

Le Couronnement d'épines par Titien

Par Régis Burnet

Professeur à l'université de Louvain-La-Neuve (Belgique)

Comment oser dire que ce tableau, exécuté par un peintre censé être l'un des plus grands, est franchement de mauvais goût ? Tel est le dilemme qui agite les historiens de l'art du XIX^e siècle et du début du XX^e.

En effet, cette imposante composition, presque à taille réelle, ne correspondait pas à l'esthétique de leur époque. La couronne d'épines est trop présente, l'expression de la douleur outrée, les postures ne sont pas très dignes et le réalisme anatomique tout à fait extrême. Comment le Sauveur du monde se serait-il abaissé à pousser un tel cri de détresse au milieu de légionnaires bodybuildés ?

Pour conjurer le malaise, on a souvent taxé l'œuvre de maniériste, en la rappro-

chant de cette période où Titien, après les fulgurants succès de sa jeunesse, voyage beaucoup et se vautre dans cette esthétique à la mode pour retrouver richesse et renommée. Il aurait connu une « crise maniériste » comme on fait une crise de la cinquantaine, heureusement bien vite passée grâce à son retour à Venise.

C'est oublier le lieu pour lequel le tableau a été peint : la chapelle funéraire de l'Istituto di Santa Corona à Santa Maria delle Grazie à Milan. Cette société pieuse fondée par de riches bourgeois marqués par une spiritualité de la souffrance est hantée par le discours de Matthieu 25, « j'ai eu faim et vous ne m'avez pas donné à manger ». Or, cette confrérie ne se contente pas d'abstraites aumônes : ses membres se préoccupent de nourrir les pauvres de leur main, et paient des médecins et un pharmacien pour les soigner. Leur connaissance intime de ce qu'est la douleur s'associe à la vénération d'un fragment de la couronne d'épines qu'ils possédaient dans leur chapelle. Le maniérisme de Titien est certes une esthétique à la mode, mais il correspondait parfaitement à la spiritualité de ceux qui avaient commandité l'œuvre. ●

À LIRE

- **Titien. Questions d'iconographie**
Erwin Panofsky, coll. « Bibliothèque Hazan », éd. Hazan, 2009.
- « **Bemerkungen zum "Römischen" Günter Passavant, Stil Tizians um 1540** » *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 35, 1991, p. 85-114.
- **Titien**
Augusto Gentili, éd. Actes Sud, 2012.



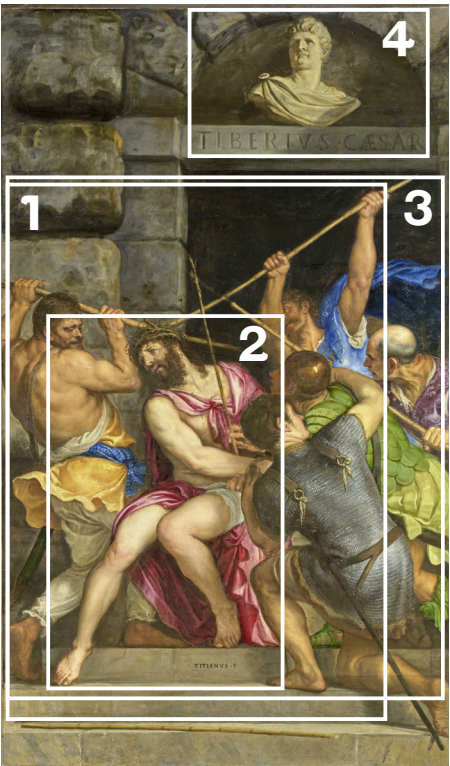
Le Couronnement d'épines

Tiziano Veccelio dit Titien, vers 1540-1543, huile sur bois, 300 x 180 cm. Paris, musée du Louvre.

© RMN-Grand Palais, musée du Louvre/Adrien Didierjean

L’auteur

Formé par les Bellini, Titien (1488/1490-1576) est l’un des peintres les plus importants de toute l’histoire vénitienne. Entré à l’âge de 18 ans dans l’atelier de Giorgione, il est profondément influencé par son naturalisme. Puis, au tournant des années 1530, il s’essaie au maniérisme, voyage beaucoup, devient un artiste renommé. À la fin de sa vie, à partir de 1560, il demeure à Venise et cherche des formes nouvelles. Il est l’auteur de certains des plus célèbres tableaux de l’histoire de l’art européen comme *La Femme au miroir* (1515), *l’Assomption* (1518), *La Vénus d’Urbain* (1538), le *Saint Jean Baptiste* (1540), ainsi que d’un grand nombre de portraits comme ceux de Paul III (1543), François I^{er} (1538), Charles Quint (1548), et de lui-même (1570).



