

À Colette Cosnier



TINTORET

SOUS LE REGARD DE JOHN RUSKIN

anthologie vénitienne

TEXTES RÉUNIS ET PRÉSENTÉS
AVEC UNE INTRODUCTION CRITIQUE
par EMMA SDEGNO
traduction d'ANDRÉ HÉLARD

Marsilio



Scuola Grande di San Rocco.
Studi e Ricerche

COMITATO SCIENTIFICO

Presidente

Irene Favaretto

Giovanna Nepi Scirè
Ignazio Musu
Manlio Miele
Maria Laura Picchio Forlati
Mario Piana
Rosella Mamoli Zorzi

Segretaria

Ester Brunet

Segretaria di Redazione

Maria Giovanna Romanelli

San Polo 3052, 30125 Venezia
tel. 041/5234864
fax 041/5242820
e-mail: snrocco@libero.it

CANCELLERIA

Guardian Grando

Franco Posocco

Vicario

Demetrio Sonaglioni

Guardian da Matin /

Cancelliere

Alfredo Baroncini

Scrivano /

Conservatore degli Archivi

Gian Pietro Casadoro

1° Decano

Giuliano Zanon

2° Decano

Claudia Salmini

1° Sindaco

Gaetano Guzzardi

2° Sindaco

Livia Pancino

1° Procuratore di Chiesa

Giuseppe Goisis

2° Procuratore di Chiesa

Maria Agnese Chiari

3° Procuratore di Chiesa

Irene Favaretto

1° Aggiunto

Giovanni Sammartini

2° Aggiunto

Gianmario Guidarelli

3° Aggiunto

Loris Costantini

Cette édition, soutenue par la Scuola Grande di San Rocco, s'inscrit dans le cadre des différentes manifestations et expositions organisées en Italie et aux Etats-Unis pour la célébration des deuxième et cinquième centennaires de la naissance de John Ruskin et du Tintoret par les institutions suivantes :

SCUOLA GRANDE
DI SAN ROCCO IN VENEZIA

FONDAZIONE MUSEI CIVICI
DI VENEZIA

GALLERIE DELL'ACCADEMIA
DI VENEZIA

NATIONAL GALLERY OF ART,
WASHINGTON

GUILD OF ST GEORGE,
SHEFFIELD

PATRIARCATO DI VENEZIA

Remerciements de l'éditeur

Pour l'autorisation de publier le manuscrit du *Carnet de notes vénitien de 1845* : à la Pierpont Morgan Library, New York, aux administrateurs de la Ruskin Library de la Guilde de St George, à la Ruskin Foundation

Traduction

André Hélard

Crédits photographiques

Pour l'autorisation de publier les reproductions des œuvres de John Ruskin, E.C. Burne-Jones, Angelo Alessandri, C.F. Murray, J.M.W. Turner, Université de Lancaster, Ruskin Collection, Musées de Sheffield, Ruskin Museum, Coniston, Tate Archives, Londres, Fondazione dei Musei Civici, Venise, Gallerie dell'Accademia, Venise, Patriarcat de Venise, Scuola Grande di San Rocco, Venise

couverture

John Ruskin, "Mages et Chérubins", étude de *L'Adoration des Mages* de Tintoret, Venice, Scuola Grande di San Rocco, 1852, RFRL

© 2018 by Marsilio Editori®
s.p.a. in Venezia
Première édition Septembre 2018
ISBN 978-88-317-4348-8
www.marsilioeditori.it

Un mal sournois, presque une souffrance, semblait s'être emparé au dix-neuvième siècle des voyageurs qui visitaient Venise – destination privilégiée pour les amoureux de l'art et de l'histoire. Ayant cessé d'être la capitale d'une république singulière, multiforme et libérale, Venise avait sombré dans le déclin économique, la décadence sociale et la ruine matérielle. Les longs sièges imposés par les empires ottoman, français et autrichien, avaient défait une structure politique fondée principalement sur les valeurs du commerce et de la tolérance, de l'inspiration et de l'innovation. En ce siècle crucial, seul le Royaume-Uni avait épousé les aspirations des intellectuels des Lumières : George Byron et John Ruskin, mais aussi Ugo Foscolo et Giuseppe Mazzini, pour ne citer que quelques noms, qui au nom d'une Europe idéale désirèrent libérer la Grèce du joug turc et réunifier l'Italie, qui n'était encore considérée que comme une simple entité géographique. A l'itinéraire spirituel qui avait mené les moines et les Croisés du Moyen-Âge vers Jérusalem et la Terre Sainte succédèrent aux XVIII^e et XIX^e siècles le Grand Tour et la remontée des gentlemen vers les sources grecques, romaines et médiévales de la civilisation occidentale. Dans le fameux incipit de ses Pierres de Venise, John Ruskin désigne la cité des Doges comme le modèle d'une vie communautaire idéale, modèle que ses compatriotes auraient intérêt à regarder pour asseoir un pouvoir politique et culturel dont Londres serait le centre de gravité. À la révolution industrielle qui a fait la puissance britannique, à l'urbanisation qui étend son emprise, à l'architecture classique comprise comme image impériale de son État, il oppose le style gothique, la tradition populaire des siècles passés en même temps que l'habileté des artisans et la sagesse des paysans, comme solution corporative aux conflits sociaux. Et sa découverte, dans les Alpes, du paysage et du pittoresque, aussi bien que sa recherche des secrets de l'architecture antique, l'amènent à proposer une nouvelle idée de l'unité de l'Europe, sur la base de la culture, après un millénaire de guerres et des schismes, de peste et de sécessions qui l'ont déchirée. C'est la raison même de son combat pour la restauration de l'architecture monumentale et la conservation des œuvres d'art, non pas au gré d'initiatives individuelles capricieuses et sans méthode, mais dans l'inventaire rigoureux des pertes subies et le respect tangible de l'identité vénitienne. Sa confrontation avec les autres experts en ce domaine, français, anglais, allemands et italiens, est donc d'ordre moral et politique plutôt que stylistique et culturel. Dans cette perspective, la Venise byzantine et gothique représente pour lui un tissu urbain cohérent dont l'harmonie n'est pas déterminée par des monuments dominants mais par la cohérence du système complexe de l'eau, des rues, et des édifices, immergés dans la lumière et dans l'espace. Dans sa lettre du 24 septembre 1845 à son père, il exprime son bouleversement romantique devant la magie de Venise en même temps que la souffrance que lui cause l'état de ruine

