

TECHNIQUES

The background of the cover is a reproduction of Titian's painting 'Venus of Urbino'. It depicts a nude woman reclining on a patterned couch, surrounded by several other figures in a lush, wooded landscape. The style is characteristic of the Venetian school, with soft lighting and detailed textures.

des Arts

**LE TITIEN
L'ART DU VITRAIL
RECETTE: LE MONOTYPE**

**Répertoire 1990
des marques
et des produits**

N° 23 - JANVIER/FÉVRIER 1990
CANADA 6,5 \$

ISSN 0985-8930

L1255 - 23 - 38,00 F





■ "L'Assomption"
huile sur toile
690 x 360 cm
Venise
(Église des Frari)
(Doc. Giraudon).

Le clergé fut déconcerté par la mise en scène dramatique, fougueuse et naturaliste, de "L'Assomption", avec son groupe monumental des Apôtres. Celui-ci conduit l'œil vers le halo doré qui reprend, en demi-cercle et de manière typique, le plein cintre qui le surmonte. L'effet provient surtout de la répartition d'ombres et de lumières, et du jeu des couleurs brun doré, rouge et vert, rouge et bleu. En 1833, un spectateur particulier contemple le tableau : "Dix grandes figures d'hommes au bas du tableau ; remarquez, à gauche, l'homme ravi en extase, regardant Marie. La Vierge, au-dessus de ce groupe, s'élève au centre d'un demi-cercle de chérubins ; multitude de faces admirables dans cette gloire : une tête de femme, à droite, à la pointe du croissant, d'une indicible beauté ; deux ou trois esprits divins jetés horizontalement dans le ciel, à la manière pittoresque et hardie du Tintoret. Je ne sais si un ange debout n'éprouve pas quelque sentiment d'un amour trop terrestre. Les proportions de la Vierge sont fortes ; elle est couverte d'une draperie rouge ; son écharpe bleue flotte à l'air ; ses yeux sont levés vers le Père éternel, apparu au point culminant. Quatre couleurs tranchées, le brun, le vert, le rouge et le bleu, courent l'ouvrage : l'aspect du tout est sombre, le caractère peu idéal, mais d'une vérité et d'une vivacité incomparables". Chateaubriand, "Mémoires d'outre-tombe".



Ainsi peint Titien : le coloris de la peinture n'est plus le fruit de la juxtaposition de pans de couleurs, mais le résultat d'une pratique technique, de l'utilisation d'effets, de l'organisation de la toile. Le travail entre les couches successives de glacis et les dessous de différentes valeurs apporte des effets de profondeur, de vibration des couleurs auxquels contribue l'accord des tons de surface (opposition des valeurs, dissonances, parfois audacieuses, ou nuances subtiles créant un sentiment de mouvement ; on remarquera que Titien n'utilise pas le système des reflets colorés). Le jeu des empâtements et la grande liberté de la touche distribuent de manière différente la lumière et influencent notre perception. Titien comparait le tableau à une grappe de raisin où les ombres et les lumières les plus extrêmes devaient toujours être associées. C'est cette répartition qui créait l'atmosphère. Les figures principales reçoivent le maximum de lumière. Elles se détachent par le subterfuge de grandes masses colorées qui les environnent : des rouges puissants, des bleus intenses, des bruns dorés ou simplement des draperies blanches qui rehaussent les chairs environnantes. Sir J. Reynolds, le peintre anglais

(1723-1792), renchérit : "Titien a donné, disent les critiques, une écharpe rouge à Ariane ("Bacchus et Ariane", 1523, National Gallery) pour détacher la figure de la mer qui est derrière ; mais en vérité ce n'est pas pour cela, ou ce n'est pas pour cette raison seule, mais pour une autre de bien plus de conséquence : savoir l'harmonie générale et l'effet du tableau". Quant aux fonds, aux figures accessoires, ils sont atténués sous un glacis général d'un ton chaud et doré. La chair est mate, éclairée, de face bien souvent, avec une influence calculée des dessous (blancs, pour les chairs très claires des femmes et des cadavres, rouges, pour la carnation des hommes) et des glacis qui unifient et répartissent la lumière. Chez Titien, un effet d'opalescence, froide dans la demi-teinte, n'est pas obtenu par l'adjonction de bleu, mais par la superposition de couches, de plus en plus claires, sur un dessous plus foncé. À contrario, les fonds chauds de ses compositions sont dus à des glacis dorés sur des dessous clairs (si la couleur était opaque, c'est-à-dire mélangée avec du blanc, l'effet serait froid). Ce n'est que vers la fin de sa carrière

que l'on constate un assourdissement général des tons (fonds bruns, bleus sombres, vert olive), mais toujours avec une utilisation de la couleur comme seul moyen d'exprimer la personnalité du peintre.

