva per certo, che l'acquisto dell'amor di costei havesse à esser la contentezza el principio della felicita sua; o che non l'acquistando fusse per metter fini a travagli che aveva sopportati per l'addietro, si di questo amore, come dell'impresa di guerra e prigionia con affrettargli la morte. Il che udendo, mi souvenne quello, che scrive Giulio Obsequente de prodigo; cioè, che il Fulmine ha questa natura, che venendo dopo i travagli e le disgratie à mette fine, e se viene nella buona fortuna, porta danni, ruine et morte. E così fut dipinto il fulmine di Giove in quel modo, che si vede nelle medaglie antiche, e con un breve intorno; EXPIABIT AUT OBRUET. »

COLLECTION DE MANTOUE

Gieronimo Adorno : « Le S. Gieronimo Adorno, qui s'empara de Gênes, avec l'aide des Impériaux, chassant ledit S. Ottaviano Fregoso, après lui avoir cédé le duché, parce qu'il s'était donné au parti français, avec le titre de gouverneur, Adorno donc, fut un jeune homme de grande vertu et par là d'incomparable espérance, mais la mort l'enleva trop tôt. Tout jeune, il fut ardemment épris d'une noble dame d'une beauté et d'une chasteté rares, que je connaissais et qui vit encore; il me demanda de lui composer une devise avec la pensée suivante qu'il tenait pour certaine : s'il obtenait l'amour de celle-ci, son contentement serait le principe de son bonheur; si, au contraire, il ne l'obtenait pas, ce serait la fin des peines qu'il avait endurées jusque-là, si bien qu'il lui en était de cet amour comme d'une entrée en guerre ou un emprisonnement qui hâtent la mort. En l'écoutant, je me souvins de ce qu'a écrit Giulio Obsequente sur les prodiges; à savoir que la foudre a cette nature, lorsqu'elle vient après les peines et les disgrâces, d'y mettre fin, et si elle frappe dans la bonne fortune, elle apporte les désastres, la ruine et la mort. Et c'est ainsi que fut représentée la foudre de Jupiter, comme elle se voit dans les médailles antiques et avec une brève inscription : expiabit aut obruet. La devise lui plut beaucoup et elle fut approuvée par le très savant M. Andrea Navagero, dessinée en couleurs par le très illustre peintre M. Titien et faite en très belle broderie et gravée par l'excellent Agnolo di Madonna, brodeur vénitien, peu de temps avant que ledit S. Girolamo, pour remplir la seconde partie de la devise, ne passât en un autre monde, à Venise, où il résidait à titre d'ambassadeur de l'empereur. »

Mais cet homme n'a point jeté dans l'amour toute l'ardeur de sa jeunesse; il était d'une famille qui avait, dès longtemps, joué un rôle actif dans les batailles politiques de Gênes. En 1522, un certain Ottaviano Fregoso qui s'était installé comme gouverneur de la ville, s'y maintenait par la protection du roi de France. A la tête de 22000 Impériaux, Adorno le chassa, l'envoya mourir en prison à Ischia et, sous le protectorat espagnol, un doge de la famille Adorno fut placé à la tête de la ville. Notre *Jeune homme au gant* n'était donc point un berger amoureux; il était brûlé aussi par les passions de guerre civile dont les acides ont un autre mordant que les flammes de l'amour. Quand il s'est arrêté un

LA JEUNESSE DE TITIEN

instant devant Titien, tout ardent d'un feu interne, quel rêve passait donc devant ses yeux? La tendresse ou la haine? Êtreindre sa maîtresse ou poignarder son ennemi?

Dans la fameuse *Vierge au lapin*, la plupart des historiens s'accordent à reconnaître la *Notre Dame avec sainte Catherine* à laquelle Titien travaillait au commencement de 1530 et qu'il destinait à Frédéric de Mantoue, ainsi que le tableau des *Femmes nues*. Cette petite composition, une des perles du Louvre, nous montre une de ces tendres et gracieuses pastorales auxquelles avaient abouti, en quelques années, les madones de Crivelli, lorsqu'elles descendirent de leur trône byzantin, quittèrent leur niche de marbre et d'or pour s'asseoir dans un paysage de Titien ou de Palma, causant avec les saints et jouant avec l'Enfant Jésus. Ce motif, qui permettait d'associer ainsi la poésie rustique à l'inspiration religieuse, s'est détaché naturellement du motif plus ancien de la *fuite en Égypte*. Ce fut le *repos en Égypte*, quand l'humble cortège s'arrête un instant dans un paysage aimable. Puis les peintres flamands et vénitiens, avec une égale indifférence pour les exigences de « l'histoire », introduisirent l'un ou l'autre saint dans le cercle de la sainte famille, souvent sainte Catherine ou saint Jean-Baptiste enfant, et ils oublièrent même que la Vierge, Jésus, saint Joseph, comme le petit âne, ne doivent faire qu'une brève halte et qu'il leur faudra reprendre leur voyage. Deux jeunes femmes, la Vierge et sainte Catherine, amusent ici le bambino, et l'enfant s'émerveille, s'agit de voir un lapin qu'on lui présente, un drôle de lapin blanc qui voudrait bien s'esquiver, sans doute pour retrouver son petit tambour. Sur le paysage que baignent les grandes ombres du couchant, on sent peser la chaleur d'un beau soir d'été. Les dernières lueurs du soleil déchirent le voile bleu de l'horizon avec leurs lames d'or. Et dans la verdure profonde et veloutée de la vallée, un berger s'attarde avec son troupeau; figure un peu bizarre et qui ne rappelle en rien, ni par ses proportions, ni par son visage, les bergers habituels des paysages de Titien; ces pauvres paysans cheminent humblement auprès de leur troupeau; ce sont de petites figures presque

COLLECTION DE MANTOUE

négligeables qui animent le lointain. Le berger de la *Vierge au lapin* paraît étrangement rapproché et sa tête se détourne d'une manière un peu forcée, afin de nous obliger à bien distinguer les traits de son visage. Ce ne sont point ceux d'un paysan, ce ne sont point ceux de saint Joseph, le bon vieillard chauve; ce personnage est, encore une fois, Frédéric Gonzague de Mantoue, pour qui l'œuvre a été peinte. Ce sont ses traits bien dessinés, sa barbe touffue et son abondante chevelure; et cette barbe soignée de patricien n'est pas sans surprendre un peu, sur un corps de paysan aussi peu vêtu¹. Ce travesti a dû amuser le nouveau duc de Mantoue.

La sainte Catherine est la figure la mieux venue de notre petite composition. Le pinceau de Titien n'a jamais été plus précieux que pour le froissement de cette robe blanche; jamais couleur n'a été plus fine, plus tendre, plus lumineuse, que celle de la chair blonde qui rayonne sous une ombre légère; de cette ombre surgit un petit corps de chair rose, doré, appétissant comme une brioche. Sur l'épaule inclinée de la jeune femme glisse une souple écharpe d'azur et d'or; la même figure, vêtue à la moderne, se retrouve encore dans une composition analogue de la National Gallery. Et une fois de plus, nous reconnaissons un portrait. Des critiques comme Cavalcaselle et Molmenti n'hésitent pas à dire que la jeune femme qui a servi de modèle au peintre est Cecilia, qui fut la mère de ses enfants et sa femme légitime de 1525 à

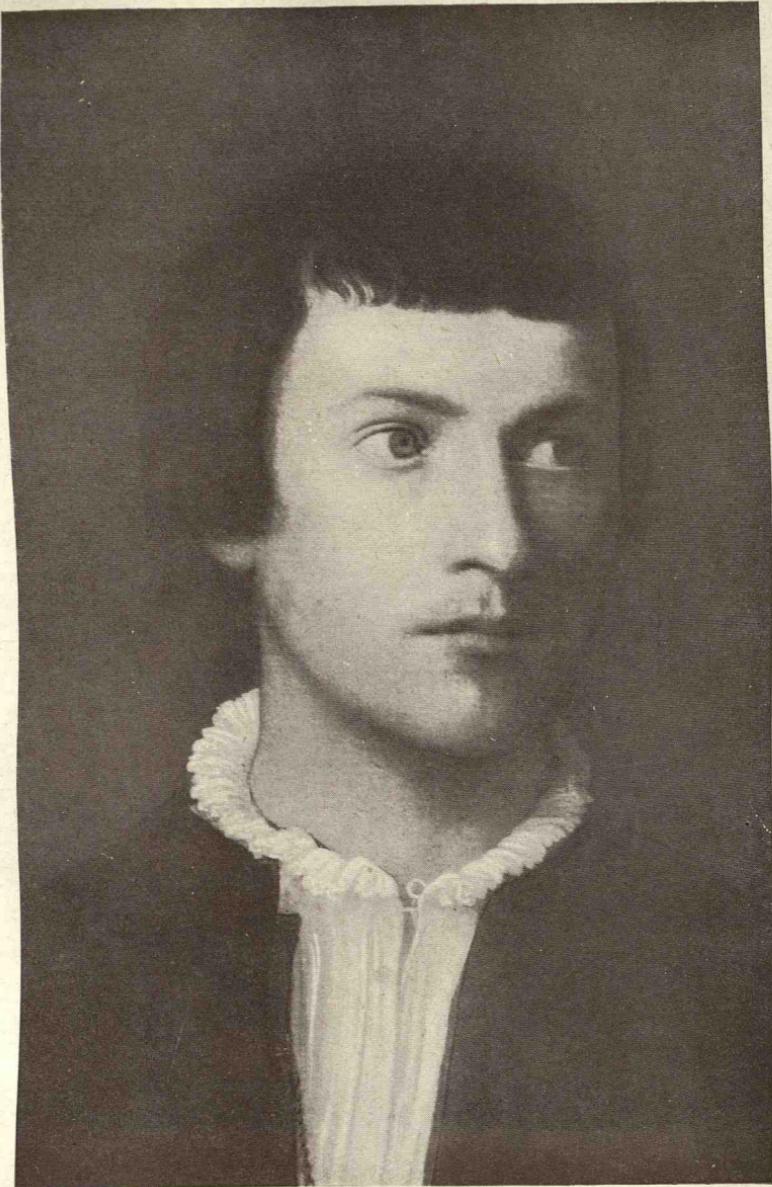
1. Ce tableau, dès qu'il entra dans les collections de Louis XIV, fut choisi par Louis de Boulogne, l'un des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme sujet de conférence académique. Et Boulogne remarqua que « Le Titien a représenté parmi les variétés du paysage un pasteur dont la figure est trop ressentie et marquée, car on n'y voit point la diminution des teintes que demandent les figures placées dans le lointain ». Pour l'excuser, Boulogne dit que le temps en pouvait avoir noirci les couleurs, ce qui leur donnait cette force, ou bien que « le Titien avait voulu faire de cette figure le portrait d'un particulier et, par ce moyen, affecté de le distinguer en le rendant plus sensible ». Louis de Boulogne, au sujet de la sainte Catherine, fait encore des remarques analogues; il a parfaitement compris que cette figure était un portrait et l'Académie qui bataillait alors, contre les Vénitiens et les Rubénistes, pour les Florentins et les Poussinistes, s'empresse de voter un ordre du jour blâmant toute liberté prise sur l'histoire: « Les peintres étant quelquefois obligés de satisfaire les personnes qui commandent un tableau se trouvent ainsi réduits à faire une composition contraire à l'histoire et à l'ordre des temps ». Du coup, toutes les *Vierges au donateur* sont condamnées. Les académiciens qui, en séance publique, faisaient alors de l'idéalisme, feignaient d'ignorer que tous les égards sont dus aux riches donateurs. Autrefois, on insérait leur portrait dans les tableaux religieux; aujourd'hui, on écrit les noms sous leurs tableaux qu'ils offrent à nos musées.

LA JEUNESSE DE TITIEN

1530. De cette Cecilia, nous connaissons peu de chose. On ne parle point d'elle dans les biographies de Titien, si ce n'est pour dire qu'elle est morte au mois d'août 1530 et que l'artiste en ressentit un profond chagrin. Pourtant, Ludwig a recueilli de curieux documents sur le mariage de Titien, qui nous apprennent ceci : en 1525, Titien était installé auprès de San Paolo de Ca Trono. C'est en 1531 seulement qu'il habitera Biri Grande, dans la paroisse de San Canciano. A cette époque vivaient avec lui son frère Francesco et une certaine Cecilia, fille d'un barbier des environs de Cadore qui, sans doute, était venue avec le peintre, en qualité de gouvernante ou, comme on disait alors, de « mammola ». Les attributions d'une « mammola » pouvaient, dans un ménage de célibataire, s'étendre très loin. Or, en 1527, Cecilia tomba gravement malade ; Titien songea donc à faire bénir son union et il soumit cette idée à Francesco, son jeune frère : « Francesco, je désire épouser Cecilia ; elle est très malade et je voudrais que les deux fils que j'eus d'elle soient légitimés. Et Francesco répondit : « J'en suis ravi, il est étonnant que vous ayez tant tardé : c'est une bonne idée et il ne faut pas hésiter à la réaliser ». Alors, sur la prière de Titien, Francesco court dans le voisinage, cherche ce qui est nécessaire pour un mariage, un prêtre et des témoins¹. Et quand les paroles rituelles eurent été dites, tandis que Cecilia restait au lit, les invités firent un joyeux dîner, fort avant la nuit. D'ailleurs, Cecilia ne mourut pas, au moins cette fois-là et donna encore naissance à deux filles, l'une morte en bas âge et l'autre qui fut la belle Lavinia.

C'est donc Cecilia, en 1530, quelques mois avant sa mort et son dernier enfant qu'il nous faut reconnaître dans la sainte Catherine qui s'incline si gracieusement en portant l'Enfant Jésus. Titien avait plus d'une raison de peindre avec amour cette charmante idylle ; son art s'appliquait à séduire le duc de Mantoue, le plus généreux de ses protecteurs ; mais surtout l'une de ces figures il ne pouvait la faire revivre avec indifférence et c'est pourquoi sainte Catherine est tellement plus belle que la Vierge. Malgré sa distinction aristocratique, l'art de Titien ne nous emporte pas dans un idéalisme hautain ; il ne renie pas les liens de la chair et

1. L'un des témoins, maître Nicolo, l'orfèvre, dit alors que Cecilia était une gente et prude femme « et certo la era zentil et daben ». Documents publiés par Ludwig, *Jahrbuch des musées de Prusse*, 1903, p. 115.



Cl. Hachette.

GIROLAMO ADORNO (dit l'homme au gant).
(Musée du Louvre.)

COLLECTION DE MANTOUE

du sang et ne craint pas d'avouer ses affections intimes. Des peintres puissants, des créateurs d'univers, Rubens, Rembrandt, laissent ainsi voir, au milieu des fictions splendides ou tragiques, la figure amusée d'Hélène ou la tristesse tendre de Saskia et soudain l'orchestre s'apaise, tandis que monte doucement la voix du cœur. La sereine sensualité de Titien n'est-elle pas aussi quelquefois remuée de confidences attendries? Dans ses tableaux du Louvre, nous retrouverons la petite paysanne des Alpes, et, de nouveau, la poésie de son art se fera plus pénétrante et dépassera de beaucoup la simple volupté des yeux.

L'habitude que nous avons d'admirer cette charmante peinture nous empêche de remarquer ce qu'il y a d'insolite dans ce lapin qui lui a donné son nom. S'il faut bien se garder de prendre trop au sérieux un figurant aussi secondaire, on doit, pourtant, noter que, jusqu'ici, les peintres avaient mis entre les mains de la mère et de son fils une pomme, une grenade, une grappe de raisin, des cerises; l'enfant, parfois, jouait avec un chardonneret apprivoisé ou même avec un petit agneau qui pouvait, à la rigueur, prétendre à la dignité de symbole; mais un lapin, en avait-on déjà vu? Signalons donc que, vers 1530, et chez Titien, le petit lapin blanc fit son entrée dans l'iconographie de la Vierge et de l'Enfant Jésus. Signalons aussi qu'il n'y resta pas. Comment expliquer cette rapide apparition? Si cette gentille petite bête est là, c'est afin de nous désigner par une familiarité nouvelle le site choisi par le peintre pour y faire reposer la sainte famille. Titien, plus d'une fois, s'est amusé de cette petite boule blanche qui bondit sur l'herbe sombre; dans le fond du tableau de la galerie Borghèse connu sous le nom de *l'Amour sacré et l'Amour profane*, des petits lapins s'ébrouent tandis que les chasseurs et les chiens leur laissent quelque répit. Ce sont encore là des souvenirs de jeunesse. Quand il veut peindre une gracieuse idylle, Titien revoit le paysage de Cadore; le clocher de sa petite ville se détache sur les montagnes bleuies par le lointain et le ciel doré par le couchant. Cecilia ne devait pas se trouver dépayisée dans cette nature; elle aussi avait dû contempler bien souvent ces vallons et y voir la nation

Des lapins qui, sur la bruyère,
L'œil éveillé, l'oreille au guet,
S'égayaient et de thym parfumaient leur banquet.

LA JEUNESSE DE TITIEN

Aussi, quand la Vierge vint, un jour, s'asseoir au pied des montagnes qui dominent la vallée du Piave, Jeannot lapin, un peu intimidé, se trouvait-il pris dans l'image qui allait immortaliser ce mémorable événement¹.

* *

Les historiens ont, en général, donné une date très tardive au petit *Saint Jérôme* du Louvre et en placent l'exécution vers 1558-1560. Il serait donc du temps où le peintre travaillait pour Philippe II. Mais, par ses dimensions mêmes, ce tableau ne peut appartenir à la vieillesse du peintre. Lorsqu'il avait soixante-dix ans, il pouvait bien arriver à Titien de peindre de petits tableaux, mais non pas de petites figures. A cette date, son pinceau habituel était trop large et sa main trop peu sûre pour ciseler les contours d'une figure menue. Il construisait largement des corps un peu lourds. Un personnage comme notre saint Jérôme, d'attitude élégante, de dessin souple, d'attachments fines, serait tout à fait insolite dans la galerie des tableaux de vieillesse. Sans doute, une certaine mollesse de pinceau y est bien sensible; mais si elle peut dénoter une main alourdie, elle s'explique bien mieux encore par l'effacement nocturne qu'il faut rendre sensible. Car, malgré les imprécisions volontaires, il est incontestable que ce petit saint Jérôme est construit solidement et modelé avec sûreté. Il est donc plus raisonnable d'attribuer ce tableau à un Titien plus jeune de vingt ou trente ans; et alors il devient tout à fait vraisemblable que notre saint Jérôme soit le même qui figura dans la collection des ducs de Mantoue.

Le 5 mars 1531, Frédéric écrivait à Titien qu'il avait reçu son *Saint Jérôme* et que cette œuvre l'avait ravi. Un peu plus tard, lors du mariage de son fils Frédéric avec Marguerite Paléologue, Isabelle d'Este proposait de faire placer ce *Saint Jérôme* dans l'appartement des nouveaux époux; il devait s'y trouver auprès du fameux *Christ mort* de Mantegna aujourd'hui au musée Brera. Le *Saint Jérôme* dont parle Isabelle d'Este est donc bien un petit

^{1.} Sans doute Titien connaissait-il la gravure sur bois de Dürer représentant la sainte famille installée dans un paysage où trois lapins jouent au premier plan. Elle date de 1497.

COLLECTION DE MANTOUE

tableau d'appartement. Ces petites peintures si fréquentes de saint Jérôme dans son désert, agenouillé devant la croix, sont des images de la prière et de la méditation et leur destination était de figurer dans des oratoires. Les autres *Saint Jérôme* de Titien, celui de la Brera, comme celui de l'Escurial, sont de grands tableaux d'autel qui n'auraient pu trouver place dans le *Camerino* de la nouvelle duchesse. Voici donc encore un tableau de Mantoue qui est venu au Louvre en même temps que la plupart de ceux que Titien avait peints pour le duc Frédéric.

Le charme original de cette petite peinture est dans son effet de nuit. Titien aimait cette lumière nocturne, il l'avait bien observée et en a tiré plusieurs tableaux. La lune glisse derrière les arbres et son disque est, pour un instant, caché, mais un halo bleuâtre illumine doucement le ciel sombre et pose de pâles reflets sur les roches et les feuilles. Le peintre avait bien retenu ces jeux du clair de lune, le vert perlé du ciel, le noir cendré des arbres. Un discret nettoyage de ce tableau ferait d'ailleurs mieux valoir sa transparence et sa finesse; il disparaît en partie, étouffé sous des voiles qui ne sont pas seulement ceux de la nuit.

Ces effets de nuit n'apparaissaient pas chez Titien pour la première fois. Son maître Giorgione a été aussi le peintre de la nuit. Michiel, « l'anonyme de Morelli », signale qu'il a vu, dans la maison de M. Andrea di Oddoni, en 1532, une peinture de Giorgione de Castelfranco représentant un saint Jérôme nu qui est dans un désert, au clair de lune. Après la mort de Giorgione, en 1510, Isabelle d'Este, ayant entendu dire qu'il laissait une merveilleuse « nuit », avait demandé à son agent vénitien d'acheter ce tableau, sans faute; elle ne put d'ailleurs l'obtenir, car le tableau était déjà la propriété d'un particulier qui ne voulait pas s'en dessaisir. Que représentait donc ce tableau? Un effet de nuit, sans doute, mais assurément avec un thème iconographique. On pense généralement qu'il s'agit d'une nativité. N'était-ce pas plutôt le *Saint Jérôme* signalé plus tard par l'anonyme de Morelli? Peu importe, d'ailleurs; il est bien certain que le « saint Jérôme au clair de lune » est un motif connu avant Titien. Mais Titien qui est paysagiste l'a repris avec amour et il y a, dans cette petite toile, des raffinements d'exécution qui révèlent un peintre soucieux de bien rendre une impression personnelle. Dans ses montagnes du Cadore, Titien avait regardé passer la lune derrière les feuilles

LA JEUNESSE DE TITIEN

lages des vieux arbres et sa mémoire était restée hantée par le fantastique des branches qui se tordent sur le ciel et le chaos des grandes roches dans l'ombre confuse des sous-bois. La tristesse de cette solitude nous fait partager l'angoisse de l'ermite; du paysage de Titien se dégage toujours une forte impression; il mêle à ses drames l'émouvante poésie de la nature.

* * *

Parmi les œuvres de Titien qui sont venues du château de Mantoue dans les collections de France, les moins énigmatiques et les moins belles ne sont certainement pas les deux tableaux présentés au Salon carré sous les titres suivants : *Alphonse de Ferrare et Laura de Danti, Allégorie en l'honneur d'Alphonse d'Avalos, marquis del Guasto*. Et comme ces titres sont l'un et l'autre erronés, contentons-nous de désigner, pour le moment, ces deux tableaux de la manière suivante : la *Dame à sa toilette* et l'*Allégorie*.

La *Dame à sa toilette* a, dès longtemps, fort intrigué ses admirateurs. On ne se résigne pas volontiers à ignorer le nom d'une aussi belle femme, même en peinture. Et comme on pensait que Titien n'avait pas pu peindre un tel modèle sans en être amoureux, on trouva tout naturel de reconnaître en elle la maîtresse du peintre. Un homme se cache discrètement dans l'ombre, derrière cette lumineuse beauté; il incline deux miroirs, de manière à montrer à la jeune femme les torsades de sa chevelure. Ce cavalier déférant et discret aurait donc été Titien lui-même. Le tableau a été très commenté par les littérateurs et par tous les poètes qui viennent au Louvre chercher des descriptions ou des méditations sentimentales; et comme il fallait que Titien, pour être intéressant, eût souffert par l'amour, on s'étonnait qu'une femme pût, avec un regard aussi limpide et un visage aussi pur, posséder une âme assez noire pour tromper un homme de génie. En réalité, si la *Dame à sa toilette* a été aimée de Titien, ce n'est pourtant pas Titien qui se penche vers elle, en tenant deux miroirs pour justifier sa présence.

Ticozzi avait cru reconnaître dans ces deux figures Alphonse I^{er}, duc de Ferrare, et Laura de Danti. Titien a, en effet, beaucoup

COLLECTION DE MANTOUE

travaillé pour ce duc de Ferrare; c'est pour lui qu'il a peint trois œuvres mythologiques d'une poésie précieuse : *l'Offrande à Vénus*, la *Bacchanale* de Madrid, le *Thésée et Ariane* de Londres. Alphonse de Ferrare avait aimé cette Laura de Danti et l'avait épousée après la mort, en 1519, de sa précédente femme, la célèbre Lucrèce Borgia. Il l'avait même surnommée Eustochia, lui faisant expier par un bien vilain nom l'excellence de son choix. Vasari écrit : « On doit aussi à Titien le merveilleux portrait de la signora Laura que le duc épousa plus tard ». Telles sont les raisons qui ont fait croire au duc de Ferrare et à Laura de Danti. Il n'y avait là qu'une hypothèse possible; elle a été, depuis longtemps, admise par les catalogues du Louvre; comme eux, elle a pris de l'âge; elle bénéficie maintenant d'une longue tradition et d'une espèce d'autorité officielle.

En réalité, elle ne peut être conservée, pour bien des raisons. Nous connaissons Laura de Danti par un portrait authentique (collection Frédéric Cook) qui ne ressemble en aucune manière à celui de la *Dame à sa toilette*. Laura eut un visage beaucoup plus long, la bouche plus grande, le menton plus lourd. Bien que les peintres dépersonalisent toujours les physionomies pour rendre la jeunesse et la fratcheur des visages féminins, il est impossible de retrouver la même personne dans la peinture du Louvre et dans celle de sir Frédéric Cook.

La différence est plus flagrante encore entre le jeune homme aux deux miroirs et les très nombreux portraits d'Alphonse I^{er} de Ferrare que nous a laissés la Renaissance. Tous ces portraits, y compris celui de Titien au palais Pitti, sont d'accord pour nous montrer un homme au nez fortement crochu; or la figure du Louvre n'est pas tellement noyée d'ombre qu'on n'y reconnaissse un nez bref et parfaitement droit. Or, si rien n'est discutable comme une ressemblance, rien n'est précis comme la forme d'un nez; la nature a pris soin d'en fixer le modelé définitif et de le mettre à l'abri des transformations phisyonomiques et des expressions fugitives; il est retroussé ou aquilin une fois pour toutes et, à moins d'accident grave, ne bouge plus.

De plus, si ce tableau représente Alphonse de Ferrare et Laura de Danti, il faut le supposer antérieur à leur mariage, c'est-à-dire à l'année 1519. Il paraît évident, au premier coup d'œil, que cette composition ne met pas en scène un mari et sa femme; le mari

LA JEUNESSE DE TITIEN

parait à la fois trop déférant et trop discret; il est bien visible que cet homme n'est pas chez lui. La femme non plus n'est pas duchesse; lorsqu'elle fut la femme en titre, Laura de Dianti se fit portraiturer en grande dame; la *Dame à sa toilette* ne règne encore que par la puissance de ses charmes; ni sa parure ni son costume ne manifestent une condition élevée et officiellement reconnue. Ce portrait serait donc antérieur à 1519. Mais il paraît impossible de le placer avant cette date. Vers 1520, Titien est encore près de Bellini et de Palma le Vieux. Sa peinture est claire, de matière mince et de forme nette; ses figures sont menues, fines; les draperies se cassent en facettes chatoyantes. C'est seulement après la *Vierge des Pesaro*, lorsqu'il s'est obligé à faire grand, que la manière a pris plus d'amplitude, la couleur plus de chaleur; la matière s'est faite plus abondante, les formes plus généreuses. Dans la *Dame à sa toilette*, il ne reste rien de la préciosité un peu menue du Titien antérieur à 1520; c'est déjà le robuste métier de sa maturité, où l'on ne sait ce qui domine, de la puissance ou de la douceur. Il faut s'approcher de 1530 pour trouver chez Titien cette largeur du pinceau, cette coloration onctueuse, ces formes pleines, ce modelé si moelleux qui semblent se noyer dans le rayonnement de la chair tiède. Il faut à tout prix placer cette œuvre en un temps où Laura de Dianti, quand on la peignait, posait en duchesse et non pas en femme de chambre. Et c'est une raison de plus pour penser que ce n'est point elle qui caresse ici nonchalamment sa chevelure, sous le regard extasié et brûlant de son amant.

Enfin, si cette peinture représentait Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti, comment expliquerait-on la présence de cette œuvre dans la collection du duc de Mantoue? Pourquoi le duc de Ferrare aurait-il offert à son voisin son portrait et celui de sa femme ou maitresse? Le portrait est des plus intimes, il n'était pas destiné à une galerie publique; le jeune homme chevelu et barbu qui se penche sur cette beauté indolente était certainement, quand on le peignait, un propriétaire peu disposé au partage. Et ainsi, les raisons se pressent, nombreuses, pour nous détourner de penser que cette œuvre met sous nos yeux Alphonse de Ferrare et Laura de Dianti. Il faudra chercher d'autres noms.

Ce sont des raisons analogues qui s'opposent à la tradition suivant laquelle les personnages de l'*Allégorie* seraient Alphonse

COLLECTION DE MANTOUE

d'Avalos, marquis del Guasto, sa femme, Marie d'Aragon, son fils, sous les traits de l'Amour, par surcroit Flore et Zéphyr. Cette tradition est ancienne; les inventaires du temps de Louis XIV la mentionnent déjà. Des documents nous apprennent d'ailleurs que Titien a, en effet, exécuté le portrait de l'illustre général de Charles-Quint. Les tableaux du peintre servirent ici encore la politique du duc de Mantoue. Une lettre du 2 novembre 1531, du marquis del Guasto, adressée à l'Arétin, nous apprend qu'à cette date il souhaitait beaucoup avoir Titien auprès de lui; il était en ce moment en Italie, à Corrèze. Il désirait demander au peintre son portrait et celui de sa jeune femme, Marie d'Aragon, qu'il devait bientôt quitter pour prendre, contre les Turcs, le commandement des armées de Charles-Quint. Titien a donc bien travaillé pour le marquis del Guasto; il l'a aussi représenté haranguant ses troupes, dans une grande composition du musée du Prado. C'est justement cette grande composition qui permet d'affirmer que l'homme de l'*Allégorie* du Louvre n'est pas le général espagnol. Ce général avait le visage très en chair, les joues pleines, le nez court et rond; ce n'est point du tout le signalement du héros de notre *Allégorie*, lequel a le visage maigre; les joues sont creuses, les orbites caves, et l'ossature du front, des tempes, du nez, saille sous la chair évidée.

Avant de risquer une explication plus vraisemblable, il ne sera pas inutile de rappeler que Titien, on se rappelle comment, avait travaillé encore pour le commandeur Los Covos, un des ministres les plus influents de Charles-Quint, sur l'ordre du marquis de Mantoue. Que pouvait donc être cette peinture? Elle devait, sans doute, ressembler beaucoup au tableau de la *Dame à sa toilette*: un Faust attentif auprès d'une Marguerite complaisante. Le tableau du Louvre ne peut avoir été peint que dans ces conditions; pour rappeler à un grand seigneur amoureux les charmes de sa belle. Il n'est point le portrait d'une grande dame; on sait que les grandes dames ne se font peindre qu'avec les attributs de leur haute condition, et Titien ne manquait jamais d'indiquer le rang social de ses modèles, surtout lorsqu'ils appartenaient à l'aristocratie. Nous pourrions donc penser que Titien a représenté dans la *Dame à sa toilette* du Louvre Cornelia, la suivante, et Los Covos, l'ardent ministre, si nous ne savions que ce tableau vient de la collection de Frédéric de Gonzague; or le tableau destiné au

LA JEUNESSE DE TITIEN

« *Commandador Mayor* » lui a bien été adressé, et il n'y a nulle raison de croire que *Los Covos*, qui admirait beaucoup Titien, qui admirait davantage encore la belle *Cornelia*, n'ait pas conservé jalousement une œuvre où le modèle et la peinture s'unissaient pour le séduire.

Enfin, bien qu'il se rapporte à une œuvre différente, un dernier fait mérite d'être signalé et peut servir, par analogie, à résoudre le problème posé par les tableaux du Louvre. A cette même époque (1531), et toujours parce que les cadeaux entretiennent l'amitié, le duc de Mantoue employa le talent de Titien à gagner la faveur du marquis de Pescara, un autre familier de Charles-Quint. Il commanda pour lui à son peintre une *Madeleine* « aussi éplorée que faire se peut », et Titien peignit une robuste et larmoyante blonde, les yeux au ciel, la gorge mal voilée sous le ruissellement de ses cheveux d'or. Mais, s'il y eut une *Madeleine* pour le marquis de Pescara, il y en eut une aussi pour le duc Frédéric. Si bien que nous trouvons dans les galeries de Mantoue des tableaux qui rappellent beaucoup ceux qui ont été exécutés par Titien pour *Los Covos*, pour d'Avalos, pour Pescara, pour Charles-Quint aussi, au temps où le duc de Mantoue distribuait généreusement à la cour de l'empereur les œuvres de son peintre.

Et ceci prouve que le duc de Mantoue, en bon politique, savait faire sa cour aux puissants, mais qu'il aimait trop la belle peinture pour se résigner à perdre tout à fait les tableaux qu'il donnait; il demandait donc à Titien, pour lui-même, la réplique des œuvres offertes aux conquérants espagnols. Titien dut reprendre les motifs traités récemment la *Cornelia*, l'*Allégorie*, la *Madeleine*.... Il les reprit tranquillement, posément, à sa manière; les autres œuvres, les œuvres pour les Espagnols, avaient été, parfois, exécutées avec quelque hâte. Pour le duc de Mantoue, qui savait parfaitement distinguer les œuvres de la « meilleure main » et celles de la « moins bonne main », Titien apportait tout son savoir et tout son génie.

Quoi qu'il en soit, il est bien certain que Titien a repris plus d'une fois chacun de ces trois motifs. La *Dame à sa toilette* se voyait, au XVIII^e siècle, dans la galerie du duc d'Orléans; d'après Villot, on en trouva une autre, en 1815, à Ferrare; la collection Lœwenfeld, à Munich, en possède une troisième. Enfin, dans un tableau de Teniers, à Madrid, représentant la galerie de l'archiduc

COLLECTION DE MANTOUE



XXX. ALPHONSE DE FERRARE OU FRÉDÉRIC DE MANTOUE? 1 est le gentilhomme qui tient les deux miroirs derrière la *Femme à sa toilette* du Louvre; 2 est Frédéric de Mantoue, d'après le portrait de Madrid; 3 est Alphonse de Ferrare, d'après le portrait de la Galerie Pitti. A ne regarder que les nez, il est évident que 1 peut être 2, mais non pas 3.