dans lequel est tombée la cité. Ce n'est pas une attitude misonéiste d'aristocrate, comme l'ont prétendu certains spécialistes, mais un regard critique sur la modernité victorienne qui lui semble engagée, au nom d'une révolution industrielle agressive, sur la voie de l'autodestruction. Ce que toute l'œuvre de John Ruskin, ses écrits, peintures, conférences et appels à une prise de conscience, tendaient à affirmer, c'est le primat du sentiment artistique, et la permanence de la culture comme mesure de l'évolution. Cette intuition parfaitement prophétique peut se vérifier aujourd'hui si l'on observe les dysfonctionnements et les méfaits de la technocratie, de la mondialisation et de la marchandisation, qui finissent par faire passer tout idéal personnel et toute aspiration collective pour quantité négligeable. En ce sens la pensée de l'artiste et polémiste britannique apparaît profondément actuelle et nous oblige à réfléchir sur les problèmes de notre temps. C'est dans cet esprit de défense de la personne humaine et de la dignité de l'art, que John Ruskin découvre à Venise l'œuvre de Jacopo Tintoretto, son ambiguïté figurative, son existentialisme transgressif, son élan impressionniste. Ayant rejeté le classicisme de la Renaissance, et devant l'épuisement de l'académisme répétitif du 19^e siècle, il tente une synthèse entre la virtuosité des artisans du Moyen-Âge byzantin et gothique, et la recherche d'une expressivité propre au style baroque, en partant précisément du stupéfiant pouvoir d'illusion du grand maître vénitien. Des teleri de la Scuola Grande di San Rocco qui illustraient la Bible de l'humanité, il saisit toute la grandeur tragique. Et ses écrits, lus dans le monde entier, d'artiste et de polémiste, contribuent à la naissance du « mythe de Venise » et de la renommée de la Scuola di San Rocco, la « Chapelle Sixtine de Venise ». Ils sont finalement à l'origine d'une attention générale qui a amené les grandes cultures occidentales à se reconnaître dans la cité (un Phénix qui renaît toujours de ses cendres), et à entreprendre la nécessaire œuvre de sauvegarde et de conservation. C'est une grande dette de reconnaissance que tous, Vénitiens ou non, ont envers cet homme inspiré, talentueux et généreux. L'année 2019 sera marquée par deux dates importantes : le deux-centième anniversaire de la naissance de Ruskin, et le cinq-centième anniversaire de celle de Tintoret. La publication de ce volume prend place parmi les événements organisés pour célébrer ces deux grands artistes, et vise à faire reconnaître l'importance de leur contribution à l'identité de notre civilisation commune, en présentant conjointement les écrits et dessins de l'écrivain anglais et les peintures du peintre vénitien. Que soient ici vivement remerciées toutes les personnes qui y ont contribué avec enthousiasme.

FRANCO POSOCCO

Guardian Grando de la Scuola Grande di San Rocco in Venise

Si l'on regarde cela avec des yeux d'aujourd'hui, on peut se demander comment Ruskin fut si immédiatement transporté par la peinture de Tintoret, qu'il découvrit en visitant la Scuola Grande di San Rocco en 1845, en compagnie de l'aquarelliste J.D. Harding. Il décrit la passion fulgurante qui le lia pour le reste de sa vie au grand peintre vénitien, en un passage de son Épilogue de 1883 à Modern Painters II : « Quand, ayant traversé la galerie supérieure, nous arrivâmes à la salle de la Crucifixion, nous nous assîmes tous les deux sans regarder le tableau – mais en nous regardant l'un l'autre, littéralement le souffle coupé au point de ne pouvoir tenir debout ! ». Ce passage éclaire la plus frappante peut-être, l'une des nombreuses contradictions qui paraissent marquer le long cheminement de Ruskin dans l'étude et la connaissance de l'histoire de l'art européen, après bien sûr sa découverte de Turner et son amour pour son œuvre. Ce livre apporte une réponse à cette question et c'est un guide extraordinaire pour aller à la découverte d'un Tintoret jusque-là quasiment inconnu, vu par les yeux d'un homme ayant placé au centre de sa vie non une conception de l'art pour l'art, mais plutôt l'art comme facteur du progrès de la civilisation, point de rencontre avec une éthique de la vie, et soutien au bien de l'humanité. C'était dans la logique de l'école de pensée que Ruskin contribua lui-même à forger, avec nombre de ses amis, membres ou proches de la confrérie des Préraphaélites, dont le projet artistique marqué par l'utopie s'ouvrait à de nouvelles pratiques de l'artisanat, à une éthique et une esthétique du travail, à la fois mystique et concret, visionnaire et pragmatique. C'était le temps des petites choses : « Les vrais grands artistes, écrivait encore Ruskin dans l'Épilogue de Modern Painters II, sont ceux qui ont tout fait à fond, et n'ont jamais méprisé une des choses, aussi petite fût-elle, que Dieu a faites. » En ouvrant son cœur et son esprit à la grandeur de Tintoret, il revivait sa passion pour Turner, autre outsider en son époque, prophète d'une peinture qui allait, au cours du 20^e siècle, conquérir une place essentielle et précurseur d'une modernité proche des chaos de Pollock et des atmosphères de Rothko. La publication de ce volume, assurée par Emma Sdegno et soutenue par l'engagement total de la Scuola Grande di San Rocco, qui fut toujours un lieu de référence de la vie culturelle vénitienne, augure bien de cette année qui voit Ruskin et Tintoret au centre de la programmation de la cité, célébrés dans deux expositions au Palais des Doges. Un projet que la Fondazione dei Musei Civici a fortement souhaité, pour remettre en lumière, après des années de silence, des aspects inédits de la vie et de l'œuvre de ces deux géants de l'histoire de Venise, Tintoret, farouche défenseur de l'intégrité de l'art et de sa beauté la plus ancienne, et Ruskin, artisan de cette beauté et puissant interprète et historien de « l'Art des Hommes ».

GABRIELLA BELLI

Directrice des Musei Civici Veneziani

Ce livre inaugure le cinq-centième anniversaire de la naissance de Jacopo Robusti, dit le Tintoret. Après les avant-goûts que furent les expositions de Cologne et de Paris, les célébrations se poursuivent en une série d'événements culturels importants incluant trois expositions à Venise et une à Washington. Elles ont été organisées en collaboration avec la National Gallery of Art de Washington, l'association Save Venice, la Fondazione dei Musei Civici, le Musée National des Gallerie dell'Accademia, la Scuola Grande di San Rocco, la Scuola Grande di San Marco et la Curie du Patriarcat de Venise. Cette publication est particulièrement bienvenue et pertinente, puisque nous savons grâce aux études d'Anna Laura Lepschy et de Rosella Mamoli Zorzi – combien les écrits de John Ruskin furent déterminants pour des générations de lecteurs de langue anglaise, de Henry James à Bernard Berenson. Depuis la bouleversante révélation du 24 septembre 1845 à la Scuola Grande di San Rocco, qu'il raconte dans la lettre à son père qui ouvre ce volume, jusqu'à Praeterita où il affirme que cette illumination a déterminé le cours de sa vie entière, en l'amenant à écrire Les Pierres de Venise, Tintoret est resté pendant quarante ans au centre des intérêts de Ruskin, avec Turner, Luini, Botticelli et Carpaccio. Mais Ruskin ne se contente pas de célébrer, il élabore aussi une méthode. Toutes les peintures sont décrites avec soin et, à l'occasion, leur pitoyable état de conservation est aussi enregistré. L'itinéraire commence à la Galerie de l'Accademia, où Ruskin recommande de ne pas se laisser distraire par la grandiose Assomption du Titien et de prêter attention aux deux Tintorets qui, à l'époque, se trouvaient à côté, l'Adam et Ève et le Caïn et Abel, supérieurs, selon lui, au Miracle de l'esclave, plus connu, et qui sera, dans ce même lieu, au cœur de l'exposition consacrée aux années de jeunesse du maître, de septembre 2018 à janvier 2019. Le travail sur Tintoret est conduit à plusieurs niveaux avec la participation de toute une équipe, appelée à exécuter des copies de tableaux entiers ou de détails ; tout un matériel destiné à servir à l'étude, à la documentation, à l'enseignement. Tintoret, comme Bellini, ne peut être compris qu'à Venise. C'est une visite non seulement attentive, mais lente et longue, que celle que propose Ruskin, qui assure qu'elle ne peut qu'apporter un immense profit : « Cela, dit-il, m'a fait énormément de bien et je m'en suis senti grandi – comme si je m'élevais à sa hauteur ». C'est une invitation que nous accepterons volontiers, en remerciant la curatrice de la Scuola Grande di San Rocco, qui a permis ce travail.