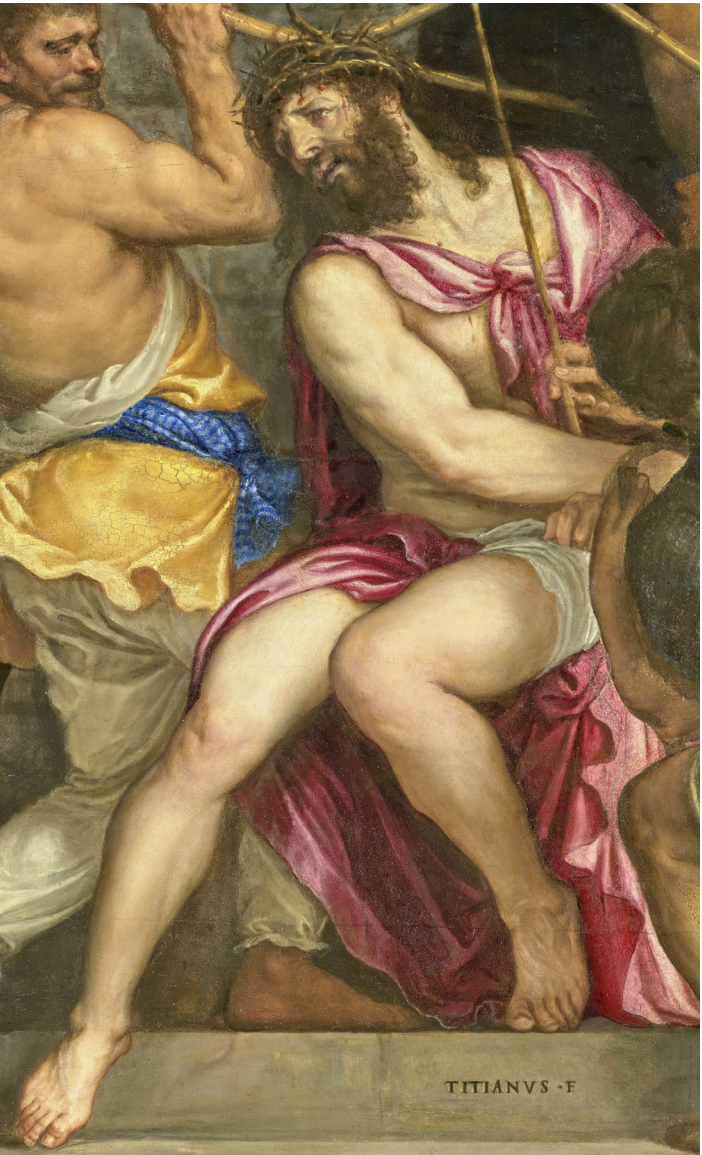
1... UN RÉBUS POUR INITIÉS

Obéissant au goût du maniérisme pour les évocations savantes, Titien multiplie les allusions à l’histoire de l’art. L’attitude du guerrier du premier plan rappelle la pose d’un des *Ignudi* (les jeunes gens nus) de la Sixtine. Le geste du soldat brandissant la lance au-dessus de la tête dans un grand mouvement est imité du *Agamemnon tuant Odios* au plafond de la salle de Troie du palais ducal de Mantoue réalisé par Jules Romain, que Titien admirait beaucoup. Quant au dernier sbire, il se tient dans la fameuse posture serpentine (à demi tournée) chérie par Raphaël et présente par exemple dans la *Transfiguration*. Avec sa musculature impressionnante et l’étrange étoffe qui couvre ses reins et évoque la léonté, la parure du lion de Némée, il ressemble à l’Hercule de nombreux reliefs romains, repris dans les œuvres de la Renaissance.



2... PORTRAIT DU CHRIST EN LAOCOON

Dès l’époque de sa réalisation, les premiers spectateurs de l’œuvre reconnurent dans le visage du Christ et la pose très particulière de ces jambes l’une des plus célèbres sculptures de l’Antiquité : le groupe du Laocoon, découvert en 1506 et sur-le-champ acheté par le pape Jules II pour le palais du Belvédère (il est conservé aujourd’hui dans le musée Pio-Clementino du Vatican). Il représente le prêtre qui, selon l’*Odyssée* ou l’*Énéide*, exhorta les Troyens à ne pas faire entrer le cheval dans leur ville puis fut tué avec ses fils par des serpents. Les traits tordus par le tourment, le corps déjeté, il est l’expression même de ce que l’historien de l’art Erwin Panofsky (1892-1968) nommait l’*exemplum doloris*, le parangon de la douleur. Cette citation permet au peintre de prendre au sérieux l’Incarnation. Rompant délibérément avec la représentation traditionnelle qui figurait un Christ soumis qui laissait faire ses bourreaux avec une surhumaine résignation, Titien peut ainsi montrer un corps souffrant intensément qui résiste de tous ces membres.