Léopold, on reconnaît parfaitement la *Dame à sa toilette*; quelques détails manquent seulement; le miroir de droite, la main de la jeune femme qui tient l'ampoule de verre. Il est bien possible que l'un de ces tableaux ait été celui de Los Covos. *L'Allégorie* fut également reprise plus d'une fois par Titien. D'ailleurs, il ne conservait que la composition d'ensemble, une jeune femme assise recevant l'hommage de figures allégoriques, et, dans le fond, un visage d'homme. On y voit combien les motifs, en peinture, tendent à se fixer. Il y avait là, pour Titien, une composition toute prête, une sorte de « sainte Conversation » profane; de belles figures bien groupées; des visages de femmes, d'enfants, et, au milieu, une face barbue et farouche. Il s'en est conservé au moins quatre, deux à Vienne, une à Munich, l'autre à Paris. Dans le nombre, l'une de celles de Vienne pourrait bien être celle d'Alphonse d'Avalos, car je crois y reconnaître un cavalier assez semblable au d'Avalos de Madrid qui, dressé dans son armure sombre, harangue ses soldats; le voici peut-être à Vienne, en costume moins belliqueux, qui présente respectueusement un miroir à la jeune femme assise. Cet homme n'est point celui de *L'Allégorie* du Louvre.

Il reste enfin à se demander si l'on peut remplacer par des noms plus vraisemblables les noms du duc de Ferrare et d'Alphonse d'Avalos que l'on met sous les tableaux du Louvre et qui ne

LA JEUNESSE DE TITIEN

peuvent être les vrais. Pour la *Dame à sa toilette*, il faut reconnaître le duc de Mantoue, Frédéric de Gonzague; on distingue ou l'on devine, dans l'ombre où il se cache, son front bombé, ses sourcils bien arqués, son nez droit et son visage si jeune, entre les cheveux crépus et la barbe drue. Voici donc Frédéric de Gonzague, en bonne fortune. Sur le nom de cette jeune femme, il n'est guère permis non plus d'avoir de doutes. L'extraordinaire fidélité du jeune homme en amour limite les recherches. Depuis 1520 jusqu'en 1530, jusqu'après son mariage, le marquis de Mantoue fut occupé par une passion exclusive pour la belle Isabella Boschetti qui, d'ailleurs, était la femme d'un de ses parents¹.

A quelle époque se placerait l'exécution du tableau du Louvre? Il peut avoir été peint dès 1523. A cette date, la liaison de Frédéric et d'Isabelle existait déjà. Or, au mois de janvier de cette année, Titien vint, pour la première fois, à Mantoue, sur l'invitation du marquis, pour exécuter un portrait. L'œuvre, commencée sur place, fut terminée à Venise et valut à l'artiste un magnifique pourpoint. Quel était ce portrait? Les documents sont muets. Cette discrétion ne rend-elle pas probable qu'il s'agissait d'un portrait d'Isabelle Boschetti? Quand Titien peint le marquis ou sa mère, les documents n'ont pas à nous le cacher et ne manquent pas de nous le dire. Mais d'ailleurs Titien eut le temps de peindre la maîtresse du marquis encore de nombreuses fois, car le marquis lui fut fidèle plus de dix ans. Cependant, Jules Romain lui donnait une place sous les plafonds du palais du Té, là même où trônent généralement les divinités de l'Olympe.

Dans l'*Allégorie* du Louvre, le portrait d'homme est plus facile à bien voir. C'est le portrait de Titien lui-même. Accoutumés aux portraits de Titien vieillard, nous ne le reconnaissions pas quand il a la barbe et les cheveux noirs; et pourtant, il suffit de rapprocher le vieux Titien du Prado de celui du Louvre et il n'y a plus de doute possible; un sculpteur ne s'y tromperait pas; la boîte crânienne, la courbe du nez, sa minceur, la pro-

1. Mme Julia Cartwright, dans sa biographie si fouillée d'Isabelle d'Este, fournit quelques détails sur cette liaison qui donna tant de souci à la mère de Frédéric. Elle suppose même que le premier portrait demandé à Titien, et dont les lettres ne nomment point le modèle, fut celui d'Isabella Boschetti. Et, en effet, quand Frédéric demande un peu plus tard à Titien de peindre pour Los Govos la belle Cornelia, c'est en homme qui a déjà reçu des services de ce genre. Cf. Julia Cartwright, *Isabelle d'Este*, trad. par Mme Emmanuel Schlumberger, Paris, Hachette, 1912.

COLLECTION DE MANTOUE



XXXI. L'HOMME DE L'ALLÉGORIE. — 1 est le portrait de Titien, d'après un dessin de lui-même; 3 est le portrait du Marquis del Guasto haranguant ses troupes, peint par Titien, au musée de Madrid; 2 est le personnage inconnu de l'Allégorie. Il y a beaucoup de chances pour qu'il soit le même homme que 1; il n'y en a aucune pour qu'il soit le même que 3.

fondeur de l'orbite, le modelé des joues, autant d'identités matérielles. Les portraits gravés qui nous sont parvenus du xvi^e siècle sont tout aussi probants. Ajoutons que, lorsqu'une figure se présente ainsi dans un tableau, avec un corps de profil, une tête de trois quarts et un regard fixé sur le spectateur, c'est presque toujours parce que le peintre s'est représenté lui-même; le corps et les mains restent dirigés vers la toile commencée, tandis que la tête se détourne un peu pour prendre un renseignement dans le miroir. Le Titien que nous voyons est en train de consulter son image, la tête un peu renversée sur l'épaule gauche et le bras replié pour soutenir la palette. Ainsi s'explique l'attitude presque étrange de cet homme dont le geste est si précis et qui semble pourtant se désintéresser de ce qu'il fait, à cause de la divergence entre l'action de sa main et la direction de son regard.

Mais alors, pourquoi la cuirasse? Titien n'était pas un guerrier. La cuirasse ne se justifie ici que par des raisons pittoresques; Titien aimait à jeter dans ses ombres profondes les reflets subits d'un miroir. Ici, c'est un miroir d'acier; comme ce métal sombre est beau, entre ces chairs lumineuses! Comme sa dureté polie réfléchit ces tendres figures! Il y avait des armures dans l'atelier de Titien, car il eut à en peindre plus d'une fois; de plus, on lui en prêta de fort belles pour les portraits militaires; à ce moment

LA JEUNESSE DE TITIEN

même il en possérait une pour le portrait de Los Covos et c'est ainsi qu'il put, un jour, endosser la cuirasse et se peindre en soldat. Et cet équipement l'a si bien déguisé qu'on ne l'a pas reconnu¹.

Voici donc, à son tour, Titien en bonne fortune. La gracieuse blonde sur laquelle il pose la main, avec l'assurance du propriétaire, est sa femme Cecilia, cette même jeune femme que nous admirions naguère, en sainte Catherine, dans la *Vierge au lapin* et qui posa pour la *Vierge avec sainte Agnès* du Louvre; la voici à nouveau, comme à la National Gallery (*Vierge avec sainte Catherine*), avec sa chevelure lumineuse où court un rang de perles, sa petite oreille, dans les frisures blondes, ses yeux peu ouverts, son visage si jeune, son nez bref. Nous retrouvons même d'autres accessoires du petit tableau de la *Vierge au lapin*; la pâle écharpe bleue qui glisse sur les épaules de sainte Catherine est maintenant autour d'une des figures allégoriques; la corbeille de fruits qui était aux pieds de la Vierge est portée ici par une jeune fille qui la soulève au-dessus de sa tête.

Mais on voit, au premier coup d'œil, que ce tableau n'a pas pour but, comme son voisin, la *Dame à sa toilette*, de glorifier une

1. Cette cuirasse imprévue, sur un homme qui n'est point un guerrier, surprendra moins si l'on se rappelle tant de figures vénitiennes revêtues d'acier sombre. Giorgione s'est aussi cuirassé de métal, s'il nous faut le reconnaître, comme le veut la tradition qui remonte aux *Vite* de Vasari, dans la figure de David, de Brunschwig. Cette coutume étonnait même parfois les modèles, si l'on en juge par quelques distiques latins écrits par l'humaniste Navagero, au sujet de son propre portrait (*Andreae Navagero patricii Veneti Iusus, dans Carmina illustrium poetarum Italorum Jo Mathaeus Toscanus conquisivit..., t. I, p. 212. Lutetiae 1577, in-16*, p. 266).

« Qu'y a-t-il de plus contraire à la guerre et à ses tumultes que Vénus? Elle est mieux faite pour les tendres jeux de l'amour. Et pourtant les illustres Spartiates l'ont peinte avec une armure et ils ont prêté à cette déesse inoffensive une cuirasse de guerre. C'est ainsi que le peintre a revêtu mes épaules de cette cuirasse, non que j'aie été mêlé à aucune bataille, mais parce que, en ces temps de guerre, en ces temps difficiles pour la patrie, il importe que tout, même les non-combattants, portent les armes. » Il résulte de cette petite poésie que Navagero a été peint avec un costume guerrier qu'il n'avait jamais porté et qui ne convenait guère à son caractère habituel. Il en donne une explication qui lui permet de composer quelques jolis vers d'humaniste, mais qui ne correspond guère aux intentions de son peintre. Le peintre, assurément, songea bien moins aux malheurs de l'Italie qu'au plaisir de peindre une belle armure. De cette petite pièce, on pourrait tirer cette autre conclusion que les malheurs de la patrie auxquels Navagero fait allusion sont les périls dont la ville de Venise fut menacée par la ligue de Cambrai; ce portrait daterait donc approximativement de 1510. Peu d'années plus tard, Titien donnait à Navagero une place parmi les nombreux figurants qui assistaient au triomphe du pape. Le premier portrait de Navagero cuirassé ne pourrait-il pas avoir été exécuté également par Titien?

COLLECTION DE MANTOUE

bonne fortune ni d'étaler la beauté d'une superbe femme. L'œuvre est de ton grave et l'hommage commun qui groupe toutes ces figures autour de la jeune Cecilia est inspiré par une tendresse plus respectueuse et plus « légale » que celle du cavalier aux deux miroirs.

L'œuvre est bien, comme on l'a dit, de 1531 environ. Elle est de très peu postérieure à la mort de Cecilia, la jeune femme que Titien avait amenée du Cadore à Venise. Au commencement du mois d'août 1530, celle-ci était morte subitement. Quelques jours auparavant, Titien courait à Bologne, à la poursuite de cette Cornelia dont le duc de Mantoue attendait le portrait. C'est alors que la maladie de Cecilia, sa fin subite et la tristesse qui suivit sa mort arrêtèrent pour un temps l'activité du peintre. Au duc de Mantoue qui réclamait des tableaux, on répondait : « Titien est inconsolable de la mort de sa femme ». Il trouva pourtant la force de peindre la Cornelia du « *Comendador Mayor* »; mais l'image de Cecilia vivait dans sa pensée et de cette crise surgit tout naturellement une œuvre amoureuse et mélancolique, comme une belle fleur de tendresse et de deuil.

L'*Allégorie* du Louvre devient alors intelligible; l'Amour et ses flèches, l'Hymen et ses myrtes, la Fécondité et ses fruits s'empressent auprès de la jeune femme. Cupidon porte gaillardement un gros faisceau de ses flèches : ce petit homme n'est pas près de manquer de munitions. Une amoureuse blonde, les cheveux couronnés de la fleur de Vénus, s'incline vers Cecilia, la main sur la gorge, la bouche entr'ouverte, les yeux implorants, attirée dans une sorte d'adoration pâmée. Puis, dans l'ombre du fond, voici une autre jeune fille, la tête renversée, et l'on devine son regard noyé, son teint enflammé, les traits détendus par cette langueur passionnée que Titien a peinte plus d'une fois. Cecilia baisse ses jolies paupières sur un regard ingénue; les narines roses de son petit nez semblent palpiter et sa chair blonde, à contre-jour, illumine l'ombre de son rayonnement. Son attitude traduit la soumission satisfaite; elle contemple le globe de verre qu'elle tient soigneusement et qu'elle doit empêcher de se briser.

L'histoire de cette boule pourrait remplir une thèse. Elle est un des accessoires les plus fréquents du langage allégorique. On la trouve parfois sous les pas de la Fortune, ce qui traduit fort clairement l'instabilité de cette déesse. Ailleurs, la Fortune court sur

LA JEUNESSE DE TITIEN

une roue et l'idée est la même ; ailleurs enfin, la Fortune fait tourner une roue à laquelle des hommes sont attachés ; les alternatives d'ascension et de chute symbolisent encore les inconstances de la destinée. La forme circulaire, à cause de sa mobilité, est toujours associée aux inexplicables fantaisies du hasard. Et voici enfin que cette boule, lorsqu'elle est de verre, évoque l'idée de fragilité. Dans une série de tableaux célèbres de Giovanni Bellini (Académie des Beaux-arts de Venise), la Fortune ne marche plus sur sa boule ; elle est assise et la tient entre ses mains. C'est là que Titien est allé chercher le globe qu'il a confié à Cecilia. Il veut dire que Cecilia et Titien tiennent le bonheur, mais ce bonheur a la fragilité du verre et il va se briser entre leurs mains. *Fortuna vitrea est*. Elle va se trouver, tout à l'heure, sans objet, cette tendresse dont Titien a multiplié l'image et l'élan de ces adorables figures va se perdre dans le néant¹.

Le groupe de jeunes femmes est dominé par le visage de Titien ; sa tendresse attristée est, parmi ces figures amoureuses, comme une mâle plainte accompagnée d'une musique ardente. L'artiste, en peignant, pensait à la petite absente qui avait jeté dans sa vie un rayonnement de bonheur et dont le clair visage venait encore une fois illuminer son œuvre. La joie chaude de sa peinture s'est affinée dans la douleur. Ce n'est pas l'abattement brutal qui suit les catastrophes, mais cette douce mélancolie que laisse derrière elle l'image de la mort, à mesure qu'elle s'éloigne, lorsque le déchirement de la séparation n'envahit plus notre mémoire sans être rejoint par les souvenirs d'une longue tendresse. L'art grec nous a donné de telles images ; sur les flancs pâles des lécythes, on voit ainsi de gracieuses figures qui se contemplent en silence ; les vivants viennent sur la tombe de leurs

1. Voici une interprétation donnée par Ridolfi d'une allégorie du même genre attribuée également à Titien : « Chez le Seigneur Galeazzo Relogio, dans cette ville (à Padoue) est conservée une fantaisie d'une femme avec le bras nu, qui tient sur ses genoux le globe du monde dans lequel transparaît un petit enfant ; auprès, on voit un jeune homme avec des serpents en main et un monstre (faune?) tient une tasse pleine de fruits ; on dit qu'il a voulu représenter la divine Providence, le petit enfant est, suivant la doctrine de Platon, l'âme du monde qui répand son action à travers l'univers, les deux figures représentent les facultés irascible et concupiscente ». Personne, sans doute, ne sait ce qu'est devenue cette étrange peinture ; mais on imagine assez bien comment le thème de l'allégorie avait pu ainsi se multiplier en un certain nombre de motifs presque semblables et pourtant susceptibles d'interprétations variées, parfois d'une extrême fantaisie.

COLLECTION DE MANTOUE

morts; les morts remontent pour retrouver un moment les êtres qu'ils regrettent; et c'est une petite scène muette où l'artiste a su mêler la douleur, l'amour et la beauté. Mais où trouverait-on une œuvre comme celle-ci, dans laquelle une tristesse virile est traduite par la peinture la plus voluptueuse qui ait jamais été? Titien a mis dans son élégie la chaleur du désir et la détresse de l'abandon. Mais, comme chez tous les génies forts, l'artiste l'emporte sur l'homme et la plainte s'efface un peu dans le rayonnement de la beauté.

On est en droit de trouver quelque subtilité dans l'explication que nous donnons de l'*« Allégorie »* du Louvre. Il peut sembler étrange qu'un peintre enferme ses intentions sous des formes aussi obscures, au risque de compromettre la beauté de son œuvre. Mais c'est une des habitudes les plus étonnantes de ces maîtres vénitiens qu'ils peuvent oublier le thème initial de leurs compositions, au point de nous faire croire parfois qu'elles ne traitent aucun sujet. Vasari, devant les fresques de Giorgione, au Fondaco dei Tedeschi, était choqué de ne pouvoir y découvrir une action expliquant les figures et leurs attitudes. Et pour tout ce groupe de peintures vénitiennes du commencement du xvi^e siècle, que nous rapportons plus ou moins à Giorgione, c'est généralement une question fort discutée que la découverte de leur sujet. Parmi les premières œuvres de Titien, les plus illustres participant de cette obscurité; nous savons combien le tableau du Palais Borghèse, connu sous le nom de *l'Amour sacré et l'Amour profane*, a suscité d'explications érudites et ingénieuses. Les contemporains eux-mêmes perdaient très vite le sens de ces allégories et quand il leur arrive de signaler l'une ou l'autre œuvre de Giorgione ou de Titien, c'est en l'appelant un « *nu* », une « *Vénus* », un « *bain* », toutes dénominations qui dénotent une parfaite ignorance des intentions secrètes de leurs peintres. Il a donc très bien pu arriver que l'*« Allégorie »* du Louvre, après avoir été pour Titien comme un chant d'amour et de regret, n'ait été, aux yeux des contemporains, aux yeux du duc de Mantoue lui-même, qu'une « jeune femme assise avec un cavalier ».

Pourtant, une tradition a subsisté et a suivi les peintures depuis la collection de Mantoue jusque dans celles de Louis XIV, puisque, au xvii^e siècle, nos inventaires signalaient, dans la galerie du roi de France, le portrait de Titien et de sa maîtresse. Seulement ce titre

LA JEUNESSE DE TITIEN

avait été donné à l'œuvre voisine qui représente Frédéric Gonzague et Isabelle Boschetti, et il lui resta pendant très longtemps.

Il est encore une œuvre mystérieuse qui doit être rapprochée de notre tableau du Salon carré pour en faire mieux comprendre le sens. Tout

le monde connaît la gravure à l'eau forte de Van Dyck appelée quelquefois *Titien et sa maîtresse*, d'autres fois *Titien et sa fille Lavinia*. Titien, ayant sa toque traditionnelle sur son crâne chauve, et vêtu de cette grande robe que l'on devine d'un rouge cramoisi, pose sa main sur le ventre d'une opulente jeune femme, aux cheveux abondants et ondulés, à la gorge épauvagée. Le vieux maître est cassé; sa figure est ravagée, son nez plus



XXXII. TITIEN TRANSPOSÉ PAR VAN DYCK.

— *Eau forte de Van Dyck qui reprend le thème de l'Allégorie du Louvre.*

crochu que jamais, il est bien près de sa fin. Mais la jeune femme, malgré sa fraîcheur et sa santé éclatante, en est plus près encore car elle est appuyée sur une tête de mort. Il ne nous est point parvenu de tableau qui ait pu servir de modèle à Van Dyck pour son eau-forte. Mais les têtes, les costumes et les attitudes sont d'un tel style que l'on ne peut hésiter à y voir tout d'abord la transcription en gravure d'un tableau perdu de Titien. Que signifiait donc ce tableau? Qui faut-il reconnaître dans cette jeune femme? Est-ce la première de celles qui ont paru dans ses compositions, cette Violante dont la blonde beauté illumina les peintures antérieures à 1520? Est-ce Cecilia, notre petite Cadorine, morte en 1530? Est-ce enfin sa fille, la belle Lavinia qui mourut en 1561-1562? L'âge de Titien nous empêche de penser à Violante et à Cecilia. En 1520, et même en 1530, le peintre, qui avait seulement trente



Cl. Hachette.

TITIEN ET SA FEMME CÉCILIA (fragment de l'Allégorie).
(Musée du Louvre.)

COLLECTION DE MANTOUE

ou quarante ans, présentait assurément une autre allure. Bien mieux, l'opposition très marquée entre ce vieillard fatigué et cette éclatante jeune femme fait immédiatement penser à un père et à sa fille ; si Titien s'était représenté en extase devant sa maîtresse, il se fût donné une allure plus fringante. Au-dessous de la gravure de Van Dyck sont gravés ces vers italiens :

*Ecco il belveder! o che felice sorte!
Che la fruttifera frutto in ventre porte.
Ma ch'ella porte o me! vita et morte piano
Demonstra l'arte del magno Titiano.*

Mais voici une nouvelle difficulté. Le costume de cette jeune femme date des premières années du xvi^e siècle, c'est celui d'Isabelle d'Este dans le portrait copié par Titien d'après Francia ; or ce portrait de Francia, disparu depuis, avait été exécuté en 1511. Il y a donc, dans cette peinture, un homme de 1570 au moins et une femme de 1511 au plus. Il en faut conclure ou bien que la peinture de Titien était une composition de fantaisie, ou bien que la gravure de Van Dyck est une œuvre imaginée, composée de deux figures qu'il a empruntées à des tableaux différents, faisant violence à la chronologie pour les enfermer dans un même cadre.

Pour ce que nous cherchons maintenant, peu importe d'ailleurs que le tableau ait été imaginé par Titien ou par Van Dyck. S'il a été imaginé par Titien, nous voici une fois de plus devant une de ces compositions qui sont comme des élégies de peintre ; une fois de plus, Titien, quand Lavinia est morte, a voulu fixer sa douleur dans une vision de beauté. Au lieu de la peindre telle qu'il l'avait vue à la veille de sa mort, à trente-cinq ans, il l'a imaginée au temps de sa jeunesse radieuse et il a peut-être un peu confondu les robes que Lavinia portait quand elle était jeune et celles que Titien avait admirées quand lui-même avait vingt ans. Et cette composition ne fait que reprendre le thème de notre « Allégorie » du Louvre.

Mais si cette composition a été imaginée par Van Dyck, elle présente la même valeur pour ce qui nous préoccupe. Car il est bien évident que Van Dyck n'a pu composer un tableau aussi étrange — lui, un Flamand pourvu de peu d'imagination et très pauvre symboliste — que pour reconstituer une peinture qu'il

LA JEUNESSE DE TITIEN

avait vue ou qu'on lui avait décrite. Supposons une description de notre « Allégorie » réduite à ses termes essentiels : « Portrait de Titien posant sa main sur le sein d'une jeune femme (sa femme ou sa fille) qui est elle-même appuyée sur un simulacre de mort ». Cette description est, à la fois, celle du tableau du Louvre et de la composition gravée par Van Dyck. Les deux tableaux sont, en effet, de même conception et la ressemblance serait encore plus frappante si nous renversions l'eau-forte de Van Dyck. Nous replacerions les personnages comme Van Dyck a pu les voir, car l'impression a naturellement retourné la composition du graveur. Et alors cette composition serait si conforme au tableau du Louvre qu'on serait bien obligé de reconnaître la reprise de notre allégorie.

Même si Van Dyck n'a pas vu le tableau de Titien, il n'est pas difficile d'imaginer comment il a pu songer à le reconstituer. Son maître, Rubens, avait passé sept ou huit ans à Mantoue, à la cour du duc Vincent de Gonzague dont les collections conservaient encore nos Titiens : ceux que le maître de Venise avait adressés à Frédéric de Mantoue, entre 1523 et 1540 ; il était trop bon peintre pour n'avoir pas remarqué que l'*Allégorie* avait été exécutée avec amour ; elle est une de ces œuvres émouvantes et parfaites qu'on ne peut oublier après les avoir vues. Rubens a donc bien pu vanter devant son élève cette douloureuse peinture ; il en avait entendu la plainte, car la tradition qui en pouvait faire comprendre le sens vivait encore alors que le tableau n'avait pas encore quitté le lieu où le peintre l'avait déposé. Il savait donc que la femme de Titien était morte en couches et Van Dyck, pour compléter son pastiche, crut devoir ajouter des vers italiens qui rappelaient la mort de la jeune femme. Mais il ne prit pas assez garde aux convenances d'âges et de costumes. Il se servit d'un portrait de Titien octogénaire, peut-être celui de Madrid, dont Rubens avait pu prendre un croquis. Comme il manquait de documents sur la jeune femme, il s'inspira, pour la représenter, du portrait d'Isabelle d'Este que Rubens avait copié d'après Titien qui l'avait copié d'après Francia. La peinture de Rubens avait été gravée par ses soins. Et c'est ainsi qu'un Titien de l'année 1570 est mis en présence d'une jeune femme de 1510.

Souvenir lointain ou imitation précise, tradition orale ou

COLLECTION DE MANTOUE

copie directe, la relation entre les deux œuvres est tout aussi flagrante. Il est certain, ou que Titien a repris sa composition du Louvre, et cette fois avec une telle insistance, que le doute ne peut plus être permis ou que Van Dyck a imaginé ce pastiche pour reconstituer une œuvre du grand Vénitien qu'il ne connaît pas, mais dont la renommée était parvenue jusqu'à lui, pour sa douloureuse beauté.

Pauvre vieux Titien! Comme il a pleuré, comme ses doigts gourds tremblent de tendresse! Avec un geste d'avare, il veut retenir cette forme magnifique de jeunesse; mais voici que, sous sa main, la vie s'enfuit et ses yeux suppliants, ses yeux de peintre qui voient avec une terrible lucidité s'épouvent devant le squelette ricaneur qui surgit de ce corps opulent.

Et maintenant, rappelons-nous le Titien du Louvre, le cavalier si triste, dont le regard est lent, insistant, tragique comme la plainte muette d'un homme qui se sent blessé à mort. Comment pourrions-nous reconnaître, dans cette male élégie, quelque œuvre de commande pour chanter le bonheur conjugal d'un grand seigneur? L'élégie du Louvre est bien du même génie tendre, du même peintre lyrique qui peignait quinze ans plus tôt la « *Prière d'amour* » de la galerie Borghèse.

* * *

Les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre proviennent également de la collection de Mantoue. On peut concevoir quelque doute sur l'origine de ce tableau. Nous savons qu'il est parvenu dans les collections royales par la voie ordinaire de la plupart des Titiens du Louvre : collection Jabach, collection Charles I^{er} d'Angleterre, collection de Mantoue. Mais le catalogue Villot ajoute que le tableau avait figuré dans l'église des Pregadi, à Venise; il n'aurait donc pas été commandé par la famille des Gonzague; il aurait seulement été acquis par eux. Comme il y a bien des raisons de penser que ce tableau fut exécuté pour le duc Frédéric et son frère, le cardinal Hercule, ce renseignement me gêna beaucoup jusqu'au jour où je découvris qu'il n'était pas exact. Marco Boschini, dans son guide de la peinture à Venise (Le ricche minere della pittura veneziana), signale dans le *chiesuola dei Pre-*

LA JEUNESSE DE TITIEN

gadi des Pèlerins d'Emmaüs, de la main de Titien : « Entrando dentro, vi si vede Christo in Emaüs alla mensa, con gli Apostoli, di mano di Tiziano ». Il est donc exact qu'un tableau de Titien ou de sa manière, montrant les pèlerins d'Emmaüs, se trouvait, au XVII^e siècle, en 1674, dans cette petite église. Mais ce tableau ne peut pas être le nôtre, puisque celui-ci avait quitté l'Italie dès 1627, quand les tableaux de Mantoue partirent à Londres pour venir, quelques années plus tard, se fixer à Paris. Le tableau dont parle Boschini est donc une réplique ou copie de celui du Louvre — le comte de Yarborough possède justement une réplique de notre tableau avec modifications. — En 1548, une répétition fut vendue par Titien, au moment où il allait partir pour Augsbourg où l'appelait Charles-Quint. Elle fut achetée par Alessandro Contarini qui en fit hommage à la République. Est-ce celle-là qui fut à l'église des Pregadi ? Pour le moment, peu nous importe ; il nous suffisait de savoir que les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre n'ont pas été, comme le pensait Villot et comme on le répète après lui, exécutés pour l'église des Pregadi de Venise. Ils ne peuvent, en effet, avoir été commandés que par quelque membre de la famille de Mantoue et ils ont appartenu aux collections de cette famille.

Cette composition est une des meilleures œuvres de la maturité de Titien, une des peintures où l'ardente couleur est adoucie par la caresse de la lumière, où la fougue du génie reste contenue dans une harmonie sereine. La tranquillité de Jésus, sa mansuétude attristée rappellent l'illustre Christ de Dresde peint longtemps auparavant, ce « Christ au denier » dont le regard si pur et si doux est déjà une réponse suffisante au profil de proie du pharisen. Le lointain montagneux cher à Titien nous montre des roches bleues qui dressent leurs formes abruptes sur des nuages illuminés par le soleil couchant. Des repentirs très visibles révèlent les hésitations du peintre pour la disposition de son architecture et le placement de ses colonnes. Quand on vient de se pencher, au Louvre, sur la petite scène si émouvante de Rembrandt, on peut trouver que l'œuvre grandiose de Titien manque d'intimité. Ces colonnes majestueuses sur la splendeur du ciel, ce page en satin, ces pèlerins dont l'un est un patricien de Venise et l'autre un élégant prélat, au visage rasé de près, et jusqu'à ce petit chien qui dispute à un chat les os du repas,

COLLECTION DE MANTOUE

l'ampleur du décor, comme la familiarité du détail, contrarient l'accomplissement du miracle. On voit s'annoncer ici ces grandes fêtes de Véronèse où l'humble poésie de l'Évangile s'évapore dans la clarté, se disperse dans le chatoiement de la couleur, parmi les nuages et les colonnades.

La scène des pèlerins d'Emmaüs est de celles qui autorisent aisément l'introduction de « donateurs ». L'Évangile laisse planer sur cet épisode une mystérieuse incertitude; on dirait qu'après le drame violent de la Passion, les cris et les larmes, le récit s'apaise et s'efface, les phrases glissent, immatérielles et lumineuses comme le blanc fantôme de Jésus. Quels étaient ces voyageurs? Que voulaient-ils? L'Évangile ne l'a pas su; et cette étrange aventure contée en quelques mots imprécis passe devant nos yeux comme ces visions du dernier sommeil où le rêve et la réalité ne se discernent pas. L'iconographie religieuse s'est ressentie de cette imprécision des textes et les deux pèlerins ont traversé l'histoire de l'art sans obtenir de visages déterminés. Mais l'art n'a pas manqué de compléter les Évangiles et, comme il arrive toujours, le réalisme des peintres a confié à des figures contemporaines, à des portraits, ces emplois dont la tradition n'avait pas fixé les figures et les noms.

Titien annonce encore Véronèse par la hardiesse avec laquelle il groupe, dans une même composition, autour d'une même table, les figures de l'Évangile et les personnages de son temps, et introduit Jésus chez les patriciens de Venise. Personne ne s'y est trompé; il y a déjà longtemps que les catalogues et les guides prétendent reconnaître, dans les pèlerins et le jeune page, Charles-Quint, le cardinal Ximénès et le fils de Charles-Quint, le futur Philippe II. Mais il est impossible de retrouver ici l'Empereur, sa barbe fauve et sa mâchoire de loup. Il est, au contraire, facile de reconnaître Frédéric de Mantoue. La ressemblance est frappante avec le portrait du Prado et celui de Vienne; c'est bien la même tête au teint mat, aux traits jeunes encore dans la broussaille épaisse de la barbe et de la chevelure. Titien a d'ailleurs pris soin de désigner le duc; sur le mur du fond, à gauche, il a peint l'aigle, qui pourrait être l'aigle impérial si la figure était celle de Charles-Quint, mais ce n'est que l'aigle de Mantoue. Le chien lui-même, cet aimable petit épagneul, ne serait-il pas aussi de la maison ducale? Dans le portrait du Prado, dont le Musée Édouard André

LA JEUNESSE DE TITIEN

possède une réplique, Frédéric de Gonzague s'est fait représenter avec son petit favori; il le caresse doucement de la main droite, et l'animal rend la caresse en offrant gentiment la patte. Il aimait tant les chiens qu'il avait, en 1526, demandé à Jules Romain d'esquisser deux projets de mausolée pour l'une de ses chiennes. Peut-être était-ce la nôtre, ou tout au moins sa mère. En tout cas, Titien n'a pas oublié le petit ami de son protecteur; il n'a pas voulu l'en séparer, même en le conduisant à Emmaüs; et c'est ainsi que ce gracieux toutou ronge des os sous la table, tandis que, là-haut, son maître s'étonne et reconnaît Jésus au geste dont il rompit le pain, le jour de la Cène. On pourrait retrouver notre petit chien — si ce n'est lui, c'est donc son frère — dans plusieurs tableaux de cette période et spécialement ceux qui touchent à la famille de Gonzague de Mantoue. Mais ce petit chien nous entraînerait trop loin.

Quel est donc l'autre pèlerin, ce prélat au profil si fin dans lequel on a voulu reconnaître le cardinal Ximénès? C'est le cardinal Hercule de Gonzague. Quelle raison, en effet, y aurait-il d'aller chercher ailleurs un autre cardinal, puisque nous en avons un à Mantoue et que ce cardinal est le propre frère de Frédéric, plus jeune que lui de quelques années? Voici bien un cardinal, avec son chapeau plat à larges bords et sans fond, qu'il laisse glisser sur son dos et qui reste suspendu à son cou par les cordons aux cinq rangées de noeuds. A l'index, il porte l'anneau qui a été passé à son doigt par le pape lui-même. Il est vêtu de la robe de saint François. Et en voici sans doute la raison.

Le grand prédicateur franciscain, Fra Bernardino Ochino, avait fondé un nouvel ordre de Frères réformés pour ramener à la vraie vie de saint François. Ses prédications avaient remué tout Rome et il était venu, en 1537, à Mantoue, afin d'obtenir, pour son ordre, la protection du cardinal Hercule. Celui-ci qui avait suivi avec admiration les sermons de Rome ne manqua pas d'approuver ce retour à l'imitation de saint François et c'est la raison pour laquelle il se montre en présence de Jésus vêtu de la robe franciscaine¹.

1. Il peut être également intéressant de rappeler que le père du cardinal, le marquis François de Gonzague avait demandé à être enseveli revêtu du costume franciscain (Voir Julia Cartwright *Isabelle d'Este*, trad. de Mme Schlumberger, p. 301).}

COLLECTION DE MANTOUE

On ne connaît nulle part un portrait du cardinal. Il ne s'en trouve pas dans la collection de portraits des Gonzague qui fut rassemblée en 1579 par l'archiduc Ferdinand de Tyrol et qui est maintenant au musée de Vienne (étudiée dans les *Jahrbücher* des musées d'Autriche, 1896). Il ne figure pas davantage, aux Offices, dans les séries de portraits de la famille de Mantoue. Pourtant, Vasari déclare que Titien a fait le portrait du cardinal Hercule de Gonzague comme il a fait celui du duc Frédéric. Les textes ne sont guère plus instructifs que les galeries de portraits. Ils ne fournissent rien de plus précis ni de très probant. Il paraît que, lorsqu'il naquit, le petit Hercule rappelait fort son grand-père Hercule d'Este; sa mère, Isabelle, justifiait par cette ressemblance le prénom de l'enfant. Les nouveau-nés, comme on sait, donnent lieu à trop de jugements de ce genre pour que celui-ci puisse permettre un rapprochement certain. Il est pourtant assuré que notre cardinal présente le même profil que la médaille de son grand-père, Hercule d'Este. Quand il mourut, un éloge fut publié (*Oratio Clarissimi V. I. Doctoris D. Bernardini Percivalli nobilis Recinensis in funere Herculis Gonzagae Card. Mantuani*). Le panégyriste qui développe, en un latin cadencé, les vertus du cardinal ajoute que ses autres mérites étaient accompagnés par la beauté et par le chœur des grâces, « *habuit tantis virtutibus iunctam venustatem chorumque gratiarum* ». Encore un témoignage un peu vague. Notons cependant qu'il ne contredit point la peinture de Titien, car son cardinal est très beau.