UNE SIMPLE IMITATION DE LA NATURE

"Ceux qui voient en Titien le plus grand des coloristes sont dans une grande erreur : il l'est effectivement mais il est en même temps le premier des dessinateurs, si on entend par dessin, celui de la nature et non celui où l'imagination du peintre a plus de part que l'imitation", constate Delacroix dans son journal. L'expression n'est pas le fort du Titien et l'on ne peut pas dire que la foi et le recueillement s'exhalent de ses peintures religieuses, comme de celles de Véronèse, de Tiepolo, en fait de toute la peinture fastueuse de Venise. Ses déesses sont de voluptueuses Vénitiennes, ses madones, de charmantes femmes, ses portraits, le reflet objectif et synthétisé de ses contemporains. Il dessinait, à la craie et au charbon, quotidiennement, mais presque aucune esquisse ne nous est parvenue. On sait qu'il stupéfiait par la rapidité de sa main, lorsqu'il croquait ses commanditaires et qu'il multipliait le nombre des études de ressemblance avant de travailler dans son atelier. Un dessin de "L'Assomption" montre tout de même un papier griffé nerveusement, d'une écriture passionnée qui a été fortement atténuée sur la toile. Titien est loin de composer son dessin comme Raphaël, Rubens, Lebrun ou Poussin. Il use de rapports simples de construction pour répartir ses personnages. De ses nombreux nus peut être décelé un mouvement d'arabesque qui donne le sentiment de la vie. On le constate également dans "La Vierge de la famille Pesaro" (1519-26, Frari). La toile, qui se termine par un plein-cintre, imposait une figure centrale, entourée des donateurs, mais Titien repousse la Vierge sur la droite, casse les groupes et organise une construction animée qui fait zigzaguer le regard. LES CARACTÉRISTIQUES TECHNIQUES Les toiles du Titien sont d'un tissage assez lourd, croisé, qui impose de travailler avec de forts empâtements. La couleur doit être, ici, plus ap-

Titien

Si jusqu'alors
la peinture est
colorée, la couleur n'existe pas.
Il faut attendre le XVI^e siècle, à Venise,
pour que TIZIANO VECELLIO (1488-1576)
invente un nouveau langage dans l'art de peindre.

Toute la peinture de Venise,
toute la peinture vivante des siècles suivants
sont redevables au Titien,
au point qu'Elie Faure l'intronisa
"père de la peinture".

■ "Laura Dianti" 1512
huile sur toile
Le Louvre (Doc.Giraudon).

Titien est l'auteur d'une série de portraits féminins à mi-corps, qui apparaissent d'abord comme des morceaux de peinture virtuose en cette période de jeunesse (vers 1515), et dont les attributs servent de prétextes, à l'exaltation du charme des modèles : Salomé, Vanité, Flore, et cette Laura Dianti, appelée aussi La femme se peignant, ou La femme à sa toilette (une autre version se trouve à Barcelone). On remarque que Titien aime accentuer la profondeur d'une zone d'ombre avec le reflet d'un miroir ("La toilette de Vénus", 1555, Vienne) ou d'une cuirasse ("Allégorie sur l'honneur d'Alphonse d'Avalos", Le Louvre).

L'APPRENTISSAGE EN ATELIER

Titien commence par broyer les couleurs, nettoyer pots et palettes, laver les pinceaux et balayer l'atelier comme tous les "garzone" ou jeunes apprentis de son premier maître Sebastiano Zuccato, peintre et mosaïste. Puis on lui permet de dessiner d'après les plâtres et la nature, de préparer les fonds de son patron avant de pouvoir y peindre quelques motifs sans importance. Vers 1505, il passe dans l'atelier de Gentile Bellini (1429-1507), mais, déjà, son tempérament hardi a peu de chose en commun avec la sécheresse de Bellini, égale à celle de Mantegna. Il se sent plutôt attiré par Giovanni Bellini (1430-1516), l'auteur de tant de madones et de la "Pala de San Zaccaria", avec lequel il travaille en compagnie de Giorgione (1477-1510) et de Palma le Vieux (1480-1528). Titien va jusqu'à achever certaines toiles du défunt G. Bellini, y laissant son empreinte : le bois sacré de "La fête des dieux" (Washington) est

