

## TITIEN, POÈTE DE L'ENTRE-DEUX MONDES: POUR UNE NOUVELLE APPROCHE DE LA VÉNUS DU PARDO

Emmanuel Ussel

Chargé d'études et de recherches à l'INHA, Paris

Il est peu de tableaux conservés de Titien sur lesquels nous soyons aujourd'hui mieux renseignés que la *Vénus du Pardo* [Fig. 1], toile de très grandes dimensions (la plus grande jamais peinte par le maître) dont les nombreuses vicissitudes matérielles, riches en tribulations, constituent en soi une importante source de renseignements : pour des raisons encore mal élucidées la composition demeura inachevée dans l'atelier du peintre pendant presque un demi-siècle, manqua de disparaître dans un incendie, passa de la collection royale d'Espagne à celle de Charles I<sup>er</sup> d'Angleterre, avant d'être rachetée par un colonel anglais, qui la vendit à prix d'or au cardinal Mazarin, que son neveu, semble-t-il choqué par la nudité de la femme endormie au premier plan, décida finalement de céder à Louis XIV<sup>1</sup>. Toutefois, cette pléthore d'informations matérielles n'a d'égal que le silence, relativement embarrassé, des historiens de l'art sur le contenu, déroutant à vrai dire, de l'œuvre. Les difficultés d'interprétation que présente l'invention de Titien auront finalement peu séduit les exégètes et la fortune critique du tableau est loin d'égaliser celle d'autres compositions de la Renaissance, réputées obscures, comme la *Primavera* de Botticelli ou la *Tempesta* de Giorgione<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Voir Arnauld Brejon de Lavergnée, *La collection des tableaux de Louis XIV*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1987, p. 177-178.

<sup>2</sup> Parmi l'imposante bibliographie disponible sur ces deux œuvres de la Renaissance abondamment glosées, je renvoie à la très belle étude de Charles Dempsey, *The portrayal of love, Botticelli's Primavera and humanist culture at the time of Lorenzo the Magnificent*, Princeton, Princeton University Press, 1992, ainsi qu'à la brillante étude de Salvatore Settis, *L'invention d'un tableau : La Tempête de Giorgione*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.



Figure 1

**Titien***Vénus du Pardo*

Huile sur toile, vers 1551-1552

Paris, musée du Louvre.

Premier tableau d'une série de huit compositions mythologiques<sup>3</sup> réalisées pour le prince Philippe, fils aîné de Charles Quint et futur roi d'Espagne, la *Vénus du Pardo*, comme les critiques l'ont bien remarqué, pose problème au regard de l'ensemble de la série : par son format, horizontal et largement supérieur aux autres peintures, et par son sujet, énigmatique et situé en marge de toute légende précise. Les figures représentées peuvent être rattachées à l'imaginaire de la bacchanale et de la fête champêtre, dans une veine proche des mythologies que Titien avait réalisées pour le décor du *camerino* d'Alphonse d'Este à Ferrare, entre 1519 et 1523<sup>4</sup>. Par ailleurs, deux dessins de jeunesse, datés des années 1510, semblent attester que l'œuvre fut sans doute commencée très tôt, avant d'être laissée

<sup>3</sup> Sur ces questions de datation, voir notamment Jean Pierre Habert, « Titian's *Jupiter and Antiope*, called the *Pardo Venus* : copies tell the story », *Studi Tizianeschi*, 3. 2005, p. 67-72.

<sup>4</sup> Sur cet ensemble de trois tableaux, et sur les rapports que la série entretient avec le *Festin des dieux* de Giovanni Bellini, voir notamment Philippe Fehl, « The worship of Bacchus and Venus in Bellini's and Titian's bacchanals for Alfonso d'Este », *Studies in the history of art*, 6. 1974, p. 37-96.

inachevée dans l'atelier pour être finalement reprise par Titien au début des années 1550<sup>5</sup>. Invité par le prince Philippe à le rejoindre à Augsbourg, Titien quitta Venise en novembre 1550. De retour dans l'atelier de Biri Grande en août 1551, le peintre informe le prince, dans une lettre du 11 octobre 1552, qu'il vient d'envoyer en Espagne un tableau qu'il qualifie seulement de *Paesaggio* (titre extraordinaire pour l'époque, même pour Titien, qui a toujours apporté un soin particulier dans la construction de ses paysages)<sup>6</sup>. Charles Hope et d'autres spécialistes pensent qu'il pourrait bien s'agir du tableau conservé au Louvre, en proposant de rapprocher le titre mentionné par le maître dans la lettre de 1552 d'une autre missive, datée du 22 décembre 1574<sup>7</sup>, dans laquelle Titien récapitule la série des mythologies réalisées pour le roi, et pour laquelle il attend toujours d'être payé<sup>8</sup>. Chaque toile y est rigoureusement identifiée par son titre, appellation sans équivoque qui renvoie son destinataire (Antonio Perez, secrétaire de Philippe II) à la légende spécifique que le peintre s'était donné pour mission d'interpréter, à l'exception d'une seule, que Titien identifie comme la *Nuda con il paese ed il satiro*, seul titre à caractère vraiment indicatif de la liste. Dès 1877, Crowe et Cavalcaselle, en s'appuyant sur les inventaires des collections royales d'Espagne et la correspondance de Titien, avaient proposé d'identifier cette toile citée par le maître comme étant celle du Louvre, hypothèse à laquelle se rattache aujourd'hui la majorité de la critique<sup>9</sup>.

Cependant, la *Vénus du Pardo* demeure une œuvre déroutante, une œuvre piège, qui désarçonne le regard : dans le cadre rigoureux d'un

---

<sup>5</sup> Sur ces dessins, voir Michel Laclotte, dir, *Le siècle de Titien*, catalogue d'exposition (Paris, Grand Palais, 9 mars-14 juin 1993), Paris, Réunion des musées nationaux, 1993, p. 458-459, n°99-100.

<sup>6</sup> Voir Lionello Puppi, dir, *Tiziano : L'epistolario*, Florence, Alinari, 2012, p. 198-199.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 334-337.

<sup>8</sup> Charles Hope, « Problems of interpretation in Titian's erotic paintings », dans Tiziano a Venezia, Convegno internazionale di studi, Università degli studi di Venezia, (Venezia, 27 settembre-1 ottobre 1976), Vicenza, Pozza, 1980, p. 111-124.