Que fait là ce beau page? — Cet enfant, coiffé d'un chapeau à plumes, est le fils de Frédéric, François II, qui fut duc de Mantoue, à la mort de son père, en 1540, alors qu'il avait seulement sept ans. Ce fut son oncle le cardinal qui prit en mains la régence; il la reprit à la mort du jeune duc en 1549. Cette fois, il ne peut y avoir de doute sur l'identification; elle est confirmée par des documents: François II figure dans une planche gravée au XVII^e siècle, où sont représentés les princes de Mantoue qui ont régné et sa figure ressemble à celle du tableau de Titien au point de paraître en avoir été copiée¹.

Resteraient enfin à nommer l'hôte qui se tient discrètement au

^{1.} Cette gravure figure au cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale. Collection des portraits.

LA JEUNESSE DE TITIEN

second plan. Cet homme timide et grisonnant est assurément quelque serviteur humble, dévoué, un majordome ou peut-être un ministre. Peut-être faut-il reconnaître l'agent des Gonzague à Venise, ce Benedetto Agnello qui servit si souvent d'intermédiaire entre le peintre et ses riches protecteurs; ou encore ce Giovanni Agnello à qui l'Arétin adressait ses condoléances lorsque son maître, le duc Frédéric, mourut.

Si les mânes d'Isabelle d'Este errent parfois dans les galeries du Louvre, elles ne sont point perdues parmi des inconnus. La marquise retrouve d'abord sa propre image dans le tableau de Costa dont elle avait elle-même tracé le programme : dans un bosquet, sur la rive d'un fleuve, Isabelle couronnée par l'amour, au milieu de musiciens et de poètes, de guerriers et de nymphes. Un peu plus loin, voici son mari, le marquis de Mantoue qui, dans la *Vierge de la Victoire* peinte par Mantegna, remercie la Vierge de lui avoir accordé, à Fornoue, la victoire sur les Français, lesquels d'ailleurs remercièrent également la même Vierge, pour le même motif. Au Salon carré, c'est son fils qui se cache derrière la rayonnante beauté de la *Femme à sa toilette*. La marquise reconnaît-elle Isabella Boschetti? Elle la trouve certainement très flattée. Titien, quand il peint une femme, en dégage une figure idéale, plutôt qu'une personne bien caractérisée. Isabelle a eu elle-même à se louer de ces bons procédés. En revanche, elle ne peut manquer de deviner son fils dans l'ombre de ces belles épaules¹. Mais c'est devant les *Pèlerins d'Emmaüs* qu'elle doit s'arrêter avec complaisance car elle y contemple ses deux fils, son petit-fils et probablement un de ses plus fidèles serviteurs, groupés respectueusement autour de Jésus. C'est chez elle que Jésus ressuscité est venu s'asseoir un instant; c'est la famille Gonzague qui l'accueillit. Avait-elle donc montré une piété qui lui méritât un tel honneur? Pour le cardinal Hercule,

1. Le musée du Louvre possède une autre peinture dont l'origine évoque également le souvenir de la belle Isabella Boschetti. Dans la biographie de Jules Romain, Vasari raconte que ce peintre exécuta un tableau pour la chapelle de la S. Isabella Buschetti à Sant'Andrea de Mantoue : « Dans ce tableau on voit la Vierge et saint Joseph qui adorent l'enfant Jésus dans la crèche, avec le bœuf, l'âne, entre deux saints de grandeur naturelle ». Ce tableau est aujourd'hui exposé au Louvre sous le n° 1418. Il est venu dans les galeries de Louis XIV en même temps que la plupart de nos Titiens, en passant par les collections de Charles I^{er} et de Jabach. Les deux saints que Vasari a négligé de nommer sont saint Jean l'Évangéliste et saint Longin. Cette lourde image paraît bien ennuyeuse auprès des savoureuses peintures de Titien.

COLLECTION DE MANTOUE

c'est fort vraisemblable. Pour le duc Frédéric, c'est plus que douteux. Ce n'est pas lui qui a commandé le tableau; il était sans doute mort quand l'œuvre fut exécutée par Titien et elle le fut sur le désir du cardinal Hercule, régent pendant la minorité de François. Ce Frédéric qui a un si vif mouvement de surprise en reconnaissant Jésus n'avait point passé sa vie exclusivement à le servir. Mais il avait toujours vécu parmi les artistes et les œuvres d'art. Il était né le 17 mai 1500, au château de Mantoue. Sa mère Isabelle d'Este, mariée depuis dix ans à François de Gonzague, avait adressé bien des prières avant que cette naissance lui fût accordée. Deux frères, Hercule et Ferdinand, naquirent ensuite. Mais la mère paraît avoir témoigné une grande préférence à son Frédéric. Elle écrivait un jour : « Je suis sûre que si j'avais mille fils, je ne pourrais jamais aimer aucun d'eux autant que Frédéric » (5 octobre 1506). Elle fit peindre l'enfant âgé de dix ans par Francia. A contre-cœur, elle dut s'en séparer, lorsque, en 1500, le jeune Frédéric fut envoyé à Rome. Les Vénitiens qui tenaient prisonnier le marquis François de Gonzague, son père, avaient, pour lui rendre la liberté, exigé que le fils demeurât en otage à la cour pontificale. L'enfant passa trois ans au milieu des collections d'antiques du Vatican où il admirait particulièrement le groupe du Laocoon; il était fort aimé pour sa gentillesse, choyé par tous, et l'humeur sauvage du vieux Jules II désarmait devant la jeunesse et la grâce du « Signorino Federico ». C'est ce pape qui demanda que Raphaël plaçât un portrait du petit prince dans l'*École d'Athènes*, en 1511. Il faut le reconnaître dans l'angle gauche de la composition, derrière le grammairien joufflu couronné de vigne qui écrit en appuyant son livre sur une base de colonne. Voici, parmi tous ces gens attentifs, un petit flâneur; c'est le fils d'Isabelle d'Este : jolie tête d'enfant, ronde, encadrée de boucles abondantes et l'œil décidé. On a eu tort de reconnaître le petit Frédéric dans le jeune homme voisin, vêtu de blanc, à la longue chevelure de femme, qui passe en laissant traîner un regard indolent; ce bel éphèbe a de seize à dix-huit ans et c'est un enfant de dix ans que nous cherchons.

Durant ce séjour à Rome le jeune Frédéric fit la connaissance de l'Arétin et lorsque, quinze ans plus tard, le marquis, installé à Mantoue, recevra de Titien un portrait de l'Arétin, il remerciera en des termes tout à fait flatteurs pour l'homme dont

(241)

LA JEUNESSE DE TITIEN

la verve l'avait amusé durant son séjour de trois années à Rome. Frédéric revint de la cour pontificale avec les manières gracieuses d'un brillant courtisan; mais il n'avait que treize ans et dut encore, pendant quelque temps, faire du latin et de l'histoire. A quinze ans, il était un cavalier accompli et, après Marignan, il fut chargé d'obtenir la bienveillance de Sa Majesté Très Chrétienne, pour la maison de Gonzague. Il plut beaucoup au jeune roi qui l'emmena quelques mois en France. En 1519, à la mort de son père, il devint Frédéric II de Gonzague, marquis de Mantoue. La diplomatie de sa mère obtint encore pour lui, de Léon X, le titre de Capitaine général de l'Église.

Ce fut, dès lors, à la cour de Mantoue, une existence brillante de fêtes et de plaisirs et l'on voit paraître, dans la vie du jeune marquis, la belle Isabella Boschetti qui conserva, jusqu'après son mariage, tant de pouvoir sur lui. Dès 1523, Frédéric avait appelé Titien à Mantoue pour lui commander un portrait.

Un peu plus tard, en 1527, commencèrent avec le peintre vénitien ces relations dont nous avons déjà parlé et qui nous ont valu les tableaux de Titien qui sont maintenant au Louvre. En 1530, Charles-Quint érigea en duché le marquisat de Mantoue et, peu après, le nouveau duc épousa Marguerite Paléologue. Leur premier fils naquit le 13 mars 1533 et reçut le nom de François.

Il était utile de conduire jusqu'au fils de Frédéric ces notes sur les Gonzague puisqu'il nous faut également présenter le jeune page qui assiste au repas des pèlerins et que ce jeune page n'est autre que le duc François II. Isabelle d'Este parlait de son petit-fils avec la complaisance d'une bonne grand'mère. En 1538, quand l'enfant n'avait que cinq ans, elle écrivait à son père, le duc Frédéric : « Le marquis, notre fils, devient beau comme une fleur et en présence de sa mère, la Duchesse, il m'a récité trente ou quarante vers de Virgile, avec une grâce et une clarté absolument surprenantes ». Mais, coup sur coup, en 1539 et 1540 moururent Isabelle, la grand'mère, et Frédéric, le père du petit marquis. Il devint duc de Mantoue et ce fut son oncle, le cardinal Hercule, qui fut régent pendant sa minorité.

Il était de cinq ans plus jeune que son frère Frédéric. Il avait, comme nous avons vu, été appelé Louis ou Alvise, en l'honneur du roi de France, et Hercule en souvenir de son grand-père, Hercule d'Este. Hercule fut le prénom préféré d'Isabelle. Elle écri-

COLLECTION DE MANTOUE

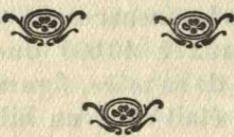
vait peu après à son mari. « Je regrette que Votre Altesse ait une objection à faire au choix du nom d'Hercule pour notre fils; je n'aurais pas choisi ce nom si j'avais pensé qu'il vous déplût. Mais Votre Altesse se souvient d'avoir dit à Sacchetta que l'enfant ressemblait beaucoup à mon bienheureux père et je vous ai répondu que, dans ce cas, vous auriez tort de ne pas l'appeler Hercule. Vous avez ri et n'avez rien ajouté, mais si vous m'aviez dit alors le fond de votre pensée, je n'aurais pas commis cette faute. Si j'ai un autre fils, vous pourrez l'appeler Alvise ou de tout autre nom qu'il vous plaira et vous permettrez que l'autre continue pour moi à porter le nom d'Hercule¹.

Destiné à l'église, dès son enfance, le jeune Hercule fut évêque à quinze ans. Après quoi, il fit des études sérieuses à l'université de Bologne. En 1527, à un moment où le pape Clément VII avait un grand besoin d'argent pour lever des troupes et protéger Rome contre les menaces du connétable de Bourbon, il nomma cinq cardinaux à 40 000 ducats l'un. Hercule de Gonzague, par les soins de sa mère, figura dans la promotion. Il avait vingt-deux ans. Il était alors un bibliophile fort distingué et un humaniste fervent. Il s'entendait fort bien avec sa mère, Isabelle d'Este, et, par son affection attentive, la consolait un peu des dédains ou des manques d'égards de son fils aîné; le marquis puis duc Frédéric, était trop assidu auprès d'Isabella Boschetti pour ne pas négliger un peu sa mère. Et quand ce Frédéric mourut, en 1540, son successeur, son fils aîné, le duc François II, n'avait que sept ans; c'est donc le cardinal Hercule, l'oncle de l'enfant, qui fut régent. Il le fut encore sous le successeur de François qui mourut en 1549 et, en fait, géra pendant seize ans le duché de Mantoue et le marquisat de Montferrat, depuis la mort de son frère, en 1540. Le pape Pie IV le nomma son premier légat au concile de Trente; en qualité de premier président, il eut des discours à prononcer et se montra fort éloquent. Il y a bien des raisons de penser que le tableau de Titien a été commandé par le cardinal lui-même et non par le duc Frédéric. Frédéric, en effet, n'avait montré qu'un goût modéré pour les peintures religieuses: il préférait les *donne nude*. Le cardinal, au contraire, qui allait justement présider l'ouverture du concile de Trente, ne pouvait

1. *Isabelle d'Este*, p. Julia Cartwright, trad. de Mme Schlumberger p. 164.

LA JEUNESSE DE TITIEN

afficher des préférences aussi scabreuses. Il y a même de grandes chances pour que le tableau ait été exécuté après la mort de Frédéric, durant les premières années de la régence d'Hercule. En effet, le jeune prince costumé en page, que le peintre a placé auprès de son père, est âgé d'une dizaine d'années; or, quand le jeune duc, né en 1533, avait cet âge, son père était mort déjà depuis trois ans. C'est le cardinal qui aura proposé ce thème des pèlerins d'Emmaüs à Titien, justement parce qu'il autorisait le peintre à mettre les Gonzague en présence de Jésus et à faire de ce portrait^u de famille un hommage pieux au Dieu ressuscité.



CHAPITRE X

LES « NUDE » DE TITIEN

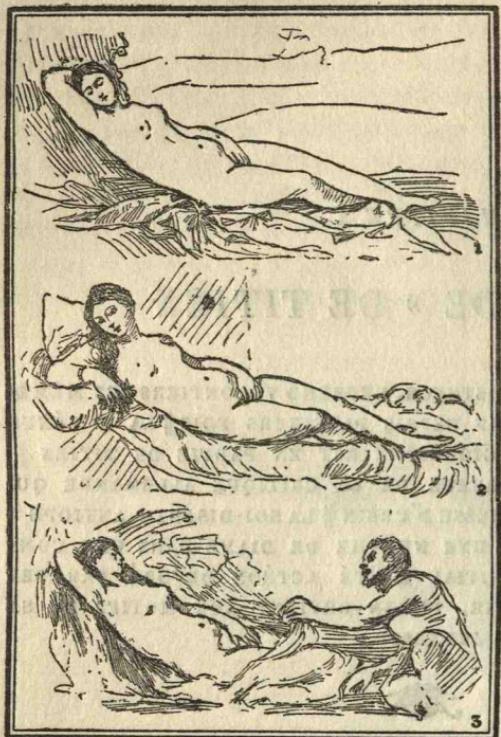
TITIEN, DURANT SA LONGUE EXISTENCE, REPREND VOLONTIERS LES MÊMES MOTIFS || EXEMPLE D'UN MOTIF REPRIS PLUSIEURS FOIS || LA « VÉNUS DE DRESDE » ATTRIBUÉE A GIORGIONE EST EN PARTIE DE TITIEN || LA « VÉNUS D'URBIN »; ERREUR DE LA CRITIQUE ALLEMANDE QUI VEUT Y RECONNAÎTRE LA DUCHESSE D'URBIN || LA SOI-DISANT « ANTIOME » DU LOUVRE EST EN RÉALITÉ UNE NYMPHE DE DIANE DANS UNE COMPOSITION DONT LE SUJET INITIAL A ÉTÉ ACTÉON DÉVORÉ PAR SES CHIENS || A LA FIN DE SA VIE, TITIEN REVIENT AUX MOTIFS DE SA JEUNESSE.



LA fidélité de Titien à un très petit nombre de motifs est un des traits les plus caractéristiques de son génie et peut d'autant plus surprendre que sa carrière fut plus longue. C'est elle qui relie d'une solidarité étroite les peintures de l'extrême vieillesse aux œuvres de l'adolescence. Pour les thèmes religieux la tradition iconographique suffit à expliquer la ressemblance entre des compositions traitant le même sujet. Mais ce retour constant aux mêmes images peut étonner dans les scènes mythologiques, car ce domaine de la fiction laisse à la fantaisie du peintre toute sa liberté.

Tandis que, dans ses peintures religieuses et ses allégories, la forme, quelle que soit sa beauté, reste l'expression sincère de la pensée, dans ses *poésies*, Titien a surtout cherché une occasion et une justification à peindre des « *nude* ». Il a d'abord profité de ces thèmes pour reprendre, aussi souvent qu'il le pouvait, plus souvent même que ne l'autorisait la logique, les motifs plastiques

LA JEUNESSE DE TITIEN



XXXIII. LE MOTIF DE LA VÉNUS COUCHÉE. — 1, la Vénus de Dresde commencée par Giorgione et terminée par Titien; la Vénus d'Urbin aux Offices; 3 la soi-disant Antiope du Louvre. Sauf pour quelques détails (la tête et le bras droit), ces trois figures peintes à vingt-cinq ans d'intervalle sont exactement superposables.

notre sujet de passer en revue tous ces « *nude* »: qu'il nous suffise de suivre au moins le premier de ces trois thèmes, le thème de Vénus :

- 1° La Vénus de Dresde;
- 2° La Vénus dite d'Urbin;
- 3° La nymphe endormie du Louvre.

Dans ces trois figures, peintes à vingt-cinq ans d'intervalle, on retrouve le peintre fidèle à une même image. Il vaut la peine de parcourir ce demi-siècle, car la lumière des années glorieuses viendra peut-être encore une fois éclairer quelques obscurités de

qui plaisaient particulièrement à son imagination. Il est bien remarquable que, si l'on compte les attitudes de ses nombreuses Vénus, on en trouve seulement trois qui se reproduisent à peu près textuellement et qui, parfois même, sont introduites dans des compositions où elles ne se justifient guère :

1° La Vénus de Dresde, qui devient la Vénus d'Urbin et la soi-disant Antiope du Louvre;

2° La nymphe endormie de la *Bacchanale* qui devient une Vénus des Offices et celle de Madrid;

3° La *Danaé* de Naples, plusieurs fois reproduite sous la même dénomination.

Il n'entre pas dans

LES « NUDE » DE TITIEN



XXXIV. LE DEUXIÈME MOTIF DES NUDE. — 1 est la *Femme nue dans le Jouer d'orgues de Madrid*; 2 est l'*Andrienne qui dort dans le tableau de Madrid, La Fête du vin*. Le contour des corps et des jambes s'inscrivent dans une même silhouette. Une *Vénus des Offices* reproduit également les mêmes courbes.

l'adolescence et nous faire reconnaître le même Titien aux trois stations de sa longue destinée : la jeunesse, la maturité, la vieillesse.

* * *

Morelli a reconnu dans la *Vénus* du musée de Dresde une peinture que Michiel avait vue, en 1525, dans la maison de Jeronimo Marcello et dont il avait parlé en ces termes : « La toile de la *Vénus nue* qui dort dans un paysage avec Cupidon fut de la main de Zorzi de Castelfranco, mais le paysage et Cupidon ont été finis par Titien ».

Cette œuvre est infiniment séduisante par sa jeunesse et sa fraîcheur; si l'on songe aux *nude* les plus illustres de Titien, on la trouve plus chaste, moins charnelle de ligne et de couleurs. Le poids de la chair, sa souplesse et sa chaleur sont enclos en des formes auprès desquelles les deux femmes du *Concert champêtre* paraissent un peu lourdes. Et pourtant, n'est-ce pas de la même pâte lumineuse qu'est façonnée la belle *Vénus* appuyée à la *Fontaine d'amour* de la galerie Borghèse? Titien aussi a, dans sa jeunesse, aimé et su rendre cet éclat blond, ce modelé sans ombre et cet épiderme tout rayonnant d'une lumière égale; il ne manquait pas, alors, d'opposer sa pâleur mate aux cassures brillantes d'une draperie soyeuse. La *Vénus* de la *Fontaine d'amour*, bien que debout, inscrit ses jambes croisées dans la même silhouette

LA JEUNESSE DE TITIEN

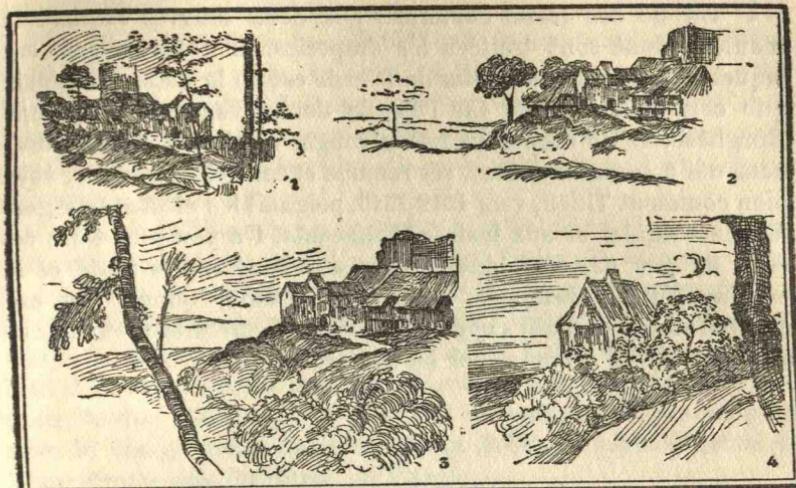
en pointe que termine un petit pied cambré; et l'on ne peut s'empêcher de penser que c'est bien sur la même palette qu'a été prise la fine pâte dont est fait le corps de ces deux Vénus et que leur élégance a été caressée par le même pinceau.

A mesure qu'on l'étudie davantage, on est amené à faire la part de Titien plus grande dans l'exécution de cette admirable figure. Si l'on retient du témoignage de Michiel qu'elle a été commencée par Giorgione et terminée par Titien, on est tenté de poser plusieurs questions : Dans quel état Giorgione avait-il laissé l'œuvre? Dans quelle mesure son ébauche s'est-elle imposée à celui qui l'a terminée? Et pour qui ne craindrait pas de faire intervenir des arguments subjectifs, ce serait une grande tentation d'entreprendre une telle analyse. Si l'on s'en tient aux évidences vraiment flagrantes, on peut noter :

1^o Le visage endormi de la Vénus et même les proportions peuvent bien être de Giorgione. Ce visage à l'ovale allongé, le peu d'écartement des yeux, les orbites sans ombre, la bouche menue, le nez fin et long, au méplat peu indiqué, rien ne rappelle le type habituel de Titien; on peut, au contraire, reconnaître dans le dessin je ne sais quelle distinction timide qui se retrouve aussi chez la Vierge de Castelfranco et même chez la jeune femme dans *l'Orage* de la galerie Giovanelli et dans l'une des femmes qui assistent à l'*Épreuve du feu* des Offices. Titien modèle ses visages féminins avec des plans robustes et des ombres plus franches.

2^o Mais une fois cette part concédée à Giorgione, il est impossible de ne pas reconnaître Titien dans la silhouette du corps, et en particulier dans la silhouette des jambes ramenées l'une sur l'autre. Toutes les Vénus couchées de Titien, et même sa Vénus debout de la galerie Borghèse, ont été dessinées par la même main qui a tracé les contours de la *Vénus endormie*. Peut-on supposer que Titien s'est, sans façon, approprié ce dessin de Giorgione, pour l'utiliser à toute occasion? Dans ce cas, serait-il croyable qu'il se fût astreint à le copier aussi exactement? Si Titien a repris aussi souvent cette attitude, s'il n'a rien voulu changer au jeu des courbes, n'est-ce pas qu'il pensait avoir atteint déjà la perfection, à force d'application et d'amour? On ne peut se perdre à chercher dans quelle mesure l'esquisse de Giorgione avait pu guider son pinceau. Mais quand on est familier avec ses meilleures peintures, on ne peut s'empêcher d'affirmer que tel détail paraît

LES « NUDE » DE TITIEN



XXXV. LE VILLAGE A FLANC DE COTEAU. — *Ce village apparaît deux fois, à peu près le même, dans la Vénus de Dresde (2) et dans le Jésus et la Madeleine de Londres (3); dans le tableau de la galerie Borghèse (1), il est bien reconnaissable, quoique orienté différemment; dans Les trois Âges de la Galerie Bridge-water apparaît une maison isolée; mais dans une réplique de ce tableau (galerie Doria) le groupe des maisons figure au complet.*

bien être que de lui. Il n'y a que Titien qui ait jamais pu modeler la cambrure de ce petit pied; c'est plus d'une fois qu'il apparaît dans son œuvre et, à lui seul, il équivaut à une signature.

3º Pour le paysage, la discussion même n'est pas possible. Michiel avait affirmé déjà qu'il fut terminé par Titien et les historiens de Titien n'ont pas manqué de remarquer que la même entrée de village se retrouve dans le *Noli me tangere* de Londres; c'est le même peintre qui a représenté, dans le fond des deux tableaux, cette cascade de hautes toitures, sur la croupe d'une crête qui s'infléchit doucement vers la plaine. Il faut aussi remarquer que le même site se reconnaît encore dans la *Fontaine d'amour* de la galerie Borghèse, au travers des troncs et des branches qui servent de fond au motif du sarcophage et des deux femmes, et c'est une raison de plus de rapprocher ces deux peintures qui, par tant d'autres traits de ressemblance, ont visiblement la même origine et à peu près le même âge.

LA JEUNESSE DE TITIEN

4^e Un de ces traits communs aux deux œuvres est dans la manière dont sont traitées les draperies. L'étoffe soyeuse sur laquelle est étendue la *Vénus* de Dresde est de la même exécution que celle qui s'envole sur l'épaule de la *Vénus* de la galerie Borghèse. Cette draperie à reflets rouges et blancs, ses bouillonnements à cassures nettes, ses remous et ses miroitements, voici bien comment Titien, vers 1512-1515, peignait les étoffes aux gondlements rigides et aux lustres changeants. Un peu plus tard, cet éclat un peu dur s'atténuerait; la vision sera moins nette et la peinture plus enveloppée. Mais à cette date, quand son œil analyse et que sa main s'applique, Titien donne toute leur intensité aux rayons réfractés par les surfaces polies.

* * *

Vingt-cinq ans après la *Vénus* de Dresde, Titien peignit la *Vénus* des Offices qui est une copie de la *Vénus* de Dresde. Il y a longtemps que Thausing (*Zeitschrift für bildende Kunst*, livraison XIII, 1878) a voulu démontrer que la *Bella* du palais Pitti était le portrait de la duchesse Éléonore de Gonzague, la fille d'Isabelle d'Este, donc la femme du duc d'Urbino. Et comme cette *Bella* est peinte, évidemment, d'après la même personne que la fameuse *Vénus* dite d'Urbino, dont la beauté rayonnante éclaire la tribune des Offices, on en devrait conclure que cette *Vénus* était également peinte d'après la même duchesse. Enfin, le même visage étant reconnaissable encore dans la *Jeune femme aux fourrures* du musée de Vienne, il se trouvait ainsi, dans l'œuvre de Titien, un ensemble de trois peintures, représentant chaque fois la même duchesse.

Une semblable conjecture a tout pour plaire et se faire accepter. Devant de telles figures, il n'est pas possible de séparer la beauté de la peinture et la beauté de chair qui a fourni le modèle. Il se respire ici une atmosphère d'amour où naissent spontanément les hypothèses romanesques. La chambre où s'éveille cette jeune femme exclut toute pensée mythologique. Quand elle se lèvera, ce ne sera point pour évoluer dans un paysage héroïque, ou parmi les nuages de l'Olympe; elle apparaîtra vêtue de velours ou de brocart, son jeune corps aux membres ronds enclos en des

LES « NUDE » DE TITIEN

robes opulentes que les suivantes sont en train de retirer des coffres. C'est donc bien une Vénitienne de son temps que Titien a placée sous nos yeux. Le luxe de la chambre, celui des soubrettes, ne dénotent point une petite condition et c'est ainsi que l'imagination accepte volontiers la pensée de quelque princesse à ce point fière de sa beauté qu'elle aura désiré la voir fixée dans une œuvre immortelle.

L'opinion de Thausing a continué à prévaloir en Allemagne, et Gronau, dans sa dernière biographie de Titien, l'a soutenue une fois de plus, en rappelant que nous ne devons pas être surpris par des hardiesse conformes aux mœurs de l'aristocratie italienne, au temps de la Renaissance. Il est, en effet, indéniable que le portrait d'Éléonore, peint en 1538, en même temps que celui de son mari, le duc d'Urbin, n'est pas sans présenter quelque analogie avec le visage des trois peintures, la *Bella*, la *Vénus* d'Urbin, la *Jeune femme aux fourrures*, de Vienne.

Mais cette ressemblance peut être entièrement due à ce que ces tableaux sont contemporains; ils montrent cet air de parenté des œuvres nées à un même moment: une disposition identique des visages suffit déjà à suggérer l'idée d'un modèle unique, surtout quand ce sont des visages féminins que l'on met devant nos yeux. Les portraitistes de la beauté féminine peignent un peu toujours la même tête, surtout à une même période de leur existence. Et pourtant, cette parenté de la *Vénus* et de la duchesse ne résiste pas à un examen un peu attentif. Dans son portrait — qui date de 1538 — Titien lui a donné son âge; elle avait quarante-six ans. La *Bella* et la *Vénus* en ont deux fois moins.

Gronau répondrait, sans doute, que la duchesse d'Urbin a voulu, dans ces peintures, reparaitre dans la splendeur rayonnante de sa jeunesse. Sa mère, Isabelle d'Este, avait déjà demandé à Titien un portrait qui la représentait, comme elle, à vingt-cinq ans et Titien eut à peindre plusieurs fois des restaurations de ce genre. Mais justement, le rappel du portrait d'Isabelle ou celui de la reine de Chypre, Catherine Cornaro, peints dans les mêmes conditions, est pour nous assurer que les trois peintures qui nous préoccupent ne sont pas des rajeunissements artificiels, mais bien des copies d'après nature. Dans les reconstitutions du passé ou restaurations du présent, Titien aboutit naturellement à des physionomies un peu mornes, tandis que le triple

LA JEUNESSE DE TITIEN

exemplaire de la *Bella* est, parmi tous les visages féminins de Titien, celui qui, par sa vivacité et son animation, donne l'impression la plus franche de vivante réalité.

Mais surtout, les documents tirés des archives d'Urbin, publiés par Gronau lui-même (*Jahrbuch* des musées de Prusse, tome XXV) prouvent que la *Vénus* ne peut pas être le portrait de la duchesse Éléonore de Gonzague. Il est exact que la duchesse fit, à Venise, un long séjour, depuis 1536, et que la *Vénus* fut peinte à cette époque. Mais comment Gronau n'a-t-il pas remarqué que l'un de ces documents prouve que le modèle des trois peintures était à Venise avant l'arrivée de la duchesse Éléonore? Le 2 mai 1536, le duc d'Urbin, François-Marie, écrit à son représentant : « Vous direz à Titien que j'attends quelque autre chose et pour le portrait de cette dame à la robe bleue, nous désirerions qu'il l'achève (desideriamo che la finisse bella circa il tutto e con il timpano) ». Il s'agit, sans aucun doute, ici du portrait dit de la *Bella*, la Dame en bleu, la *Belle* du Titien aujourd'hui au Palais Pitti. Titien ne l'a pas achevé comme le désirait le duc, puisqu'il ne lui a pas mis en main un « timpanum ». Quelques semaines plus tard, le 17 juillet, le duc s'enquiert encore du « tableau de cette dame ». Les termes mêmes qu'il emploie n'indiquent-ils pas que sa femme, la duchesse Éléonore, n'est pas la femme en robe bleue?

La suite des documents prouve qu'elle n'est pas davantage la *Vénus*. Après les portraits du duc et de la duchesse livrés en avril 1588, le fils du duc François-Marie, Guidobaldo, écrit au représentant d'Urbin à Venise qu' « il désire encore beaucoup avoir l'autre tableau resté dans les mains de Titien ». Et son représentant s'empresse de transmettre ce désir à Titien. De quel tableau s'agit-il? Gronau pense à juste raison qu'il s'agit de la *Vénus*. Peu après, le duc d'Urbin, François-Marie, meurt. L'année suivante, son fils Guidobaldo réclamait toujours la femme nue. A cette même date, la duchesse d'Urbin le pressait d'achever un Christ qui lui avait été promis, le Christ de profil qui se trouve maintenant aux Offices, de même que les autres Titiens de la galerie d'Urbin. Ainsi, ce soi-disant portrait de la duchesse d'Urbin aurait été réclamé, avec insistance, par le fils de celle-ci et Titien ne l'aurait pas livré sans avoir fait quelque difficulté, soit que la peinture ne fût pas achevée, soit qu'il trouvât le prix insuffisant.

LES « NUDE » DE TITIEN

Il est évident que, si cette peinture représentait réellement la duchesse rajeunie et entièrement nue, l'exécution du tableau, sa livraison, toute l'affaire se serait poursuivie avec plus de discré-
tion et ce n'est, sans doute, pas le propre fils de la duchesse qui aurait été chargé de la négociation. En tout cas, on ne voit pas comment la famille d'Éléonore a cru devoir insister pour obtenir une œuvre exécutée dans des conditions telles qu'elle pouvait être destinée seulement aux appartements privés du palais d'Urbino.

De ces trois peintures où l'on voudrait reconnaître Éléonore de Gonzague, il en est donc deux qui, certainement, ne la représentent pas; l'une, la *Bella*, que le duc François-Marie appelait « cette dame à la robe bleue », l'autre, la *Vénus* que son fils Guidobaldo désirait acheter, avec l'impétuosité d'un jeune amoureux. Pourquoi donc insister sur l'erreur de la critique allemande qui a voulu reconnaître Éléonore de Gonzague dans la *Bella* et la *Vénus*?

Parce qu'il importe de bien montrer que Titien, chaque fois qu'il crée de la beauté, chaque fois qu'il fait vivre une œuvre émue — qu'il s'agisse du *Concert champêtre*, de la *Fontaine d'amour*, de l'*Allégorie* du Louvre — suit un rêve intérieur plutôt qu'il n'est inspiré par une commande. Ici encore, l'insistance avec laquelle une même beauté passe devant nos yeux, pendant quelques années, dans la galerie des divinités de Titien, prouve que le modèle a, pendant un temps, fréquenté la maison du peintre; mieux encore, il prouve que ce visage, si jeune, si vif, aux grands yeux de velours, à la bouche menue et vermeille a hanté son esprit et habité son cœur, car jamais visage féminin ne fut peint avec plus d'amour. La *Bella* prend sa place dans la série des femmes de Titien, après *Cecilia*, la petite Cadorine au visage plein et au nez court, après la rêveuse blonde qui fut probablement *Violante*. Une fois de plus, en paraissant peindre sur commande, Titien ne fait que suivre une inspiration personnelle.

Qui donc est-elle? Nous ne le saurons, sans doute, jamais, et cela, d'ailleurs, importe assez peu; car, si ce n'est son nom, Titien ne nous a rien caché d'elle-même.

En reprenant avec une telle fidélité le dessin de la *Vénus*, aujourd'hui à Dresde, Titien l'avait-il sous les yeux, ou bien avait-il seulement conservé une esquisse? Il ne faut pas dire, en effet, que l'une est l'imitation de l'autre; elle en est la reproduc-

LA JEUNESSE DE TITIEN

tion, le décalque. Et pourtant, à les comparer, on voit bien que la première a la légèreté d'une évocation de rêve, tandis que la seconde suppose la présence d'un modèle et l'application d'un peintre qui observe et qui copie. Le modelé plus poussé indique la mollesse du genou détendu, l'élasticité de l'abdomen, les renflements de la chair ployée. De telles remarques renseignent mieux que tout autre témoignage sur la méthode de Titien; c'est le contact direct de la réalité qui communique à sa peinture la chaleur de la vie; mais ce n'est pas de son modèle qu'il attend le style et la beauté. Quand il commence à traduire en langage de peintre l'image de chair qu'il a sous les yeux, il a déjà fixé sur sa toile les lignes dans lesquelles cette forme doit être enclose; et ses contours ont, à la fois, une élégance impeccable et la souplesse de la vie.