touffu, foisonnant de rochers verdoyants alors que Bellini avait ébauché un alignement régulier de troncs. Il va aussi terminer le célèbre "Concert champêtre" (Louvre) de son ami Giorgione, notamment le bois opulent de droite, et reprendre le corps des femmes, en particulier celui de celle qui se penche sur la fontaine (le visage et la position des jambes étant ébauchés différemment par Giorgione).

L'AVÈNEMENT DE LA COULEUR

Jusqu'alors la couleur était cloisonnée dans un dessin, net et précis, se juxtaposant en contrastes violents, comme on le voit, à Florence, où la couleur est subordonnée au dessin. Giorgione est le premier à adoucir cette rigueur par un "sfumato" qui fond les couleurs dans une liaison de tons complémentaires. Le dessin n'est plus l'aboutissement mais le point de départ d'une recherche de la forme par la couleur et l'écriture picturale. Dès lors, les volumes évoluent dans l'atmosphère.

payée sur le support que dans le cas de panneaux de bois (les œuvres sur bois du Titien ne dépassent pas 20 % de sa production).

L'impression de la toile est faite de couches de Carbonate de Calcium, recouvertes de colle de peau diluée pour l'imperméabiliser.

Cet encolage à l'eau, qui a la propriété de ne pas réapparaître sous les couches de peintures, peut être

Le travail se poursuit avec un empatement plus ou moins épais, brossé vivement et de manière assez sommaire, voire dans l'agencement de taches colorées brun, gris, vert, bleu, toujours claires, d'un ton en dessous de celui prémédité.

Sir J. Reynolds déclarait : "en quelques coups de pinceau, il réussit à suggérer l'image et le caractère de tout ce qu'il s'attache à représenter,

et cela lui suffit pour en donner une image plus fidèle qu'aucun de ses prédécesseurs qui figuraient le moindre cheveu". En effet, il lui suffit d'un seul coup de brosse bien chargé pour dessiner l'arête d'un nez.

Titien utilise, ici, le médium au plomb et à la cire : il dilue les couleurs avec de l'huile noire (huile de lin ou de noix à laquelle on mélange de la litharge - voir "Techniques des



■ "Paysage avec un dragon et une femme nue couchée" - Bayonne, Musée Bonnat (Doc. Giraudon)

Le paysage titien : roches bleues, de formes abruptes, nimbées de nuages, illuminées par le couchant. Il est omniprésent dans l'œuvre, à l'exception des portraits, et n'est jamais représenté seul. Ce n'est que dans quelques dessins et gravures qu'il fait l'objet d'étude. Poussin et Le Lorrain y puiseront leur inspiration pour créer le paysage classique.

d'une couleur grise, assez soutenue, voire ocre rouge.

La grossièreté de la toile et son ampleur ne permettent plus un dessin minutieux comme chez les Flamands. Titien cherche plutôt la forme dans la distribution, la juxtaposition, l'opposition franche et la liaison des plans colorés, sans admettre la séparation artificielle du modelé et du ton, tout le long de l'élaboration de l'ébauche.

Ce travail sur l'ébauche est la grande caractéristique du Titien puisqu'il réalise à ce moment, comme il le disait, "le lit de la peinture". Avec ce fond "alla prima", en pleine pâte, opaque, d'une peinture très couvrante, toutes les modifications et reprises sont possibles. Rien n'est définitif. La réalisation de l'ébauche a pu commencer avec une détrempe très maigre, avant d'être empâtée. Elle est basée sur un camaïeu roux, à base de Terre de Sienne brûlée, plus ou moins rouge ou doré (Ocre + Blanc). Ce fond sombre, différent des dessous clairs des Flamands, est très important pour la suite du travail, notamment pour les ombres futures qui n'ont pas besoin d'être empâtées, qui restent donc transparentes et acquièrent une profondeur extraordinaire.



■ "L'homme aux yeux gris ou le jeune Anglais" - vers 1540-45 - huile sur toile - Paris, Le Louvre (Doc. Giraudon).