PAOLA MARINI

Directrice de la Galerie de l'Accademia à Venise

Cette année marque le début des célébrations du deux-centième anniversaire de la naissance de John Ruskin (1819) et du cinq-centième anniversaire de la naissance de Jacopo Robusti dit le Tintoret (1518/1519). Ruskin fut un admirateur passionné de ce peintre, dont il a, plus que quiconque, établi la réputation dans le monde anglophone. De sa première rencontre avec les œuvres de Tintoret, à la Scuola Grande di San Rocco en septembre 1845, que documente une lettre exaltée à son père, jusqu'aux dernières années de sa vie, où il faisait exécuter des copies des Tintorets de la Scuola ou du Palais des Doges, l'engagement passionné de Ruskin pour l'art de Tintoret ne se démentit jamais. Portant sur l'œuvre de celui-ci un regard aussi sensible que pénétrant, il écrivit magnifiquement sur lui dans Modern Painters (1846), dans Les Pierres de Venise (1851-1853) avec l'Index vénitien, aussi bien que dans sa conférence de 1872, « On the Relation between Michael Angelo and Tintoretto ».

Ce nouveau volume publié par la Scuola Grande di San Rocco et édité par Emma Slegno, est un cadeau inestimable pour les admirateurs de ces deux artistes, puisqu'il rassemble les écrits de Ruskin et un choix des copies qu'il fit lui-même ou qu'il fit faire à partir de peintures de Tintoret. Les textes et les images sont situés dans leur contexte par une introduction qui explique les rapports entre les observations de Ruskin sur Tintoret et ses idées théoriques sur l'« imagination pénétrative » – la capacité de comprendre une idée ou une chose dans sa totalité, à la fois son apparence toute extérieure et son essence la plus intime. Organisé comme un guide, ce livre sera désormais indispensable à quiconque souhaitera étudier les peintures de Tintoret tout en consultant les avis de Ruskin, que ce soit sur place à Venise ou en tant que voyageur en chambre.

La National Gallery of Art est heureuse de collaborer avec la Scuola Grande di San Rocco et d'autres institutions vénitienes pour commémorer ce double anniversaire. En tant que site de la plus importante réalisation de Tintoret, et de la rencontre cruciale de Ruskin avec ce peintre, la Scuola est un partenaire essentiel dans les événements qui marquent ces dates importantes : la première grande exposition jamais consacrée à Ruskin en Italie, John Ruskin. Le pietre di Venezia, au Palais des Doges à partir du printemps 2018, et la grande exposition Tintoret au Palais des Doges à partir de septembre 2018 puis à la National Gallery of Art en mars 2019, sans compter d'autres expositions, conférences et autres événements. Cinq siècles après sa naissance, la National Gallery of Art est très fière de se joindre à la Scuola Grande di San Rocco pour honorer cet artiste à nul autre pareil, fils de Venise et confratello de la Scuola.

EARL A. POWELL III

Directeur de la National Gallery of Art, Washington

TABLE DES MATIÈRES

Ruskin à Venise : qui veut traiter ce sujet est inévitablement confronté moins à sa figure même et à sa pensée, dans toute sa richesse et ses évolutions successives, qu'à diverses affirmations plus ou moins lapidaires. Car ses théories et ses études critiques, souvent sorties de leur contexte et jugées à la légère, ont fini par être comme gravées sur ces pierres de Venise dont il a si longuement parlé. Cet important écrivain d'art risque ainsi d'être connu davantage à partir d'idées préconçues ou d'ouvrages décrivant sa production qu'à travers ses propres textes. L'occasion tout à fait exceptionnelle, qui réunit Ruskin et Tintoret pour les anniversaires de leurs naissances, à 300 ans de distance, nous invite à approfondir l'œuvre de Tintoret, particulièrement dans les églises vénitiennes, à travers ce regard admiratif, en nous laissant guider par lui, dans cette Venise immuable que Ruskin nous restitue avec toute son expressivité, aussi originale que passionnée. Sa description s'attarde sur des détails comme si tout en observant une scène il feuilletait les passages des Saintes Ecritures qui l'ont inspirée. Même si l'on est loin de la critique théologico-liturgique à quoi nous a habitués le concile Vatican II, l'engagement narratif de l'écrivain transmet cette émotion communicative qui est sa caractéristique la plus tangible ; et même quand il s'attarde dans ses descriptions, les éléments esthétiques y sont rendus avec une dimension qui fait écho à leur stupéfiante grandeur.

L'intention de Ruskin est de décrire, de façon pédagogique, ces grandes peintures, comme pour apporter à chacune la lecture de ce qu'il est venu admirer. Si Tintoret décrit en peignant, Ruskin peint en décrivant. La fascination que Tintoret suscite chez Ruskin, a peut-être sa source dans ce réalisme et cette immédiateté toute tintoretienne qui porte à une suprême union le lien profond de l'humain et du divin, du spirituel et du matériel, jamais opposés mais exprimés synthétiquement selon la logique de l'Incarnation telle que la professe le Credo chrétien. C'est pourquoi l'écrivain se sent emporté par Tintoret, parce que, plus que tout autre, ce maître exprime la dimension divine dans ce qu'elle a d'humain et vice-versa, la toute-puissance dans la faiblesse, l'infini dans le fragment, l'ombre et la lumière, la présence et l'absence : c'est le chemin de beauté que le peintre avait découvert en une lente évolution, un chemin qu'expriment de façon exemplaire ses représentations de la Cène. Laissons-nous guider dans ce parcours car la source de ces œuvres a gardé toute sa valeur de jadis, particulièrement pour nous qui sommes si loin de l'univers biblique des grands chefs d'œuvre des églises vénitiennes, cet univers qui était si familier à Tintoret comme à Ruskin.