Nous savons bien, déjà, que même lorsqu'il peint des portraits, Titien ne s'astreint pas à n'être qu'un copiste. Il lui faut, à la fois, peindre d'après nature, pour animer son art, puis reprendre son œuvre à loisir, pour la pénétrer de sa méditation, donner à ses déesses la majesté divine et à ses portraits d'homme cette ampleur qui nous fait toujours croire à des héros plus grands que nature. Pour ses Vénus également, son inspiration est faite, avant tout, de son admiration enthousiaste devant un beau modèle; mais il n'est jamais asservi à la sensation au point d'oublier l'impeccable image que sa pensée lui a une fois créée. On cite souvent la phrase par laquelle Raphaël définit sa méthode, empruntant à plusieurs modèles successifs les traits d'une certaine beauté dont l'image hante son esprit. Quelques-uns de ses dessins nous montrent, en effet, comment Raphaël passe du croquis d'après nature aux formes de ses peintures achevées. Titien est loin de posséder la souplesse que le jeune Ombrien avait acquise à l'école des Florentins. Quand il veut atteindre à la beauté suprême, il revient simplement aux formes qui lui ont paru impeccables, une première fois. Cette *Vénus d'Urbin* nous renseigne utilement sur la méthode de Titien; trouverions-nous, chez un autre peintre, une œuvre semblable, visiblement faite d'après le modèle, et cependant exécutée sur un décalque? Les autres peintres de la beauté féminine, Michel-Ange, Raphaël, Rubens, Vélezquez, ont tous consulté la nature pour en tirer une image idéale; mais chez les uns, la conception a tellement dominé

LES « NUDE » DE TITIEN

la sensation que les formes ne semblent pas être de chair vivante et chez les autres, l'impression de vie physique est rendue d'une manière si complète que l'intervention de l'esprit ne se trahit nulle part. La gentille Vénus d'Urbin, au contraire, est bien d'un art qui s'appuie, à la fois, sur les deux pôles de l'art, idéal et réalité, vérité et poésie. Et c'est là le secret de son irrésistible séduction.

* * *

Vingt-cinq ans après la *Vénus des Offices*, Titien peignit la *Vénus del Pardo* qui est au Louvre, sous le nom d'*Antiope*. Et cette Antiope est en partie une reproduction de la *Vénus des Offices*.

Deux tableaux du Louvre figurent sous ce nom, celui de Titien et celui de Corrège. Ni l'un ni l'autre n'a jamais représenté la princesse thébaine. Ce n'est pas ici le lieu de le montrer pour le tableau de Corrège; nous avons à nous occuper seulement de celui de Titien¹.

Titien qui fut en correspondance suivie avec Philippe II, au sujet des tableaux qu'il lui adressait, n'a jamais cité une peinture traitant l'aventure d'Antiope; pourtant, il fait une récapitulation des tableaux envoyés par lui à Madrid, dans une lettre de 1574.

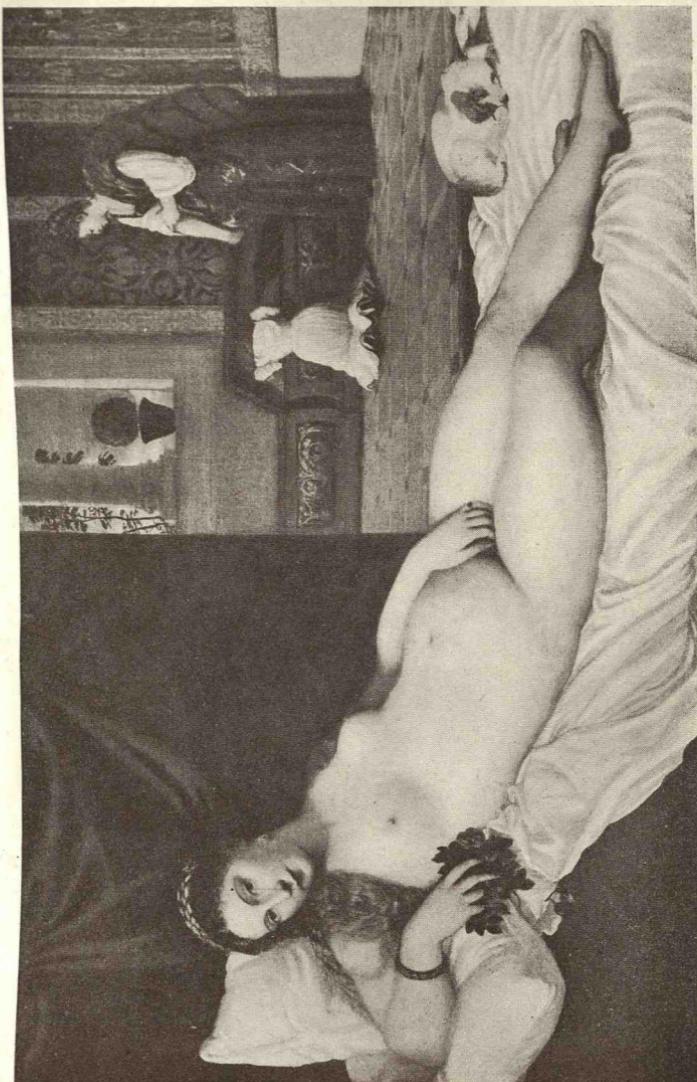
1. L'excellente notice de Villot résume ainsi l'histoire du tableau de Titien : « Ce tableau, peint probablement pour Philippe II, était autrefois en Espagne, dit Mariette dans le texte du cabinet Crozat. Philippe IV en fit présent à Charles I^{er}, roi d'Angleterre, qui aimait passionnément la peinture, lorsque, n'étant encore que prince de Galles, ce monarque vint à Madrid pour épouser l'Infante. Après la mort tragique de ce prince, le tableau de Titien, estimé 500 livres sterlins dans son inventaire, fut acheté 600 livres sterlins (15 000 francs) par Jabach à la vente qui eut lieu à Londres en 1650-1651 par ordre de Cromwell, et passa ensuite dans la collection du cardinal Mazarin. Il fut estimé 10 000 livres tournois sur l'inventaire du cardinal, et Louis XIV l'acheta de ses héritiers. Ce tableau, que Philippe III estimait à lui seul plus que tous les autres de sa riche galerie, avait échappé aux flammes lorsque le feu prit, en 1608, au palais du Prado, et dévora une quantité de précieuses peintures; il courut risque d'être encore réduit en cendres dans l'incendie du Vieux Louvre, en 1661. « Mais, s'il fut sauvé de l'embrasement, ce ne fut que pour éprouver un nouveau désastre. Comme il avait souffert dans le dernier incendie, un peintre, aussi présomptueux qu'ignorant, voulut le nettoyer et le raccommoder, enleva la couleur en plusieurs endroits, et, désespérant de pouvoir remettre le tableau dans son premier état, il se contenta du dommage qu'il y avait causé, et laissa à feu M. Antoine Coypel, premier peintre du roi, le soin de le rétablir et de lui donner sa première vie. » (Mariette.) Depuis, ces anciennes retouches ayant été enlevées, le tableau fut restauré de nouveau, et enfin rentoilé en 1829. »

LA JEUNESSE DE TITIEN

Notre tableau du Louvre est désigné ainsi : « La femme nue avec le paysage et le satyre ». Les tableaux voisins sont désignés par un titre rappelant l'aventure mythologique qu'ils représentent. Si Titien avait jamais songé à Antiope en peignant cette femme nue, il n'eût pas manqué de l'appeler par son nom, comme il fait pour Callisto, Europe, Diane et Actéon, etc. C'est donc l'examen du tableau qui pourra seulement révéler les intentions de Titien quand il le peignit.

Tout d'abord, un paysage peuplé de satyres et de nymphes. Un très beau dessin de Titien (collection Bonnat), d'autres qui ont été gravés, nous montrent de grands bois, comme celui du tableau du Louvre; au pied des chênes, à l'ombre de hauts feuillages, des satyres et des nymphes mènent leur paisible existence de divinités agrestes; ici, un petit satyre grimpe à l'arbre pour cueillir des fruits, tandis qu'un autre tend son tablier pour les recevoir; ailleurs, un satyre chevrier ramène des boucs; une nymphe sommeille au pied d'un arbre; une autre, dans un coin, est lutinée par deux chèvre-pieds entreprenants. C'est à quelque scène de ce genre que Titien a tout d'abord pensé. Il a peuplé la solitude des grands bois avec ces êtres agrestes, ces divinités des arbres et des fontaines qui disparaissent quand l'homme pénètre dans leur retraite pour reprendre leur paisible existence dès qu'il est parti. Dans l'*Arcadia* de Sannazar, les bergers surprennent ainsi parfois les satyres et les nymphes au milieu de leurs jeux.

Titien s'est rappelé les fêtes qui réunissent ces dieux sauvages et les manières habituelles qu'ils ont de se distraire. Ovide a décrit quelques-unes de ces réunions (*Fastes*, I, 393-440). Et nous avons, par d'autres compositions, la preuve que Titien se faisait lire Ovide. Voici quelques épisodes qui peuvent avoir frappé son imagination : « C'est un jour de fête qu'il était venu des invités de très loin, jusque du Lycée glacé; il y avait là les Pans, les Satyres, toute une jeunesse fort portée sur Vénus ». Bacchus fournissait le vin et les Naïades s'installaient sur la mousse, dans l'attitude qui faisait le mieux valoir leur beauté, ce qui allumait généralement des incendies chez tous ces jeunes chèvre-pieds et jusque chez Silène même, car un malin génie lui interdit la sérénité de la vieillesse. Priape, à plusieurs reprises, montra une audace, d'ailleurs malheureuse. La belle Lotis l'avait tellement enflammé qu'il lui avait, tout le jour, adressé des aga-



Cl. Anderson.

VÉNUS (dite d'Urbino).
(Musée des Offices, Florence.)

LES « NUDE » DE TITIEN

ceries auxquelles la nymphe répondait avec le dédain que donne la beauté. Mais la nuit vint et, peu à peu, chacun s'endormit. Alors, Priape se lève et, retenant son souffle, il s'approche à pas silencieux, les mains en avant; il atteint la nymphe et « tandis qu'elle continuait à dormir d'un sommeil profond, le cœur bondissant de joie, il retirait doucement le voile et.... » Mais, voici qu'un âne se met à braire, la nymphe bondit, bouscule Priape et réveille le bois de ses cris. Notre Priape fut couvert de ridicule et l'âne paya de sa vie ce braiment intempestif.

Une autre fois (*Fastes*, VI, 319-349) la même aventure arrive au même Priape, décidément incorrigible. Circonstance aggravante, l'attentat, cette fois eut lieu contre Vesta elle-même. Vesta! La plus digne des déesses! Priape, il est vrai, se défendait d'avoir voulu s'en prendre à Vesta. Une fois encore, un âne se mit à braire au bon moment et le dieu en fut pour sa honte. Châtiment bien léger pour un tel récidiviste!

Titien n'avait même pas besoin de se faire lire Ovide pour connaître cet épisode de mythologie galante puisque le sujet avait été mis en peinture par Giovanni Bellini, dans son tableau exécuté pour le studio du duc de Ferrare. Et Titien ne pouvait pas ignorer cette composition puisqu'il avait été chargé de la terminer. Dans un angle de la composition dite du *Festin des dieux*, une déesse s'est endormie, de quoi profite grossièrement un silène balourd. La peinture du vieux maître est sans esprit et sans grâce. Il importe de la rappeler pour montrer, une fois de plus, que les souvenirs de sa jeunesse reviennent en mémoire chez Titien âgé. La poésie d'Ovide est venue inspirer son art, mais par l'intermédiaire de Giovanni Bellini.

Titien connaissait donc les habitudes de ces divinités agrestes et il n'est même pas besoin de chercher quelque aventure illustre de la mythologie pour expliquer l'action qu'il a représentée. Il savait de quoi sont capables les Satyres, même lorsqu'ils sont admis dans la meilleure société. Ces démêlés entre les nymphes des bois et les chèvre-pieds sont devenus motifs courants dans la peinture, depuis la Renaissance. Rubens, qui a tant aimé Titien et qui lui a emprunté à peu près tous ses motifs, a montré une prédilection pour celui-ci qui l'encourageait à représenter des actions qu'on ne tolérerait pas de la peinture, n'était l'autorité de la mythologie. Il avait vu le tableau de Titien, dans son

LA JEUNESSE DE TITIEN

premier voyage en Espagne. La manière dont il le développa plus tard montre encore qu'il n'y voyait pas un épisode particulier. Pour lui, le sujet est seulement : nymphes surprises par des satyres. Les satyres de Rubens sont « hommes d'action » ; il faut les voir à l'œuvre, goulus et trépidants. Malgré leurs mauvais instincts, ceux de Titien ont une discrétion hypocrite d'hommes du monde et l'on sait que l'hypocrisie est un hommage que le vice rend à la vertu.

Mais le groupe du satyre et de la nymphe n'a pas suffi à remplir toute la composition, bien qu'il forme à lui seul un tableau complet ; Titien a dû ajouter de nouveaux personnages pour peupler son vaste paysage. Il a donc placé, de l'autre côté de l'arbre qui partage le tableau en deux parties, encore un groupe de nymphe et satyre et l'on hésiterait à reconnaître une nymphe dans cette jeune femme vêtue à la moderne si elle n'était en conversation avec un satyre très authentique. Ces habitants de la forêt appartiennent assurément à la même société que le groupe voisin de la belle endormie et du satyre indiscret. Quand ils auront encore mangé quelques fruits et achevé leur amphore de vin, ils s'endormiront, sans doute, à leur tour. Si Titien s'était borné à peindre ainsi un grand paysage sylvestre, peuplé de ses hôtes habituels, il n'y aurait aucune difficulté à reconnaître une de ces compositions comme il en a dessiné plusieurs et qu'il aimait pour le plaisir d'associer la poésie de la nature avec de beaux corps de femmes. Voilà pour le premier motif.

Il en est un second et, il faut bien l'avouer, les deux histoires ne s'accordent qu'assez imparfaitement. Tandis que ces nymphes et satyres semblent se croire seuls, voici que des hommes font brusquement irruption sur la gauche. L'un se retourne vers son compagnon qui souffle dans un cor ; des chiens attendent et semblent guetter un signal. L'homme qui se retourne indique, de la main droite, un grand cerf qui est aux prises avec deux chiens. Dans le fond, à droite, d'autres chiens accourent, lancés par des piqueurs. C'est le moment de l'hallali ; le chant du cor, les aboiements de la meute doivent faire un beau tapage dans les grands bois. Il faut que nos satyres soient bien amoureux et que les libations aient été bien abondantes pour que leur retraite puisse être traversée par une chasse sans détourner leur attention. Comment Titien a-t-il pu juxtaposer ainsi deux actions aussi distinctes sans les mieux rattacher l'une à l'autre ?

LES « NUDE » DE TITIEN

Nous serions en droit d'être surpris du sans-gêne du peintre, si nous ne trouvions une raison pour le justifier. Il suffit de regarder le tableau mieux qu'on ne fait généralement, pour la trouver ou, tout au moins, pour expliquer comment s'est formée dans l'esprit de Titien cette étrange composition. Le grand cerf qui est dévoré par les chiens, c'est Actéon, Actéon que nous ne reconnaissons plus et que, comme les chiens de sa propre meute, nous prenons pour un véritable cerf. Il n'a rien conservé de sa forme primitive, mais Diane, la déesse courroucée qui vient de le châtier par cette métamorphose, est encore là, assise au bord de la fontaine où elle se baigne en compagnie d'une de ses nymphes. Le mythe d'Actéon n'a pas été reconnu parce que cet infortuné chasseur nous apparaît au moment où la métamorphose est achevée. Généralement, dans l'art antique et dans celui de la Renaissance, c'est quand la métamorphose est incomplète, qu'elle est représentée; la tête est déjà d'un animal cornu, mais le corps est encore d'un homme; et l'erreur des chiens devient incompréhensible; dans le tableau de Titien, elle est si naturelle que personne, jusqu'à ce jour, n'a songé à reconnaître Actéon. Titien, il est vrai, aurait pu prendre l'action au moment où Actéon se trouve brusquement en tête à tête avec Diane; mais il venait justement de placer cette scène dans un tableau destiné également à Philippe II et qui se trouve maintenant en Angleterre, dans la galerie Bridgewater. Le sujet qui lui était commandé était précisément Actéon dévoré par ses chiens. C'est encore Ovide, dans ses *Métamorphoses*, que Titien a consulté pour les circonstances du drame. Ovide a raconté spirituellement cette aventure lamentable; le bain de Diane et de ses nymphes; l'arrivée d'Actéon; les cris des jeunes filles groupées autour de leur maîtresse; les invectives de la déesse et la métamorphose de l'infortuné chasseur, criminel sans être coupable. C'est cette première partie du drame que Titien a représentée dans le tableau de la galerie Bridgewater qui fut exécuté pour Philippe II: thème admirable pour tordre de beaux corps féminins en des attitudes charmantes; car la honte et l'indignation d'être surprises inspirent toujours à Diane et à ses nymphes de révéler les ressources variées de leurs nudités.

Mais le drame continue par l'arrivée des chiens. Ovide énumère avec complaisance ces bêtes aux noms sonores comme ceux des

LA JEUNESSE DE TITIEN

guerriers homériques qui filent en hurlant sur cette proie imprévue. Et les compagnons d'Actéon, dans leur ignorance, excitent la meute rapide et, des yeux, ils cherchent leur maître. La biche que l'on poursuivait continue à filer sur la gauche, tandis que les chiens sont arrêtés par ce grand cerf qui vient de surgir inopinément. Telle est la fin de cette tragédie dont Titien a placé le dénouement dans son paysage. Le contraste entre le sort d'Actéon et celui du satyre l'a-t-il intéressé? Tandis que le demi-dieu commet un attentat prémédité, sans risquer d'autre peine qu'un coup de flèche inoffensif, Actéon, qui fut indiscret bien malgré lui, subit le châtiment d'être dévoré vivant par ses chiens. Cette mythologie est bien immorale. Mais il n'est pas sûr que Titien l'ait remarqué. Il lui demandait seulement l'autorisation qu'elle donne si volontiers de montrer sans voile la beauté de ses Vénus et de ses nymphes.

Crowe et Cavalcaselle s'étonnent à juste raison que, dans la correspondance entre Titien et Philippe II où il est toujours question des tableaux que le peintre exécute pour le roi, celui du Louvre ne soit jamais mentionné. Il l'est en réalité, mais le pauvre Actéon a passé inaperçu; lorsqu'on a commencé à lire ces documents, on avait, depuis longtemps, oublié Actéon et cru reconnaître Antiope. Le 19 juin 1558, Titien annonce à Philippe II que les deux « poésies », Diane et Actéon, Diane et Callisto sont achevées. Ces deux tableaux nous sont parfaitement connus; après avoir figuré dans les collections du roi d'Espagne, ils ont été donnés, en 1770, au duc de Grammont qui les vendit; ils sont maintenant dans la galerie Bridgewater. Titien ajoute, dans la même lettre, qu'il va bientôt terminer « les deux autres poésies déjà commencées, l'une d'*Europe sur le taureau*, l'autre d'*Actéon dépecé par ses chiens* ». Voilà notre tableau. A son habitude, Titien annonce comme prochain l'envoi de tableaux qui sont bien loin d'être achevés, l'*Enlèvement d'Europe* ne fut adressé à Madrid qu'en avril 1562. On ignore à quelle date fut envoyé l'*Actéon dépecé par ses chiens*; mais en 1574, le vieux Titien rappelant au roi d'Espagne les tableaux qu'il lui a successivement adressés nomme la *Femme nue avec le paysage et le satyre* (1567). C'est encore évidemment notre tableau. Seulement, Actéon y tenait décidément si peu de place que Titien lui-même croit devoir le caractériser plutôt par deux personnages qui, pour être accessoires dans le drame, n'en sont pas moins tout au premier plan

LES « NUDE » DE TITIEN

dans la composition. Titien songeait donc déjà en 1558 au tableau du Louvre et ce tableau devait représenter Actéon dévoré par ses chiens; le sujet subsiste dans la pensée du peintre, mais, au moment de l'exécuter, il a eu l'heureuse pensée de reléguer dans le fond du paysage cette bataille d'animaux, pour la remplacer par une de ces nudités divines qu'il peignait de temps en temps avec une sorte d'amour religieux. Quelques années seulement avant sa mort, alors qu'il était pour le moins octogénaire, il ajouta une « Vénus » nouvelle à cette merveilleuse série dans laquelle il faut compter la *Vénus et le joueur d'orgue*, du Prado, la *Danaé*, de Naples, la *Vénus d'Urbin*, des Offices, la nymphe endormie dans la *Bacchanale* du Prado et enfin cette *Vénus* du musée de Dresde que l'on attribue à Giorgione et qui paraît être en grande partie de Titien. Ce sont même les souvenirs de cette œuvre de jeunesse qui remontèrent à la mémoire du peintre octogénaire, quand il voulut, une dernière fois, nous montrer un corps d'une impeccable beauté. C'est bien la même ligne qui glisse avec les mêmes renflements et les mêmes inflexions pour suivre cette forme au repos si pleine et si fine; c'est le même geste du bras droit pour soutenir la tête et continuer cette courbe gracieuse dans laquelle le corps endormi vient s'appuyer. C'est la même pudeur coquette d'une nymphe qui, tout en dormant, songe qu'on peut la regarder et que les amours volent dans les bois, autour des nymphes endormies, lançant des flèches aux passants, retenant les indiscrets plutôt qu'ils ne les chassent.

Il est même curieux de noter que cette figure de la nymphe endormie, avec son attitude tout entière dans le plan du tableau et comme appuyée sur le rebord même du cadre, sans un raccourci, sans un geste en profondeur, est un rappel des habitudes anciennes du peintre et de sa première manière. En 1560, il y avait déjà longtemps que Titien avait pris goût aux attitudes mouvementées, aux figures qui s'agitent librement dans un espace à trois dimensions. Quand il peignait une mise au tombeau, il ne disposait plus ses personnages sur un plan, en figures de bas-reliefs, il les voyait en profondeur et dessinait le corps de Jésus avec un raccourci à la Tintoret. Mais voici que, dans notre tableau du Louvre, le souvenir de jeunesse s'impose au vieillard qui reprend le rythme carré de ses premières compositions et il étend, sur le rebord inférieur du panneau, une figure en largeur, comme

LA JEUNESSE DE TITIEN

si elle avait été conçue pour remplir un cadre à sa dimension. Cette attitude n'est pas sans surprendre un peu, dans une composition où toutes les autres figures se meuvent en tous sens et où la nymphe elle-même est enveloppée, baignée, dans l'atmosphère d'un paysage d'une étonnante profondeur. La *Vénus de Dresde* se détache sur un très beau paysage, sans doute; mais ce paysage clair et net est encore un de ces minutieux panoramas dont les peintres du xv^e siècle remplissent le fond de leur composition et les intervalles vides des figures. Dans le tableau du Louvre, le paysage est vraiment le milieu dans lequel vivent et respirent les personnages. De larges ombres descendant des grands arbres qui jettent un voile transparent sur les visages bruns des hommes et la chair lumineuse des femmes, cette vision si large de la lumière, comme cette conception si libre des attitudes, dans les autres groupes, ne rendent que plus imprévu ce retour à l'élégance un peu concertée de la nymphe endormie. « La femme nue avec le paysage et le satyre », dit Titien pour rappeler son œuvre au roi d'Espagne, et c'est bien, en effet, de toutes les grandes compositions de Titien celle où le paysage est vraiment le motif essentiel. Si le peintre a pu jeter tout au fond de son tableau des figures dont l'action devait pourtant nous intéresser, c'est que notre regard doit plonger dans les ombres légères qui descendent de ces feuillages, au moment où, déjà, le soleil incline vers l'horizon. Titien aimait les bois d'automne, quand la végétation, saturée de soleil, rayonne à son tour de chaleur et de lumière; sa couleur aussi est une couleur d'automne et semble avoir mûri pendant l'été. Le musée du Louvre nous montre trois paysages de Titien qui sont de dates très différentes; ils représentent le peintre à trois moments de sa carrière : le paysage du *Concert champêtre* est de 1510; le paysage de la *Vierge au lapin* est de 1530; celui de la nymphe avec le satyre est de 1560; la jeunesse, la maturité, la vieillesse. Le troisième n'est point le plus éclatant, mais il est certainement le plus ému.

*
* *

Quand la vieillesse vint alourdir la main de Titien, les contemporains ne manquèrent pas de noter le déclin de ce merveilleux ouvrier. Vasari, malgré sa bienveillance, ne se gêna pas pour

LES « NUDE » DE TITIEN

écrire, du vivant même du peintre : « Il aurait dû, dans ces dernières années, ne travailler que pour son amusement, afin de ne pas diminuer sa réputation par des œuvres moins bonnes, sa main se ressentant de son grand âge ». Alors, on aimait la peinture pour elle-même, et non pour le plaisir d'y retrouver le peintre. Aujourd'hui, nous sommes attentifs à tout ce qui peut être la confidence d'une âme, fut-ce le bégaiement d'un vieillard en enfance. La brosse brutale et tremblante de Titien octogénaire — comme celle des peintres âgés, Hals, Rembrandt — nous émeut davantage que le pinceau habile du même homme, au temps où sa main suivait, alerte et docile, les mouvements de sa pensée. Mais chercher l'artiste dans son œuvre est une idée moderne ; les hommes du xvi^e siècle admiraient d'abord en art la perfection du métier. Ainsi donc Titien, durant sa longue vieillesse, s'il ne survécut pas à sa gloire, qui continua de rayonner autour de lui, n'était plus pourchassé par les exigences de ses clients princiers. Autrefois, il ne parvenait pas à satisfaire l'impatience de ses admirateurs ; maintenant, il avait toute facilité de peindre à loisir et même de traiter des sujets choisis par lui ; il adressait ensuite ses œuvres au roi d'Espagne qui le payait d'une rente plus ou moins régulière¹.

D'abord il ne manquait pas, dès qu'il en avait la possibilité, de reprendre à des fins nouvelles les ébauches déposées, dans l'abandon ou l'attente, aux murs de l'atelier. Un jour, nous l'avons vu, après le triomphe de Lépante, Philippe II lui demande une allégorie en l'honneur de sa victoire et le vieux Titien va chercher dans un coin une peinture commencée quarante ans plus tôt pour Alphonse de Ferrare. Titien l'avait montrée une dizaine d'années auparavant à Vasari ; elle représentait alors une jeune fille s'inclinant devant Minerve, tandis qu'au loin on voyait la mer et Neptune sur son char. Quelques accessoires, quelques

1. Joachim Sandrart qui a pu recueillir directement, sur Titien, certains renseignements, auprès d'artistes qui l'avaient connu dans sa vieillesse, raconte à son sujet une anecdote caractéristique : « Au jugement général, les peintures de sa première manière étaient supérieures à celles qu'il exécuta plus tard ; mais Titien, qui pensait différemment, retouchait dans sa vieillesse plus d'une œuvre peinte dans sa jeunesse, gâtant ainsi souvent d'excellentes peintures. Aussi ses familiers, quand il se proposait de retoucher quelque ouvrage, mêlaient-ils à ses couleurs de l'huile d'olive ; comme elle ne sèche pas, ils avaient ainsi la possibilité, lorsqu'il était absent, d'effacer ses retouches ; grâce à ce coup d'éponge, beaucoup de ses tableaux les plus estimés ont été conservés. »

LA JEUNESSE DE TITIEN

changements, une croix, des armures, un turban sur la tête de Neptune et voici l'Espagne secourant la Religion et mettant en fuite le mécréant. Mais Titien ne se contente pas d'utiliser ses vieux « laissés pour compte ».

C'est alors que l'atelier de Biri Grande vit renaître quantité de formes qui, longtemps auparavant, étaient apparues dans l'atelier de San Paolo de Ca Trono, que le peintre avait occupé avant 1530. Son imagination était alors lente, comme sa main était fatiguée; jamais elle n'avait été fort exubérante; le vieux montagnard était aussi économique de ses inventions qu'avare de ses deniers. Maintenant qu'il voulait produire autant que jamais, il lui restait, à défaut d'images nouvelles, la ressource de se rappeler les images anciennes. En quête de figures pour traduire encore la vie et la beauté, il retrouve au fond de sa mémoire les souvenirs que sa jeunesse y a déposés. Et voici que les motifs qu'il peignait à vingt ans remontent du passé.

Un jour — il avait sans doute soixante-cinq ans — il peignit le Christ apparaissant à la Madeleine. Le tableau a disparu presque entièrement; on peut cependant l'imaginer par un fragment — la tête du Christ — conservé au Prado, et par une esquisse de Van Dyck qui représente l'ensemble de la composition; elle est un rappel du petit tableau de Londres, peint quarante ans plus tôt. Les personnages ont grandi jusqu'à la taille humaine; le frais paysage s'est évanoui en des brûmes roussâtres. Mais les attitudes, malgré le renversement des figures, l'expression tendre de Jésus, l'élan de la Madeleine, traduisent les mêmes sentiments, suggèrent les mêmes paroles que le tableau de jeunesse. Quelques années plus tard, peignant l'aventure d'Actéon dévoré par ses chiens, il plaçait au premier plan du tableau une nymphe endormie qui devenait le motif principal de sa composition; cette nymphe, dans son sommeil, avait repris la même attitude que la Vénus endormie laissée inachevée par Giorgione et dont Titien, à vingt ans, avait parachevé la fine beauté, avec la timidité ardente de l'adolescence. A quatre-vingts ans, sa main tremblante reprit, avec une hardiesse inouïe, le thème du couronnement d'épines.

Mais c'est surtout le *Concert champêtre* du Louvre qui paraît avoir hanté le souvenir du vieux peintre. Il était, sans doute, bien près d'être octogénaire, quand il peignit le tableau dit *Nymphe et*

LES « NUDE » DE TITIEN



XXXVI. LA BERGÈRE COUCHÉE. — 1 reproduit une gravure sur cuivre de Giulio Campagnola; 2 est la Bergère de Vienne, peinte par Titien durant sa vieillesse. La peinture étant postérieure à la gravure, on pourrait croire que Titien a copié Campagnola. Les habitudes de ce graveur doivent plutôt faire penser qu'il a copié quelque dessin ou peinture de la jeunesse de Titien que nous ne connaissons pas. Le tableau de Vienne a été peint à une époque où Titien reprenait les thèmes de sa jeunesse.

berger du musée de Vienne. C'était le thème du berger musicien et amoureux, qu'il reprenait pour la seconde fois. La bergère est aussi une reprise du thème de la jeune femme assise, de côté, « en amazone », qui nous montre sa lourde échine dans le *Concert champêtre*; elle est seulement appuyée sur le côté gauche, au lieu d'être sur le côté droit et elle est légèrement étendue à terre, comme dans la gravure de Giulio Campagnola. Mais l'attitude des deux jambes, dans le tableau de Vienne, est bien le souvenir du dessin imaginé depuis plus d'un demi-siècle.

Dans le même temps, Titien peignant l'*Adam et Ève* (exposé au musée du Prado auprès de la belle copie qu'en fit Rubens) dressa, de nouveau, la robuste silhouette de la jeune femme qui, dans le *Concert champêtre*, s'incline négligemment vers un bassin; encore une fois, l'imagination du peintre ressuscitait des figures nées de sa pensée depuis un demi-siècle. Le jeune homme avait, une première fois, modelé sa nymphe, d'un pinceau appliqué, hésitant, et les traces de ses repentirs sont encore visibles. Le vieillard, maintenant, maçonne presque brutalement un corps lourd et il ne reprend pas la correction par laquelle il avait, autrefois, aiguisé en pointe la silhouette des deux jambes. Mais les grands bras rejetés du même côté dessinent le même mouvement qui dégage si bien la souplesse du tronc robuste. Adam, la main tendue, posée

LA JEUNESSE DE TITIEN

sur le sein d'Ève, reprend le geste de Titien dans l'*Allégorie* du Louvre, peinte à l'occasion de la mort de Cecilia.

On dirait que le vieillard, avant de partir, a voulu nous affirmer que ses premiers chefs-d'œuvre, nés en un temps où sa gloire n'était pas assez rayonnante encore pour les mettre à l'abri des fausses attributions, que ces fines et savoureuses peintures étaient bien de Titien et non de Giorgione. Il reprend donc ces figures lointaines, toutes ces filles de sa pensée, qui ont vieilli en même temps que lui. Les fraîches plantes ont grandi, durei, comme les arbres qui, pour lutter et vivre, se couvrent d'une écorce rude. Mais il suffit d'observer pour reconnaître les mêmes plantes à des âges différents, et l'analyse retrouve la même sève dans les tiges vertes de l'arbuste que dans le tronc noueux du vieux chêne.



CHAPITRE XI

LE LYRISME DE TITIEN

PLUS QUE NUL AUTRE MAITRE DE LA RENAISSANCE TITIEN S'EST AFFRANCHI DE LA SERVITUDE DES PROTECTEURS ET DES COMMANDES POUR FAIRE DE SON ŒUVRE L'EXPRESSION DE SA PERSONNALITÉ || SES PORTRAITS PORTENT DES JUGEMENTS SUR LES HOMMES DE SON TEMPS || DURANT SA LONGUE CARRIÈRE ON RETROUVE DANS SON ŒUVRE LES MÊMES SOURCES D'INSPIRATION QUE DANS SES PEINTURES DE JEUNESSE : L'AMOUR, LA NATURE, LA FOI.



IL faut reconnaître, dans la peinture de Titien et dans ses transformations, une image constamment fidèle de sa personnalité et de sa vie. Au temps de sa jeunesse, quand il était « *garzone* », dans l'atelier des Bellini, semblable à ces adolescents aux justaucorps de couleurs, aux longues boucles, aux chausses collantes, qu'il a placés dans ses fresques de Padoue, dans le *Concert champêtre* du Louvre, semblable à ce charmant saint Roch qui s'incline vers la Vierge, dans un tableau du Prado; il lisait l'*Arcadia* de Sannazar, le *Songe de Poliphile* qui sortaient des presses des Alde, dans les premières années du xvi^e siècle, alors que son imagination était adolescente et que se formait son intelligence d'homme.