"Le Portrait d'inconnu", dit "de l'Arioste" (1505-10), et "L'homme aux yeux gris", réalisés en pleine période maniériste du Titien, sont parmi les plus belles toiles de la galerie de près de 200 portraits que le peintre réalisa, d'humiles Vénitiens aux monarques les plus puissants. Le fond est habituellement d'une ombre très fine, sans détail, de couleur chaude, qui enveloppe et met en valeur le visage rigoureusement observé. Dans tous les portraits, les figures touchent presque de leur tête le bord supérieur du tableau. Dans le cas contraire, il s'agit d'un réentoilage plus conforme au goût des époques ultérieures.



■ "La Vierge au lapin"
1530 - huile sur toile
Paris, Le Louvre
(Doc. Giraudon)

Après la période classique, puis naturaliste, voici une vision plus sereine de la scène religieuse, devant un de ses paysages typiques. On y retrouve l'influence générale de G. Bellini. La toile s'apparente à "L'amour sacré et l'amour profane" (1515), auquel elle emprunte sa construction (jeu des diagonales qui découlent de la partition de l'œuvre en demi, tiers et cinquième). Les tonalités mêmes de la toile paraissent plus restreintes que les œuvres immédiatement précédentes.

On reconnaît la répartition habituelle de la lumière (A) (avec les chairs des femmes sur un dessous clair) et de l'ombre (B) (avec la chair du berger et les fonds sur un dessous ocre rouge), mais les lointains bleutés (C) sont exceptionnellement exempts de glacis.

Titien, qui avait peint un autre lapin (symbole de fécondité), sur la droite (D), l'a recouvert de fleurs pour éviter le caractère anecdotique de cette répétition et resserrer le sujet du tableau vers l'essentiel.

La Vierge n'est pas une représentation idéalisée mais le simple portrait de Cécilia, la femme du Titien.

Arts' n° 20 sur Canaletto, mélangée avec de la cire (pour le fond des couleurs) ou de l'essence de Térébenthine (pour les accents précis). L'étape suivante de la réalisation du tableau réside dans l'ajournement du travail - sûrement la phase la plus importante de l'exécution au regard de la conservation de l'œuvre.

Il faut reconnaître au Titien, outre une dextérité remarquable, une sagesse à toute épreuve quant au séchage de cette ébauche, allant de plusieurs mois à quelques années. (Il y a, bien sûr, quelques exceptions, par exemple, les reprises de l'enfant dans "La Vierge à l'enfant" des Uffizi, qui ont craquelé, à cause d'un dessous insuffisamment sec).

En reprenant sa toile après ce sage repos, Titien avait la possibilité de modifier complètement la composition ou l'attitude de ses personnages. On décèle ses hésitations quant à l'ordonnance des colonnes dans "Les Pèlerins d'Emmaüs" et dans la position du bras tenant l'arc.

Il grattait alors les aspérités de la pâte, avec une pierre ponce ou un grattoir. Il passait, ensuite, ce qu'on appellerait un vernis à retoucher qu'il étendait avec la paume de la main.

Titien poursuivait son exécution en utilisant, soit des velatures (demi-pâtes ou glacis, riches en huile, contenant un peu de Blanc de Plomb pour les clairs, pour les fonds), soit



des glacis (le diluant se composant d'huile grasse, avec 6 à 8 gouttes de vernis copal et plus ou moins d'essence de lavande, pour faire les ombres et obtenir, ainsi, de grandes transparences, sans aucune aspérité de la brosse), soit encore des reprises sur ces glacis pour donner de la consistance à la peinture.

L'ÉVOLUTION DE LA TOUCHE

L'écriture picturale du Titien est la première dans l'histoire de l'art à affirmer la personnalité de l'artiste. Ses débuts sont, bien sûr, directement redevables des procédés de ses maîtres: Titien peint par couches légères de peintures fondues (telles qu'elles caractérisent un Leonardo),

peut-être déjà plus consistantes mais encore assez précieuses (voir "L'amour sacré et l'amour profane" de 1515).

La-dessus, Titien appose quelques accents d'une touche très visible. Le geste pictural devient large et laisse donc son empreinte sur les pans de couleurs. La brosse s'anime, décompose, décrit et modèle les formes, trace une direction, confère une ampleur. La touche est un facteur de relief réel, qui accroche la lumière par sa forme et sa grosseur et modifie donc l'aspect de la peinture. Elle participe de la forme et se diversifie selon ce qu'elle a à représenter. C'est très significatif dans la toile de la National Gallery, "L'allégorie de la prudence" où contrastent la sécheresse de la brosse, dans le portrait de la vieillesse, et l'empâtement onctueux de la jeunesse.