Le contexte historique

On a longtemps décrit le maniérisme comme une sorte de parenthèse dans l’histoire de l’art, en réaction à la mort de Raphaël et au sac de Rome en 1527. En réalité, c’est une réaction au carcan du naturalisme de la Renaissance et à ses règles étouffantes et un peu froides. Les poses s’accroissent, le dessin se fait très présent, les courbes aussi ; on multiplie les références savantes à l’Antiquité grecque ou aux artistes du passé ; on cherche par-dessus tout à exprimer des émo-

tions, parfois jusqu’à la caricature. On prétend aussi souvent que Titien, pour donner un second souffle à sa carrière, se serait plié au diktat de cette mode étrangère à Venise. C’est oublier que le maître ne rompt pas avec tout ce qu’il a fait précédemment en particulier son art de la composition, et que les grands peintres de l’époque sont aussi maniéristes : Andrea Schiavone, Paris Bordone et surtout Véronèse.

3... UNE COMPOSITION COMPLEXE

La composition de l'œuvre est des plus complexes. Elle s'organise en spirale depuis le légionnaire agenouillé du premier plan, remonte vers les deux autres dont les têtes sont alignées puis pivote grâce à l'homme au manteau bleu. Son bâton fait descendre le regard vers Jésus et ce mouvement est accompagné par l'étoffe flottante, par l'arc de plein cintre de la porte et finalement par son piédroit. L'œil suit alors la tache claire du corps de Jésus et celle, parallèle, du soldat le plus à gauche. Cette composition dirige donc l'attention du spectateur sur le corps douloureux de Jésus. Ce mouvement d'ensemble ne s'opère pas au détriment des éléments qui le constituent. Chaque corps est parfaitement différencié par une position qui lui est spécifique et que vient souligner l'extrême précision anatomique du jeu des muscles. Chacun est vêtu d'une couleur particulière qui sert à l'individualiser.

Le groupe se détache sur fond d'une architecture sévère qui rappelle la mode du temps de Titien: on reconnaît en effet le bossage propre au style *bugnato*, par exemple celui du palais Médicis de Florence. Ces éléments de composition n'aident pas qu'à charpenter la scène, ils prennent sens. L'aspect massif et austère du *bugnato* dénote le poids d'un pouvoir oppresseur et sans limite; l'excès des gestes de la soldatesque évoque la barbarie humaine, tandis que la construction en spirale focalise l'attention sur le visage souffrant du Sauveur. Le jeu entre l'individualité et le caractère compact et ordonné du mouvement des bourreaux fait réfléchir à la terrible puissance de l'effet de groupe qui unit les êtres «comme un seul homme».



LA SOURCE

Les soldats le conduisirent à l'intérieur du palais, c'est-à-dire du prétoire. Ils appellent toute la cohorte. Ils le revêtent de pourpre et ils lui mettent sur la tête une couronne d'épines qu'ils ont tressée. Et ils se mirent à l'acclamer: «Salut, roi des Juifs!» Ils lui frappaient la tête avec un roseau, ils crachaient sur lui et, se mettant à genoux, ils se prosternaient devant lui. Après s'être moqués de lui, ils lui enlevèrent la pourpre et lui remirent ses vêtements. Puis ils le font sortir pour le crucifier. Marc 15,16-20

4... LE BUSTE, ENTRE ARCHÉOLOGIE ET THÉOLOGIE

Le buste de Tibère est caractéristique du temps de Titien. En effet, il montre le goût pour l'archéologie, car il reprend les sculptures conservées dans les collections des grands personnages du moment. Mais encore, il rappelle l'intérêt de la Renaissance pour les moindres détails du monde antique: Sévérien de Gabala (*La Création du monde* 6,5) et Apulée (*Apologie* 85), dont les œuvres étaient éditées à l'époque du peintre, affirment que des portraits et des bustes de l'empereur ornaient les bâtiments publics. La présence de ce buste construit également un contraste théologique: entre le roi des Juifs et le César de Rome, deux conceptions du pouvoir qui s'opposent.



L'histoire de la représentation

Lorsque Titien peint son tableau, le couronnement d'épines est un sujet récent. En effet, bien que le premier exemple remonte au IV^e siècle (sur un sarcophage conservé au Latran), la scène n'a pas été fréquemment dépeinte: on lui préfère de loin la flagellation ou les outrages, qui combinent toutes les tortures infligées à Jésus. Quand elle est représentée, c'est souvent au sein d'une série sur la Passion comme dans certains évangéliaires ou par exemple sur les portes de la cathédrale de Bénévent (XI^e siècle). Son individuation se comprend peut-être par les visions d'une mystique du XIV^e siècle, Brigitte de Suède, mais on peut aussi penser aux représentations théâtrales des Mystères de la Passion. Ceux-ci expliquent sans doute la mise en scène des bâtons, qui permettait aux acteurs de manipuler la couronne sans mal et surtout de faire saisir l'action aux spectateurs qui se trouvaient loin. Chez Jérôme Bosch (National Gallery) ou Antoine Van Dyck (Prado), c'est un reître au gantelet de fer qui s'en charge. Près de trente ans après le tableau du Louvre, en 1576, Titien a réalisé une seconde version de son œuvre (aujourd'hui conservée à l'Alte Pinakothek de Munich) avec une manière tout à fait différente: abandonnant le dessin précis, il la situe dans l'ambiance fantomatique d'une demi-pénombre éclairée par un chandelier.