DON GIANMATTEO CAPUTO
Délégué au Patrimoine,
Patriarcat de Venise

- 12 **PRÉFACE**
CLIVE WILMER
- 14 **NOTE DU TRADUCTEUR, NOTE DE L'ÉDITEUR,
ET REMERCIEMENTS**
- 18 « **MON TRÈS CHER PÈRE...** »
JOHN RUSKIN
- 21 « **UN PEINTRE VENU D'UNE AUTRE PLANÈTE** » :
TINTORET ET LA SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO
EMMA SDEGNO

- 56 **INDEX DES TINTORET
DE VENISE**
JOHN RUSKIN

ANNEXES

- 160 **TROIS LETTRES DE VENISE, 1845**
- 162 **CARNET DE NOTES VÉNITIEN, 1845**
- 165 **ÉPILOGUE À MODERN PAINTERS II**
- 165 **PRAETERITA, 1885**
- 170 **BIBLIOGRAPHIE**
- 174 **LISTE DES ILLUSTRATIONS**

PRÉFACE

John Ruskin nous dit dans son autobiographie, *Praeterita* (1885-1889), qu'il fut « contraint à étudier l'histoire de Venise » par sa découverte, en 1845, du peintre Jacopo Tintoretto, alors bien négligé. Au moment même où il allait conclure, de façon révolutionnaire, que le grand siècle de la peinture italienne n'était pas celui de Raphaël et de Michel-Ange, mais le Quattrocento, sa visite non programmée de la Scuola Grande di San Rocco lui révéla un artiste dont l'œuvre était d'une puissance et d'une grandeur incomparables. Il voulut savoir quelles étaient les sources de la splendeur de Tintoret. Et comment s'expliquer, par ailleurs, ses insuffisances. C'est en répondant à ces questions, qu'il fut amené, écrit-il, à tout ce qu'il avait « tracé ou dit sur les lois de la force et de la vertu d'une nation ». En d'autres termes, c'est à travers Tintoret que Ruskin en vint à la conviction que les œuvres d'art expriment bien plus que le goût et les enthousiasmes de leur auteur : qu'elles parlent de la société dans laquelle elles sont nées et, consciemment ou non, transmettent ses valeurs et ses préoccupations. Si c'est aujourd'hui un lieu commun de placer Tintoret à côté de Titien et Véronèse comme l'un des grands maîtres du Cinquecento vénitien, c'est en grande partie à Ruskin que l'on doit cette reconnaissance. Et pourtant ce que le grand écrivain victorien avait à nous dire de ce peintre est relativement méconnu. La Scuola di San Rocco elle-même a entrepris d'y remédier. Ce recueil des écrits de Ruskin sur Tintoret, publié par la Scuola, a été édité par la Professeure Emma Sdegno de l'Université Ca' Foscari de Venise. Elle a rassemblé tout ce que Ruskin dit des peintures de Tintoret dans l'index alphabétique des monuments de Venise, qui conclut le troisième volume des *Pierres de Venise* (1853). Elle y a ajouté la plupart des commentaires de Ruskin sur Tintoret qui sont disséminés dans d'autres livres de Ruskin. Il est remarquable que l'entrée Scuola di San Rocco dans l'*Index vénitien* contienne une description critique de quasiment chacune des soixante-six toiles de Tintoret. Grâce au principe alphabétique de l'index, cette anthologie peut être utilisée comme un guide.

La Professeure Sdegno n'est pas seulement *consorella* de la Scuola. Elle est aussi *companion* de la Guilde de Saint Georges, l'association utopiste fondé par Ruskin en 1871, dans le but de faire revivre une saine économie rurale et d'encourager l'art et l'artisanat de qualité. Ruskin a relativement peu de choses à dire sur les *scuole* vénitienes, qui à son époque n'exerçaient plus d'activité. Il est néanmoins clair qu'il les admirait en tant que symboles des vertus religieuses et sociales qu'il célébrait dans *Les Pierres de Venise* : institutions charitables à travers lesquelles les citoyens les plus aisés de Venise pouvaient s'acquitter de leurs devoirs de chré-

tiens envers leurs voisins au sort moins heureux. Ces devoirs se retrouvent dans les sujets des peintures de Tintoret, qui réunissent ainsi le souci d'une éthique du comportement, la dévotion religieuse et la force morale de l'art. Dans les années où Ruskin fonda la Guilde, il avait étudié les peintures de Carpaccio terrassant le dragon à la Scuola di San Giorgio degli Schiavoni et présenté une copie très détaillée de cette peinture dans le petit musée qu'il avait créé pour la Guilde dans la très industrielle ville de Sheffield, avec l'intention d'apporter la beauté dans la vie des ouvriers opprimés par l'industrialisation. Saint Georges, qui représente les forces des valeurs de la civilisation contre le caractère destructeur de la rapacité, est à la fois le saint patron de l'Angleterre et une figure fondamentale de la culture vénitienne. Il est probable que Ruskin trouva le nom de la Guilde en traduisant « Scuola di San Giorgio ».

Fournir des copies comme celle de ce Carpaccio fut une part importante de l'activité de la Guilde. Pour Ruskin, copier une peinture permettait de la comprendre en profondeur, mais ce fut aussi pour lui le moyen de transmettre les vertus de l'art italien à des gens qui ne pourraient jamais visiter Venise – les ouvriers métallurgistes de Sheffield, par exemple, dont la sensibilité à la beauté transparaissait dans leurs articles de coutellerie fameux dans le monde entier.

Il fit aussi des copies de Tintoret, aujourd'hui conservées à la Ruskin Library de Lancaster, et commanda à de jeunes artistes d'en réaliser des versions plus achevées pour le Musée de Sheffield. Ce volume présente des exemples de ce travail, à la fois des études de Ruskin lui-même – ses détails de la *Crucifixion* et de l'*Adoration des Mages* – et les copies d'un jeune italien qu'il avait rencontré à Venise, Angelo Alessandri (1854-?1937), qui se montra particulièrement en phase avec Tintoret et sa manière. Les copies d'Alessandri sont encore aujourd'hui dans la collection de Sheffield.

Il y a donc quelque chose de merveilleusement pertinent dans la décision de la Scuola di San Rocco et de son Guardian Grando, l'architecte Franco Posocco, de publier cette anthologie des écrits de Ruskin sur Tintoret à l'approche de l'année 2019, pour le cinq-centième anniversaire de la naissance de Tintoret et le bicentenaire de celle de Ruskin. La Guilde, comme la Scuola di San Rocco, est aujourd'hui bien vivante. Son propos est d'appliquer, sans anachronisme, l'enseignement visionnaire de Ruskin à la vie moderne. En cela, nous considérons les *confratelli* et *consorelle* de la Scuola comme *nos* frères et sœurs et nous nous félicitons de cette reconnaissance de l'œuvre de Ruskin par les gens de la cité qui l'a inspiré.