LA
PALETTE

Titien ne travaillait pas avec un nombre important de couleurs. On en connaît certaines qui permettent de réaliser cette reconstitution de sa palette, car il n'utilisait plus les pots de couleurs, préparés d'avance, comme ses prédécesseurs, incompatibles avec sa technique impulsive.

- 1 Blanc de plomb
- 2 Jaune de Naples (de plomb et d'étain)
- 3 Orpiment (Jaune de soufre et d'arsenic)
- 4 Ocre rouge
- 5 Vert de gris (acétate de cuivre)
- 6 Malachite
- 7 Réalgar (rubis d'arsenic)
- 8 Cinabre (Vermillon)
- 9 Terre de Sienne brûlée
- 10 Terre rossa
- 11 Laque pourpre (Garance + vernis)
- 12 Azur d'Allemagne (Cobalt)
- 13 Lapis Lazuli (Outremer)
- 14 Noir (de pierre, de vigne, d'amande ou de fumée).



Vers 1530, les œuvres du Titien recèlent une pleine maturité des formes, des modèles d'une facture large, allée à une coloration onctueuse. Quant aux œuvres des dernières années, les formes définies que l'on percevait à une certaine distance se désagrègent en frustes coups de brosse qui n'enserrent plus la forme dans un contour précis, et en couleurs estompées. Ce travail, furieux et impressionniste, s'organise dans les grandes masses justes de ton, en éliminant tout détail anecdotique. Cette évolution de la touche est sensible lorsqu'on compare par exemple "Le couronnement d'épines" du Louvre (1542), bien soigné, "fini", à celui de Munich (1570), violent et passionné.

Titien est tout entier possédé par la couleur, par la pâte et le geste de peindre. L'ombre et la lumière qui permettaient de donner l'illusion de la réalité deviennent des matériaux

palpables avec lesquels le peintre joue. Le passage entre les fortes lumières et les demi-teintes est réalisé directement au doigt, dans une espèce de frémissement, de fondu. L'exécution à la main se systématise vers la fin de sa carrière pour poser quelques taches, de-ci de-là, dans une ombre, ou réaliser, en frottis, un glacis léger d'une ombre brun doré, sur le ton local uniforme d'une carnation ou la velature blanche qui recouvre la rougeur des vaisseaux sanguins.

Les innovations de Titien en matière d'écriture picturale influenceront toute une lignée de peintres, du Tintoret d'abord, puis Le Greco, Rubens, Rembrandt, jusqu'à Delacroix, Renoir et Van Gogh.

■ "Le viol de Lucrece"
huile sur toile
Bordeaux
(Doc. Giraudon)

Témoin de la dernière période du Titien, "Le viol de Lucrece" allie la frénésie du sujet (les mouvements des bras, les draperies) avec l'emportement de l'exécution (taches, balafres), dans une vibration de couleurs rougeâtres.

L'ébauche de la toile révèle un changement radical dans la scène, puisqu'on décèle un bras armé d'un poignard, au-dessus de la tête de Lucrece, au lieu du cimetière actuel. Une version achevée dans ce sens est connue à Cambridge. On voit donc, ici, que la forme finale du tableau reste longtemps indécise et que de nombreuses versions peuvent exister sur un même thème. Que l'on songe à "Vénus, l'Amour et la Musique" (Prado) qui combine les versions de "Vénus et la Musique" (1546, Prado), et de "Vénus et l'Amour" (1547, Uffizi) ou de la "Vénus" du Pardo (1535-40, Le Louvre), ou encore toutes ces Danaé (5 versions, de 1545 à 1554), qui montrent autant de variantes dans le thème que dans la réalisation.

Pascal LECOCQ



EUROPEMENT CRÉATIF



■ METZ: RENO GRAPHIC
31, rue de Port à Newspan - 57 000 41, 28
rue de la Gèle Espère - 57 000 79, 20

■ STRASBOURG: BERNARD
3, quai des Poëtes - 67 000 50, 04
99 bis, quai des Bateliers - 67 000 51, 50, 06
20, rue de la République - 67 000 52, 53, 54

■ STRASBOURG: SCHMIDT
6, rue de la Poste-Strée - 67 000 30, 31