<sup>9</sup> Dans l'inventaire de 1564 du pavillon du Pardo, l'œuvre est mentionnée sous le nom de *Danaé*, puis sous celui de *Jupiter et Antiopé* dans l'inventaire de 1582.

espace savamment construit, Titien représente une série de figures, certaines actives, d'autres indolentes, évoluant sur des plans de réalités parallèles : proches dans l'espace de la vision poétique mais lointaines sur le plan émotionnel, les figures demeurent séparées, incapables de voir ou de sentir la présence de l'autre. Une étrange sensation de malaise se dégage de cette mise en scène contradictoire de la solitude. Nous sommes face à des figures qui ne se voient pas et que nous seuls avons le privilège de contempler. En embrassant du regard l'ensemble de la toile, le spectateur remarque que le peintre a semé dans son œuvre toute une série d'indices, tangibles sous forme d'objets matériels ou sensibles dans les attitudes et les réactions des personnages (l'arbre, légèrement décentré, qui sépare la composition en deux parties, modes vestimentaires, gestuelles contrastées), dont les arrangements donnent à penser que la ligne de partage autour de laquelle se répartissent les différents groupes est de nature avant tout spatiale et temporelle : les chasseurs et la femme en robe italienne peuvent être considérés à bon droit comme des contemporains, tandis que les satyres, les nymphes et Cupidon appartiennent à l'univers de la fable. Cette permutation paradoxale entre réalité contemporaine et univers mythopoïétique constitue un des ressorts dramatiques majeurs de la poésie pastorale en vogue à Venise au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>. Il appartiendra aux peintres vénitiens actifs autour de 1500-1530 (Giorgione, Sebastiano del Piombo, Giovanni Cariani, Palma, évidemment Titien) de donner à cette invention littéraire une forme visuelle<sup>11</sup>.

En combinant de façon originale les thèmes de la chasse et du sommeil, Titien rapproche dans son œuvre deux aspects essentiels d'un même imaginaire poétique- antique et renaissant- centré autour de la passion amoureuse. Le caractère strictement artificiel de cette mise en scène élaborée en marge de toute tradition figurative ou littéraire nous entraîne à

---

<sup>10</sup> Voir Patricia Egan, « Poesia and the Fête Champêtre », *The Art Bulletin*, 41, 1959, p. 302-313.

<sup>11</sup> Voir notamment Paul Holberton, « The pastorale or fête champêtre in the early sixteenth century », *Studies in the history of art*, 45, 1993, p. 245-262.

poser la question suivante : faut-il considérer l'érotisme de cette peinture comme un caprice d'imagination, une invention purement décorative ? Ou bien nous efforcer de comprendre le tableau, au-delà de toute tentative d'identification iconographique, par une étude approfondie des stratagèmes visuels déployés par le peintre ? En effet, nous verrons que dans toutes ses parties, la composition se dévoile selon un rythme duplice, déterminé par toute une série de bifurcations, qui permet au peintre d'échafauder différents seuils critiques : temporels, iconographiques, thématiques.

### ***Ninfa : redécouverte et devenir d'un motif transversal***

Une belle femme nue endormie sous un arbre, un satyre entreprenant : l'invention de Titien renvoie à toute une série de transformations progressives amorcées dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle en Italie Centrale et qui affectent la représentation de la nymphe, ou plutôt de la *ninfa*, cette effigie labile de la survivance de l'Antiquité et de la féminité en mouvement, dont Warburg a si brillamment étudié les migrations et les métamorphoses dans les œuvres du Quattrocento florentin<sup>12</sup>. De Botticelli à Titien, en passant par Palma, Giorgione, Corrège ou encore Paris Bordon (sans oublier les artistes du Nord de l'Europe : Dürer, Cranach), l'imaginaire de la *ninfa* se cristallise, à l'aube du XVI<sup>e</sup> siècle, autour de la figure féminine allongée<sup>13</sup>.

Bien que l'invention de Titien ne soit plus en soi franchement originale au regard de la production artistique italienne autour de 1550<sup>14</sup>, elle constitue

---

<sup>12</sup> Aby Warburg, *Essais florentins*, Paris, Klincksieck, 2003. Pour une relecture critique de cette notion dans l'œuvre d'Aby Warburg, voir notamment : Robert Galitz et Brita Reimers, *Aby M. Warburg : « ekstatische Nymphe ... trauernder Flussgott » : Portrait eines Gelehrten*, Hambourg, Dölling und Galitz Verlag, 1995 ; Georges Didi-Huberman, *L'image survivante*, Paris, Editions de Minuit, 2002, p. 249-270 ; et Giorgio Agamben, *Ninfe*, Turin, Bollati Boringhieri, 2007.

<sup>13</sup> Je renvoie à la très belle étude de Georges Didi Huberman, *Ninfa moderna, essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, 2011, plus particulièrement au chapitre I, « De la nymphe et de sa chute », p. 7-24.

<sup>14</sup> Sur la fortune artistique de ce thème au XVI<sup>e</sup> siècle, voir notamment Alessandro Cecchi, Yves Hersant et Chiara Rabbi Bernard, dir, *La Renaissance et le rêve, Bosch, Véronèse, Greco...*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Luxembourg, 9 octobre 2013-26 janvier 2014), Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2013.

pour le peintre une ultime variation menée autour d'un thème qu'il a déjà eu souvent l'occasion d'aborder au cours de sa carrière et dont la redécouverte, dans les dernières années du XV<sup>e</sup> siècle, demeure liée à une approche de la culture matérielle de l'Antiquité spécifiquement vénitienne<sup>15</sup>. Le bras de la nymphe, replié en appui tête, renvoie à toute une série de représentations, antiques et modernes, du sommeil : Ariane, Rhéa Silvia, Endymion, Silène, ou bien encore des nymphes, des faunes et des satyres, apparaissent dans cette position dans la grande statuaire ou aux parois sculptées des sarcophages romains. Au cours de la Renaissance, un nombre important de ces figures (plus nombreuses dans le domaine des arts graphiques que plastiques), s'inscrivent dans le prolongement d'un genre que Plinie, déjà durant l'Antiquité, évoquait sous les traits génériques de l'*anapauomenai*<sup>16</sup>.