CLIVE WILMER

Maître de la Guilde de Saint Georges

NOTE DU TRADUCTEUR - ANDRÉ HÉLARD

Les textes qui constituent ce volume sont pour nombre d'entre eux proposés en français pour la première fois. Seule une partie de *l'Index vénitien* a déjà été traduite. Une partie seulement, car Mme Mathilde Crémieux, cousine un peu lointaine de Proust et unique traductrice à ce jour des *Pierres de Venise*, n'avait donné, en 1906 – reprise telle quelle en 1986 par les éditions Herman –, qu'un abrégé de l'abrégé que Ruskin lui-même en avait donné avec sa *Traveller's Edition*. Et ce penchant à tailler dans le texte, sans l'indiquer ni le justifier, se manifeste tantôt par la suppression d'un simple mot, d'une phrase ou d'un paragraphe entier, tantôt par la disparition d'une entrée presque entière. La présente traduction est donc la première à présenter en français dans son intégralité la quasi-totalité des textes de Ruskin sur le Tintoret.

Ruskin, qui a été justement qualifié *d'optical thinker*, parcourt du regard un tableau du Tintoret exactement comme il le fait d'un paysage alpestre. Les principes que j'avais posés en présentant ma traduction des *Écrits sur les Alpes* de 2013, restent donc ici d'actualité. Traduire Ruskin regardant le Tintoret, c'est chercher à épouser *au plus près* tous les mouvements de ce regard et de son expression ; du simple « coup d'œil », exprimé en quelques mots, tranchants et lapidaires, à ce que Sir Leslie Stephen, le père de Virginia Woolf, appelait avec une assez méchante ironie « des phrases de quatre cents mots », – et il y en a bien deux ou trois dans cette anthologie. Bref, donner à lire et à entendre, en français, un très grand écrivain, de la famille des écrivains critiques d'art, dans la lignée des Diderot, Baudelaire ou Claudel, et qui s'interroge sur le dérangent génie du Tintoret, un bon siècle avant que Sartre, dans *Situations IV*, ne s'intéresse au « Séquestré de Venise ».

Je remercie Claude Reichler et Pierre-Henry Frangne, pour leur lecture attentive, leurs encouragements et leurs conseils. Et plus que tout Emma Sdegno qui a voulu qu'existe aussi une version française de ce livre. Enfin je dédie cette traduction à Colette, qui trouvait « épatant » de me voir travailler sur Ruskin avec Emma.

NOTE DE L'ÉDITEUR

Les principaux écrits de Ruskin sur Tintoret se trouvent dans trois de ses œuvres : le volume II de *Modern Painters* (1846), en particulier le chapitre « De l'imagination pénétrative », *l'Index vénitien*, dans le volume III des *Pierres de Venise* (1853), et la conférence *On the Relation between Michelangelo e Tintoret-*

to (1872). Si ces œuvres connurent un vif succès à leur parution, depuis le début du XX^e siècle, elles n'ont circulé que sous forme d'extraits, ne donnant à cet important ensemble de textes qu'un accès limité et appauvri. Cette édition présente ces écrits sous la forme que Ruskin utilisa pour *l'Index vénitien* qui constitue l'ossature de ce volume. Toutes ses entrées sur les peintures de Tintoret sont reproduites ici, complétées par les textes de *Modern Painters II* et de la conférence de 1872. Les descriptions architecturales, non systématiques et marquées par ses préjugés anti-Renaissance, ont été laissés de côté, tout comme les rares entrées sur d'autres peintres. Chaque extrait est suivi par le numéro du tome de l'édition en 39 volumes des *Works* de Ruskin par E.T. Cook et A. Wedderburn ; ainsi IV renvoie à *Modern Painters II* ; XI aux *Pierres de Venise III* ; XXII à la conférence de 1872. Les notes de bas de page de Ruskin sont données entre crochets dans le corps du texte, marqué d'un astérisque.

REMERCIEMENTS

Mes premiers et chaleureux remerciements vont à l'Archiconfraternité de la Scuola Grande di San Rocco, pour son généreux soutien à la publication de ce volume, et au Guardian Grando Franco Posocco, qui a tout de suite eu foi en ce projet, à Irene Favaretto pour sa compétence et ses conseils toujours éclairants, ainsi qu'aux membres de la Cancellaria et au personnel de la Segreteria. L'amitié de longue date de Clive Wilmer, Maître de la Guilde de St George, m'a été très précieuse, comme celle de Stuart Eagles, exemplaire secrétaire de la Guilde. Ma reconnaissance va aussi à Stephen Wildman, ancien Directeur de la Ruskin Library de Lancaster, ainsi qu'à Jan Shepherd et Diane Tyler ; à Louise Pullen, curatrice de la Ruskin Collection de Sheffield ; à Vicky Slowe du Ruskin Museum de Coniston ; et enfin à Jeanne Clegg pour sa lecture très attentive des premières ébauches de mon introduction. Remerciements cordiaux à Jeanne encore, et à Paul Tucker, pour leurs recherches qui ont tant et si durablement marqué les études ruskiniennes. Je sais vivement gré à l'équipe de Marsilio pour son travail hautement professionnel, et à Cédric Michon, qui nous fait l'honneur d'accueillir ce livre aux Presses universitaires de Rennes dans sa version française. L'existence de celle-ci doit beaucoup à André Héléard, avec qui j'ai partagé la première idée d'une édition des écrits de Ruskin sur Tintoret, ainsi que l'enthousiasme de l'entreprise. Enfin ma gratitude affectueuse va à Michele et à nos filles, Sofia et Emilia, qui ont renoncé à me demander quand je cesserais de travailler sur Ruskin.



[VENISE.] MERCREDI [24 SEPT.].