A Venise, vivaient des agents des princes voisins, les secrétaires de grands seigneurs par lesquels Titien sera, un jour, en relation avec Ferrare, Urbin, Mantoue et bientôt Charles-Quint. Il nous a laissé les portraits de ces jeunes hommes dont il fut le compagnon. Le plus beau de ce groupe est l'*Homme au gant*. Ces peintures nous aident à imaginer ce qu'était Titien à cette époque; vers 1520, il allait, sans doute, comme eux, vêtu de noir; ses yeux

LA JEUNESSE DE TITIEN

passionnés brillaient dans un visage brun au teint mat. Et bientôt, son art fut au service de leurs maîtres, grands féodaux de la terre ferme. Il les peignit, eux, leurs maîtresses et leurs femmes : le duc d'Urbin, petit, noiraud, rageur; le marquis de Mantoue, au regard si jeune que sa belle barbe semble postiche; le duc de Ferrare, magnifique, le nez crochu sur une bouche hautaine. Dans l'œuvre de Titien, ces hommes habillés de velours ou bardés de métal se mêlent à de merveilleuses nudités, au visage paresseux et sensuel; ce contact des chairs lumineuses et des armures sombres évoque le plus beau groupe qui puisse exalter un peintre, la tendre Aphrodite auprès de l'Arès brutal.

Cependant, Titien était aussi devenu un homme robuste et barbu. Parfois, il allait revoir sa ville natale et il rapportait de la montagne des images plus fraîches. Jusqu'à son extrême vieillesse, il rêvera, dans son atelier vénitien, des crêtes du Cadore et des forêts qui bordent le Piave. A trente ans, il en ramenait aussi une jeune fille, Cecilia, qui, dans ses tableaux, devint une adorable sainte Catherine; elle fut la mère de ce Pomponio pour lequel Titien demanda tant de faveurs à ses plus illustres clients et de cette Lavinia que nous verrons grandir dans les peintures de son père. Quand Cecilia mourut, en 1530, Titien en ressentit une douleur profonde qu'il a fixée dans une émouvante élégie du Louvre; il était alors un vigoureux quadragénaire au teint brun, avec une opulente barbe noire, un regard insistant et grave et malgré l'énergie qui reste entière on devine à sa tristesse que cet homme est au midi de la vie et qu'il va bientôt incliner vers le soir.

Bien qu'il n'ait pas voulu vivre dans les cours, comme il les connaissait bien, les hommes couronnés qui menaient alors l'Europe! Est-ce donc son ami l'Arétin qui lui avait appris à les juger sans superstition, en lui montrant qu'on ne les loue que pour en tirer profit? Il n'a point toujours jugé utile de les voir pour fixer leurs traits. Combien un tel génie domine ses modèles! Titien a fixé une image immortelle du roi de France, qu'il n'avait jamais vu; et l'image que l'histoire garde de François I^{er} n'est pas celle des peintres de la cour de France, mais celle que ce Vénitien adressa un jour d'Italie¹.

1. A-t-il été peint en France par Titien? Non, Titien n'est jamais venu en France. A-t-il été peint lorsque François I^{er} vint en Italie? Non. Car à son premier voyage, lors de Marignan, Titien était bien jeune et trop peu illustré

LE LYRISME DE TITIEN

Les contemporains ne nous ont point dit ce qu'ils pensaient de ce portrait; mais il n'est pas difficile d'imaginer que les gens de la cour, ceux qui voyaient fréquemment le roi, ne le trouvèrent que d'une médiocre ressemblance. C'est dans la salle du xvi^e siècle français, où se trouvent les Clouet, qu'il nous faut aller voir les gens de cette époque; c'est ainsi qu'ils se reconnaissaient. Les deux François, qu'on y rencontre, l'un tout jeune, l'autre déjà fort décrépit, sont, malgré de merveilleux pourpoints, des êtres bien pâles auprès du chevalier rutilant et avantageux qu'a fixé Titien. Comme il s'est amusé, le Vénitien, de cette tête joviale! L'attitude de profil fait bien valoir ce sourire satisfait qui arrondit la lippe, retrousse les narines, allonge la pointe du nez, gonfle les pommettes, bride les yeux et plisse la patte d'oie. Mais, sous ce visage de profil, il fallait des épaules de face, pour que la poitrine pût bien s'élargir et remplir le cadre. Il plastronne, le bon géant, et le pourpoint n'est point encore assez large, la poitrine le fait éclater; il faut des crevés à la soie qui habille ce Gargantua débordant.

pour que le roi de France ait pu songer à l'appeler. François I^{er} lui-même était alors trop jeune pour que nous puissions le reconnaître dans ce gentilhomme de trente-cinq à quarante ans. Au second voyage, lors de Pavie, le roi n'eut pas le loisir de prendre rendez-vous avec un portraitiste. Battu et pris à Pavie, captif à Pizzighetone, embarqué à Livourne pour l'Espagne, il dut, cette fois-là, abandonner son rôle de « père des lettres et des arts ». Et d'ailleurs, il porte beau et sourit d'un air avantageux qui n'eût guère été de circonstance. Il est donc certain que ce portrait a été fait d'imagination, par un peintre qui n'avait même jamais vu le modèle. M. Lafenestre rappelle qu'en 1518, Lautrec, avec l'autorisation du Sénat, avait commandé à Titien une peinture pour le roi de France. Si l'on voulait, dans cette commande, reconnaître notre portrait de François I^{er}, il faudrait donc supposer que la commande ne fut exécutée que beaucoup plus tard. En 1518, François I^{er} n'avait que vingt-quatre ans et celui du portrait en paraît davantage. De plus, le roi s'y présente les cheveux courts, mode qui ne semble pas s'être généralisée avant 1525. Dans les médailles et testons d'or portant l'effigie du roi François I^{er}, le roi porte d'abord les cheveux longs coupés à hauteur de la nuque, à la manière de Louis XII.

Comment a-t-il donc été mis en relation avec François I^{er}? Le roi de France n'était point parmi les grands seigneurs qui se disputaient les œuvres de Titien. Celles que possède le Louvre ne sont entrées qu'au temps de Louis XIV dans nos collections. Les préférences de François I^{er} allaient vers les maîtres florentins et romains. Pavie, d'ailleurs, avait chassé les Français d'Italie et c'est au service des Espagnols que furent les plus illustres maîtres, après notre désastre. Après Marignan, nous avions eu Léonard de Vinci; mais après 1530, c'est Charles-Quint qui accapara Titien.

Il faut donc, en attendant mieux, s'en remettre aux conjectures pour expliquer l'entrée, dans les collections royales, de ce beau portrait. En voici une: en 1529, Navagero vint à la cour de France, à titre d'ambassadeur de Venise. Il ne resta point longtemps dans ces fonctions et mourut presque à son arrivée, en 1529, au château de Blois. Navagero était grand ami de Titien. Est-il venu à la cour de France, porteur de cette peinture? Une telle offre était de nature à le faire très

LA JEUNESSE DE TITIEN

Rappelons-nous, maintenant, les prédecesseurs de ce François I^{er}; leurs portraits nous montrent des personnages qui ont toujours l'aspect de petits vieux, même quand ils sont morts jeunes; étriqués, frileux, ils enferment dans des fourrures leurs épaules étroites. Quand ils se font peindre, c'est presque toujours par dévotion; ils sont agenouillés, les deux mains jointes devant une image de la Vierge. Ils ont passé leur vie à arrondir leur bien, à guetter les héritages. Et voici que, dans cette lignée de paysans finauds et avares, paraît un beau prodigue, disposé à faire danser les écus de la famille. « Ce gros garçon gâtera tout », disait Louis XII. Son grand nez n'est pas celui du renard qui flaire pour avancer; c'est le bec de l'oiseau au beau plumage, de l'étourneau qui, en s'ébrouant, viendra se jeter dans le panneau de l'oiseleur et y laisser quelques plumes. Titien l'avait bien vu aussi, ce Charles-Quint, le rusé chasseur, à l'affût, dans l'ombre. A quelques années de là, il le peignit dans son fauteuil de velours, un peu las, mais l'œil aux aguets.

Tels sont les portraits de Titien; et pourtant, ces rois, ces

bien recevoir du roi; elle pouvait aussi servir les intérêts du peintre. Enfin, peut-être l'Arétin fut-il l'instigateur de cette affaire, comme il arriva souvent, entre son ami Titien et les princes d'Europe. Nous connaissons les habitudes du personnage; nous l'avons vu, en 1522, faisant à Frédéric de Mantoue les honneurs de son ami Titien, en adressant deux portraits, dont le sien. Or l'Arétin était en correspondance avec la cour de France, comme avec les plus puissants seigneurs d'Europe. Dans une lettre du 10 novembre 1533, il rappelle au roi de France que celui-ci lui avait promis une chaîne d'or de cinq livres et il lui envoie des éloges pour ce prix-là; à la même date, il rend grâces au grand maître de France. Ces cadeaux ne pouvaient être que des remerciements. Plus tard, en 1539, le même Arétin fait allusion à un portrait de François I^{er} dont il aurait fait don au roi de France. Il se pourrait donc fort bien que la peinture de Titien ait valu à notre homme la lourde chaîne d'or qui pend au cou de l'Arétin, dans les portraits faits par son ami. En admettant cette hypothèse, le portrait serait donc de 1530, ou un peu postérieur à cette date; il serait contemporain de l'*Allégorie*. A cette date, François I^{er} avait trente-six ans.

Il ne faut pas s'étonner que Titien ait pu songer à peindre François I^{er} sans l'avoir vu. Il n'était pas contraire à ses habitudes de travailler ainsi. Il peignait volontiers de souvenir, ou simplement d'imagination. C'est dans son atelier de Venise qu'il a portrait quantité de grands personnages qui étaient à Mantoue ou à Urbino, à Rome ou à Naples, à Augsbourg ou à Madrid. Le document dont il s'est servi pour reconstituer le visage du roi de France est, sans doute, une médaille, comme Mariette, au XVIII^e siècle, l'a déjà remarqué. Le style médaille ne se reconnaît pas seulement au choix de l'attitude, de plein profil, qui est exceptionnelle dans les portraits individuels de Titien, mais surtout au renflement très particulier de la joue et des paupières. Les médailles de François I^{er} exposées au Louvre ressemblent beaucoup à notre peinture. Mais il n'a pas risqué une reconstitution du modèle absent jusqu'à lui peindre des mains. Il a ganté et à demi caché la main droite qui entrat dans le cadre. Et ce portrait, est, je crois bien, le seul qui, dans l'œuvre de Titien, soit dépourvu de mains.

LE LYRISME DE TITIEN

empereurs, ces papes, ne furent, après tout, que des hommes et le peintre, dont c'est le métier de fixer les aspects extérieurs, risque toujours de montrer, dans ces figures historiques, leurs ressemblances avec des mortels vulgaires. Titien retire ses modèles hors de l'humanité commune. La nature crée ses individualités avec moins de hardiesse ; les êtres qu'elle fait vivre sont timides, indécis, auprès de ceux que dresse cet art énergique. Le visiteur arrêté devant un portrait de Titien paraît une personnalité bien pâle. Parmi ces figures, celles même qui ne projettent aucune ombre sur l'écran de l'histoire s'affirment comme des êtres d'exception. Si nous rencontrions l'Homme au gant dans une foule, nous ne verrions plus que lui. Mais les grands rôles, de quelle envergure ils s'élèvent au-dessus du niveau commun ! Qu'on se rappelle le pape Paul III à Naples et cette famille étonnante où la conversation fait songer à une escrime au poignard ! Et ce Charles-Quint de Madrid, le vainqueur de Mühlberg, qui s'en va, au petit galop de son cheval, la mâchoire en avant, sinistre, nocturne, flairer les cadavres de ses ennemis. De son atelier, Titien portait un jugement sur les grands personnages de son temps. Les portraits qu'il en a laissés peuvent bien être rectifiés par les historiens de profession, qui doivent chercher dans les documents les nuances de la vérité ; mais son art a fait vivre des types impérieux qui continuent à s'imposer avec une irrésistible autorité. S'ils avaient été sages, ses modèles auraient dû craindre, parfois, la vision de cet homme et le don qu'il avait de faire vivre les images. François I^e, quand il vit son portrait, dut se promettre tout bas de surveiller désormais son sourire.

Titien était, depuis 1530, le maître incontesté de la peinture, comme Charles-Quint était le prince le plus puissant d'Europe. L'empereur s'éprit de cet art étonnant qui donnait à de simples mortels, avec la vérité et la vie, un peu de cette poésie grandiose que les siècles ajoutent aux figures de l'histoire, quand ils ne les étouffent pas. Puis Charles-Quint légua son peintre à son fils Philippe II. La vieillesse venait ; Titien était, après 1550, un sexagénaire à barbe blanche ; on le voyait, vêtu d'une simarre de pourpre et le crâne couvert d'une toque. Les traits s'étaient conservés énergiques et fiers ; mais la fatigue de l'âge, des chagrins domestiques et aussi, sans doute, l'usure d'un génie dévorant,

LA JEUNESSE DE TITIEN

avaient creusé ses traits, raviné ses joues, enfoncé ses yeux et courbé son grand nez. Dans son portrait de Berlin, il se montrait encore plein de fougue, la tête altière et le regard direct. Quinze ou vingt ans plus tard, dans son portrait de Madrid, malgré l'attitude calme de ce profil attentif, on sent que les énergies ne sont point détendues et que, si la main s'est mise à trembler, la flamme de passion est toujours aussi ardente. Ce vieillard à la face ravagée avait alors plus de soixante-dix ans. Pour le dévot Philippe II, il peignait des galantries mythologiques dont il empruntait les motifs à Ovide et qui ramenaient son imagination vers les thèmes de sa jeunesse. Mais il composait aussi des *Mises au tombeau*, de tendres et pathétiques *Pietà* dans lesquelles on voit sa vieille tête blanche s'incliner vers la face inerte de Jésus. Et dans toutes ces œuvres de la fin, le chant de la lumière s'est éteint, comme si la tristesse grise de l'Escurial glissait jusque sur elles. Quand la mort reprit le pinceau de ces mains de quatre-vingt-dix ans, elle interrompit le vieillard au moment où il se peignait aux pieds de la Vierge et du Christ, tombé à genoux de douleur et de lassitude pour avoir porté le cadavre de son Dieu.

C'est une longue existence, un demi-siècle de travail que Titien avait consacré aux princes de l'Europe, ducs, rois, empereurs et papes. Certes, il n'avait point fui leur protection et même, avec nos idées modernes sur la dignité de l'artiste, nous souhaiterions parfois qu'il n'ait point pris un ton aussi suppliant pour leur demander des bénéfices et des rentes. Mais il a sauvégardé son indépendance. Il n'aurait tenu qu'à lui d'être un artiste de cour. Il ne le voulut pas. Il lui fallut bien, parfois, se transporter auprès du pape ou de l'empereur ; ce ne furent jamais que des concessions momentanées ; il revenait bien vite dans son atelier de Biri Grande où, sans doute, il peignait pour ses illustres clients, mais où il travaillait à sa guise, à l'abri des volontés d'un maître. Les grands peintres de Florence et de Rome n'ont pas connu cette indépendance. Vinci allait de cour en cour et, quand il arrivait malheur à l'un de ses protecteurs, il lui fallait s'en procurer un autre ; Michel-Ange, la chaîne aux pieds, poussait la meule en hurlant parfois de rage ; Raphaël, d'humeur assez souple pour s'accommoder de la vie de cour, est pourtant mort à la peine. Aucun n'a réellement pu être le centre de son art ; leurs puis-

LE LYRISME DE TITIEN

santes individualités ont marqué fortement leur œuvre; mais cette œuvre fut sollicitée par une volonté étrangère. De l'atelier de Titien sont sorties, parmi tant de tableaux de commande, bien des compositions — les plus émues — qui semblent écloses spontanément et dont la beauté enferme une confidence sentimentale. Il s'est toujours réservé une grande place, à lui et aux siens, dans ces œuvres qui allaient parer d'illustres galeries. Il n'est pas resté hors de son œuvre, comme ces Florentins dont l'idéalisme semble affranchi des liens de la chair et du sang. Dans ses œuvres allégoriques, mythologiques, religieuses, il n'y a pas seulement un artiste qui fait montrer de son adresse; à la chaleur du ton, à la gravité du timbre, on devine que c'est Titien lui-même qui nous parle de lui.

Malgré son habileté, jamais on ne trouve, chez ce peintre, cette légèreté de touche, cette désinvolture alerte et rapide des artistes qui jouent. Son art est appuyé, insistant. Delacroix y notait « la prétention de peindre à chaque fois un chef-d'œuvre »; il faut surtout y reconnaître les résonances émouvantes de la passion. Titien ne dit rien avec indifférence. Au siècle suivant, dans les cités indépendantes du Nord, il se rencontrera ainsi des génies supérieurs, comme Rubens et Rembrandt, qui ramèneront la peinture à un lyrisme personnel. Titien fut leur grand modèle. Avant eux, il avait montré que le langage des couleurs et des formes n'est pas fait seulement pour reprendre les thèmes de l'iconographie chrétienne et païenne, mais qu'il peut, tout comme la poésie ou la musique, chanter la douleur, l'amour, la joie, la vie du cœur humain. Titien n'abusa point de cette poésie personnelle; mais il suffit d'avoir rencontré quelquefois son regard triste ou tendre, parmi tant de figures radieuses et sereines, pour qu'on ne puisse plus jamais le croire absent de son œuvre.

Il lui aura été utile, pour sauvegarder sa personnalité, de vivre dans une république indépendante, à l'abri des puissants qui absorbent ceux qui les approchent; et pourtant, il fut assez près d'eux pour que son art se soit développé dans une atmosphère aristocratique. Rembrandt et Rubens même, — malgré ses allures fastueuses d'ambassadeur, — sont de race plus bourgeoisie. Ils ont peint avec bonhomie Saskia et Hélène Fourment; mais dans l'œuvre de Titien aussi revit, de manière admirable, Cecilia, la petite Cadorine, et bien qu'elle soit restée, dans son

LA JEUNESSE DE TITIEN

art, une simple fille de son village, il l'a peinte du même pinceau souverain qui servait pour le pape et pour l'empereur.

Titien est de ceux qui ont caché une sentimentalité secrète sous les apparences d'une beauté sereine. Comme les très grands poètes, il nous conduit à notre insu, jusqu'aux sources de nos émotions et celui qui se relève d'une longue contemplation s'aperçoit qu'il a pénétré, à sa suite, dans les régions les plus profondes du cœur humain. C'est, paraît-il, une méthode fructueuse, quand on veut sonder un génie lyrique, de lui poser des questions sur ces trois points : l'amour, la nature, Dieu; et l'on peut, avec ses réponses, définir sa poésie. Le métier d'un peintre n'est, sans doute, pas de répondre à des questions métaphysiques; Titien pourtant s'est élevé à ces hauteurs où les artistes retrouvent les penseurs et, comme chez les grands lyriques, au sommet de ses plus belles œuvres, on atteint l'amour, la nature, Dieu, les thèmes essentiels de toute méditation et les sources éternelles de toute poésie.

*
* *

Dans les premières années du xvi^e siècle, c'était pour les maîtres vénitiens une habitude chère d'enfermer une pensée subtile dans de fines allégories, comme un objet précieux et frêle dans un coffret artistement ciselé. Mais le coffret n'est pas toujours facile à ouvrir et ces allégories sont parfois pour nous d'une lecture bien malaisée. Ce n'est jamais sans peine que les arts plastiques traduisent des sentiments précis; le langage allégorique n'est clair que pour celui qui en connaît la clé et pour celui-là même, il devient vite obscur, dès qu'on lui demande de rendre des nuances exactes de pensée et de sentiment.

Après Bellini, Giorgione et Palma, Titien s'est volontiers servi du langage allégorique. On est d'abord tenté d'y reconnaître seulement des thèmes pittoresques. Mais bientôt certaines attitudes, des accessoires, des physionomies précises nous forcent à soupçonner des intentions qui ne sont pas seulement des idées de peintre et nous invitent à rechercher la finalité psychologique de tableaux dont nous admirions seulement la beauté plastique. La *Fontaine d'amour* de la galerie Borghèse, l'*Allégorie* du Salon Carré sont de véritables poèmes dont nous avons pu retrouver la

LE LYRISME DE TITIEN

signification sentimentale ; l'un et l'autre, ils s'expliquent par des crises passionnelles qui ont traversé la vie de Titien. Il serait invraisemblable que ces deux chefs-d'œuvre de lyrisme fussent des exceptions dans l'œuvre du peintre. Il est plus raisonnable de penser qu'il faisait volontiers à son art les confidences de son cœur et c'est ainsi que ses plus belles œuvres sont à la fois de sens obscur et toutes rayonnantes de sentiment.

Cette idée autorise à rechercher Titien dans son œuvre. Nous avons reconnu sans peine, dans les dessins et tableaux qui se groupent autour du *Concert champêtre*, l'essor de l'adolescence. Ces jeunes hommes qui sont encore presque des enfants, avec leurs boucles blondes, leur costume de page, chantent, rêvent, aiment avec l'entrain et la grâce de la nature que rien ne contrarie. Il est parmi eux des chérubins tendres et effrontés, des amoureux fougueux et fantasques comme ceux que l'on entend chez Mozart et dans le théâtre de Musset. Ils sont si jeunes qu'ils ont conservé les habitudes des confidences et ils vont souvent par deux en se racontant leurs amours. L'imagination est grande à cet âge et elle a tôt fait de substituer à la réalité parfois vulgaire une fiction plus avantageuse ; les dames de nos jeunes gens nous apparaissent donc comme des nymphes ou des bergères, car aux passions démesurées de la jeunesse il faut des « objets » proportionnés. Dans cette Arcadie d'amoureux sortie de l'imagination de Titien, il est aisé de reconnaître le rêve d'un poète de vingt ans.

Mais voici qu'apparaît un visage féminin, rêveur et tendre, avec une chevelure d'or pâle et de grands yeux ingénus. Cette jeune fille, parfois, tient dans sa main des violettes ou elle en porte à son corsage ; or la tradition nous a conservé le nom d'une Viola ou Violante qui aurait été la fille de Palma et que Titien aurait aimée. De ce roman nous ne saurons jamais beaucoup ; il en reste seulement de rares allusions chez quelques biographes et le rayonnement sentimental dont plusieurs œuvres sont illuminées. L'illustre tableau de la galerie Borghèse est la plus ardente et la plus respectueuse des prières d'amour. En peignant sa bien-aimée, Titien a voulu qu'elle fût parée comme une princesse ; une telle peinture est par elle-même déjà un acte d'adoration. Mais c'est Vénus elle-même qui défend la cause du peintre amoureux et jamais visage peint ne fut plus éloquent ; des yeux

LA JEUNESSE DE TITIEN

de la déesse on voit couler une ardente supplication. Titien pensait alors avec les habitudes de son temps; la scène qu'il a imaginée est de celles que l'on rencontre dans le *Songe de Poliphile*; mais le texte du roman paraît d'un bavardage bien terne auprès de cette peinture passionnée.

Puis le visage de Violante passa et d'autres apparurent. Mais la grande crise romanesque ne se renouvela pas, ou, tout au moins, l'œuvre peinte ne semble pas en avoir gardé le souvenir. Ce que Titien paraît chanter maintenant, c'est peut-être l'amour, mais ce n'est pas un amour particulier. Une beauté se fixe dans son œuvre pour plusieurs années et ses traits sont bien moins ceux d'une femme déterminée que d'un type idéal. La ressemblance des visages est rendue plus apparente encore par l'uniformité des attitudes. Titien peignait alors, vers 1520, une gracieuse et robuste blonde, la *Flora* des Offices, la *Salomé* de la galerie Doria, la *Femme à sa toilette* du Louvre : visages de trois quarts, inclinés légèrement vers l'épaule droite; seule la direction du regard varie un peu pour intéresser le visage à des actions différentes. Mais tous les traits sont identiques : un petit front uni sous les bandeaux ondulés, un nez de ligne grecque, une bouche menue, l'arc de la lèvre supérieure nettement dessiné sur une lèvre inférieure petite et charnue, des traits jeunes encadrés dans un ovale impeccable; une chevelure légère qui ondule doucement en glissant sur d'opulentes épaules; une expression de langueur paresseuse et de sérénité sensuelle; tel fut, vers 1520-1525, le visage féminin qui revenait fidèlement sur la toile quand Titien s'appliquait à peindre une figure qu'il désirait très belle. Ce visage fut donc celui des « belles et honnêtes dames » que le peintre exécutait, vers ce temps, pour plaire à leurs amants, les grands seigneurs dont il sollicitait la générosité.

Bien qu'il ait servi aux amours du marquis de Mantoue ou à celles du duc d'Urbin, ce portrait idéal s'était bien formé dans l'âme de Titien; il est l'image de sa Muse. Pour se représenter le génie d'un peintre à un moment de sa vie, c'est un bon moyen que de contempler le type féminin qui revient sur sa toile. Les peintres ont des manières variées de représenter la laideur masculine; ils n'en ont qu'une de rendre la beauté féminine. Un même visage de femme domine chaque phase d'une existence d'artiste; les « manières de Raphaël » sont comme personnifiées

LE LYRISME DE TITIEN

dans ses madones successives, la poupée ombrienne aux traits d'enfant, la jeune Florentine au visage finement modelé, la grave Romaine au regard plus lourd. Les femmes de Rubens tiennent de si près à son art qu'on ne saurait distinguer, dans leurs innombrables portraits, ce qui est du modèle et ce qui est du peintre. C'est l'imagination, l'âme même d'un artiste qu'il faut reconnaître dans les figures qui reparaissent spontanément sur sa toile. Pour se représenter le génie profond de Titien, au temps de sa maturité, il n'est rien de mieux que de contempler la *Flora* des Offices ou la *Femme à sa toilette* du Louvre. Quand son art n'était sollicité par nul sujet déterminé ; quand il était libre de toute destination précise, c'est, semble-t-il, vers ces images qu'il revenait naturellement.

Il faut le reconnaître encore dans ces Vénus admirables, ces nudités hardies que l'on rencontre tout du long de son œuvre. Ce sont là, sans doute, peintures de commandes ; mais comme son génie s'est pleinement épanoui dans ces hymnes de volupté à la faveur du paganisme aristocratique de ses protecteurs ! Parfois sa poésie est discrète et sa sensualité contenue, comme dans cette *Vénus* de Dresde qui est bien plus de lui que de son maître Giorgione, ou même dans la *Vénus* d'Urbin aux Offices. Dans ces chefs-d'œuvre, la silhouette est d'une telle distinction, la forme d'une élégance si fine que ces figures divines en sont comme épurées et ne semblent pas d'un monde où la nudité puisse être une invitation à la volupté. La « femme nue » du Louvre est bien elle-même de cette famille, malgré le geste risqué du satyre ; le vieillard qui le peignit se rappelait la *Vénus* qu'il avait reçue jadis des mains de son maître mourant pour l'achever. Mais il est chez Titien d'autres nudités, des *Vénus*, des *Danaé*, aux Offices, au Prado, à Naples qui sont d'une inspiration moins chaste ; la forme plus lourde, la couleur plus chaude suggèrent plus clairement la vie de la chair, ou bien le désordre de l'attitude élimine toute pensée de divinité sereine. Avant Rubens, Titien a peint la joie haletante des Ménades et leurs danses échevelées sur l'herbe jusqu'à ce qu'elles tombent de lassitude, palpitantes, les joues enflammées et les yeux clos. Sous ce génie mesuré et harmonieux couve un feu intérieur dont la chaleur pénètre ses œuvres les plus sages et qui parfois explose.

Mais s'il s'était contenté de mettre son tempérament dans

LA JEUNESSE DE TITIEN

sa peinture, Titien eût été comme plusieurs autres; il aurait seulement laissé déborder dans son œuvre un peu plus de sensibilité que n'en tolèrent généralement les arts plastiques. Il a fait mieux et ses plus belles œuvres ne sont pas seulement l'expression de sa nature constante; à la manière de nos modernes romantiques, il s'est servi de son art, dans ses crises de passion, pour chanter son espoir ou sa tristesse. Il est inattendu de trouver dès lors l'application de cette thèse d'après laquelle le poète est celui qui donne son cœur en pâture au public :

Les plus désespérés sont les chants les plus beaux
Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.

La *Prière d'amour* de la galerie Borghèse a sa contre-partie dans l'*Allégorie* du Louvre. L'une était un chant d'espérance, une tendre supplication; l'autre est une mâle élégie, la plainte d'un cœur blessé. Cecilia règne pendant dix ans dans la vie de Titien; on ne sait pas très précisément ce que fut son rôle et l'on ne voit pas qu'elle ait inspiré une œuvre aussi émue que celle que nous devons à Violante. Tout au plus reconnaîsons-nous parfois, en passant, sa gracieuse figure de blonde, son visage un peu rond et son nez un peu court. Mais quand, subitement, elle vint à mourir, le peintre en fut atteint profondément et, malgré l'impatience de tous les grands seigneurs qui réclamaient leurs tableaux, son activité en fut, pour un temps, arrêtée. Quand il reprit ses pinceaux, la pensée de la morte restait présente et voici qu'un jour son image vint se fixer dans une œuvre immortelle où se mêlent la douleur et la tendresse; le désespoir y paraît adouci par la beauté, comme cette sublime lamentation de Victor Hugo, « à Villequier », qui semble se calmer au bercement des strophes cadencées.

Cecilia laissait en mourant la petite Lavinia sur laquelle se fixa dès lors le regard du père et du peintre. Titien la place, quand il peut, dans son œuvre, comme un veuf qui promène des enfants sans mère. C'est elle qui, dans la *Présentation de la Vierge au temple* à Venise monte les marches de l'énorme escalier, avec la gentillesse de ces fillettes de village qui vont seules à l'école, plus graves que des petites femmes. La voici encore, auprès de son père, mêlée à la cohue qui se presse dans l'*Ecce homo* de Vienne; elle a grandi; c'est maintenant une gracieuse jeune fille

LE LYRISME DE TITIEN

de quinze ans et sa lourde natte est relevée en un chignon. Nous la verrons encore passer, vive, souriante, portant un plat sur ses deux bras levés, comme une Salomé; puis en jeune mariée brillamment parée; enfin, un peu plus tard, avec la dignité d'une matrone alourdie par l'âge et la maternité. Est-ce quand elle mourut que Titien aurait imaginé cette allégorie funèbre qui a pu inspirer une eau-forte de Van Dyck? Le vieux peintre, comme un usurier qui couve son trésor, contemplant sa fille accoudée sur un crâne. Et quand il fut seul, le vieillard, faisant une fois de plus son portrait, vit dans son miroir un visage osseux et ravagé, sur lequel il dut reconnaître aussi, malgré la flamme du regard, le travail du temps, l'envahissement de la mort.

Le Temps est un dessinateur admirable, qui ne sait point s'arrêter dans son travail. Quelques lignes légères lui suffisent d'abord pour esquisser une face lumineuse de vie; les formes sont indécises encore, mais, bien qu'elle ne soit pas enfermée dans des formes arrêtées, une âme est déjà saisie. Alors le dessinateur précise ses traits et des ombres plus fermes modèlent maintenant les plans du visage; avec les saillies et les dépressions de l'os que revêt une chair élastique, un type est maintenant fixé : il a la netteté des objets neufs. Le dessinateur ne s'arrête pas encore; il noircit les ombres, accuse les oppositions, durcit les lignes; la physionomie se caractérise; une force intérieure a fait jouer les organes, les a façonnés à son usage, c'est-à-dire les a formés à son image. Le Temps pourrait s'en tenir là; non, il revient encore sur son œuvre, ajoute des hachures qui ne dessinent plus les formes mais fixent des grimaces, les fatigues de la chair, les rides de l'épiderme; ce n'est plus l'effort de la vie, c'est l'usure de l'organisme, le travail de la mort que notent ces lignes nouvelles, sur lesquelles le dessinateur appuie de plus en plus. Il s'acharne à défaire son travail, au point que, ne sachant plus que tirer de ce dessin, enfin il le déchire; à moins qu'il n'efface les duretés de son crayon; alors, cette lourde esquisse prend une légèreté imprévue et il s'étend comme un voile d'apaisement sur ce réseau de rides tourmentées. Quand il consultait son miroir pour le portrait aujourd'hui à Madrid, Titien en était là. Sur son visage ravagé par les luttes de la vie, il reconnaissait le calme que donne le voisinage de la mort; d'une main lente, il peignit donc cette face d'une pâleur un peu terreuse, avec une couleur

LA JEUNESSE DE TITIEN

sans éclat et une lumière sans chaleur. On ne peut, à cet âge, faire son portrait, sans que le passé remonte à la mémoire. Titien voyait donc glisser les formes gracieuses, Violante, Cecilia, Lavinia, qui lui avaient jadis donné tout ce qui ajoute quelque goût à la vie, les émois de l'amour et la douceur de la tendresse. Il survivait à toutes; mais elles avaient emporté avec elles son ardeur de vivre et cette flamme d'allégresse qui, autrefois, illuminaient son travail; et maintenant, pour peindre son image, il pose sa tête blanche sur un corps enveloppé de noir; l'atmosphère qui l'enveloppe est froide et grise, comme celle d'une cellule ou d'un caveau.

* *

Le paysage, dans la peinture de Titien, montre une force d'expression que l'art antérieur n'avait pas connu. C'est une des innovations dues à Giorgione; mais, sauf pour l'*Orage* de la galerie Giovanelli, c'est bien Titien surtout qu'il faut reconnaître dans ces tableaux où, comme dans la *Vénus* de Dresde, la nature amplifie la nudité splendide des Vénus de son émouvante poésie. Chez Titien, elle a toujours été mieux qu'un décor pour les yeux. Les plus charmants paysagistes — comme Gentile Bellini ou Carpaccio — ont aimé à détailler les fantaisies pittoresques de la lumière sur les architectures et sur les eaux; mais ils ont placé au premier plan de petites figures qui semblent indifférentes à la séduction de ce spectacle. Combien, chez Titien, est autre le rôle de la nature! Sans doute, dans les peintures de Padoue, le paysage est encore un épisode pour amuser les yeux; la petite ville si joliment détaillée par le pinceau nous donne bien du plaisir à contempler, mais elle nous détourne de l'action. Pourtant, dans le *Meurtre d'une femme par son mari*, le paysage apporte son impression de terreur qui est utile au drame; il fallait un paysage d'embuscade, propice aux mauvais coups; une roche sauvage jette sur ce meurtre son ombre tragique.

Et dès lors, Titien fut admirable pour évoquer, par le choix de la lumière et des sites, l'impression que doivent produire les drames qu'il évoque. Ses paysages ont une âme. Dans le *Concert champêtre* du Louvre, dans la *Fontaine d'amour* de la galerie Borghèse, c'est en contemplant le paysage que nous sommes pris, à

LE LYRISME DE TITIEN

notre tour, par cette même rêverie tendre à laquelle ces jeunes gens et ces jeunes femmes sont attentifs. Il fait bon s'arrêter ici pour respirer la douceur du soir, savourer lentement cette atmosphère limpide, suivre du regard ces rayons d'or qui tiennent encore les choses éveillées, alors qu'elles sont déjà enveloppées d'ombres caressantes. Les figures de Titien se laissent aussi envahir par cette silencieuse harmonie qui s'élève à la fin d'un beau jour; en un temps où les figures des peintres étaient agissantes, on a pu s'étonner devant ces personnages qui ne font rien. Ils donnent une forme visible à l'âme de cette nature; ils sont l'image de la rêverie et de la tendresse.