Mais, dans la *Vénus du Pardo*, Titien procède à une dissémination extrêmement diffuse des motifs, qui empêche toute forme d'identification : la ressemblance frappante entre la femme endormie et la *Vénus* de Giorgione<sup>17</sup> (une silhouette aux contours quasi identiques, à l'exception du visage, en profil perdu), la présence de Cupidon et la scène de chasse, ont incité certains chercheurs, comme Panofsky<sup>18</sup>, à voir dans ce tableau une sorte d'improvisation, très étrange, élaborée par Titien autour du mythe de Vénus et Adonis. Dans *Idea del tempio della pittura*, écrit vers 1590, le peintre et théoricien milanais Paolo Lomazzo interprète de la même

<sup>15</sup> Sur l'importance du thème dans la peinture de Titien, voir notamment David Rosand, « So-And-So-reclining on her couch », *Studies in the history of art*, 45, 1993, p. 101-119. Pour une vision plus générale, on peut se reporter à l'article de Millard Meiss, « Sleep in Venice. Ancient Myths and Renaissance proclivities », *Proceedings of the American Philosophical Society* (CX, n°5), 1966, p. 348-382 ; voir également Patricia Fortini Brown, *Venice and Antiquity, the venetian sense of the past*, Yale University Press, New-Haven-Londres, 1997.

<sup>16</sup> Sur cette notion plinienne voir notamment Léonard Barkan, *Unearthing the past*, New-Haven-Londres, Yale University Press, 1999, p. 234-246. Sur les exemples connus à la Renaissance, voir Phylis Bober et Ruth Rubinstein, *Renaissance artists & antique sculpture : a handbook of sources*, Londres, Oxford University Press, 1986.

<sup>17</sup> Voir Jaynie Anderson, « Giorgione, Titian and the sleeping Venus », *Tiziano a Venezia, op.cit.*, p. 337-342.

<sup>18</sup> Erwin Panofsky, *Titien, questions d'iconographie*, Paris, Hazan, 2009, p. 267-272.

manière un second tableau, disparu mais très ressemblant, retrouvé dans la maison de Titien après sa mort : « *Una venere che dorme, con satiri, che gli scoprono le parti piu occulte ed altri satiri intorno che mangiano uva et ridono come imbriachi, e lontano Adone in un paese che segue la caccia*<sup>19</sup> ». Certes, la femme endormie du tableau du Louvre est une créature idéale : la rondeur des membres, la finesse des traits, l'alliance de la blancheur et de l'incarnat, constituent autant d'attributs physiques qui nous permettent de voir dans cette figure une des nombreuses incarnations virtuelles de la *bella donna* vénitienne, dont le modèle de beauté, terrestre et sensuel, s'oppose à l'idéal plastique, froid et minéral, de certains peintres d'Italie Centrale. La profonde originalité des peintres vénitiens repose dans le fait d'avoir su évoquer les personnages de la tradition classique et chrétienne, en maniant avec brio les ressources d'une culture antiquaire et philologique rigoureuse et la plénitude vitale des apparences physiques et des attitudes corporelles. En ce sens, il n'est pas totalement exclu de voir dans la vénusté, toute vénitienne, de ce corps de femme une évocation de la déesse chypriote. Sujet réputé « anticlassique » et longtemps considéré comme une invention *ex nihilo* de l'humanisme renaissant<sup>20</sup>, la Vénus endormie est en réalité un motif artistique et littéraire de la fin de l'Antiquité : c'est ainsi que la déesse de l'amour apparaissait dans plusieurs épithalames, composés par Stace, Claudien, Sidoine Apollinaire ou encore Ennodius. A la Renaissance, Giorgione, Paris Bordone ou encore Annibal Carrache réinterprètent en peinture certains aspects de cette légende littéraire. Dans l'Antiquité, les occurrences artistiques sont plus rares, et seules quelques pierres gravées ont pu être rapprochées du thème : sur l'une d'elles, Vénus, endormie aux pieds de Cupidon, est représentée dans la pose classique du sommeil<sup>21</sup>. La connaissance d'un modèle de ce genre a pu encourager Titien à transformer le récit ovidien

---

<sup>19</sup> Giovanni Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Florence, Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 1974, p. 33.

<sup>20</sup> Voir Fritz Saxl, *Lectures*, Londres, Warburg Institute, 1957, p. 162.

<sup>21</sup> Voir Jaynie Anderson, « Giorgione, Titian and the sleeping Venus », *Tiziano a Venezia, op.cit.*, p. 337, fig. 202.

des amours de Vénus et Adonis, en introduisant le motif impromptu de la déesse endormie. Cependant, la présence de plusieurs personnages masculins rend impossible une telle hypothèse, puisque Adonis est un chasseur solitaire (la dimension tragique du mortel face à face avec la bête sauvage exige une solitude que nul présence ne saurait venir troubler) et que la proie, un cerf, nous renvoie plutôt au mythe d'Actéon. Considérer cette composition mythologique de Titien comme une interprétation du mythe de Jupiter et Antiope est, de la même façon, hautement improbable : la présence des chasseurs serait totalement incompréhensible dans l'histoire de la princesse de Thèbes.

Il semblerait que dans la *Vénus du Pardo*, Titien se soit plu à inventer des situations dramatiques suffisamment précises pour inciter le spectateur à interroger toute une liste savante de sources mythographiques, mais trop irrégulières pour être en mesure de déboucher sur une synthèse. Ainsi, la nymphe anonyme de la *Vénus du Pardo*, par une sédimentation extrême, ressemble à la *ninfa* warburgienne, cette « héroïne impersonnelle<sup>22</sup> » de la survivance.

Warburg a bien montré que *ninfa* ce n'est pas la nymphe : elle ne représente en réalité aucun personnage connu ou identifiable, mais désigne plutôt un processus de comparaison du corps affecté en image, en lien avec la reprise, à la Renaissance, de certaines formules de pathos issues de la culture tragique<sup>23</sup>. Ce trait d'impersonnalité, qui est fondamental, est d'abord lié au fait que *ninfa* renvoie à l'imaginaire du thiasse et que la force de frappe émotionnelle des rites dionysiaques implique, comme Nietzsche l'indique dans la *Naissance de la tragédie*, une rupture préalable du *principium individuationis*<sup>24</sup>. Couchée sur une peau de lynx, sorte de variante de la nébride que portaient les ménades antiques, la

<sup>22</sup> Georges Didi-Huberman, « Chorégraphie des intensités : La nymphe, le désir, le débat », dans *L'image survivante, op.cit.*, 2002, p. 249-270.

<sup>23</sup> Aby Warburg, « L'entrée du style idéal antiquisant dans la peinture du début de la Renaissance », dans *Essais florentins, op.cit.*, 2003, p. 221-243.