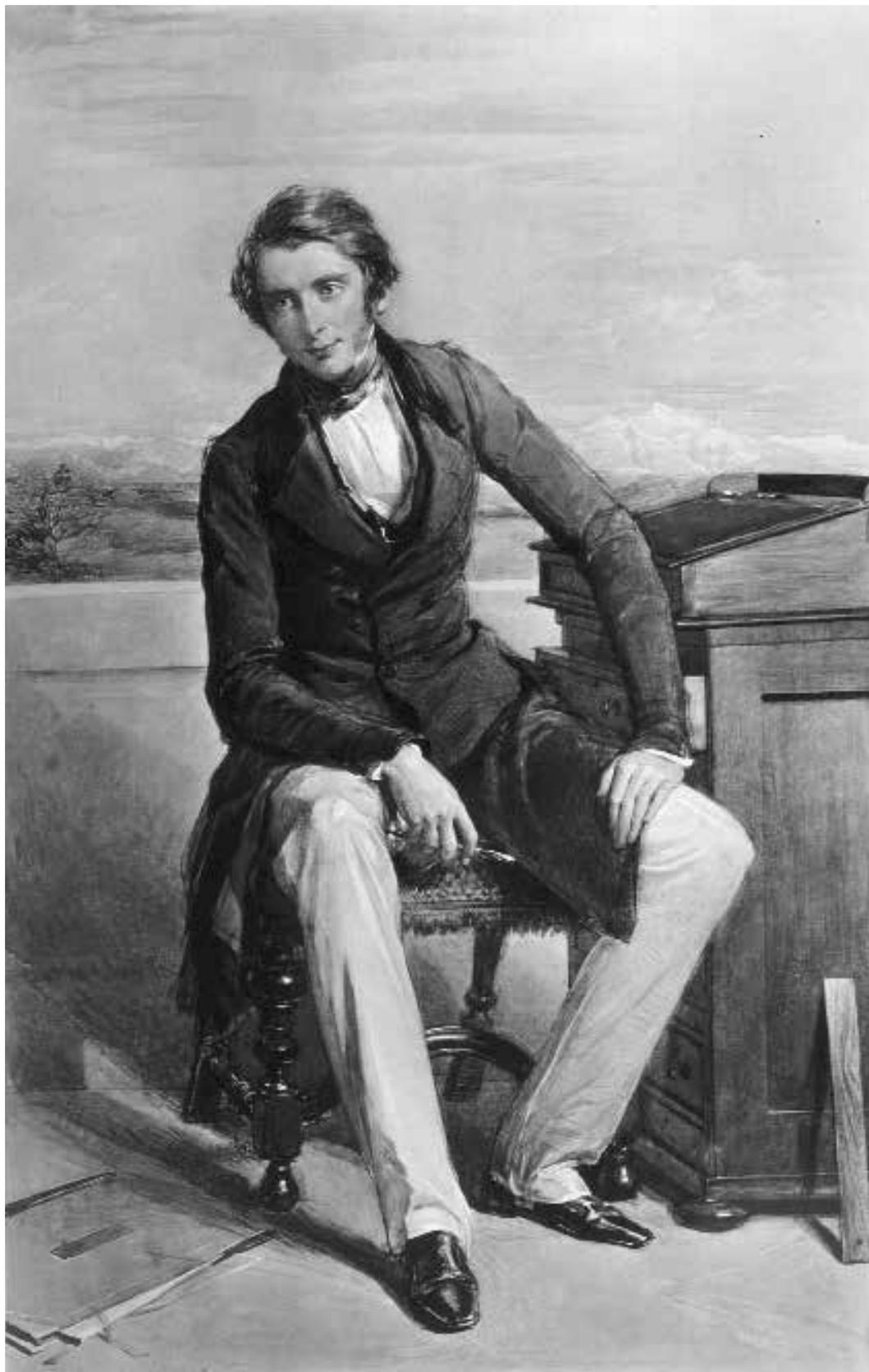
Mon très cher Père,

J'ai été pris aujourd'hui dans une tornade de peinture qui a bien failli m'engloutir. Je ne m'étais jamais senti aussi totalement écrasé devant un esprit humain que je l'ai été aujourd'hui, devant le Tintoret. Ayez l'obligeance de prendre ma liste des peintres, et placez le dans l'école de l'Art tout, tout, tout en haut, en tirant un grand gros trait noir sous son nom pour le mettre à part de tous les autres – et dans l'école de l'Esprit placez-le tout de suite après Michel-Ange. Il m'a mis complètement sens dessus dessous, à tel point que finalement je n'ai rien pu faire d'autre que m'étendre sur un banc et en rire. Harding disait que s'il avait été un peintre connu, il n'aurait plus jamais touché un pinceau, et qu'il se sentait davantage comme un écolier qui vient de recevoir le fouet que comme un homme – et cela n'a rien d'étonnant. Tintoret semble ne pouvoir donner toute sa mesure que lorsqu'on lui donne une toile de quarante pieds carrés – et alors, il se déchaîne tel un Léviathan, et voilà le ciel qui vient s'unir à la terre. Michel-Ange lui-même n'est pas capable de lancer des personnages dans l'espace comme lui le fait, et quand il peint l'espace, à côté de celui de Tintoret cela a l'air d'une coquille de noix. Imaginez l'audace de cet homme – dans son Massacre des Innocents une des mères s'est jetée d'une terrasse pour échapper à l'exécuteur et elle tombe tête la première, sur le dos, en tenant bien haut son enfant sans vie. Et quelle Résurrection – les roches du sépulcre ont volé en éclats et vous retombent dessus en grondant, tandis que le Christ surgit et s'élève au milieu d'un torrent d'anges, montant au ciel en un tourbillon où

vous vous perdez plus de dix fois. Et puis il faut voir la touche de sérénité dans sa terrible Crucifixion – il y a un âne dans le lointain, en train de brouter des restes de palmes qui jonchent le sol. Si ce n'est pas un coup de maître, je ne sais pas ce que c'est. Quant à la peinture je crois bien que je ne savais pas jusqu'à présent ce que cela signifiait – cet homme vous dessine un personnage en dix coups de pinceau, et vous le colore en à peine plus. Je crois qu'il ne lui faut pas dix minutes pour inventer et peindre toute une surface. Et le voilà parti, entassant foule sur foule, en d'innombrables multitudes – sans jamais s'arrêter ni se répéter – nuages, tornades de vent, feu, et terre et mer dans leur infinité, rien de cela ne lui est impossible – et puis en noble compagnon il a introduit Titien, à cheval sur le côté d'une de ses grandes compositions, avec lui-même de l'autre côté, mais il a donné la meilleure place à Titien. C'est ainsi que sont entre eux les grands hommes – là, pas de jalousie. Je vais calculer combien de mètres carrés il a couvert de son esprit à Venise. Il y a plus de quatre mille pieds carrés dans trois de ses peintures, et j'en ai déjà vu environ soixante, grandes et petites, – non, ça doit faire beaucoup plus, mais je crains de dire combien. Je vais revenir demain – jeudi 24 (ou 25) – pour rester travailler dessus sérieusement, peinture après peinture.

A mon toujours très cher père,
Votre fils très affectionné
J Ruskin

Harold Shapiro (éd.), *Ruskin in Italy. Letters to His Parents 1845*, Oxford, Clarendon Press, 1972, pp. 211-2133, lettre 132



George Richmond
Portrait
de John Ruskin, 1843

« UN PEINTRE VENU D'UNE AUTRE PLANÈTE » : TINTORET ET LA SCUOLA GRANDE DI SAN ROCCO

EMMA SDEGNO

I. « Même Venise ne pourra me retenir plus longtemps que nécessaire »¹

En datant sa découverte de Tintoret d'un jour précis de septembre 1845, John Ruskin donnait à sa première rencontre avec ce peintre le caractère d'un mythe culturel et personnel. Le récit qu'il en fait dans ses lettres d'alors décrit cette expérience en termes enthousiastes ; mais lorsqu'il se la remémore dans son épilogue tardif (1883) à *Modern Painters* II et dans son autobiographie, *Praeterita* (1885), il lui consacre quelques phrases lapidaires, qui réduisent cette découverte à une fatale infortune qui l'aurait détourné de l'étude plus tranquille de la peinture de paysage. Comment pouvons-nous, en tant que lecteurs et spectateurs, comprendre des appréciations aussi contradictoires de l'importance de Tintoret dans la vie et l'œuvre de Ruskin ?