Titien ne fut d'abord paysagiste que pour mettre dans son art les ivresses exaltées de son enfance, au sein d'une nature radieuse. Peignant à Venise, dans cette ville de marbre et d'eau, créée, semble-t-il, pour les peintres, il ne paraît pas s'y être intéressé; par delà ce prodigieux décor, son rêve se reportait aux sites de son Cadore natal, avec ses vallées vertes dominées de pics sauvages et le fracas des torrents sous les hautes forêts. Ses premières peintures montrèrent d'abord ce qu'il attendait d'elles : le bien-être, la joie de vivre à l'unisson de forces bienfaisantes. Les sites qu'il choisit sont ceux devant lesquels on arrête sa promenade pour distraire un instant de repos; il y a toujours, au premier plan, un bouquet d'arbres pour abriter des amoureux. C'est aussi dans ce paysage que Titien fera jouer, sous le regard de la Vierge, l'enfant Jésus et le petit Saint Jean. La tendre madone vénitienne qui rêvait en suivant la mélodie de petits anges s'est levée du trône où le vieux Bellini la plaçait respectueusement; elle est venue s'asseoir sur l'herbe de la prairie et c'est, pour le peintre, une raison de l'aimer davantage que de la rencontrer ainsi, heureuse et familière, dans ces sites chers à sa mémoire où l'on distingue le clocher de Pieve et les montagnes du Cadore.

Mais il tenait de la nature des images plus grandioses. Quand il voulut amplifier la composition habituelle de la « Vierge au donateur », dans le tableau fameux de la *Vierge des Pesaro*, il supposa qu'elle était venue s'asseoir sur le parvis de leur palais. Pour mêler le ciel à cette architecture, il a dressé des colonnes, comme de hautes futaies qui vont se perdre dans les nues. Le peintre montagnard s'est rappelé les nuages courant sur les cimes et se déchirant aux crêtes des montagnes; des vapeurs plus basses,

LA JEUNESSE DE TITIEN

suspendues au flanc du roc, sont emportées par le vent des sommets, traînant derrière elles des ombres sur les pentes; un grand souffle chasse ainsi des nuées blanches au travers de la colonnade des Pesaro et, dans cette composition si fortement assise sur une solide architecture, on sent passer les forces inquiètes qui agitent les masses grondantes de l'orage. Pourquoi ces colonnes nous semblent-elles si hautes? C'est que Titien s'est rappelé les montagnes de son Cadore, se dressant, immuables, au milieu de la course échevelée des nuages et le sentiment de prodige qui se dégage de ce combat des éléments.

La nature, jamais ne le trahit; elle lui présente des images pour l'épouvante comme pour la joie. Dans la *Mort de saint Pierre martyr* — détruit par un incendie, — il avait à peindre un assassinat; le meurtrier surgit « au coin d'un bois », la victime tombe, un compagnon s'enfuit; de grands gestes, de grands cris; c'est une scène rapide, violente et désordonnée. Mais comme l'effet de ces gestes est multiplié par les troncs élevés qui secouent violemment leurs feuillages sur cette tragédie! De cette forêt sombre, il émane une sorte de terreur et, sur un ciel d'orage, se dressent les silhouettes étranges des branches et des feuilles, en des attitudes d'épouvante et de colère. Il était dans la tradition que saint Pierre fut tué dans un bois; mais ce bois, chez Bellini, était comme le gracieux bosquet où le petit Saint Jean rencontre l'enfant Jésus. Titien a senti que les choses aussi avaient une âme et sa peinture sait leur emprunter de la tristesse ou de la gaîté pour rendre ses drames plus émouvants.

Dans la *Présentation de la Vierge au temple*, un intervalle entre les masses d'architecture laisse voir au loin la montagne du Marmarolo et cette vision donne une profondeur extraordinaire à une composition par ailleurs un peu compacte. Une large éclaircie dans l'architecture a été ouverte et un souffle de fraîcheur vient des Alpes passer dans l'atmosphère surchauffée de Venise. Combien de compositions tirent ainsi leur beauté et leur vie de visions d'enfance! Combien de fois Titien a-t-il dressé, au fond de ses compositions, la fière silhouette de la montagne qui domine sa ville natale! Sur ses vieux jours, alors que, fixé dans son atelier de Biri Grande, il ne pouvait plus faire son voyage accoutumé dans le Cadore, c'étaient encore les sites grandioses dessinés dans sa jeunesse qu'il développait sur la vaste toile. Dans la soi-disant

LE LYRISME DE TITIEN

Antiope du Louvre, se respire l'atmosphère de la montagne et de la forêt; dans la vallée vêtue de prairies sombres, accidentée de rocs, les torrents cherchent en hâte leur route, au milieu des rochers et des herbes, et chantent doucement sous la voûte légère des grands arbres silencieux. Titien, quand il peignit ce tableau, entendait les cris des chasseurs se mêlant au ruissellement de l'eau sur les cailloux. Malgré la fanfare des cors et les aboiements de la meute qui déchirent le calme du soir, le sentiment qui s'élève de cette retraite nous apporte de la solitude et du silence. Depuis le *Concert champêtre* et la *Vierge au lapin*, la poésie du peintre a pris de l'ampleur; le paysage était alors un décor d'élogue; en délicat voluptueux, l'artiste cherchait un site agréable où il fit bon rêver, chanter, aimer. Mais vers la fin de sa vie, sa contemplation s'est élevée. Les souffles qui passent dans les bois où dort la nymphe de Diane nous remuent d'un frisson religieux. L'amour de la nature dénonce toujours le lyrisme d'une âme agitée. Les contemplateurs solitaires sont des poètes qui croient s'oublier alors que, devant les sites grandioses, riants ou mélancoliques, ils recherchent l'exaltation de leurs espoirs ou la tristesse de leurs regrets. Mais cette contemplation élargit la rêverie et délie les liens qui entravent la personnalité; alors notre individualité se dissout dans l'âme universelle de la nature et son éternité sereine.

*
* *

Une vue superficielle nous persuade généralement que Titien fut avant tout le chanteur inspiré de la beauté païenne. Les hymnes exaltés sur Vénus et Danaé révèlent un culte si fervent qu'on pourrait le croire exclusif. La Vierge est elle-même si séduisante que Titien, en la peignant, ne semble pas avoir distingué nettement les nuances qui séparent l'*Amour sacré* et l'*Amour profane*. Et pourtant, il doit être compté parmi ceux qui ont apporté la foi la plus profonde et la plus émue dans la peinture des thèmes religieux. Il n'est pas nécessaire, pour le montrer, d'analyser ses meilleures compositions chrétiennes. Rappelons seulement que Titien, quand il peignait une Vénus, laissait son tableau anonyme, tandis que la plupart de ses peintures sacrées portent sa signature. Pourquoi Titien ne met-il jamais son nom sous ses « nude »?

LA JEUNESSE DE TITIEN

De qui pouvait-il craindre la réprobation? Ce n'est point celle de ses compagnons habituels. Ces nudités ne pouvaient pas choquer beaucoup une société dont l'Arétin était le causeur le plus écouté. Ce n'est point celle des grands seigneurs, duc d'Urbin ou de Ferrare, papes ou neveux de papes qui les avaient commandées. Sans doute, il vint un moment, après les décisions du concile de Trente, où les peintres furent astreints à un peu de retenue dans leurs fantaisies plastiques. Véronèse dut comparaître devant un tribunal — d'ailleurs inoffensif. — Bien avant, il leur fallait déjà user avec mesure de la liberté qu'on leur laissait, puisque, en 1527, l'Arétin, écrivant au marquis de Mantoue, secouait l'épouvantail de la « bigoterie ». On sait que Michel-Ange, le plus chaste des artistes, dut pourtant essuyer l'indignation des gens prudes — et celle de l'Arétin lui-même — quand il découvrit les formidables nudités de la Sixtine qui ne sont que des pugilistes en pleine action. Et cependant, ce ne peut être par prudence que Titien a omis de signer ses œuvres païennes. Même anonymes, ses tableaux disaient assez haut le nom de leur auteur; ils étaient destinés à des galeries privées, très fermées, et n'étaient point, comme dans nos musées, exposés à la curiosité de la foule. Enfin, le peintre qui travaillait pour le pape ou l'empereur, suivant un programme tracé par eux, était sans doute assuré contre les risques judiciaires, même ecclésiastiques. En distinguant les tableaux sur la Vierge et les tableaux sur Vénus, Titien n'obéissait donc point à des mobiles extérieurs, mais à des raisons personnelles profondes. Par sa signature bien lisible, il prenait sa part dans l'offrande religieuse qu'est un tableau d'église; il y figurait, comme le donateur qu'il peignait parfois, agenouillé devant la Vierge; sans doute, la peinture avait été commandée et payée, mais l'artiste n'intervenait pas seulement comme un manœuvre habile à traduire des sentiments imposés avec le sujet du tableau; ces sentiments étaient aussi les siens et sa signature leur donnait la valeur d'un témoignage personnel et l'autorité d'une profession de foi. Les peintures païennes, les Vénus et les Diane, sont loin d'avoir été peintes avec moins de conviction; elles disent bien haut que le peintre avait le culte de la simple beauté physique et son art n'a jamais plus de gravité que lorsqu'il fait vivre quelque nymphe gracieuse ou sereine; mais ce culte est, chez lui, naturel, spontané; il répond à des ordres impérieux de son être le plus profond;

LE LYRISME DE TITIEN

il n'appartient point au groupe des idées lumineuses vers les-
quelles se tourne la conscience, aux heures de noblesse, de
scrupule ou de crainte. Titien, qui a chanté d'une voix si émou-
vante la sensualité païenne, par une légère réticence nous avertit
qu'il ne s'engage pas tout entier dans cet ardent lyrisme. Il signe
en gros caractères bien des saintetés qui ne sont pas ses chefs-
d'œuvre; mais au moment de mettre son nom sous les Vénus trop
belles, un scrupule l'arrête, comme s'il voulait nous dire que cette
déesse de son art n'est pas la sienne et que nous devons chercher
et reconnaître Titien dans l'exaltation religieuse et non dans
l'ivresse de la volupté. Mais comme cet aveu devient plus éloquent,
si nous remarquons que Titien ne manque pas de se placer, dans
les scènes chrétiennes, auprès de Jésus, et de se montrer dans
l'attitude qui peut le mieux exprimer son amour!

Nous avons reconnu, dans les deux *Mises au tombeau* du Louvre et de Madrid, la figure grave de Titien à quarante et à soixante-dix ans. C'est lui qui se penche, dououreux, passionné, vers le visage inerte de Jésus. Il pouvait bien prendre la place de Joseph d'Arimathie; la tradition autorise l'introduction de personnages contemporains pour les rôles secondaires du drame chrétien. Les figures illustres, saint Pierre ou saint Jean, ont été fixées une fois pour toutes; mais, pour les simples subalternes, les sculpteurs et les peintres ont généralement usé de la liberté que l'iconographie traditionnelle leur laissait, en insérant des portraits de donateurs ou d'amis.

Dans les compositions religieuses, les Florentins du xv^e siècle laissent envahir la scène par une foule de personnages qui ne sont même pas des curieux, car, au lieu de regarder le drame auquel ils assistent, ils se tournent vers le spectateur, pour mieux se faire voir. Gentile Bellini et Carpaccio, à Venise, ont fait de même et, plus tard, cet usage qui était un abus est devenu pour Véronèse le principe même de l'art. Dans les *Noces de Cana* et les *Pèlerins d'Emmaüs* du Louvre, c'est tout juste s'il n'a pas oublié Jésus; s'il ne l'a pas oublié, il l'a entouré d'une foule si brillante et si peu préoccupée de sa présence que c'est nous qui oubliions de le remarquer. Titien, qui a mis tant de portraits dans ses tableaux d'histoire, n'a pourtant jamais manqué de prendre son sujet au sérieux; les figurants s'intéressent au drame, ils ont un rôle qui convient à leurs moyens. Dans l'*Ecce homo* de Vienne,

LA JEUNESSE DE TITIEN

Ponce-Pilate emprunte à l'Arétin sa face sceptique et gouailleuse, sa corpulence de jouisseur ventru. Mais quand il s'agit de porter Jésus au tombeau, Titien ne laisse à nul autre ce soin pieux. A plusieurs reprises, il s'est réservé le rôle de Joseph d'Arimathie. Ce n'était assurément pas pour le seul plaisir de se mettre en scène.

Quelques années avant la *Mise au tombeau* de Madrid, en 1534, Titien peignant pour Charles-Quint la fameuse *Trinité* de Madrid, avait dû représenter l'empereur, sa femme Isabelle de Portugal et son fils Philippe II, dans leur blanc linceul, implorant le tribunal de la Trinité. L'œuvre fougueuse et formidable accompagna le souverain dans sa retraite de Yuste. Le peintre s'y était ménagé une place modeste dans la suite de l'empereur et, par-dessus la foule tumultueuse des prophètes, on voit encore surgir sa vieille tête à barbe blanche. Peut-être a-t-il craint qu'on ne lui en voulût de l'audace avec laquelle il se mêlait au groupe de la famille impériale, comme pour bénéficier du pardon que la Vierge implore en faveur des illustres supplicants qui ont tant fait pour le catholicisme. Dans sa lettre à Charles-Quint, il écrivait : « Le portrait du Seigneur Vargas est dans le tableau, je l'ai fait par son ordre; si cela ne plaît pas à V. M. C., n'importe quel peintre, avec deux coups de pinceau, le pourra changer en un autre. » Vargas était le représentant de l'empereur de Venise. Titien ne parle pas de son propre portrait; avait-il donc obtenu de Charles-Quint l'honneur de figurer auprès de lui lorsque, dans leurs entretiens d'Augsbourg, ils avaient arrêté le programme de cette étrange composition.

Mais il ne saurait y avoir de doute sur la présence du vieux maître dans ce chœur des supplicants. Dans le tableau de Madrid Titien apparaît, il est vrai, tel qu'il sera quand il ressuscitera d'entre les morts, dépouillé des accessoires de sa vie terrestre et rien ne distingue ce vieillard blanc du monde des prophètes et des apôtres. Mais dans la gravure de Cort qui fut faite de ce tableau, — du vivant même du peintre et sous sa direction, en 1566, — Titien se montre tel que le connurent ses familiers, tel que nous le voyons dans ses portraits, le crâne couvert de sa toque et les épaules revêtues de la robe fourrée. C'est bien lui qui s'approche vers le tribunal de la Trinité et il a voulu faire entendre sa voix dans ce chœur d'où monte un chant de supplication et de terreur.

Il nous faut reconnaître, enfin, une dernière fois, notre Joseph

LE LYRISME DE TITIEN

d'Arimathie, dans la pathétique *Pietà* de l'Académie de Venise que Titien exécutait pour son tombeau lorsqu'il fut interrompu par la mort et que Palma le Jeune conduisit au point où elle est maintenant. Tandis que la Madeleine se laisse emporter à ses grands gestes habituels, le vieillard est tombé sur les genoux et il relève sa tête chenue pour implorer le visage inanimé du Christ. L'autre porteur, celui dont Titien ne nous a jamais montré la figure, est parti, inutile; pour cette heure suprême, il ne reste que les personnages essentiels. L'œuvre est de celles qu'on ne peut regarder sans un serrement de cœur; elle est grandiose, vénémente, d'une sublime emphase; l'art de Titien ne fut jamais plus direct et plus hardi, quoique la main soit maintenant tremblante et la couleur sans éclat; le sentiment n'y commanda jamais plus impérieusement les formes. Mais combien le tableau paraît plus émouvant si l'on se rappelle qu'il fut exécuté par un vieillard débile, le même qui se traîne au pied de la Vierge et de Jésus, comme pour affirmer que, jusqu'à sa dernière heure, il n'a cessé de contempler la face de son Dieu! Joseph d'Arimathie a vieilli en même temps que Titien; ses forces ont dû le trahir quand, tout à l'heure, il voulait porter le cadavre de Jésus, comme elles ont trahi le peintre raidi par la mort avant d'avoir achevé sa *Pietà*¹.

A soixante ans de là, Titien, âgé de vingt ans, peignait à Padoue son premier chef-d'œuvre. Dans une composition qui contient de vivants portraits et un merveilleux paysage, il avait représenté la résurrection d'un jeune homme par l'intervention de saint Antoine et sur cette résurrection se penche un éphèbe à la longue chevelure blonde. Sa main repose sur un large bouclier rond et sur ce bouclier se voit un phénix, les ailes déployées, le bec ouvert; ce même symbole de la résurrection se retrouve dans la première et dans la dernière œuvre de Titien; l'oiseau de la résurrection incrusté sur la mosaïque d'or de la demi-coupoles déploie ses ailes au-dessus du groupe lamentable de la *Pietà*. D'autres œuvres plus païennes, des nudités, des églogues, révèlent que le vieux Titien

¹. Gronau, à la suite de Ridolfi, reconnaît saint Jérôme dans le vieillard qui soutient le Christ dans la *Pietà* de l'Académie de Venise, achevée par Palma le Jeune. Ils se sont trompés l'un et l'autre; saint Jérôme ne va jamais en peinture sans un chapeau de cardinal posé auprès de lui. Il n'a d'ailleurs aucun titre à figurer dans une mise au tombeau. C'est bien Joseph d'Arimathie que nous devons reconnaître; mais Joseph d'Arimathie a vieilli en même temps que Titien.

LA JEUNESSE DE TITIEN

accueillait volontiers les images de jeunesse qui remontaient de son passé. Quels documents sur sa vie intérieure ! Certes, il est très utile, pour le bien connaître, de lire les longues lettres par lesquelles il demande à ses clients, princes, rois et empereurs, d'être généreux pour lui et pour ses enfants. Mais ne le connaissons-nous pas encore bien mieux, maintenant que nous avons surpris son visage douloureux, au lendemain de la mort de Cecilia, et que nous avons entendu la plainte silencieuse de son regard ? Maintenant que nous l'avons reconnu, chaque fois qu'un visage se penchait sur le lamentable cadavre du dieu supplicié, nous savons mieux que Titien, le compagnon de l'Arétin et le poète de la joie païenne, avait conservé intacte sa foi de chrétien car, sur sa tombe, il avait voulu que l'on dressât cette dernière de ses œuvres, son testament.

Les documents ne nous manquent pas pour nous représenter son caractère ; ils nous révèlent que, toute sa vie, il fut hanté par l'inquiétude de l'avenir, tourmenté par le souci d'assurer sa vie et celle de ses enfants contre les revers de la destinée. De toutes les phrases qu'il a écrites et qui nous sont parvenues, il n'en est guère qui ne soient des appels à la générosité de ses protecteurs ; et il n'attend pas d'eux seulement les grosses sommes, qu'il s'empresse de convertir en propriétés ; ce qu'il désire, avant tout, ce sont des rentes, des bénéfices, tout ce qui garantit contre les incertitudes de la fortune. Au temps même où il est en pleine possession de son génie, Titien redoute la longue vieillesse qui le laissera inutile, dépouillé de son talent, au milieu d'un public indifférent, oublier de sa gloire ancienne. Tandis qu'il récolte, il songe à l'hiver. La déchéance du vieux Bellini a-t-elle hanté son souvenir ? Hypothèse inutile. Tout simplement, Titien était venu de son Cadore pour faire fortune dans la grande ville, et, jamais, il n'a laissé son apreté de montagnard se fondre dans la volupté de Venise, ni sa volonté se détendre sous les caresses de la gloire.

Mais si sa correspondance parle surtout d'argent, sa peinture manifeste de plus nobles soucis. Elle nous prouve que Titien veut s'assurer de l'avenir non pas seulement pour cette vie, mais encore par delà la mort. Il suffit de lire attentivement son art pour y reconnaître des intentions peut-être obscures, des sentiments enveloppés, mais qui sont ces volontés intimes et secrètes que les

LE LYRISME DE TITIEN



XXXVII. PORTRAITS DE TITIEN AGÉ. — 1, portrait de Titien, par lui-même, à Madrid; 2, Titien dans la Trinité de Madrid; dans la gravure de Cort, le vieux peintre a sa calvitie couverte de la toque; 3, Joseph d'Arimathie dans la Pietà de l'Académie de Venise. Durant toute sa vie, Titien a su jouer des deux miroirs pour se peindre de profil.

hommes font passer parfois dans l'accent de leur poésie, le timbre de leur musique ou le secret de leur prière, mais qu'ils n'expriment pas toujours avec franchise, parce que, d'abord, à cette profondeur, on ne voit pas toujours clairement en soi-même. Dès sa jeunesse, en un temps où Venise vivait sous la terreur de la peste, Titien eut à fixer en peinture la prière de ceux qui avaient peur ou les remerciements de ceux qui avaient été sauvés; il ne le fit jamais sans prêter son propre visage à saint Roch, le saint qui accorde la guérison miraculeuse qu'il avait lui-même reçue et chaque fois Titien pensait bien se placer ainsi directement sous la protection de son Dieu. Sa religion a les racines profondes de la foi populaire; elle offre un remède contre le mal ou la terreur du mal. Mais elle puise aussi aux sources les plus fraîches de la tendresse et de la piété, et sa peinture montre beaucoup mieux qu'une prière intéressée; elle est parfois comme une méditation mystique où la douleur de Titien s'associe au supplice de Jésus. Presque jamais, il n'a montré Jésus mort ou souffrant sans que l'on voie aussi penché sur le supplicié son visage attendri d'amour et contracté par la douleur.

Quelque vingt ans auparavant, un autre Titan de l'art italien, le vieux Michel-Ange, chargé aussi de gloire et d'années, laissait en mourant une œuvre inachevée, un groupe de marbre, encore une tragique *Pietà*, blottie maintenant dans l'ombre, derrière le

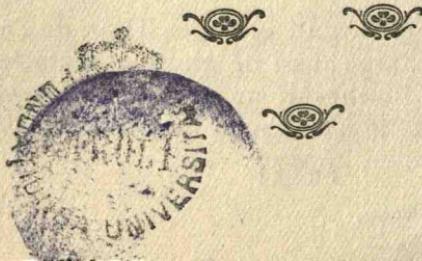
LA JEUNESSE DE TITIEN

grand autel du dôme de Florence. Dans les années de sa lente vieillesse, durant ces veilles où son élève Vasari le surprenait, travaillant à la lueur d'une petite lampe suspendue à la visière de son chapeau, il avait taillé, dans un de ces blocs de marbre qui peuplaient de fantômes l'atelier nocturne, l'image lamentable, le cadavre qui s'écroule entre les bras de la Vierge et de la Madeleine; seul, Joseph d'Arimathie trouve assez de force pour rester debout et empêcher que le précieux fardeau ne glisse à terre. Sous le capuchon des pénitents qui couvre sa tête, on a depuis longtemps reconnu la face tourmentée du vieil artiste et son nez cassé. Il sculptait cette *Pietà* pour son propre tombeau, quand le ciseau lui tomba des mains; l'image devait, au dernier jour du monde, aider à reconnaître le pieux artiste et rappeler qu'il avait usé ses forces suprêmes à dégager de la matière une image pitoyable du Christ mort et de la Vierge défaillante.

Au terme de son développement, à la fin de cette Renaissance durant laquelle il sembla se mêler au paganisme et s'y perdre, voici que l'art chrétien reprend le thème initial des temps primitifs. Les chrétiens qui furent ensevelis dans les Catacombes se couchaient dans leur sarcophage en songeant au réveil prochain et sur la paroi du tombeau étaient écrites leur espérance et leur foi. De pauvres traits gravés dans la pierre montraient le miracle attendu, Lazare ressuscité, Élie enlevé au ciel et parfois une gauche figure d'Orante, les mains levées, les yeux implorants, se dresse comme l'image de la prière fixée; c'est le mort, qui, dans son sommeil, continue d'invoquer son dieu.

L'œuvre de Michel-Ange et de Titien, les deux artistes qui ont le plus audacieusement chanté la force et la beauté de la vie, s'achève par un retour à l'ancienne prière des agonisants : « Mon Dieu, sauvez-moi ! »

L'art chrétien ne fut jamais que le développement de cette prière muette des tombeaux.



BIBLIOGRAPHIE



EN dehors des dessins, gravures et peintures, les documents contemporains de Titien qui nous renseignent sur sa jeunesse sont rares.

Mais les biographies et études d'ensemble sont plus nombreuses. Elles se divisent naturellement en trois catégories :

- I. Celles qui ont paru du vivant du peintre;
- II. Celles qui ont paru depuis sa mort au cours des xvir^e et xviii^e siècles; elles ajoutent peu à celles du xvi^e siècle et ne sont que des témoignages sur la tradition de Titien;
- III. Les études de la critique moderne; elles ne remontent guère à plus de quarante ans.

I. — DOCUMENTS BIOGRAPHIQUES CONTEMPORAINS DE TITIEN

D'après MARIETTE (Abecedario), une note, écrite par Domenico Campagnola sur un de ses dessins de la collection Crozat, indiquait qu'après avoir collaboré avec Titien à la Scuola del Carmine de Padoue, il avait commencé à peindre avec lui dans la Scuola del Santo de la même ville, le 24 septembre 1511.

Un document reproduit en fac-similé par GONZATI (*la Basilica di San Antonio di Padova*, Padova, 1854) dit ceci :

« 1511, ce jour 2 décembre. Je, Ticiano, reçois quatre ducats d'or de la confrérie de M. S. Antoine de Padoue, lesquels me compte F. Antonio son intendant pour reste et complet payement des trois tableaux que j'ai peints à la susdite école, L. 24 s... Moi, Tician de Cadore, Peintre. »

Au verso d'un dessin de Titien *Omnia vanitas*, conservé à l'Académie de Dusseldorf, une note est écrite de sa main qui signifie :

« Pour argent donné à M. Domenico Campagnola pour solde de la dette que j'avais envers lui, moi Tician Vecelli, pour m'avoir aidé dans l'ouvrage que j'ai fait sur la façade de la Casa Gornaro à Pad.... »

BIBLIOGRAPHIE

Sur le mariage de Titien avec dona Cecilia en 1525, LUDWIG a publié les déclarations des témoins du mariage dans le *Jahrbuch* des collections de Prusse, t. XXIV (1903).

Les relations de Titien avec le Grand Conseil, avec le duc de Ferrare, le marquis de Mantoue, le duc d'Urbin, ont laissé des traces précises dans de nombreux documents qui ont été publiés au xix^e siècle.

SUR SES RAPPORTS AVEC LA SEIGNEURIE :

Lorenzi, *Monumenti per servire alla storia del palazzo ducale*, Venise, in-4°, 1869.

SUR SES RAPPORTS AVEC FERRARE :

Marchese Giuseppe Campori, *Tiziano e gli Estensi* dans la *Nuova Antologia* (novembre 1874, p. 581-620).

C. Justi, *Tizian und Alfons von Este*, *Jahrb. d. K. Preuss. Saml.*, XV (1894), 70.

SUR SES RAPPORTS AVEC MANTOUE :

Braghirolli, *Lettere inedite di artisti cavate dall' archivio Gonzaga*, 1878.
— *Tiziano alla corte dei Gonzagi*, 1884.

A. Luzio, *Tre lettere di Tiziano al cardinale Ercole Gonzaga*. *Arch. stor. dell' arte*, III (1890), p. 207.

SUR SES RAPPORTS AVEC URBIN :

Gronau, *Jahrb. d. K. Preuss. Saml.*, t. XXV (1904) a publié les lettres du duc ou de son fils à leur représentant auprès de Titien.

Voir aussi Gaye : *Carteggio inedito d'Artisti*, Florence, 1837.

Enfin la correspondance de l'Arétin fournit quelques renseignements sur Titien à partir de 1527.

SUR LES RELATIONS AVEC MADRID :

R. BEER, *Akten, Regesten und Inventare aus dem Archivo general zu Simancas*. *Jahrb. der Sammlungen des Kaiserhauses*. XII, 2; XIV, 2; XIX, 2.

Un noble Vénitien, MARCANTONIO MICHELI, né sans doute après 1486 et mort en 1552, qui était collectionneur, avait l'habitude de consigner sur un carnet les œuvres d'art qu'il voyait dans les collections privées de Venise et des autres villes de l'Italie du Nord. Son manuscrit, conservé à la bibliothèque Saint-Marc de Venise, fut publié en 1800 par le D. Jacopo Morelli sous le titre suivant : *Notizia d'opere di disegno nella prima meta del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia, scritta da un anonimo di quele tempo, publicata e illustrata da D. Jacopo Morelli, custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia*. — Bassano MDCCC. Depuis lors on a pris l'habitude d'appeler l'auteur de ce manuscrit l'anonyme de Morelli, bien que l'on ait appris qu'il était un seigneur vénitien du nom de Marc-Antoine Michiel. Une seconde édition de ces notes a été

BIBLIOGRAPHIE

publiée par Gust. Frizzoni, à Bologne en 1884. Enfin le même texte a été publié avec une traduction allemande dans les *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik...* par le Dr Theodor Frimmel, Vienne, 1888.

Le nom de Titien apparaît à plusieurs reprises parmi les artistes cités par Michiel et, comme ses notes semblent avoir été écrites entre 1515 ou 1521 et 1543, elles prennent une grande autorité de ce qu'elles sont contemporaines de Titien. Elles mentionnent les peintures suivantes :

1^o A Padoue, dans l'école sur la sacristie du *Santo* Titien peignit... (il s'agit sans doute des fresques de la scuola del Santo).

2^o A Venise, chez M. Antonio Pasqualino, un grand tableau de la Cène du Christ, de la main de Stephano, disciple de Titien, et en partie achevé par Titien lui-même, à l'huile (œuvre perdue ou non identifiée).

3^o En 1525, chez M. Hieronimo Marcello, la toile de la Vénus nue qui dort dans un paysage avec Cupidon, fut de la main de Zorzo de Castelfranco, mais le paysage et Cupidon furent achevés par Titien (sans doute la *Vénus* de Dresde), et le portrait de M. Cristophoro Marcello, frère de M. Hieronimo, archevêque de Corfù, est l'œuvre de Titien (portrait non identifié).

4^o En 1532, chez M. Andrea di Oddoni, le tableau de Notre-Dame dans un paysage, avec le Christ enfant et saint Jean enfant et sainte... fut de la main de Titien (peut-être le tableau de la National Gallery).

5^o En 1530, chez M. Chabriel Vendramin, le Christ mort sur le sépulcre, avec l'ange qui le soutient de la main de Zorzo de Castelfranco a été restauré par Titien (tableau perdu).

6^o En 1528, chez Zuanantonio Venier, les deux dernières figures qui s'assailtent sont de Titien (tableau perdu ou non identifié).

7^o En 1531, chez Zuan Ram, le tableau de saint Jean qui baptise le Christ dans le Jourdain, lequel est plongé dans l'eau jusqu'aux genoux, avec un beau paysage et M. Zuan Ram lui-même en demi-figure, le dos tourné vers le spectateur, est de la main de Titien (au musée du Capitole).

Enfin une main étrangère a ajouté au manuscrit de Michiel la mention de deux tableaux de Titien, un saint Jérôme chez M. Piero Servio et chez M. Paolo d'Anna un tableau qu'Henri III avait voulu acheter au prix de 800 ducats (il s'agit sans doute du grand *Ecce homo* aujourd'hui au musée de Vienne).

De toutes ces mentions, la plus intéressante pour nous est celle qui concerne la Vénus commencée par Giorgione et achevée par Titien, car elle désigne une œuvre précise où nous devrons distinguer et confronter la manière de deux peintres dont les œuvres se confondent.

Du vivant même de Titien deux biographes ont raconté une partie de sa vie et cité un certain nombre de ses œuvres, George Vasari et Lodovico Dolce.

GEORGE VASARI était venu s'installer à Venise à la fin de 1544 et il y séjourna jusqu'au 16 août 1542. Durant ces huit mois il entra dans la familiarité des principaux peintres de Venise et en particulier de Titien et de ses amis l'Arétin et Sansovino. C'est par la tradition orale qu'il obtint sur les auteurs des peintures qu'on lui montra à Venise et dans les fles de la lagune les renseignements consignés dans l'édition de 1550 de ses *Vite*. Quand il revint à Venise en mai 1566 il fit à Titien une visite qu'il raconte dans son édition de 1568.

BIBLIOGRAPHIE

Cette étude sur Titien a donc une plus haute valeur historique que la plupart de ses autres *Vite*.

Voici les peintures attribuées par Vasari à la jeunesse de Titien.

Une *Fuite en Egypte* chez Messer Andrea Loredano (tableau inconnu sinon par une gravure peut-être exécutée d'après lui); — portrait de *Giovanni d'Anna*, pour lequel il peindra également un *Ecce homo* et une *Viége avec saints* et donateurs (à ce point de la biographie de Titien, Vasari abandonne visiblement l'ordre chronologique).

En 1507, *l'ange Raphaël, Tobie et un chien* pour l'église Saint-Marzilian.

En 1508, le *Triomphe de la Foi*, gravure sur bois; — voyage à Vicence et peinture à fresque d'un *Jugement de Salomon* (disparu); — retour à Venise et peinture de la façade des Grimani; — séjour à Padoue et peintures à la *scuola di San Antonio* (ces fresques ont été exécutées pendant l'année 1511); — à Venise, église San Spirito, un *saint Marc avec des saints* (cette peinture est aujourd'hui à la Salute; des historiens l'ont datée des premières années du siècle. Sa facture prouve que la date qu'on peut lui donner d'après Vasari est plus vraisemblable que celle de 1504).

Peinture dans le palais ducal de la *Soumission de l'empereur Barberousse*. Titien reçoit en récompense l'office de la *Sensoria* à *Fondaco dei Tedeschi*, c'est-à-dire une rente annuelle de 300 écus (si, comme Vasari l'indique, cette peinture fut exécutée après la mort de Giovanni Bellini qui en avait eu le premier la commande, elle serait donc postérieure à 1516).

Relations avec le duc de Ferrare, postérieures également à la mort de G. Bellini qui avait d'abord été chargé de décorer son *studio*. Les peintures exécutées par Titien pour le duc ont été conservées (Madrid et Londres), ainsi que le *Christ au denier* (Dresde), et le portrait de Laura Dianti (Coll. Fr. Cook).

Berger et paysanne dans un paysage (tableau dit des trois âges à la galerie Bridgewater).

Assomption pour l'église des Frari (aujourd'hui à l'Académie de Venise, achevée en 1518); — *Viége des Pesaro* (aux Frari, peinte en 1526); — *Viége de saint Niccolo* (au Vatican, de 1523); — le *Christ à la corde de saint Roch* (dans sa première édition Vasari avait attribué cette peinture à Giorgione); — *saint Jean-Baptiste* pour Santa Maria Maggiore (aujourd'hui à l'Académie, de 1540 au moins). Pour tous ces tableaux, Vasari abandonne délibérément l'ordre chronologique. Il est visible qu'il s'est contenté de mettre bout à bout les peintures qu'il a vues au cours de ses excursions dans les églises de Venise.

Puis Vasari énumère une série de portraits de doges qu'il a sans doute examinés dans le palais ducal et dont beaucoup sont dispersés ou disparus.