<sup>24</sup> Friedrich Nietzsche, *La naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard (coll. Folio essais), 1997, p. 30.



femme endormie de la *Vénus du Pardo* renvoie à l'univers du cortège et des processions dionysiaques (ainsi que tendraient à le confirmer la présence des satyres et celle d'une pièce de vaisselle à boire, en forme d'œnochoé, posée dans l'herbe, à ses côtés). Déjà, dans la *Bacchanale des Andriens*, réalisée vers 1519-1523, Titien avait représenté, dans le coin droit du tableau, une figure de femme endormie, dont l'identification pose de nombreuses difficultés : andrienne, nymphe des sources, personnification de l'ivresse, les tractations historiographiques se sont multipliées sans jamais parvenir à circonscrire la puissance d'apparition de cette figure à l'intérieur d'un cadre narratif précis. Il faut bien comprendre que, chez Titien, ce n'est pas la nymphe qui est représentée, en tant que forme stable, mais la plasticité de certaines solutions figuratives issues de la statuaire antique, dont les polarités doivent être envisagées sous un angle éminemment dialectique, dans la mesure où, constamment reformulées et transformées par les artistes au cours du XVI<sup>e</sup> siècle, elles se montrent capables de réunir en elles un vaste champ possible d'inversions dynamiques de sens. La position allongée de la nymphe de Titien doit être interrogée à l'aune d'un dynamisme au devenir plus profond que celui de la simple station horizontale.

### ***Survivance de ninfa à Venise : tradition et invention***

La première image moderne du genre à Venise, très proche de l'invention de Titien, est une célèbre gravure sur bois [Fig. 2], issue de la série des illustrations réalisées par un graveur anonyme, quelquefois attribuées à Benedetto Bordon, pour l'*Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna. Dans cette sorte de romance archéologique, publié par Aldus Manutius à Venise en 1499, Colonna nous entraîne dans une série de rêves, peuplés de pyramides et d'obélisques, de temples en ruines et d'autels effondrés au milieu desquels Polia surgit sous les traits d'une nymphe afin de guider son amant Poliphile jusqu'à la connaissance

suprême au bord de la fontaine de Vénus<sup>25</sup>. Dans cette illustration, censée transposer la description d'un décor de fontaine en marbre imaginaire représentant la rencontre d'une nymphe endormie et d'un satyre ithyphallique accompagné de deux satyreaux, le graveur abandonne le format octogonal de l'édicule à l'antique décrit par Poliphile, pour un encadrement qui évoque davantage les retables italiens de la fin du Quattrocento. Contrairement au texte, où l'auteur insiste sur la nature artificielle de ces figures, le graveur choisit de les représenter comme si elles étaient vivantes. Typique des images de *ninfa*, l'invention se donne à voir comme un montage superposé de modèles concomitants, tous empruntés à la culture matérielle et poétique de l'Antiquité, en lien avec l'imaginaire du sommeil. A travers une série de rapprochements précipités, on peut parvenir à distinguer la combinaison d'au moins trois sources typologiques d'inspiration, ayant pu servir de fondements à l'invention : la nymphe surprise dans son sommeil par un satyre, Vénus (par l'inscription en grecque, *Panton Tokadi*, « à la mère de toutes choses », évoquant le souvenir d'un lointain parent universel, que certains spécialistes ont efficacement rapproché de la Vénus Genitrix, invoquée par Lucrèce en ouverture de son traité philosophique, le *De natura rerum*, une possibilité que tendrait à renforcer la présence des colombes en médaillon<sup>26</sup>) et la naïade ou nymphe des sources (dont le modèle figuratif classique semble inconnu en Italie au moins jusque dans les années 1530, mais que l'on connaissait par des sources littéraires et par le biais des figures de dieux-fleuves<sup>27</sup>). Ainsi, par un jeu de substitutions constantes obtenu grâce à un travail de montage alternatif entre différentes sources d'inspiration, la figure

<sup>25</sup> Voir notamment Helen Barolini, *Aldus and his dream book*, New-York, Italica Press, 1992, p. 91-107.

<sup>26</sup> Millard Meiss, *op.cit.*, 1966, p. 348-382 ; sur la redécouverte de Lucrèce à la Renaissance, voir notamment Francesco Rico, *Le rêve de l'humanisme, de Pétrarque à Érasme*, Paris, Les Belles Lettres, 2002 ; Stephen J. Campbell, « Giorgione's *Tempest*, Studiolo Culture, and the Renaissance Lucretius », *Renaissance Quarterly*, 56, n°2, 2003, p. 299-332.

<sup>27</sup> Sur l'imaginaire de la naïade et son importance dans les décors de fontaine en Italie Centrale au Cinquecento, voir Elizabeth MacDougall, « The sleeping nymph : origins of a humanist fountain type », *The Art Bulletin*, 57, 1975, p. 357-365.

réunit en elle sous la forme d'une coexistence hybride, instable mais simultanée, la possibilité d'incarner virtuellement plusieurs personnages à la fois. De cette manière, l'invention du graveur apparaît, au rythme d'une série vertigineuse de louvoiements successifs, comme un vaste réceptacle de sources mythographiques habilement entremêlées. A l'instar de celle-ci, la nymphe endormie de Titien s'inscrit dans le prolongement d'une approche extrêmement sédimentée des vestiges et d'un goût prononcé pour une forme de sémantisme flottant, dans lequel l'imaginaire de *ninfa* intervient comme un opérateur virtuellement inépuisable de conversions et de renversements imaginables<sup>28</sup>. Par ailleurs, dans la *Vénus du Pardo*, le peintre renvoie à l'imaginaire de la pastorale vénitienne du début du siècle, fondé sur les compromis que les inventions des artistes et des poètes avaient su établir entre l'univers inaccessible, mais profondément parallèle, des dieux du panthéon païen et l'idéal humaniste d'une vie contemplative, préservée des atteintes temporelles, et entièrement consacrée aux plaisirs de la vie champêtre<sup>29</sup>. Au XVI<sup>e</sup> siècle, à Venise, l'Arcadie désigne une sorte de géographie mentale : les humains ne peuvent y pénétrer qu'à la faveur d'un suspens dramatique ou grâce à l'usage d'un stratagème poétique, qui fige brièvement le cours du devenir historique. Comme le précise Patricia Fortini Brown, « l'Arcadie n'a jamais été ni un monde réel, ni uniquement un monde champêtre. Plus qu'un lieu, c'est un état d'esprit. C'est une superposition de deux mondes. Il était ainsi suffisamment distant pour permettre l'évasion et suffisamment proche pour demeurer accessible<sup>30</sup> ». La structure duplice, temporelle et spatiale, du tableau de Titien pousse jusque dans ses ultimes retranchements le caractère foncièrement instable des mythes arcadiens : chez Titien, comme dans l'*Arcadia* de Sannazaro (ou les *Églogues* de Virgile), on assiste à une désaffection des dieux du

---

<sup>28</sup> Voir notamment les deux planches (n°46-47) consacrées à *Ninfa* dans l'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg. Sur ce sujet, voir l'introduction de Roland Recht, dans Aby Warburg, *L'Atlas Mnemosyne, Écrits II*, Paris, L'Écarquillé, 2012, p 7-48, et Georges Didi Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire*, 3, Paris, Les Éditions de Minuit, 2011.