Ruskin était né le 8 février 1819 dans une famille de la classe moyenne d'origine écossaise. Son père, importateur de sherry, était passionné d'art et de littérature anglaise, tandis que sa mère, presbytérienne, l'éleva dans une foi très stricte qui, jusqu'à l'âge adulte, lui tint lieu de grille d'interprétation de l'art italien. En 1845, à 26 ans, Ruskin partit pour son quatrième voyage sur le continent, le premier sans ses parents, mais accompagné de son domestique, George, et de son fidèle guide chamoniard, Joseph Couttet, qui avait la charge de veiller sur lui. Ce voyage qui dura sept mois – d'avril à octobre 1845 – lui fit faire sur l'art italien des découvertes aussi intenses qu'exaltantes. Il l'avait entrepris afin d'approfondir sa connaissance de la représentation du paysage dans les œuvres des « maîtres anciens ». Mais ce projet fut bouleversé par de véritables révélations, d'abord celle de l'art spirituel ou « puriste » de Fra Angelico et des primitifs toscans, puis, en fin de voyage, celle de Tintoret. Ce que nous savons de la rencontre de Ruskin avec celui-ci, nous le devons à diverses sources : sa correspondance quasi quotidienne avec ses parents, qui remplaça alors le journal qu'il tenait habituellement² ; deux volumes de carnets de notes, publiés récemment sous le titre de « *Résumé* » of *Italian Art and Architecture* (1845)³, et neuf pages d'un autre carnet, publié en annexe à ce volume⁴ ; à quoi s'ajoute un autre ensemble de notes qui seront incluses dans *Modern Painters* II (1846), celles qui concernent Tintoret étant aussi, naturellement, reprises ici.

L'objectif premier de ce voyage, pour Ruskin, c'était de compléter ce qui devait être un grand ouvrage sur la peinture de paysage, dont le premier volume était paru anonymement en 1843 sous le titre *Modern Painters*, [*Les Peintres Modernes*], *leur supériorité dans l'art du paysage sur tous les maîtres anciens, prouvée par des exemples de vérité, de beauté et d'intelligence tirés des œuvres des artistes modernes, spécialement de celles de J. M. W. Turner*. Comme l'affirmait le sous-titre, l'étude de la représentation du paysage par les maîtres anciens italiens devait démontrer que celle-ci était stéréotypée, et de ce fait très inférieure à celle des artistes modernes. Mais à force d'examiner les peintures, l'architecture et la sculpture, de mesurer, de comparer et de dessiner tout cela dans ses carnets, Ruskin finit par s'immerger dans l'art italien avec cette passion, cette ouverture d'esprit et cette capacité à remettre en question ses propres hypothèses, qui tout au long de sa vie caractériseront son approche critique. Si bien qu'il en vint à réviser son jugement initial, à abandonner sa croyance en la supériorité des modernes sur les anciens, et à supprimer le sous-titre dans les quatre volumes de *Modern Painters* qui parurent entre 1846 et 1860. Après le voyage de 1845, la thèse sous-tendant ce monumental traité de la peinture moderne ne sera plus cette supériorité des modernes, mais une réflexion critique sur la notion même de modernité, qu'il étudie en s'appuyant sur un large examen, aussi minutieux que détaillé, des œuvres d'art, des coutumes et des institutions.

Ce fut donc pour Ruskin un tournant, une expérience d'initiation et de mûrissement esthétique, où chaque étape apporta sa révélation. En descendant vers l'Italie par Genève, puis le long de la côte Tyrrhénienne, avec des arrêts à Gênes, Sestri, Lucques, Pise, Pistoia, Florence, puis Bologne, Parme, Pavie, Milan et Côme, il ne cesse d'informer son père de ses découvertes picturales, tout en établissant des classements qu'il modifie régulièrement. À Parme en juillet, il dresse une liste des artistes et des écoles de peinture où il attribue la première place à « l'École de l'Amour », qui comprend Fra Angelico, Pinturicchio, Giovanni Bellini et Simone Memmi ; en second vient la « Grande École de l'intellect », avec Michel-Ange, Giotto, Orcagna, Benozzo Gozzoli, Leonardo, Ghirlandaio et Masaccio ; il met au troisième rang « l'École de la Peinture en soi », où Tintoret ne vient qu'en septième position, derrière Titien, Giorgione, Giovanni Bellini, Masaccio, Ghirlandaio, et Véronèse, mais devant Van Eyck, Rubens, Rembrandt, et Velasquez⁵.

Le voyage se poursuivit dans le Val d'Ossola, à Macugnaga, Domodossola, Airolo et Faido, où Ruskin passa les mois torrides de l'été, avant de venir fin août sur les bords du Lac Majeur, où il fut rejoint par le peintre et aquarel-

liste J.D. Harding, qui avait été son dernier professeur de dessin, et lui avait permis d'approfondir sa connaissance de l'art de Turner⁶. Ensemble ils visitèrent Baveno, Desenzano et Vérone, tout en faisant des études de paysages, pour finalement arriver le 10 septembre à Venise. Qui, de façon absolument inattendue, allait être le sommet du voyage de Ruskin. Celui-ci suivait désormais l'itinéraire recommandé par le *Handbook for Travellers in Northern Italy* de Murray (1842), dont il avait avec lui la première édition, et à une édition ultérieure duquel il devait apporter une contribution significative⁷. Ces guides innovaient en invitant les voyageurs à vérifier les entrées et à envoyer leurs commentaires. Une correspondance récemment publiée a révélé la richesse des informations, le soin des commentaires, avis et critiques envoyés par Ruskin à Murray⁸. Cela lui donna l'occasion de réfléchir à la façon de rendre ses découvertes utiles et accessibles à ses contemporains. Tout ce qu'il a écrit autour de ce voyage de 1845, montre que ce qu'on appelle aujourd'hui la communication fut une préoccupation importante, que Ruskin garda d'ailleurs toujours à l'esprit et mit en œuvre dans tous ses écrits, particulièrement dans ses guides des dernières années, comme *Mornings in Florence* (1875), le *Guide to the Principal Pictures in the Academy of Fine Arts at Venice* (1877), et *St Mark's Rest* (1877-84).

Ses idées esthétiques s'étaient formées au début des années 1840 à travers ses lectures et au contact d'artistes de ses amis, comme John Severn, George Richmond et son frère Tom. Disciple de l'artiste et poète romantique William Blake, George Richmond lui avait fait connaître les coloristes vénitiens, et probablement les primitifs toscans⁹. Mais le développement de ces centres d'intérêt dut aussi beaucoup au livre du catholique français Alexis-François Rio, *De la Poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière, et dans ses formes* (1836), qui lui fit découvrir l'art médiéval¹⁰.