Arrivée de l'Arétin à Venise (en 1527); — *saint Pierre Martyr à San Zanipolo* (peint en 1530, détruit par un incendie en 1867); — *Bataille de Cadore* (peint en 1537, détruit par un incendie en 1577); — une *Madone* à fresque au pied d'un escalier dans le palais ducal (elle y est encore, mais Vasari a oublié le robuste *Saint Christophe* peint à fresque qui se voit dans un escalier du palais); — les *Pèlerins d'Emmaüs* dans les appartements des doges (deux compositions de ce genre nous sont parvenues, au Louvre et dans une collection anglaise). — Il semble bien que ces dernières œuvres se trouvent ainsi groupées parce que Vasari les a vues dans une même promenade au palais des doges et la chronologie est encore sacrifiée; à la même époque, la *Présentation de la Viége au temple*, pour la *scuola di Santa Maria della Carità* (aujourd'hui à l'Académie, peint vers 1535).

En 1530, commencent les relations de Titien avec Charles-Quint; et Vasari signale enfin comment l'Arétin mit le peintre en rapport avec le marquis de Mantoue. Mais, il est à remarquer que l'historien ne paraît pas avoir connu les peintures exécutées pour ce prince; il ne signale que la série des figures des 12 Césars, aujourd'hui disparue et que Vasari ne semble connaître qu'en raison des peintures de Jules Romain qui accompagnaient celles du Vénitien. Cette lacune grave dans son étude est pour beaucoup dans l'obscurité où les historiens ont laissé une part importante des plus belles œuvres de Titien. Vasari d'autre part ne semble pas avoir connu les collections privées de Venise où se trouvaient

BIBLIOGRAPHIE

quelques tableaux de la jeunesse de ce peintre que nous lui attribuons aujourd'hui entièrement ou en partie, comme la *Vénus de Dresde*, le *Baptême du Christ du Vatican*, *l'Amour sacré* et *l'Amour profane* de la galerie Borghèse.... A part ces deux groupes d'omissions, l'énumération de Vasari paraît à peu près complète; son étude est de beaucoup le document le plus riche et le plus sûr, malgré ses imprécisions, qui nous permette de reconstituer l'œuvre de Titien. Vasari savait bien qu'il n'était pas complet et que sa chronologie était défectueuse et il écrivait : « Comme ses œuvres sont en nombre infini, particulièrement les portraits, il est impossible de les mentionner toutes. Je parlerai donc simplement des plus remarquables, mais sans m'astreindre à l'ordre des temps, car peu importe de savoir si celui-ci fut exécuté d'abord et celui-là ensuite. »

Entre les deux éditions des *Vite* de Vasari parut à Venise le *Dialogo della pittura* de M. Lodovico Dolce, intitulé *l'Aretilino*.

Lodovico Dolce (1508-1568) est un polygraphe qui a laissé un grand nombre d'ouvrages. Son dialogue, dont l'un des interlocuteurs est l'Aretilin, est une dissertation esthétique sur la valeur des plus grands artistes d'Italie qui aboutit à une sorte de parallèle entre les deux vieux maîtres encore vivants, Titien et Michel-Ange. L'ouvrage tout entier a été écrit sous l'influence de Titien; la jeunesse du peintre y est contée d'une manière qui se ressent de ses confidences. En substance il y est dit que le jeune Titien n'a pas pu s'accommoder de la manière sèche des Bellini, qu'il s'assimila rapidement la manière moderne de Giorgione, qu'il peignit encore tout jeune une des faces du Fondaco dei Tedeschi et qu'il était jeune encore quand il peignit sa grande Assomption. La tendance de l'ouvrage est de faire valoir la précocité du génie de Titien et son originalité.

Lorsque Francesco Vecelli, le frère aîné de Titien mourut, un prêtre de la famille Vincenzo Vecelli prononça une oraison funèbre qui est publiée dans le livre de Ticozzi. *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*. Milan, 1817. Ce document est précieux également pour l'étude de Titien, surtout pour son enfance.

SANUDO. *Archivio della Scuola grande di San Rocco*. Registro delle Parti, vol. 1, p. 70-71.

Témoignage relatif à l'importance du Christ de saint Roch, comme auteur de miracles.

II. — LA TRADITION DE TITIEN PENDANT TROIS SIÈCLES

FRANCESCO SANSOVINO. *Venetia citta nobilissima*, Venise, 1581.

Sansovino cite le Christ de saint Roch qu'il attribue à Titien, peut-être d'après Vasari.

[TIZIANELLO]. *Compendio della vita del famoso Tiziano Vecellio di Cadore, cavaliere e pittore, con l'arbore della sua vera consanguinita*. Venise, 1622.

Cette biographie anonyme est probablement due à un petit-neveu du peintre dit Tizianello. Elle est dédiée à Milady Arundell Surrey, la protectrice de Van Dyck.

CARLO RIDOLFI. *Le Maraviglie dell'arte*. Venise, 1648.

Une excellente édition en a été donnée avec un riche commentaire par Detlev Freiherrn von Hadeln; Berlin, 1914.

Ridolfi n'ajoute rien à ce que Vasari et Dolce nous ont appris sur la jeunesse de Titien. Il donne comme date de naissance de Titien l'année 1477. Toutefois il remarque ce qu'il y a de contradictoire à faire de Titien l'élève de Giorgione

BIBLIOGRAPHIE

s'ils ont été du même âge. Il fait également remarquer que, contrairement à l'affirmation de Vasari, Titien n'a pas pu à l'âge de dix-huit ans faire un portrait à la manière de Giorgione, puisque ces deux peintres étaient contemporains et que Giorgione n'a trouvé « sa manière moderne » qu'en 1507, c'est-à-dire douze ans plus tard. Mais devant cette impossibilité de concilier la date de naissance 1477 avec certains traits de la biographie de Titien, ce n'est pas la date de naissance que Ridolfi rectifie, mais les détails biographiques qu'il conteste.

Ridolfi décrit assez soigneusement certaines œuvres que Vasari se contente de nommer comme une « femme nue » et la « Judith » du Fondaco dei Tedeschi, ainsi que la *Fuite en Egypte*. Il prétend que la gravure du *Triomphe de la Foi* reproduit une frise peinte à fresque, et décrit les trois peintures des *Miracles de saint Antoine* à Padoue.

Il confirme Michiel en mentionnant que Titien, après la mort de Giorgione,acheva quelques-uns de ses tableaux; il relève l'erreur de Vasari qui dans sa première édition avait attribué à Giorgione le Christ de saint Roch.

Ridolfi consacre des développements circonstanciés aux trois tableaux peints pour le studio du duc de Ferrare qui étaient alors fort admirés par les artistes et amateurs dans la collection Barberini et Aldobrandini à Rome. Il note parfaitement que l'inspiration de la fête de Vénus est tirée de Philostrate, mais il n'a pas vu qu'il en était de même pour les deux autres tableaux. Il reconnaît dans une jeune femme de la *Fête des Andriens* une certaine Violante qui aurait été aimée par Titien et il fait remarquer l'intention de l'artiste qui a peint des violettes pour jouer sur le nom de la jeune femme.

Il rappelle le portrait de Laura Dianti, la maîtresse du duc de Ferrare et, en nous signalant la gravure de Sadeler qui le reproduit, il aurait dû nous éviter la longue erreur qui a fait croire que ce portrait était la *Femme à sa toilette* du Louvre.

En revanche, bien qu'il signale les 12 Césars de la collection de Mantoue, il ne paraît pas plus que Vasari avoir connu les autres Titiens de cette collection; ceux-ci avaient dès lors quitté l'Italie et, bien qu'ils venaient d'entrer dans les collections du roi de France, les historiens de l'art qui se répètent volontiers les uns les autres ont continué à leur sujet le silence de Vasari.

Dans sa biographie, Ridolfi utilise déjà quelques documents, comme les poésies de l'Arétin ou quelques dépêches de l'administration du roi d'Espagne. Enfin il passe en revue un très grand nombre de tableaux qu'il attribue à Titien et il apparaît que la plupart d'entre eux ne sont pas nécessairement de celui-ci. On assiste ainsi au travail de la légende; l'accroissement de la gloire de Titien se mesure au nombre des peintures anonymes qui viennent indûment se ranger sous son nom. Toutefois l'un de ces tableaux mérite d'être retenu, *l'Amour sacré et l'Amour profane* de la galerie Borghèse, que Ridolfi est le premier à signaler.

Enfin, dans sa biographie de Giorgione, Ridolfi confirme Michiel, qu'il ne connaît pas, en signalant chez Marcello « une délicieuse Vénus nue endormie, et à ses pieds un Cupidon tenant en main un oiseau, tableau qui fut terminé par Titien ». — Il faut aussi retenir qu'il attribue à Giorgione une belle esquisse chez les Grimani de Santo Ermacora : *la Sentence de Salomon*, avec une figure du bourreau inachevée.

MARCO BOSCHINI. *La carta del Navegar Pitoresco*. Venise, 1660.

C'est un dialogue entre un amateur vénitien et un professeur de peinture, tous les deux fort bavards, dont les propos déroulent d'innombrables quatrains en vers de 10 pieds et concernant parfois la peinture vénitienne. Boschini signale une *Vénus* de Titien casa Barbarigo et une de Giorgione in Ca Marcello. Il est déjà d'un temps où les témoignages relatifs aux peintures du xvi^e siècle doivent être d'abord soumises au doute méthodique.

MARCO BOSCHINI, *Le minere della pittura*. Venise, 1664.

Ce livre est un guide de la peinture à Venise et dans les îles; mais les seuls tableaux énumérés sont ceux du palais des Doges, des églises et des écoles. Nulle mention des collections privées que visitait Michiel un siècle auparavant. Le livre débute par des notices sur les grands peintres de Venise. Dans celle de Giorgione,

BIBLIOGRAPHIE

Boschini dit que Giorgione et Titien ont été condisciples et rivaux; la chronologie de Ridolfi est dès lors acceptée. Boschini confirme que de son temps on a peine à distinguer les portraits de Giorgione de ceux de Titien. — La notice sur Titien présente un vif intérêt en nous renseignant sur les procédés de ce peintre d'après les dires de Palma le Jeune qui avait connu le maître dans sa vieillesse. — Boschini donne une description précise de la Judith, alors visible encore sur la façade du Fondaco et il attribue à Titien le Christ de Saint-Roch.

A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*. Paris, 1666-1688.

Félibien suit la version de Ridolfi sur les rapports entre Giorgione et Titien : « Giorgione avec lequel il avait travaillé sous Jean Bellin, comme l'écrit le cavalier Ridolfi et non pas son second maître comme a dit le Vasari ». Ainsi l'erreur va se confirmant par la répétition. Félibien continue sa biographie en résumant Ridolfi avec des lacunes et des confusions.

Félibien termine en mentionnant quelques-uns des tableaux de Titien que possède le roi de France : le *Marquis du Guast* (c'est l'*Allégorie*), les *Pèlerins d'Emmaüs*, la *Mise au tombeau*, une *Femme nue* et des *satyres* qui la regardent, une *Madeleine* (tableau disparu), la *Vierge au lapin*.

JOACH. DE SANDRART, *Academia nobilissimae artis pictoriae*, etc., Nuremberg, 1683.

La notice que l'artiste allemand consacre à Titien ne contient presque rien qui ne soit dans Vasari ou dans Ridolfi. Il énumère les tableaux les plus connus de Titien avec une chronologie des plus confuses. Il lui arrive même de mentionner deux fois la même œuvre sans la reconnaître. Il signale que le *Christ à la corde* de Saint-Roch est bien une œuvre de Titien, quoique, dit-il, beaucoup l'aient attribué à Giorgione. Deux renseignements ne sont, je crois, donnés que par lui :

1^o A l'âge de douze ans Titien peignait déjà des portraits très ressemblants, aux chairs vivantes, avec des cheveux, des draperies, des tissus de soie merveilleusement rendus. « Anno aetatis duodecim icones jam faciebat viventum similes admodum, carnosasque et vividas, capillis etiam, vestibus, et tela serica egregie expressis ». La tradition de l'extrême précocité de Titien s'était donc maintenue parmi les artistes jusqu'au temps de Sandrart.

2^o Sandrart raconte que Titien dans sa vieillesse gâtait par des retouches ses œuvres de jeunesse et que ses familiers effaçaient ces retouches malencontreuses. Ce détail est également intéressant car il provient sans doute de peintres, qui, comme Palma le Jeune, ont travaillé avec le maître pendant sa vieillesse.

MARCO BOSCHINI, *Descrizione di tutte le pubbliche pitture della citta di Venezia e isole circin vicine*. Venise, 1733.

N'est que la réédition de *Le minere della pittura* avec une addition des peintures exécutées de 1674 à 1733.

ANTON MARIA ZANETTI, *Varie pitture a fresco de' principali maestri Veneziani*. Venise, 1760.

C'est seulement par les gravures de ce recueil que l'on peut se représenter l'allure de ces figures du Fondaco dei Tedeschi dont Vasari disait n'avoir pas compris l'action. Le graveur nous en conserve l'image dans l'état, déjà fort délabré, où elles se trouvaient au milieu du XVIII^e siècle.

ANTON MARIA ZANETTI, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, Venise, 1771.

STEFANO TICOZZI, *Vite dei pittori Vecelli di Cadore*. Milan, 1877.

Etude sur les peintres de la famille de Titien. C'est dans ce livre que Ticozzi a publié l'oraison funèbre de Francesco Vecellio, le frère ainé de Titien et certaines circonstances de la vie de l'ainé ajoutent à notre connaissance de Titien lui-même.

BIBLIOGRAPHIE

L. CICOGNARA, *Elogio di Tiziano Vecellio. Discorsi letti nella R. Veneta accademia di belle arti.* Venise, 1809.

— LUIGI LANZI, *Storia pittorica della Italia.* Bassano, 1818.

Sans intérêt.

III. — LA CRITIQUE MODERNE

AB. GIUSEPPE CADORIN, *Dello Amore ai Veneziani di Tiziano Vecelli.* Venise, 1833.

Opuscule sur les maisons habitées par Titien.

J. GILBERT, *Cadore, or Titians Country,* Londres, 1869.

Croit pouvoir identifier certains paysages des peintures de Titien et les reconnaître dans les sites du Cadore. Ses démonstrations et croquis sont toujours intéressants mais rarement probants.

J. A. CROWE E G. B. CAVALCASELLE, *Titian : his life and times.* 2 vol., Londres, 1877, édit. italienne. Florence, 1877.

Voici le premier effort de l'histoire moderne pour reconstituer la carrière de Titien et la replacer dans son milieu. Aussi cet ouvrage, dans l'ensemble, a-t-il fixé pour les modernes la physionomie de Titien, la chronologie de ses œuvres principales. La plupart des biographies écrites depuis ce livre considérable paraissent l'avoir pris pour point de départ. Cependant l'acceptation de la date de naissance traditionnelle (1477) aboutit à bien des étrangetés dans la reconstitution chronologique de l'œuvre de Titien pendant sa jeunesse. Il faut, à tout prix, supposer qu'il a peint avant 1508, la première date connue d'une de ses œuvres, les fresques du Fondaco dei Tedeschi; Crowe et Cavalcaselle font entrer à tout hasard quelques peintures douteuses dans cette longue période qui embrasse la première trentaine de la vie du peintre, qu'il est impossible de laisser vide. Et l'on voit ainsi le tableau de la galerie Borghèse, *l'Amour sacré et l'Amour profane*, situé dans les années antérieures à 1500.

M. THAUSING, *Tizian und die Herzogin Eleonora von Urbino.* Zeitschrift. f. bild. Kunst. XIII (1878), p. 257 et suiv., 305 et suiv.

GAETANO MILANESI, *Commentaire aux Vies de Vasari.* Florence, 1879.

GOVANNELLI MORELLI (IVAN LERMOLIEFF), *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino.* 1^{re} édition, Leipzig, 1880; trad. ital. Bologne, 1886; 2^e édit. allemande, intitulée : *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden,* Leipzig, 1894.

C'est dans cette étude que Morelli montre que la *Vénus* de Dresde, attribuée alors à Sassoferato est une œuvre de Giorgione. D'autre part, il attribue à Giorgione la *Vierge avec saint Antoine et saint Roch* de Madrid. Enfin il tente une reconstitution de la manière de Domenico Campagnola en étudiant plusieurs dessins qui ne peuvent être de cet artiste.

FRANZ WICKHOFF, *Gaz. des Beaux-Arts.* 1893, p. 135.

Attribution à Domenico Campagnola du portrait de « Parma », du *Concert* du Louvre et du *Concert* du palais Pitti.

CLAUDE PHILLIPS, *Gazette des Beaux-Arts.* XI, 1893, p. 227.

Il attribue la *Femme adultère* de Glasgow à Domenico Campagnola.

BIBLIOGRAPHIE

GEORGE GRONAU, *Gazette des Beaux-Arts*, XII, 1894, p. 322 et suiv.

L'auteur y tente une reconstitution de la personnalité de Domenico Campagnola à qui il attribue le *Concert champêtre* et la *Femme adultère* de Glascow.

ANGELO CONTI, *Giorgione*, Florence, 1894.

B. BERENSON, *The Venetian Painters of the Renaissance*, New York, Londres, 1894, 3^e édit., 1901.

EUG. MUNTZ, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance*, 3 vol., Paris, 1890-1895.

FR. WICKHOFF, *Giorgiones Bilder zu Römischen Heldengedichten*, Jahrb. d. Kön. Preuss. Ksts. XVII (1896).

Parmi ces dissertations figure celle où F. Wickhoff tente de démontrer que le sujet du tableau de la galerie Borghèse est tiré des *Argonautiques* de Valérius Flaccus et représente Vénus engageant Médée à suivre Jason.

GIOVANNI MORELLI (IVAN LERMOLIEFF), *Della pittura italiana studii storico critici. Galerie Borghèse et Doria Pamphili à Rome*, Milan, 1897.

Morelli reconnaît dans l'*Héroïdale* de la galerie Doria une œuvre de Titien et se sert de sa fameuse méthode qui s'attache au dessin de détails minutieux comme les oreilles ou les pouces; cette anthropométrie parfaitement légitime n'a que le tort de ne pas porter sur un assez grand nombre de particularités.

B. BERENSON, De quelques copies d'après des originaux perdus de Giorgione, *Gazette des Beaux-Arts*, 1897, XVIII, p. 265.

Il attribue à Giorgione : l'*Apollon et Daphné* du séminaire de Venise, la *Judith* de Saint-Pétersbourg, la *Vénus* de Dresde, le portrait signé VV du musée de Berlin; et il considère comme étant des copies de Giorgione : le portrait de femme de la collection Crespi, l'*Orphée et Eurydice* de la galerie Lochis à Bergame, le *David et Goliath* du musée de Vienne, le *Pâris enfant* de Buda-Pesth.

CLAUDE PHILLIPS, *The earlier work of Titian*, Londres, Portfolio monographs. N° 34, 1897.

H. RIEGEL, *Tizians Bildnis der Herzogin Eleonora Gonzaga von Urbino. Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens*. Dresde, 1898, p. 173.

— *Tizians Gemälde der himmlischen und irdischen Liebe*, *Ibid.*, p. 183.

C. JUSTI, *Jahrb. d. preus. Ksts.*, XX (1899) p. 183.

Article relatif au portrait de Laura Dianti peint par Titien pour le duc de Ferrare.

C. DE MANDACH, *Saint Antoine de Padoue et l'art italien*, Paris, 1899.

Etude iconographique, où l'on voit passer les fresques de Padoue de Titien.

G. GRONAU, *Tizian*, Berlin, 1900 (collect. des Geisteshelden, t. XXXVI) édition anglaise, Londres, 1904.

Une des études les plus sérieuses sur Titien depuis Crowe et Cavalcaselle. Mais le maintien de la date de naissance traditionnelle (1477), impose une chronologie tout à fait invraisemblable pour les tableaux de la jeunesse.

A. VENTURI, *La Galleria Crespi*, Milano, 1900, p. 133.

Signale l'extraordinaire ressemblance de la *Schiavona* avec la mère faussement accusée dans le *Miracle de l'enfant qui parle à Padoue*; il attribue le *Concert champêtre* du Louvre à Sebastiano del Piombo et donne à Giorgione la *Madone de Vicence* dite *la Zingarella*.

BIBLIOGRAPHIE

H. COOK, *Giorgione*, Londres, 1900, 2^e édit., 1904.

Attribue à Giorgione *la Zingarella* de Vicence, *la Schiavona* de la galerie Grespi, le *Concert* du palais Pitti, etc. Ce livre inaugure le mouvement « pangiorioniste » de ces dernières années.

HERBERT COOK ET GEORGES GRONAU, *Nineteenth Century* (1901), LV, 123-130 et *Repertorium für Kunsthissenschaft*, XXIV, 457-462; XXV, 98-100.

Polémique au sujet de la date de naissance de Titien. H. Cook propose de placer cette date vers 1489. Gronau maintient la date traditionnelle de 1477, en se fondant sur l'affirmation de Titien. Après quoi il admet que l'on peut néanmoins rajeunir le peintre de deux ou trois ans; cette concession suffit à enlever toute force à l'argument fondamental des partisans de la date traditionnelle. Si Titien n'a pas été exact en fixant son âge, il a pu se tromper — ou vouloir tromper — de dix ans aussi bien que de trois ans.

G. LUDWIG, *Jahrb. Preuss. Ksts.*, XXIV (1903).

Publie les déclarations des témoins qui ont assisté au mariage de Titien et de Cecilia en 1525.

FR. WICKHOFF, *Jahrbuch d. Kunsthist. Smml. d. Allerh. Kaiserhauses*, XXV (1903) p. 97.

Attribue le *Jugement de Salomon* de Kingston Lacy à un élève de Bonitazio, Cernoto.

B. BERENSON, *The Drawings of the Florentine Painters*, 1903, I, 233.

Berenson attribue à Giorgione la *Femme adultère* de Glasgow et le *Jugement de Salomon* de Kingston Lacy.

M. HAMEL, *Titien*, Paris, 1903.

Pages excellentes sur le génie de Titien.

UGO MONNERET DE VILLARD, *Giorgione de Castelfranco*, Bergame, 1904.

SALOMON REINACH, *Revue archéologique*. Sur l'interprétation du tableau dit *l'Amour sacré et l'Amour profane*, 1904, I, p. 277.

P. KRISTELLER, *Il trionfo della Fede*, Holzschnittfolge nach Tizians Zeichnungen. Graphische Gesellschaft, I, Berlin, 1906.

Belle reproduction de la célèbre gravure.

LUDWIG JUSTI, *Giorgione*, Berlin, 1908, 2 vol.

Donne du génie de Giorgione une définition acceptable; mais pour les attributions qu'il fait à ce peintre il se montre d'une telle générosité que l'œuvre de ce dernier paraît excessive, disparate et inégale.

R. FRY, *The Burlington Magazine*, XVI (1909), p. 6, 9.

Attribue le *Jugement de Salomon* de Kingston Lacy à Catena.

GEORGES LAFENESTRE, *La vie et l'œuvre de Titien*, nouv. édit., 1909.

Conteste dans une note la thèse d'Herbert Cook sur l'erreur traditionnelle qui fait naître Titien en 1477 et maintient cette erreur dont la correction bouleverserait tous les chapitres écrits jusqu'à ce jour sur la jeunesse de Titien. — Pour remplir cette jeunesse, il reconnaît cinq tableaux exécutés entre 1499 et 1508 : la *Vierge bohémienne* de Vienne, le petit *Ecce homo* de l'école Saint-Roch, le *Christ* de l'église Saint-Roch, le *Saint Pierre d'Anvers*, *l'Amour Sacré* de la galerie Borghèse. Nous avons vu que ces trois derniers tableaux doivent être sensiblement rajeunis — Sur les confusions possibles entre Giorgione et Titien, Lafenestre les constate sans chercher à les résoudre. — Sur les Titiens du Louvre, il accepte les inter-

BIBLIOGRAPHIE

prétations traditionnelles depuis Félibien et Ticozzi et reconnaît le marquis del Guasto dans *l'Allégorie*, et Laura Dianti dans *la Femme à sa toilette*; il ne cite ni *l'Homme au gant*, ni le portrait de *l'Arétin* jeune.

BURCKHARDT, *Der Cicerone*, 10^e éd., Leipzig, 1910.

Les notices sur Titien sont de W. Bode.

CHARLES RICKETTS, *Titian*, Londres, 1910.

Accepte la date traditionnelle pour la naissance de Titien, mais, dans l'analyse des peintures, fait des rapprochements précis et probants qui donnent beaucoup de vraisemblance au classement chronologique qu'il propose.

O. VON GERSTFELDT, *Venus und Violante*, dans *Monatsheften für Kunsthissenschaft*, III (1910), p. 365-376.

L'auteur reconnaît dans l'une des deux femmes de *l'Amour Sacré* le portrait de Violante, mais sans retrouver la signification précise de la composition. Dans cet article se trouvent énumérées les innombrables explications qui ont été proposées pour cette composition mystérieuse.

GUSTAV LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Kunst aus dem Nachlass Gustav Ludwigs hersg. v. Bode*, Gronau, Hadeln. Berlin, 1911, p. 131.

Parmi ces documents, sont à retenir ceux qui témoignent de la fidélité des Pesaro à la mémoire du pape Alexandre Borgia.

CL. PHILLIPS, *The Burlington Magazine*. XXI (1912), 270-272.

Considére le *Concert champêtre* comme un tableau de Giorgione terminé par Palma.

VON HADELN, *Ueber Zeichnungen der früheren Zeit Tizians* (dans *Jahrbuch der Königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXIV (1913), p. 220).

La remarque la plus intéressante est que Titien dessine volontiers à la plume et qu'il a pris cette habitude quand il fournissait des modèles pour les graveurs sur bois.

Peut-être faut-il ajouter que Titien avait appris à dessiner en regardant et en copiant les gravures sur bois qui venaient d'Allemagne en Italie.

LIONELLO VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo*, Milan, 1913.

Réagit contre le « pangiorgionisme » de Cook et de Justi. Il prélève dans l'œuvre attribuée à Giorgione une part importante pour la donner à Sebastiano del Piombo, à Titien, à Palma, etc. Il donne au premier de ceux-ci le *Concert du Louvre*, le *Jugement de Salomon* et la *Femme adultère* qui sont en effet d'un même peintre. Sa critique hardie n'importe pas toujours la certitude, parce que son analyse est trop exclusivement sentimentale. Or le sentiment est l'âme de l'œuvre d'art; mais le critique d'art n'a pas d'instrument précis pour le définir et le mesurer.

MARCEL REYMOND, *Gazette des Beaux-Arts*, nov. 1913.

S'élève contre la thèse de Lionello Venturi en ce qui concerne le *Concert champêtre* et maintient l'attribution à Giorgione.

GEORGE DREYFOUS, *Giorgione (coll. Art et esthétique)*, Paris, 1914.

Résume exactement la situation pour chacun des problèmes soulevés par les peintures vénitiennes des premières années du XVI^e siècle attribuées à Giorgione.





INDEX DES ARTISTES ET DES OEUVRES



Actéon dévoré par ses chiens, est le motif initial de la soi-disant *Antiope* de Titien au Louvre, 259.

Adam et Eve de Titien à Madrid, voir *Péché original*.

ALBANE (l'), ses figures d'amours, 153.

Alde (les), imprimeurs de Venise, 145.

Aldobrandini (cardinal), fait transporter à Rome les peintures du duc de Ferrare, 149.

Alexandre VI Borgia, pape, 79.

Allégorie (l'), du Louvre, par Titien, 21; a figuré dans la collection de Mantoue, 23, 31; le visage de Titien dans cette peinture, 69; analyse de ce tableau, 222 et suiv.; elle représente Titien et sa femme Cecilia, 226 et suiv., 265, 274, 278.

Alphonse de Ferrare, ses rapports avec Titien, 74; sa commande à Titien, 148 et suiv.; résumé des relations du peintre avec le duc, 148-149; il n'est pas le cavalier de la *Dame à sa toilette* du Louvre, 221.

Amour sacré et l'Amour profane (l') de la galerie Borghèse, 18, 21, 31, 78; son paysage, 88; hypothèses variées pour en expliquer la pensée, 126; le thème de ce tableau est emprunté au *Songe de Poliphile*, 127, 163; dans le paysage jouent des petits lapins blancs, 217, 231, 274; poésie qui émane du paysage, 280.

ANDREA DEL SARTO, 49; *Madone des Harpies*, 191.

Andromède, dessin de Titien, 94.

Ange et Tobie (l') de Titien, un de ses premiers tableaux, 102; gravé par Val. Lefebvre, 103.

Antiope (l') de Corrèze, a figuré dans la collection de Mantoue, 23.

Antiope (la soi-disant), de Titien, 10 (note); 31, 157 analyse de cette composition, 255-260; ne représente pas l'histoire d'Antiope, 256; mais l'histoire d'Actéon, 259; le paysage, 282-283.

ANTONELLO DE MESSINE, un des initiateurs de la peinture vénitienne, 47, 49.

Apparition de Jésus à la Madeleine, de Titien, à Londres, 16, 18; son paysage, 88; le groupe peut être une réminiscence de Giotto, 109-110; motif repris dans la vieillesse du peintre, 264.

Arcadie, fiction des poètes bucoliques, 3; l'*Arcadie* de Sannazar, 256, 267. **Arétin** (l'), ses conseils à Titien, 24; son âge par rapport à Titien, 70; son arrivée à Venise, 202; son portrait par Titien au Louvre, 206-210.

Arioste (portrait dit de l') à Londres, modèle de sfumato, 48; est bien de Titien, 48.

Arioste, ses rapports avec Titien, 150; ses poèmes n'ont rien inspiré à Titien, 150.

Assomption (l') de Titien à Venise, 31, 55, 60; âge de Titien quand il la peignit, 68, 84, 140; histoire de cette peinture, 174-175; sa composition, 175; c'est la première peinture à l'huile de grande dimension, 176; innovations techniques, 177; effort

INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES

- d'imagination, 179; limites de l'invention dans la distribution de la lumière et la perspective, 180.
- *Assomption (l')* de Titien, à Vérone, 30.
- Avalos (Alphonse d'), marquis del Guasto, n'est pas le cavalier de l'*Allégorie du Louvre*, 223; haranguant ses troupes, 223.
- *Bacchanale (la)* de Titien, 26, 31, 40, 43; on y reconnaît Violante, 131; inspirée par Philostrate, 154.
- Bacchus et Ariane*, de Titien, 26, 31, 40, 43, 74; comment le sujet se rattaché à la fête des Andriens, 157-158; l'attitude du Bacchus est inspirée du *Christ ressuscité* de Brescia, 159; celle du faune est copiée du *Saint Sébastien* de Brescia, 169.
- *Baptême du Christ (le)*, de Titien, au Capitole, 13. *Barbarigo* (portrait d'un gentilhomme de la famille), par Titien, 46.
- BARTOLOMMEO, ses madones, 191.
- Bataille de Cadore*, par Titien, 55, 73.
- *Bella (la)* de Titien, du palais Pitti, n'est pas la duchesse d'Urbin, 250 et suiv.
- BELLINI (LES), 4, 26, 29, 51, 60, 82; n'ont cure de la couleur historique, 166.
- BELLINI (GENTILE), Titien s'en sépare, 28; peintre des sites vénitiens, 53; son portrait de Catherine Cornaro, 61, 84; les portraits dans son œuvre, 119; paysagiste, 280.
- BELLINI (GIOVANNI), 49; ses madones, 53; sa charge promise à Titien, 73, 84; Titien revient à son style, 113; Titien termine une peinture de lui, 140, 141; faiblesse de sa mythologie, 147; son *Festin des dieux*, 148, 162; sa conception du miracle dans la *Transfiguration* de Naples, 178; sa *Résurrection*, 178; a peint l'allégorie de la Fortune, 230; a peint l'aventure de Vesta et de Priape, d'après Ovide, 257.
- BELLINI (JACOPO), ses dessins, 146.
- Benedetto Agnello, 22, 240.
- Bernardino Ochino (Fra), prédicateur franciscain, 238.
- BOLDRINI, a gravé d'ap. Titien, 18; sa gravure du dessin de Titien sur le *Laocoon*, 170.
- Boschini, nous renseigne sur les habitudes de Titien, 24; anecdote rapportée par lui au sujet de Violante et de Titien, 132-133.
- CAMPAGNOLA (DOMENICO), 7; on lui attribue le *Jugement de Pâris*, dessin du Louvre, 21; sa collaboration avec Titien, 34; dessinateur de paysages, 34; Gronau lui attribue le *Concert*, 35; à tort, 35-36; on lui attribue des dessins de Titien, 92; ses gravures sur cuivre et sur bois, 93.
- CAMPAGNOLA (GIULIO), 36; graveur et non peintre, 36; sa gravure de la *Samaritaine*, 42; on lui attribue des dessins de Titien, 92; ses gravures sur cuivre, 93; a gravé une figure de femme sans doute d'après Titien, 265.
- CARAVAGE, 60.
- CARIACCIO, 4; 50; ses compositions sont peuplées de portraits, 51; peintre de la ville de Venise, 53; les portraits dans son œuvre, 119; n'a cure de la couleur historique, 166; amuse les yeux, 174; son *Apothéose de sainte Ursule* imitée par Titien, 181; paysagiste, 280.
- Catherine Cornaro, 61-62.
- Catulle, a inspiré à Titien les figures et attitudes du *Bacchus et Ariane*, 158.
- Cecilia, femme de Titien, sa mort retarde l'achèvement d'un tableau, 22, 133; son mariage avec Titien, 216; son portrait dans la *Vierge au lapin*, 216; dans l'*Allégorie du Louvre*, 226 et suiv.; 268.
- Cène (la) de Titien à l'Escurial, 30.
- Cène (la) de Titien à Madrid, 76.
- Cène (la) de Titien à Urbin, 30.
- Charles-Quint, ses rapports avec Titien, 75; reconnu à tort dans les *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien, 237; son portrait par Titien, 270, 271; a commandé la *Trinité* de Madrid, 286.
- Christ (le)* de Titien à l'Église Saint-Roch, faussement attribué à Giorgione, 116; ressem-

INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES

- blance avec *le Christ au denier*, 117; sa signification probable, 118.
- Christ au denier (le)*, de Titien, 30; souvenir de Giotto, 108-109.
- Christ en croix (le)*, de Titien à Ancône, 30.
- Christ mort*, de Titien à la Scuola San Rocco, 101; sa ressemblance avec le Christ de la *Mise au tombeau* du Louvre, 118, note.
- COELLO*, une esquisse de lui est adressée à Titien, 25.
- Concert champêtre*, 1; inspiré de Sannazar, 3; son harmonie colorée, 4; dessin ingénue, 5; attribué traditionnellement à Giorgione, 6; attribué à divers peintres, 7; l'analyse de toutes ses parties prouve qu'il est de Titien, 9-21; a figuré dans la collection de Mantoue; a passé dans celle de Charles I^{er} d'Angleterre, 23; a séjourné longtemps dans l'atelier du peintre, 22-25; a subi des modifications importantes avant son achèvement, 26-29; pourquoi il ne porte pas la signature de Titien, 29-31, 86; son paysage, 88, 163, 165, 275, 280.
- Cornaro* (famille des), peintures de Titien et de D. Campagnola sur la façade de leur maison, 34; Titien les a peints, 62.
- CORRÈGE*, est, avec Titien, l'inventeur du « merveilleux chrétien » des peintres modernes, 174; ses perspectives plafonnantes, 180.
- CORT*, graveur de Titien, 286.
- COSTA (LORENZO)*, a peint pour Isabelle d'Este, 240.
- COURBET*, 60.
- Couronnement d'épines (le)*, de Titien, 10, 30; le Christ imité du *Lao-coon*, 167.
- Crozat* (collection), 34.
- Dame à sa toilette (la)* de Titien, a figuré dans la collection de Mantoue, 23, 31; type idéalisé, 139; histoire et analyse de ce tableau, 220 et suiv.; elle est le portrait d'Isabella Boschetti, la maîtresse du duc de Mantoue, 226, 276.
- Danaé (la)* de Titien à Madrid, 31.
- Danaé (la)* de Titien, à Naples, 31; jugée par Michel-Ange, 171, 246.
- Découverte de Pâris enfant*, de Giorgione, 56.
- DELACROIX*, son témoignage sur Titien, 273.
- DENANTO (FRANCESCO)*, graveur, 93.
- Diane et Actéon*, de Titien, 31.
- DONATELLO*, 40, ses bas-reliefs à Saint-Antoine de Padoue, 58.
- DÜRER (ALBERT)*, son séjour à Venise, 45; influence de ses gravures sur le jeune Titien, 86; sa mythologie est fantaisiste, 147; son *Couronnement d'épines* a inspiré Titien, 167.
- Ecce homo*, de Titien à Vienne, 30; contient des portraits de contemporains, 166; celui de Lavinia, 278; celui de l'Arétin, 285.
- Éléonore d'Urbin, fille d'Isabelle d'Este, n'est pas la *Vénus d'Urbin*, ni la *Bella de Titien*, 251 et suiv.
- Épreuve du feu (l')* de Giorgione, aux Offices, 54.
- Farnèse* (les), leurs rapports avec Titien; 75.
- Femme à sa toilette*, voir *Dame à sa toilette*.
- Femme adultère (la)*, de Glasco est attribuée à Sebastiano del Piombo, par Lionello Venturi, 37, cette peinture est bien de Titien, 38; son attitude, 55, 112.
- Femmes nues*, peinture de Titien, 22; ce tableau n'est autre que le *Concert champêtre*, 23; ne doivent pas être confondues avec les *Femmes au bain*, 26 (note).
- Festin des Dieux*, peinture de G. Bellini, terminée par Titien, 140.
- Fête de Vénus*, voir *Offrande d'amour*.
- Fête des amours*, voir *Offrande d'amour*.
- Fête des Andriens*, voir *Bacchanale*.
- Fête du vin*, voir *Bacchanale*.
- Flora (la)* de Titien aux Offices, le dessin de sa main gauche, 21, 180, 137, 276.
- Fondaco dei Tedeschi*, 43, 56, 84, 92; première œuvre publique de Titien, 101-102; la *Judith*, 102.
- Fontaine d'amour*, voir *Amour sacré et Amour profane*.
- Fornarina (la)*, de Sebastiano del Piombo, 43. Francesco Columna ou Co-

INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES

lonna, voir *Songe de Poliphile*.