<sup>29</sup> Sur ces questions voir notamment Patricia Emison, « Asleep in the grass of Arcady », *Renaissance Quarterly*, 45, 1992, p. 271-292.

<sup>30</sup> Patricia Fortini Brown, *La Renaissance à Venise*, Paris, Flammarion, 1997, p. 138.

panthéon classique, à un recul de la sacralité païenne des forces de la nature, dont le reflux équivaut à une brusque prise de conscience historique : le « grand Pan est mort » et avec lui l'ordre cosmique qui présidait aux échanges, rituels et mythiques, entre les dieux et les hommes<sup>31</sup>.



ΠΑΝΤΩΝ ΤΟΚΑΔΙ

Figure 2  
Graveur du nord de l'Italie (**Benedetto Bordon ?**)  
*Nympe endormie, satyre et deux satyreux*  
Gravure sur bois, 1499

<sup>31</sup> La mort du dieu Pan est une invention littéraire de Plutarque. Voir Plutarque, *Sur la disparition des oracles*, 419 A, p. 144-146, Paris, Les Belles Lettres, 1947.

C'est justement, à travers une alliance paradoxale de l'idyllique et du funèbre, qu'on pourrait situer à Venise l'entrée du style antiquisant, marquée encore une fois par l'irruption fantomale de *ninfa* : dans deux superbes doubles portraits idéalisés de figures *all'antica*, conservés respectivement à Venise et à Vienne [Fig. 3], Tullio Lombardo, sans doute un des marbriers les plus inventifs de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, parvient à faire tenir ensemble, en une sorte de montage composite, le dispositif formel des portraits commémoratifs de couples mariés des stèles funéraires romaines<sup>32</sup> et l'exubérance vitale de la statuaire hellénistique. D'un genre totalement nouveau à Venise (les deux bas-reliefs furent exécutés entre 1490 et 1505), et qui anticipe sur les portraits peints par Giorgione<sup>33</sup>, ces œuvres croisent toute une série d'éléments antiques et modernes : la rotation des têtes penchées, les bouches entrouvertes, les arcades sourcilières renflées et le regard ascensionnel avec l'incision très franche de l'iris et de la pupille (qui évoquent certains portraits en buste exécutés sous les dynasties des Antonins et des Sévères, entre le II<sup>e</sup> et le III<sup>e</sup> siècle ap. J.C.<sup>34</sup>) renvoient à la statuaire antique, hellénistique et romaine. En revanche, le style très linéaire dans le rendu des mèches de cheveux (qui rappelle la peinture religieuse du Nord de l'Italie, notamment les anges de Mantegna et de Giovanni Bellini) ainsi que certains accessoires de mode (comme la résille de la femme du relief viennois, que le sculpteur oppose à la couronne de feuilles de vigne de son compagnon, et que Giovanni Bellini

---

<sup>32</sup> Ce type de double portrait commémoratif en médaillon était bien connu dans le Nord de l'Italie dès le milieu du XV<sup>e</sup> siècle. Conformément aux us et coutumes de la Rome antique où ces portraits étaient censés se trouver à l'entrée des habitations, Mantegna intègre le dispositif, vers 1450, au décor de la façade d'un palais romain peint à fresque en arrière-plan du *Martyr de saint Christophe*, dans la chapelle Ovetari de l'église des Eremitani à Padoue. Jacopo Bellini, dans une veine plus fantaisiste, s'inspire du modèle dans un dessin des carnets. Un burin de la série des illustrations pour *l'Hypnerotomachia Poliphili* en propose une version émue, représentant un couple d'amants imaginaires, Sertullius et Rancillia.

<sup>33</sup> Sur les rapports entre Tullio Lombardo et Giorgione, voir notamment Wendy Stedman Sheard, « Giorgione and Tullio Lombardo », dans *Giorgione : atti del Convegno internazionale di studio per il 5 centenario della nascita ; Castelfranco Veneto, 29 – 31 maggio 1978*, Castelfranco Veneto, Banco Popolare di Asolo e Montebelluna, 1979, p. 201-211.

<sup>34</sup> Sur ces questions, voir Alison Luchs, dir, *Tullio Lombardo and venetian high Renaissance sculpture*, catalogue d'exposition (Washington, National Gallery of Art, 4 juillet-31 octobre 2009), New-Haven-Londres, Yale University Press, 2009.

reprendra, vers 1514, pour sa *Femme à la toilette*, également conservée à Vienne) sont typiquement contemporains. Cette alliance, totalement inusitée, entre la statique de l'*imago* funéraire romaine et la dynamique de la *pathosformel* hellénistique confère aux figures une vitalité paradoxale, qui laisse à penser, comme a pu l'affirmer Sarah Wilk, que « les reliefs de Tullio traduisent de façon très personnelle, dans le genre de la sculpture, le deuil de la civilisation antique et l'attente de son retour, clairement exprimée dans l'*Hypnerotomachia Poliphili*<sup>35</sup> ». Une hypothèse que tendraient à confirmer, de manière encore plus caractéristique, certains détails sensibles au niveau de la découpe : des cassures très stylisées introduisent une forme de fragmentation esthétique des corps, comme abîmés matériellement par toute une série de déprédations temporelles, transposition délicate mais consciente des dommages matériels réels subis par les vestiges de l'Antiquité (il ne faut pas oublier que Tullio fut également un remarquable restaurateur). De surcroît, le relief très haut de ces corps tronqués, presque entièrement détachés du bloc de marbre, leur confère une puissance de projection et une force quasi anadyomène d'irruption dans l'espace. Cette intensité de la présence est encore accentuée par les regards lointains, perdus dans le hors champ d'une vision auquel le spectateur n'a pas accès et qu'il ne peut approcher que par le biais d'une intériorisation fantasmatique, suivant un processus qui anticipe sur les stratagèmes mis en place par Titien dans la *Vénus du Pardo*. Proches de la *ninfa* endormie du tableau parisien, les deux personnages féminins sculptés par Tullio peuvent également être comparés à la femme vêtue à l'italienne, assise dans l'herbe [Fig. 1]. Avec sa robe et avec l'arrangement plastique de sa chevelure, dont les mèches sont retenues par un cordon de perles, cette jeune beauté ressemble à une version en pied des portraits à mi-corps des *belle donne* vénitienes, genre pictural qui se développe à Venise au début du XVI<sup>e</sup> siècle<sup>36</sup>, et dont les bustes féminins idéalisés de Tullio offrent un équivalent. Les larges plis de la *camicia*, retroussés sur

<sup>35</sup> Cité par Alison Luchs, *op.cit.*, p. 12.