Francesco Vecelli, frère ainé de Titien, sa fugue militaire et sa carrière artistique, 70-71.

FRANCIA, a peint Frédéric de Mantoue, 241.

François I^r, roi de France, son portrait par Titien, 268-270.

François II de Gonzague, fils de Frédéric de Mantoue, figure dans les *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien, 239.

Frédéric de Mantoue, 22, 24, 74; ses relations avec Titien, 200 et suiv.; ses portraits par Titien 201; son portrait dans la *Vierge au lapin* du Louvre, 215; il est le cavalier de la *Dame à sa toilette* du Louvre, 226; figure un des *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien, 237.

Fuite en Égypte (la) de Titien, une de ses premières peintures, d'après Vasari, 104.

Garcia Hernandez, agent de Philippe II à Venise, 76, 77.

Giacomo Malatesta, agent du marquis de Mantoue, 22, 25, 26 (note).

GIORGIONE, le *Concert champêtre* lui est attribué, 1-8; le *Jugement de Pâris*, dessin du Louvre, lui est attribué, 21; Titien collabore avec lui, 43; les *Trois philosophes* de Vienne, 43; *Vénus de Dresde*, 43; *Christ au sépulcre*, 43; différence d'inspiration entre ses œuvres et celles de Titien, 44; ses rapports avec Titien, 44 et suiv.; *Vierge de Castelfranco*,

44; sa manière moderne date de 1507, 45; Titien a peint au Fondaco après lui et non sous sa direction, 46; en quoi consiste sa réforme de la peinture vénitienne, 47-50; n'a pas mis de portraits dans ses compositions, 51; paysagiste, 54; ses personnages ne s'intéressent pas au rôle qu'ils jouent, 56, 82, 84; on lui attribue des dessins de Titien, 92; à sa mort, ses élèves achèvent ses peintures, 106-107, 141; a peint un effet de nuit, 219; sa part dans la *Vénus de Dresde*, 248.

GIOTTO, ses fresques de l'Arena vues par Titien, 58; Titien a contemplé ses fresques, la *Résurrection de Lazare*, le *Baiser de Judas*, le *Jésus apparaissant à la Madeleine*, 107-110; son *Couronnement d'épines*, 167. Girolamo Adorno, son portrait par Titien, 24; ambassadeur de Charles-Quint, veut acheter l'*Assomption*, 177; son portrait adressé au marquis de Mantoue, 202; il est l'*Homme au gant* du Louvre, 210-214, 267.

Gregorio Vecelli, père de Titien, dates principales de sa carrière, 72.

Guasto (marquis del), voir *Avalos*.

Hercule (cardinal) de Gonzague, frère du duc Frédéric de Mantoue, 235 et suiv.; figure dans les *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien, 238.

Homme au gant, du Louvre, est signé, 48, voir *Giovanni Adorno*.

INGRES, 162.

Isabella Boschetti, maîtresse du marquis de Mantoue, son portrait dans la *Dame à sa toilette* du Louvre, 226.

Isabelle d'Este, 146, 200; ses peintures, son mari, ses enfants sont au Louvre, 240.

Jésus et la Samaritaine, gravures, 42.

Jeune femme aux fourrures de Titien à Vienne, n'est pas la duchesse d'Urbino, 250 et suiv.

JODE (PIERRE DE), graveur qui a gravé un portrait de l'*Arétin*, 208.

Judith, peinte par Titien au Fondaco dei Tedeschi, 67.

Jugement de Pâris (le), dessin de Titien au Louvre, 21, 91.

Jugement de Salomon (le), de Kingston Lacy, est attribué à Sebastiano del Piombo par Lionello Venturi, 37; cette peinture est de Titien, 39-42; peut-être une copie de la fresque de Vicence, 42; ce que la composition doit à Mantegna, 111-112.

Jugement de Salomon (le) de Titien à Vicence, peinture détruite, 107.

Laoço, imité par Titien, 160; dans son *Couronnement d'épines* du Louvre, 167; dans son *Christ de Brescia*, 169; dans son *Saint Nicolas* du Vatican, 169; fut copié par Sansovino, 170; un moulage figurait dans l'atelier de Titien, 170.

Laura de Dianti, maîtresse

INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES

- du duc de Ferrare, 220; elle n'est pas la *Dame à la toilette* du Louvre, 221; son portrait par Titien, 221.
- Lavinia, fille de Titien, dates de sa naissance, de son mariage, 68, 75-76, 268; peinte par son père, 278.
- LE BRUN, dans ses compositions accepte la collaboration de paysagistes, 34.
- LEFEBVRE (VALENTIN), de Venise, a gravé une composition de Titien, le *Berger violoncelliste*, 11, 90, a gravé *Tobie et l'Ange*, 103.
- Légende dorée (la), 178.
- LÉONARD DE VINCI, 47, 48, 49.
- Lépante (bataille de), 25; allégorie en son honneur, 263.
- Lodovico Dolce, témoignage sur Titien, 26, 28; sur la collaboration Giorgione-Titien, 46, renseignements sur l'âge de Titien, 67; son récit de l'enfance de Titien, 83; parle de la rivalité entre Titien et Michel-Ange, 171.
- Los Covos, ministre de Charles-Quint, 223.
- Lucrèce Borgia, femme d'Alphonse de Ferrare, 221.
- Madeleines (les)* de Titien, 21.
- MAITRE DE MOULINS (LE), 49.
- MANET, déjeuner sur l'herbe, 2.
- MANTEGNA, 40, 81, ce que Titien lui a emprunté, 111; son archéologie, 146, 161; la perspective en hauteur dans ses fresques des Eremitani, 180; sa *Mise au tombeau*, gravure, 193; sa *Vierge de la Victoire* au Louvre, 240.
- Mari tuant sa femme*, de Titien, dessin de l'École des Beaux-Arts de Paris, 16, 20, 91, le paysage contribue à l'effet du drame, 280.
- Mariette, son témoignage sur un dessin de Titien, 34.
- Martyre de Saint-Pierre*, de Titien, 55, 91; rôle du paysage dans cette composition, 282.
- MEMLING, portraitiste de donateurs, 186.
- MICHEL-ANGE, représentatif du dessin idéaliste des Florentins, 50-51, 55; son influence sur Titien, 94; sa rivalité avec Titien, 171; son idéalisme et le miracle, 183-184; ses nudités de la Sixtine ont fait scandale, 284; s'est placé dans sa *Pietà* de marbre, à la cathédrale de Florence, 289.
- Michiel (anonyme de Morelli), son témoignage sur les Campagnola, 37, sur Giorgione, 43-84.
- Miracle de l'enfant qui parle*, voir Padoue.
- Mise au tombeau (la)*, de Titien au Louvre, 10, (note); la tête de saint Jean, 13; a figuré dans la collection de Mantoue 23, 30; le portrait de Titien dans cette peinture, 69; analyse de cette composition, 192-196, 285.
- Mise au tombeau (la)* de Titien à Madrid, 30; on y reconnaît le visage de Titien dans le per-
- sonnage de Joseph d'Arimathie, 196, 285.
- Navagero, son portrait en armure, peut-être par Titien, 228 note; ambassadeur de Venise en France, 269 note.
- Niccolo Aurelio, grand chancelier de Venise, ses armes figurent sur le sarcophage dans l'*Amour sacré*, 130.
- Noces de Cana* de Véronèse au Louvre, portrait de Titien dans cette composition, 69.
- Noli me tangere*, de Titien, à Londres, voir *Apparition de Jésus à la Madeleine*.
- Nude (les)* de Titien, 245 et suiv.
- Nymph et berger* de Titien à Vienne, 31, 264.
- Offrande d'amour (l')* de Titien, ou *Fête de Vénus*, 26, 31, 40; inspirée de Philostrate, 151 et suiv.; variation sur le thème du bambino, 153; une statue de Vénus, 166.
- Omnia vanitas*, dessin de Titien, 34.
- Orage* de la galerie Giovanelli (l'), 6; s'il est peint d'après nature, 52; le paysage, 54, 56, 280.
- Ovide, sa mythologie ga- lante a inspiré G. Bellini et Titien, 256, 257.
- Padoue (fresques de Titien à), procédé de composition, 29; rapprochées de la *Femme adultère*, 38; compositions peuplées de portraits, 54-55; violence dramatique des attitudes, 55-56; ne révèlent en rien une filiation de Giorgione à Ti-

INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES

tien, 56 et suiv.; composition du *Miracle du nouveau-né*, 57-58, 84; leur paysage, 88, 280.

PALMA LE JEUNE, nous renseigne sur les habitudes de Titien, 24; a terminé la *Pietà* laissée inachevée par Titien, 287.

PALMA LE VIEUX, 7; son influence sur Titien, 29, critiqué par Vasari, 50; plus âgé que Titien, 69, 82; sa *Vierge avec saints* de l'Académie de Venise, 89; pourrait être l'auteur de la *Vierge et sainte Brigitte* de Madrid, 132; son type féminin et son portrait de Violante, 132; son portrait dans le *Saint Ulphe* de Madrid, 137, 141.

Pape Alexandre VI (le) présente Jacques Pesaro à Saint-Pierre, voir *Saint-Pierre*.

Passage de la mer Rouge (le), gravure d'après Titien, 99.

Paul III Farnèse, pape, peint par Titien, 271.

Péché originel (le), de Madrid, par Titien, est un souvenir du *Concert champêtre*, 20, 30; parenté avec Adam et Ève du *Triomphe de la Foi*, 97, 265.

Pèlerins d'Emmaüs (les) de Titien au Louvre, 10 (note), 30; histoire et analyse du tableau, 235 et suiv.; on y reconnaît Frédéric de Mantoue, son frère le cardinal Hercule et son fils François II, 237 et suiv.

PÉRUGIN, son *Triomphe de la chasteté*, au Louvre, 147.

Pesaro (Jacques), 80, 140. **Pescara** (marquis de), gé-

néral de Charles-Quint, 224.

Philippe II demande un tableau à Titien, 25, 66, 72, 76; reçoit des tableaux de la vieillesse de Titien, 260, 272.

Philippe II offrant son fils à la Victoire de Titien à Madrid, 30.

Philostrate, rhéteur grec dont les descriptions ont guidé Titien pour les tableaux de Ferrare, 151 et suiv.

Pietà, de Titien, à l'Académie des Beaux-Arts de Venise, 287; Titien s'y est représenté sous les traits de Joseph d'Arimathie, 287-290.

Pomponio, fils de Titien, son père demande pour lui un canoncat, 74, 268.

PORDENONE, critiqué par Vasari, 50.

POUSSIN, 55, *les Bergers d'Arcadie*, 125; s'inspire de Titien, 161, 165.

Présentation de la Vierge au temple (la), de Titien, 10, 31; contient des portraits de personnages contemporains, 166; fournit une occasion de rassembler un grand nombre de figurants, 174; portrait de *Lavinia*, 278; le paysage dans cette composition, 282.

QUENTIN MATSY, dans ses compositions accepte la collaboration de paysagistes, 34, 49.

RAPHAEL, 29, 34; son *Assomption* du Vatican, 178; la *Dispute du Saint-Sacrement* mêle le ciel et la terre, 184; sa *Vierge de Foligno*, 189; *Vierge*

de *Saint Sixte*, 191; sa *Mise au tombeau*, 193; a placé le portrait de Frédéric de Mantoue dans son *École d'Athènes*, 241; sa déclaration sur son idéal de beauté, 254.

Religion secourue par l'Espagne (la) par Titien, a d'abord un tableau pour Alphonse de Ferrare, 24.

REMBRANDT, peintre lyrique, 273.

Résurrection de Brescia (la) de Titien, 30, 130.

ROMAIN (JULES), a peint Isabella Boschetti, la maîtresse du marquis de Mantoue, 226; a dessiné des tombeaux pour les chiens du marquis de Mantoue, 238; tableau en l'honneur d'Isabella Boschetti, maintenant au Louvre, 240.

ROMANINO, a peint une *Salomé* à Berlin, 139.

RUBENS, ses *Jardins d'amour*, 3, 34; ses figures d'amours, 153; imite Titien, 165; sa *Descente de croix et son Erection de la croix* à Anvers, 194; peint des nymphes et des satyres, 257; peintre lyrique, 273.

Sacrifice d'Abraham (le) de ou d'après Titien, gravure, 93; rapprochements avec les premières peintures de Titien, 94.

Sacrifice d'Abraham (le) de Titien à la Salute, 89, 94.

Saint Jean, dans la *Salomé* de la galerie Doria, emprunte sa tête à Titien, 138.

Saint Jean de Titien à San Giovanni Elemosinario, 30.

INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES

Saint Jean-Baptiste, de Titien à Venise, 10; l'agneau qui l'accompagne, 11, 30, 89.

Saint Jérôme de Titien au Louvre, 218-219; son effet de nuit est traditionnel dans l'école vénitienne, 219.

Saint Jérôme de Titien au musée Brera, 30.

Saint Marc avec quatre saints de Titien à la Salute, 40, 65; sa date, 79, 116; le saint Roch présente les traits de Titien, 120.

Saint Pierre (Jacques Pessaro présenté à) de Titien, à Anvers, date de ce tableau, 78-81; signification du bas-relief qui orne son socle, 128; peut-être laissé inachevé par Giovanni Bellini, 140.

Saint Pierre martyr (Mort de), voir *Martyre de saint Pierre*.

Saint Roch dans l'œuvre de Titien, 113-121.

Sainte Barbe de Palma le Vieux, 132.

Sainte Famille avec un berger, de Titien, galerie nationale de Londres, 18.

Sainte Marguerite de Titien au musée du Prado, 30.

Sainte Trinité (la) de Titien, au musée du Prado, 30, 55; rapport avec le *Triomphe de la Foi*, 97; Titien s'est placé parmi les supplicants, 286.

Saintes Conversations (les), Titien en transforme le thème, 185.

Salomé, de Titien, à la galerie Doria, 137; sa signification amoureuse, 138, 276.

Sannazar, son *Arcadie* a inspiré Titien, 3, 91;

dans son *Arcadie* on rencontre des divinités agrestes, 256.

Sansovino, son âge par rapport à Titien, 70.

Savonarole, a inspiré le *Triomphe de la Foi*, 95.

Schiavona (la) de Titien, est sans doute une des personnes qui figurent dans les fresques de Padoue, 61-62.

Scuola del Santo de Padoue (fresques de Titien à la), 12; l'adolescent au manteau, 13; rapprochement entre ces fresques et le *Concert champêtre*, 12-17.

SEBASTIANO LUCIANI, dit DEL PIOMBO, 7; n'est pas l'auteur du *Concert champêtre*, 15; on lui attribue le *Jugement de Pâris*, dessin du Louvre, 21; Lionello Venturi lui attribue le *Concert champêtre*, 37; son passage de Venise à Rome, 43; a terminé les *Trois philosophes* de Giorgione, 43, 49, 82, 92, 106-107.

Songe de Poliphile (le) a inspiré *l'Amour sacré*, 127 et suiv.; ses illustrations, 146, 267, 276.

Soumission de Frédéric Barberousse (la), peinture de Titien, 140.

Strada (Joseph), artiste et brocanteur, 77.

TINTORET, Titien aime comme lui les mouvements violents, 55; son tempérament orageux, 174.

Tizianello, anecdote sur Titien, 68.

Trinité de Titien à Madrid, voir *Sainte Trinité*.

Triomphe de la Foi (le), gravure d'ap. Titien, 12;

analyse de cette composition, 95-99, 166.

Trois âges de la vie (les), de Titien, 2; la tête du berger paraît plusieurs fois dans l'œuvre de Titien, 13, 18, 78; la tête du berger se reconnaît dans le saint Jean du *Triomphe de la Foi*, 98; analyse de cette composition, 124-125; on y reconnaît Violante, 131, 165.

Trois philosophes de Vienne (les), 6, 54, 56.

VAN DYCK, son eau-forte représentant Titien et une jeune femme, 232.

VAN EYCK (les), portraitistes de donateurs, 186.

Vanité (la) de Titien, à Munich, 137.

Vasari, a négligé les collections du duc de Mantoue, 22; visite l'atelier de Titien, 24; son témoignage sur la collaboration Giorgione-Titian au Fondaco dei Tedeschi, 46; rapproche Giorgione de Vinci, 47; sa définition du style Giorgione, 47 et 50; ses déclarations sur la date de naissance de Titien, 66-67; déclare que Titien est riche, 77, 84; témoignage sur les gravures de Titien, 92; témoignage sur les premières peintures de Titien, 101, 102; reconnaît les portraits dans les premières peintures de Titien, 119.

Vénus de Dresde, 6; son paysage, 88, 246; analyse de cette peinture, 247-249, 262, 277, 280.

Vénus de Titien aux Offices, 31.

Vénus à l'orgue, de Titien à Madrid, 31, 247.

INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES

- Vénus* à sa toilette de Titien à Pétrograd, 31.
- Vénus del Prado* de Titien au Louvre, voir *Antiope*.
- Vénus* dite *d'Urbin* de Titien, 31, 181, 246; analyse de cette peinture, 250-254, 277.
- Vénus et Adonis* de Titien à l'Escurial, 31.
- Vénus et Adonis* de Titien au Prado, 31.
- VÉRONÈSE*, ses *Noces de Cana*, 4; amuse et éblouit, 174; annoncé par les *Pèlerins d'Emmaüs* de Titien, 237; ses compositions sont remplies de figurants, 285.
- Victor Hugo, comme Titien, avec sa douleur il a fait de la beauté, 278.
- Vierge* de Titien à Ancône, 189.
- Vierge* de Castelfranco (la) de Giorgione, 6; est encore engagée dans le style Bellini, 44-45; son paysage, 54.
- Vierge au lapin* (la) de Titien, 10, 10 (note), 22, 23; sa coloration, 27, 30, 90; est un souvenir de la *Fuite en Égypte*, 105; analyse de la composition, 214-218.
- Vierge aux roses* de Titien, aux Offices, 65; œuvre de jeunesse, 101.
- Vierge aux Saints* de Titien à Dresde, n'est pas une œuvre de débutant, 101.
- Vierge aux Saints* (la) de Titien au Louvre, n'est pas une œuvre de débutant, 101.
- Vierge avec Saints* (la) de Palma, à l'Académie de Venise, 89.
- Vierge dans sa gloire* (la) de Titien à Seravalle, 30.
- Vierge de saint Nicolas* (la) de Titien, au Vatican, 30, 92; la figure de sainte Catherine, 102; disposition des personnages, 189.
- Vierge des Pesaro* (la) de Titien, 31; contient un hommage à Alexandre VI Borgia, 79-80, 131; analyse de cette composition, 189-191; rôle de la nature dans cette composition, 281.
- Vierge entre saint Antoine et saint Roch* (la) de Titien, à Madrid, 113; elle est bien de Titien et non de Giorgione, 114; saint Roch présente probablement les traits de Titien, 120.
- Vierge et sainte Brigitte* de Titien, à Madrid, 65; on y reconnaît Violante, 131.
- VINCI**, voir *Léonard de Vinci*.
- Violante, fille de Palma le Vieux, 132; tradition d'après laquelle elle aurait été aimée de Titien, 162; il faut la reconnaître dans *l'Amour sacré*, 132-135; dans la *Sainte Brigitte* de Madrid, 136; dans la *Bacchanale* de Madrid, 156, 275.
- Violoncelliste et la femme nue* (le) de Titien, gravé par Val-Lefebvre, 106.
- Virgile, ses élogues ont inspiré les peintres, 3, 91.
- VIVARINI**, ses madones, 53.
- WATTEAU**, ses fêtes galantes, 3.
- Zanetti, a gravé une figure d'après les fresques du Fondaco dei Tedeschi, 102.
- Zucatti (les), mosaïstes, 84.

TABLE DES ILLUSTRATIONS



PLANCHES HORS TEXTE

PLANCHE I

SAINT ROCH (DANS LA VIERGE, SAINT ANTOINE ET SAINT ROCH)

Musée du Prado, Madrid. Frontispice

PLANCHE II

LE CONCERT CHAMPÊTRE

Musée du Louvre, Paris. Page 24

PLANCHE III

LA FONTAINE D'AMOUR

Ancienne galerie Borghèse, Rome. Page 128

PLANCHE IV

UNE ANDRIENNE (DANS LA FÊTE DES ANDRIENS)

Musée du Prado, Madrid Page 160

PLANCHE V

LA VIERGE DES PESARO

Académie des Beaux-Arts, Venise. Page 192

PLANCHE VI

GIROLAMO ADORNO (DIT L'HOMME AU GANT)

Musée du Louvre Page 216

PLANCHE VII

TITIEN ET SA FEMME CECILIA (FRAGMENT DE L'ALLÉGORIE)

Musée du Louvre, Paris. Page 232

PLANCHE VIII

VÉNUS DITE D'URBIN

Musée des Offices, Florence Page 256





GRAVURES DANS LE TEXTE



I. — La femme assise du Concert	9
II. — Deux agneaux.	11
III. — Le jeune homme blond du Concert	12
IV. — L'adolescent brun du Concert.	13
V. — L'adolescent brun.	15
VI. — Le site du Concert champêtre.	16
VII. — Deux sites.	17
VIII. — La femme debout du Concert	19
IX. — Deux mains de Titien	21
X. — Les jeunes gens à chausses collantes	39
XI. — Saint Marc et Salomon	40
XII. — Titien et Mantegna	41
XIII. — Donatello, Mantegna et Titien.	41
XIV. — Deux groupes de maisons.	53
XV. — Mantegna et Titien	98
— XVI. — Saint Antoine et saint Laurent.	115
XVII. — Saint Roch	119
XVIII. — Adonis frappé par Mars.	128
XIX. — Violante	131
— XX. — Vénus et Vierge.	136
XXI. — Palma le Vieux	137
— XXII. — Saint Jean-Baptiste	138
XXIII. — L'Ariane	158
XXIV. — Le Laocon et le Christ	168
XXV. — Le Christ et Bacchus	169
XXVI. — Laocoön, saint Sébastien et le satyre	171
XXVII. — Titien et Carpaccio	181
XXVIII. — Joseph d'Arimathie	195

GRAVURES DANS LE TEXTE

XXIX. — Titien en Joseph d'Arimathie	196
XXX. — Alphonse de Ferrare ou Frédéric de Mantoue?	225
XXXI. — L'Homme de l'Allégorie.	227
XXXII. — Titien transposé par Van Dyck	232
XXXIII. — Le motif de la Vénus couchée.	246
XXXIV. — Le deuxième motif des « Nude »	247
XXXV. — Le village à flanc de coteau.	249
XXXVI. — La Bergère couchée.	265
XXXVII. — Portraits de Titien âgé	289



TABLE DES MATIÈRES



PRÉFACE Page v

CHAPITRE PREMIER

LE CONCERT CHAMPÊTRE DU LOUVRE

Analyse de la composition. — Le problème de l'attribution. — La peinture doit être attribuée à Titien; raisons tirées de l'analyse de la peinture; chacune de ses parties, les quatre personnages et le paysage, montre des identités flagrantes avec des œuvres certifiées de Titien. — Hypothèse pour reconstituer l'histoire de ce tableau et comment il est passé de l'atelier de Titien dans la collection de Mantoue, puis dans celles du Roi de France. — Certains caractères de la peinture s'expliquent par le fait que le tableau a été achevé longtemps après avoir été commencé. — Il ne porte pas la signature de Titien, parce que Titien ne signe généralement que ses tableaux religieux et ses portraits. Page 4

CHAPITRE II

TITIEN ET GIORGIONE

De quelques artistes à qui le « Concert champêtre » est parfois attribué. — Domenico Campagnola est un dessinateur médiocre dont les gravures n'ont de valeur que lorsqu'elles sont des copies. — A Sebastiano del Piombo le « Concert » a été attribué ainsi que la « Femme adultera » et le « jugement de Salomon »; ces deux tableaux qui sont bien du même auteur que le « Concert » doivent revenir à Titien. — Des rapports de Titien et de Giorgione. Leurs relations furent brèves; en 1507, Giorgione crée « la manière moderne » et, en 1508, Titien a déjà son indépendance. — En quoi consistent les innovations de Giorgione? Le « sfumato », la peinture d'après nature, au dire de Vasari; mais ces caractères sont plus frappants dans les œuvres certifiées de Titien que dans celles que l'on attribue à Giorgione. — Enfin les fresques de Padoue de Titien, tant par le réalisme de leur exécution que par leur recherche d'expression dramatique, s'opposent franchement à tout ce que nous savons de Giorgione Page 33

CHAPITRE III

LA DATE DE NAISSANCE DE TITIEN

On fait généralement naître Titien en 1477, ce qui suppose une longue période de trente ans pendant laquelle il n'a rien produit, puisque sa première œuvre

TABLE DES MATIÈRES

signalée est la décoration du Fondaco dei Tedeschi en 1508. — En réalité, Titien est né vers 1490, ainsi qu'il résulte des textes de Vasari, de Lodovico Dolce, des différentes circonstances de sa vie, de celle de ses parents et amis, des portraits qu'il a laissés dans son œuvre. — La seule raison sur laquelle est fondée la légende de la naissance de Titien en 1477 est tirée d'une affirmation de Titien dans une lettre à Philippe II; peu de confiance qu'il faut accorder aux déclarations de Titien quand il écrit à ses protecteurs et clients. — Raisons qu'il y a de rajeunir de dix ans les quelques peintures de Titien que l'on plaçait dans les premières années du siècle	Page 64
---	---------

CHAPITRE IV

LES ŒUVRES DE JEUNESSE DESSINS ET GRAVURES

Pour nous représenter l'œuvre de Titien sous sa forme première, il faut grouper un certain nombre de dessins à la plume, dispersés dans différents cabinets, sites alpestres, scènes d'élogue, se rapportant à l'inspiration du « Concert champêtre »; influence des gravures d'Albert Dürer sur les dessins à la plume du jeune Cadorin; étude de quelques-uns de ces dessins. — Titien graveur; le Sacrifice d'Abraham; le Triomphe de la Foi; comment ces œuvres de jeunesse contiennent plus d'un motif, figure ou site pittoresque, que l'on retrouve dans les peintures de l'âge mûr.	Page 83
---	---------

CHAPITRE V

LES PEINTURES DE JEUNESSE 1508-1515

Ce sont les fresques du Fondaco dei Tedeschi exécutées en 1508 qui ont révélé Titien au grand public. — Ses premiers tableaux sont perdus, mais la gravure nous en a conservé le souvenir. — En 1511, il travaille à la Scuola del Santo de Padoue. — Ce qu'il doit au séjour à Padoue; souvenir dans son œuvre de Giotto, de Mantegna. — Tableaux en l'honneur de Saint Roch; comme quoi le tableau de Madrid, la vierge entre Saint Antoine et Saint Roch est bien de Titien; le Saint Marc entre quatre Saints de la Salute; le Christ à la corde de l'église Saint-Roch est de Titien et non de Giorgione. — On peut dès lors noter chez Titien la coutume d'introduire des portraits contemporains dans ses peintures religieuses et de se mettre en scène personnellement	Page 100
---	----------

CHAPITRE VI

PEINTURES D'INSPIRATION PERSONNELLE

L'allégorie et la sentimentalité dans les peintures de jeunesse. — « Les trois âges » de Londres. — Le soi-disant « Amour sacré et Amour profane » de la galerie Borghèse est une allégorie amoureuse tirée du « Songe de Poliphile »; raisons qu'il y a de reconnaître dans ce tableau la jeune fille qui apparaît à ce moment dans les peintures de Palma; à ce propos, rappel de la tradition d'après laquelle Titien aurait aimé une fille de Palma, appelée Violante. — Allégorie galante de la « Salomé » de la galerie Doria. — Il est à noter que, vers 1515, sous l'influence du vieux Bellini, ou de Palma, la manière de Titien se fait plus sage, plus précieuse qu'au temps où, vers 1511, il peignait la « Scuola del Santo » et le « Concert » du Louvre	Page 122
---	----------

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VII

LA COMMANDE DU DUC DE FERRARE

Titien doit peu à l'antique. — Difficultés et lenteurs dans l'exécution des tableaux commandés par le duc de Ferrare. — Le duc lui demande de glorifier l'amour et le vin. Le programme est emprunté à Philostrate. Pour son tableau de l'« Offrande à Vénus », comme pour la soi-disant « Bacchanale », qui représente la fête du vin chez les Andriens, Titien a suivi mot pour mot la description du rhéteur grec. — Comment il est passé d'Andros à Nazos pour la troisième peinture, la « Rencontre de Bacchus et d'Ariane ». — L'inspiration et l'exécution dans ces trois tableaux. — Il est remarquable que l'œuvre de Titien renferme très peu d'imitations de l'antique; exemple d'une imitation flagrante, celle du « Laocoon »; incompatibilité entre la statuaire et la peinture de Titien Page 145

CHAPITRE VIII

L'INSPIRATION RELIGIEUSE

L'inspiration religieuse chez Titien. — L'« Assomption »; étonnement des contemporains devant les innovations pittoresques de cette peinture. — Procédés par lesquels Titien représente le miracle; hardiesse et limites de son imagination. — Influence d'une telle peinture pour la constitution dans l'art moderne d'un « merveilleux chrétien ». — Les « saintes Conversations » chez Titien; leur signification religieuse; la « Vierge des Pesaro ». — La « Mise au tombeau » du Louvre; c'est Titien en personne qui tient toujours le rôle de Joseph d'Arimathie. Page 173

CHAPITRE IX

LES PEINTURES DE LA COLLECTION DE MANTOUE

Ces peintures, qui sont parmi les meilleures de Titien, ont été fort négligées par les historiens depuis Vasari. — Rapports entre Titien et le marquis de Mantoue. — Le portrait de l'Arétin jeune; le portrait de Girolamo Adorno, dit « l'homme au gant ». — La « Vierge au lapin » et le « Saint Jérôme ». — La « Dame à sa toilette » ou Frédéric de Mantoue et Isabella Boschetti. — L'« Allégorie » en l'honneur d'Alphonse d'Avalos représente en réalité Titien et sa femme Cecilia. — Les « Pèlerins d'Emmaüs » mettent en scène Frédéric de Mantoue, son frère le cardinal Hercule et son fils François II. . . . Page 198

CHAPITRE X

LES « NUDE » DE TITIEN

Titien, durant sa longue existence, reprend volontiers les mêmes motifs. — Exemple d'un motif repris plusieurs fois. — La « Vénus de Dresde » attribuée à Giorgione est en partie de Titien. — La « Vénus d'Urbino »; erreur de la critique allemande qui veut y reconnaître la duchesse d'Urbino. — La soi-disant « Antiope » du Louvre est en réalité une nymphe de Diane dans une composition dont le sujet initial a été Actéon dévoré par ses chiens. — A la fin de sa vie, Titien revient aux motifs de sa jeunesse. Page 245

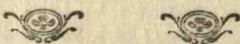
TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE XI

LE LYRISME DE TITIEN

Plus que nul autre maître de la Renaissance Titien s'est affranchi de la servitude des protecteurs et des commandes pour faire de son œuvre l'expression de sa personnalité. — Ses portraits portent des jugements sur les hommes de son temps. — Durant sa longue carrière on retrouve dans sa peinture les mêmes sources d'inspiration que dans ses peintures de jeunesse : l'amour, la nature, la foi Page 267

BIBLIOGRAPHIE	Pages 291
INDEX DES ARTISTES ET DES ŒUVRES	303
TABLE DES PLANCHES HORS TEXTE	311
TABLE DES GRAVURES DANS LE TEXTE	313
TABLE DES MATIÈRES	315



PAUL BRODARD
IMPRIMEUR
COULOMMIERS.