<sup>36</sup> Sur ce type de portraits voir Julius Samuel Held, « Flora, goddess and courtesan », *De artibus opuscula*, XL, 1961, p. 201-218.

ses bras nus, sont typiques des effets de texture que les peintres et les sculpteurs cherchaient à produire à partir de ce vêtement féminin, porté en général sous la robe, mais qu'on laissait ressortir en plis bouffants (sur la poitrine et le long des bras), par élégance et coquetterie<sup>37</sup>. Ce vêtement est le même que celui utilisé par Tullio pour recouvrir les épaules et les bras de ses personnages féminins, sorte de reconstitution imaginaire et fantaisiste *all'antica* du chiton classique des nymphes de l'Antiquité<sup>38</sup>. En outre, les fleurs que la jeune femme a recueillies dans son giron évoquent encore ce léger camouflé mythologique que les peintres utilisaient pour représenter ces portraits, souvent idéalisés, de jeunes beautés nubiles : on peut penser, par exemple, à la célèbre *Flora* de Titien, conservée aux Offices de Florence, peinte aux alentours de 1515-1520.

Tous ces exemples montrent bien que la *Vénus du Pardo* de Titien est liée à une approche spécifique du modèle antique à Venise, où la reconquête de l'Antiquité passe, paradoxalement, par une affirmation de sa disparition et de sa perte. Cette démarche singulière peut être rapprochée des processus psychiques inconscients étudiés par Freud dans le cas de la mélancolie, présenté comme un deuil de substitution éprouvé à l'égard d'un objet jamais possédé mais considéré comme perdu. Il est très intéressant d'observer comment, chez Titien, cette puissance d'intériorisation fantasmatique des vestiges se mêle à d'importants motifs iconographiques en lien avec l'imaginaire de la conquête amoureuse.

---

<sup>37</sup> Voir l'étude d'Elizabeth Birbari, *Dress in italian painting, 1460-1500*, Londres, John Murray Press, 1975.

<sup>38</sup> Sur les rapports très étroits que ce vêtement féminin contemporain entretient avec l'imaginaire du chiton classique et la confection des costumes de théâtre à la Renaissance, voir la très belle étude de Charles Dempsey, « L'amour et la *ninfa* chez Botticelli », dans Daniel Arasse et Pierluigi De Vecchi, dir, *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, catalogue d'exposition (Paris, musée du Luxembourg, 1<sup>er</sup> octobre 2003-11 juillet 2004), Paris, Skira, 2003, p. 25-38.



Figure 3

**Tullio Lombardo***Couple dit Bacchus et Ariane*

Marbre, vers 1505

Vienne, Kunsthistorisches Museum

Dans la *Vénus du Pardo*, le groupe des chasseurs renvoie certainement à la destination de l'œuvre elle-même, l'endroit où elle était censée être vue : le pavillon du Pardo, située à quelques kilomètres de Madrid, sur les terres de chasse du roi d'Espagne. Dans le tableau de Titien, les chasseurs surgissent, comme par effraction, aux angles de la composition. Le peintre a pris soin de les vêtir à la mode contemporaine : à gauche, un des personnages sonne bruyamment l'hallali en soufflant dans le tuyau d'un cor. Son couvre-chef est décoré d'une médaille, c'est-à-dire d'une intaille ou d'un camée renaissant, serti dans une monture de pierres précieuses, fixé par des agrafes. La production de ce type de parures, essentiellement masculine, se développe dans le Nord de l'Italie, dès la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Certaines de ses *medaglie* sont décrites en détail dans les inventaires de l'époque. Dans son *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, publié à Rome



en 1555, Paolo Giovio présente une compilation foisonnante de ces objets, très populaires auprès du patriciat<sup>39</sup>.

De manière beaucoup plus générale, le thème de la chasse peut être rattaché à l'imaginaire aristocratique et courtois de la poésie amoureuse de la fin du Moyen-Âge, dans laquelle, par le truchement du « comme » de la métaphore cynégétique, les motifs de la traque et de la capture deviennent le reflet de la séduction et de la conquête amoureuse. Il faut, par ailleurs, ne pas oublier que si cette corrélation entre la chasse et l'amour survit si bien, dans la très longue durée de l'histoire de la culture occidentale, c'est qu'Ovide en donnait déjà, dans les premières lignes de son *Art d'aimer*, une des formulations les plus saisissantes « Pendant que tu es libre d'aller comme tu veux à l'aventure, choisis celle à qui tu peux dire : « Je n'aime que toi ». Elle ne viendra pas vers toi, dérivant dans la brise légère : la femme qui sera à ton goût, il faut la chercher. Les filets pour les cerfs, le chasseur sait bien où les tendre ; dans quel vallon se trouve le sanglier qui grogne, il le sait bien. Les oiseleurs connaissent les taillis, le pêcheur à la ligne connaît les eaux où circulent de nombreux poissons ; toi aussi, qui cherches matière à un amour durable, apprends en quels lieux les filles sont légion<sup>40</sup> ». Chez Titien, cette dynamique va prendre corps dans l'effort d'une traque sans relâche, à la poursuite d'une bête sauvage : le mouvement en expansion de la poursuite se substituant ainsi aux transports de la passion amoureuse. Rapidement transposée dans le domaine des arts visuels par les peintres et les graveurs de la Renaissance, cet imaginaire poétique, propre à exalter les tensions et les polarités du désir amoureux, va rapidement s'intensifier – en même temps qu'il renonce progressivement au modèle comparatif de la poésie courtoise – dès le dernier quart du Quattrocento, dans le Centre et le Nord de l'Italie, en essayant de renouer progressivement avec les mythes ovidiens, par le

---

<sup>39</sup> Paolo Giovio, *Dialogo dell'impresa militari e amorose*, Rome, Bulzoni, 1978.

<sup>40</sup> Ovide, « L'art d'aimer », livre premier, v. 41-50, p. 181, dans *Écrits érotiques*, Paris, Actes Sud, 2003.

biais d'une reconquête tant littéraire que figurative<sup>41</sup>. Prenant progressivement leurs distances avec la tradition polygraphique des éditions illustrées d'Ovide, et s'efforçant, par une étude approfondie des procédés dynamiques de la statuaire antique, d'atteindre à une représentation de la vie en mouvement beaucoup plus incisive et dramatique, les artistes et leurs conseillers humanistes vont se prendre de passion, au tournant du Cinquecento, pour les thèmes de la poursuite et du rapt<sup>42</sup>. Dans la série des mythologies peintes pour le roi, Titien aborde le thème à travers *l'Enlèvement d'Europe* (achevé vers 1562), en même temps qu'il développe l'imaginaire de la chasse dans des directions encore totalement inédites avant lui, en établissant des rapports très étroits entre la chasse et l'amour (*Vénus et Adonis*), l'amour et la mort (*Diane et Actéon*), ainsi qu'entre la mort et le sommeil (*Vénus du Pardo*, *Vénus et Adonis*).

C'est par une reformulation très libre de la légende de Vénus et Adonis (vers 1554) exécutée pour le roi que Titien croise de la façon la plus spectaculaire ces trois thèmes, véritables dénominateurs communs de toute la série. Dans la version de Titien [Fig. 4], Adonis est déjà prêt à partir : ses chiens ont flairé la présence du sanglier et tirent sur leur laisse. Pressentant confusément l'issue tragique de la chasse, la déesse tente de différer son départ, et de ramener le chasseur dans le giron amoureux de ses bras nus, délicatement enlacés autour de sa taille. Par un stupéfiant montage de motions contradictoires, le moment choisi par le peintre montre les figures enchâssées du couple légendaire comme la forme stylisée d'une énergie concrète, dont les battements corporels se donnent à penser, sur le plan physique et psychologique, en terme de lutte amoureuse : au tournant du XVI<sup>e</sup> siècle, le thème de l'enlacement est déterminant dans l'émergence de la *maniera moderna*, qui se définit

<sup>41</sup> Voir notamment Aby Warburg, « Dürer et l'Antiquité italienne », *Les essais florentins, op.cit.*, 2003, p. 159-166.

<sup>42</sup> Voir Andreas Bayer, dir, *Art and Love in Renaissance Italy*, catalogue d'exposition (New-York, Metropolitan Museum of Art, 11 novembre 2008-16 février 2009), New-Haven-Londres, Yale University Press, 2008.

comme une prise de position éminemment critique vis-à-vis du modèle antique mais également vis-à-vis des sommets, réputés insurpassables, atteints par les œuvres de Raphaël et de Michel-Ange. Qu'il ressurgisse dans l'iconographie de la fureur guerrière et de la bataille (*la lutte pour l'étendard* de Léonard, *le combat des centaures* de Michel-Ange) ou bien dans les inventions si franches sur le plan érotique de la série des *Modi*<sup>43</sup> gravées par Marcantonio Raimondi ou celles, plus délicates et sensuelles, des *Amours des dieux*<sup>44</sup> gravée par Caraglio d'après Rosso Fiorentino, cette question de l'embrassement et de la subjugation des corps, intimement liée à la survivance de la culture tragique de l'Antiquité, se trouve au cœur de la réflexion moderne des artistes. Dans *Vénus et Adonis*, le bras en pronation du héros s'inspire d'une figure d'Amour endormi qui se trouvait sur un bas-relief antique célèbre, connu à la Renaissance sous le nom de *Lit de Polyclète*<sup>45</sup>. Par une série de déplacements d'accents dans le langage physique des gestes Titien avait déjà transformé cette figure d'Amour endormi en Christ mort<sup>46</sup>. Dans *Vénus et Adonis*, c'est par le biais d'un seul motif, le bras en pronation, expression de l'agonie et du sommeil dans l'art antique (on peut penser, entre autres, aux figures de Galates mourants, même si Donatello avait déjà établi, au Quattrocento, une articulation rigoureuse, via une confluence entre l'imaginaire renaissant du *putto* et la médecine pneumatique de l'Antiquité, entre relâchement musculaire, mort et sommeil, dans le groupe sculpté de *Judith et Holopherne*<sup>47</sup>) que Titien exprime dans la position du corps en

---

<sup>43</sup> Sur cette série voir notamment Bette Talvacchia, *Taking Positions : on the Erotic in Renaissance Culture*, Princeton, Princeton University Press, 1999.

<sup>44</sup> Sur cet ensemble, voir James Grantham Turner, «Caraglio's Love of the gods », *Print Quarterly*, 24, n°4, 2007, p. 359-380.

<sup>45</sup> Ces ressemblances ont déjà été soulignées à de nombreuses reprises, notamment par David Rosand, « Titian and the *Bed of Polyclitus* », *The Burlington Magazine*, 117, n°865, 1975, p. 242-245 et par Léonard Barkan, *op.cit.*, 1999, p. 267-268.

<sup>46</sup> Dans un dessin remanié du bas-relief, aujourd'hui aux Offices, daté autour de 1546, et dont le peintre se souviendra pour la position du Christ mort de la *Mise au tombeau* du Prado (1559), également destiné à Philippe II.

<sup>47</sup> Je renvoie à la très belle étude de Charles Dempsey, *Inventing the Renaissance putto*, Chapel Hill-Londres, The University of North Carolina Press, 2001.

suspens d'Adonis l'imminence de la mort tragique. Cette dimension morbide associée à l'imaginaire du bras en pronation apparaît également dans une interprétation proposée par Alberti d'une représentation de Méléagre mort : « Dans un corps mort, il ne doit y avoir aucun membre qui ne semble mort ; tous pendent, les mains, les doigts, la tête, tous tombent languissamment, tous enfin concourent à exprimer la mort du corps<sup>48</sup> ». Ainsi, l'invention de Titien reconduit, sous la forme d'une nouvelle configuration critique une dimension agonistique de la gestuelle, conforme à un type de simultanéité contradictoire des mouvements corporels qui affleure dans certaines des plus poignantes formules de pathos que nous a léguées en héritage l'art de l'Antiquité : la torsion du buste d'Adonis et le bras en pronation, dessinent, par une espèce de concomitance des contraires, un suspens dramatique, où le destin du héros, en train de s'accomplir mais déjà scellé, apparaît bien dans toute sa puissance : l'amour de la déesse et ses mises en garde ne peuvent empêcher Adonis de marcher au-devant de sa propre mort.

Étroitement lié aux représentations des amours des dieux et à l'imagerie de la poursuite érotique, mais placée entre les cadres fuyants que trace autour d'eux la présence inaperçue des chasseurs, la nymphe endormie et le satyre de la *Vénus du Pardo* participent également du même univers affectif que ces derniers, par les liens qu'ils entretiennent mutuellement avec l'imaginaire de la passion amoureuse en Occident. Dans le tableau, les chasseurs, s'engouffrant comme par effraction aux angles de la composition, pénètrent à l'intérieur d'un espace qu'ils ne font que traverser de part en part, arpenter dans tous les sens. Les nymphes et les satyres se tiennent, en créatures limitrophes, sur le seuil de l'entre-deux mondes : les hommes ne font que traverser le *locus amoenus*, sans pouvoir s'y attarder ou entrer en contact avec ses créatures de légende qui seraient comme les émanations essentielles de l'esprit du lieu. Associés à l'imaginaire de la *ninfa*, le motif de la chasse à courre (ou vénerie) renvoie également à toute une tradition, picturale et poétique, de la rencontre amoureuse en forêt,

---

<sup>48</sup> Leon Battista Alberti, *De la peinture*, Paris, Macula, 1992, p. 165.

idyllique ou funeste : dans les *Stanze per la Giostra* de Politien, c'est dans une clairière, où il débouche après s'être perdu en forêt au cours d'une partie de chasse, que Julien de Médicis, jeune prince encore farouche et ignorant des choses de l'amour, rencontre Simonetta Vespucci, dont la beauté profane trouble si fortement les sens du jeune chasseur qu'il la prend pour une nymphe ou une déesse de la nature<sup>49</sup>.



Figure 4  
**Titien**  
*Vénus et Adonis*  
Huile sur toile, vers 1554  
Madrid, musée du Prado

<sup>49</sup> Politien, « Stances », livre I, 26-60, p. 10-21, dans *Stances et Fable d'Orphée*, Paris, Les Belles Lettres, 2006.

Dans la série des peintures mythologiques réalisées pour le roi, Titien s'empare du thème à travers la légende de *Diane et Actéon*, où l'irruption sacrilège du chasseur dans l'ancre de la déesse chasseresse entraîne la métamorphose et la mort (vengeance divine déjà visible à travers la tête de cerf, symbole de Diane, posé sur le rebord d'un pilier, qui surplombe le bassin où se baignent les nymphes), issue tragique de la légende que Titien traitera dans une de ses dernières toiles, où par un singulier phénomène d'inversion dynamique de sens c'est Diane qui poursuit à travers la forêt le chasseur, en pleine métamorphose et déjà mordu à mort par ses chiens. Par une véritable force démonophanique d'apparition, la Diane de Titien entraîne, par un phénomène de contamination dramatique intense, toutes les formes naturelles à participer activement au sortilège de la métamorphose du chasseur en gibier. Cette œuvre illustre une des facettes que va revêtir (avec l'ange de la salutation angélique), dans les dernières inventions de Titien, le thème théophanique de l'irruption du divin dans le monde : c'est par une même force d'apparition, rejetée dans le *parergon*<sup>50</sup> des images, et médiatisée par toute une gestualité déplacée de la mobilité corporelle, concentrée dans les accessoires extérieurs animés, chevelure et vêtement, que *ninfa* donne à voir, en une forme de raccourci fulgurant, sa capacité à conjoindre dans la répétition, les différences les plus radicales. Dans la *Vénus du Pardo*, où les personnages évoluent sur des plans de réalité intermédiaires, c'est par une singulière excitation de la confluence des contraires que Titien donne naissance, au cœur de cette atteinte portée à la visibilité ordinaire, à une métamorphose visuelle spécifique : nymphe chassée ou nymphe chasseresse, il semble que ce soit, au-delà du simple canevas mythologique, la poursuite fantasmagorique de l'Antiquité perdue, retrouvée sous la forme paradoxale de la vision poétique, que Titien donne à voir dans sa composition, à travers tout un pandémonium de motifs, extrêmement surdéterminés.

Dans la *Vénus du Pardo*, Titien reprend et développe un sujet

<sup>50</sup> Sur cette notion clé, voir les analyses de Jacques Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 2010, p. 19-94.

singulièrement ambigu et complexe, propre au genre de la pastorale, poétique et picturale : la jonction du visible et de l'invisible, la rencontre, au cœur du *locus amoenus*, entre le monde des hommes et le monde des dieux. Le peintre lui-même a insisté, on le sait, sur la dimension poétique des peintures mythologiques qui compose la série des tableaux exécutée pour le roi d'Espagne. Dans son *Dialogo sulla pittura*, publié à Venise en 1548, un autre peintre contemporain de Titien, Paolo Pino, affirmera à son tour que « la peinture est proprement poésie, c'est-à-dire invention, laquelle doit faire apparaître ce qui n'existe pas<sup>51</sup> ». Dans la série des mythologies peintes pour Philippe II, Titien, dans le prolongement des légendes évoquées par Ovide, que contribuent à diffuser les réécritures plus ou moins savantes des polygraphes italiens<sup>52</sup>, invente de nouvelles métamorphoses : en ce sens, la *Vénus du Pardo* déploie au-delà de sa propre visibilité, par les rapprochements inédits qu'elle établit entre des motifs jugés familiers, toute une série de figures en constellation, frange infra-iconographique de l'œuvre qui nous amène à considérer ce tableau comme le lieu d'une intense réflexion menée par Titien autour des enjeux stratégiques qui se cristallisent, depuis l'aube du Quattrocento, autour d'un très vieux rêve collectif de *Renovatio* totale de la culture antique, de sa pensée et de ses images.

---

<sup>51</sup> Paolo Pino, *Dialogue sur la peinture*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 58.

<sup>52</sup> Voir l'article de Carlo Ginzburg, « Titien, Ovide et les codes de la représentation érotique au XVI<sup>e</sup> siècle », dans Carlo Ginzburg, *Mythes, emblèmes, traces*, Lagrasse, Verdier, 2010, p. 185-217.