À l'origine, cependant, le séjour à Venise devait être bref. De Baveno, le 24 août, Ruskin écrit à sa mère qu'il y va de mauvais gré : « J'ai hâte de revenir à la maison, aussi beau que ce soit ici. Je ne vais à Venise que parce qu'avant d'écrire il me faut voir des peintures, mais rentrerai rapidement¹¹. » Il revient sur les primitifs toscans : la « douce écriture » de Simone Memmi à Pise au Campo Santo, ses Fra Angelico favoris « [qui] nous regardent depuis les murs, semblables à des apparitions » dans les cloîtres du Couvent de San Marco, et le « si vivant, doux et riant divin enfant » de Mino de Fiesole. Il y a travaillé si dur qu'il se sent désormais capable de dessiner « quasiment comme un architecte » et qu'il a « essayé de copier Angelico, dont le dessin est le plus raffiné dont soit capable la main de l'homme¹² ». Et il termine sa lettre en assurant

qu'il espère bien être de retour dans quatre semaines : « Même Venise ne pourra me retenir plus longtemps que nécessaire et j'espère écrire bientôt un livre dont je n'aurai pas à rougir¹³. » En fait, il ne reviendra qu'au bout de dix semaines, son carnet plein d'esquisses et de notes sur des peintures vénitiennes sur lesquelles il n'avait jamais imaginé qu'il travaillerait un jour ainsi.

Si ses lettres à son père montrent bien que le point fort de ce séjour à Venise allait être la rencontre avec Tintoret, elles révèlent aussi que Ruskin passa d'abord par une longue phase d'« acclimatation », qui l'amena à revenir progressivement sur les jugements qu'il formulait à son arrivée. À peine installé à l'Hôtel Europa, le 10 septembre, il exprime son amère déception de trouver « toute la lagune [...] et la moitié de la cité » coupées en deux par « le chemin de fer », et se dit frappé par « la terrible décrépitude » des palais « dont les façades s'écaillent et tombent comme feuilles à l'arrivée d'un trop soudain automne¹⁴ ». Mais ses lamentations sur l'état d'abandon de la cité et sur la sauvage restauration en cours – « Ici ou là quelques rares bateaux – partout un silence de mort, que seuls troublent les plâtriers sur leurs échafaudages » – sont suivies par la reconnaissance à contre-cœur de la beauté de la cité, exprimée dans cette forme oxymorique née avec Byron et les Romantiques¹⁵, et qui caractérisera plus tard Venise dans l'imagination décadente :

Ce qui me rend le plus triste, c'est que la divine beauté du passage encore intact entre la Salute et la Piazzetta m'a frappé plus intensément que jamais. Je me suis installé (juste avant de commencer cette lettre) sur les marches du perron – l'eau est immobile sous le clair de lune, il n'y a pas une étoile qui scintille, c'est aussi paisible que si Venise était au fond de la mer, mais c'est beau au-delà de tout ce qui est pensable¹⁶.

Attirant Ruskin en même temps qu'elle l'attriste, la beauté de Venise le retient de rentrer en Angleterre. Dans ses lettres ultérieures, il rappelle, presque quotidiennement, la dégradation des palais, de la Ca' Foscari, du palais des Doges, de la basilique Saint-Marc. Ses lettres forment un catalogue des ruines de la cité, qu'il déclare préférer la nuit, lorsque « le grand Canal redevient lui-même, et que l'on n'y voit plus ni ce qui est délabré ni ce qui est restauré¹⁷ ». Jusque là son attention s'est focalisée sur la cité et ses édifices. Ce n'est qu'à partir du 20 septembre qu'il commence à parler des peintres, et, en un premier temps, seulement de Giovanni et Gentile Bellini. S'il semble estimer ne pas avoir grand chose à apprendre d'eux sur la peinture, son attitude envers la cité commence à être plus bienveillante, il a trouvé de belles églises sur les îles de la lagune, et

juge les Vénitiens « de loin supérieurs au reste des Italiens, du moins à en juger sur leur apparence et leur expression – ils sont plus aimables et plus actifs¹⁸ ». Si, comme l'observe Jeanne Clegg, Venise avait fasciné Ruskin lors de sa visite de 1841, c'est parce qu'il l'avait vue comme la Venise de Turner : un paysage « de lumière, de couleur et de contours monumentaux » plein de détails « étranges et beaux¹⁹ ». Désormais, en 1845, ce lieu de rêve, « hors du temps, hors du monde » exerce toute sa séduction pour faire naître en lui un sentiment nouveau de responsabilité²⁰. « Je suis désolé que vous vous attendiez à me voir quitter si tôt Venise, écrit-il à sa mère, et encore plus désolé de ne pouvoir le faire – croyez bien que cela me contrarie de rester ici, mais chaque heure qui passe détruit tout ce à quoi j'accorde du prix, et je dois faire mon possible pour en sauver un peu²¹ ». Dans sa lettre suivante, le 23 septembre au matin, il dit l'exaspération qu'il a éprouvée la veille alors qu'il dessinait la Ca' d'Oro « pendant que sous [ses] yeux les ouvriers l'abattaient à grands coups de marteau », et il ajoute : « La



John Ruskin

**Voiles de bateaux de pêche
Venise, 1845, RFRL**



beauté de ce qui subsiste dépasse l'imagination, mais avoir vu démolir cela alors que je commence à savoir l'apprécier, et à être capable de faire quelque chose qui en garderait le souvenir²²... »

À ce moment, l'attention de Ruskin est encore focalisée sur l'architecture, sur les ruines éparses d'une inimaginable beauté à quoi il consacra plus tard *Les Sept Lampes de l'Architecture* (1849) et *Les Pierres de Venise* (1852-53), des livres qui doivent beaucoup aux notes prises durant ce séjour de 1845. Ce n'est que le 23 septembre au soir qu'il parle à son père de sa première visite à la Scuola di San Rocco : « Aujourd'hui j'ai été totalement submergé par l'émotion devant un homme dont je n'avais jamais rêvé qu'il ait pu exister – le Tintoret. Je l'avais toujours considéré comme un bon peintre, habile et vigoureux, mais je n'avais pas la moindre idée de son énorme puissance²³. » Le lendemain c'est la lettre toute entière (donnée en ouverture de ce livre) qui est consacrée à Tintoret. C'est une brusque volte-face de la part de celui qui, trois mois plus tôt, ne plaçait encore Tintoret qu'au septième rang des peintres de troisième catégorie, « l'École de la Peinture en soi ». Ce qui domine le récit que Ruskin fait, à chaud, de sa rencontre avec Tintoret, c'est l'impression d'un artiste doué d'une puissance surhumaine. Dans une autre lettre, écrite à son ami le peintre Joseph Severn, juste après sa visite de San Rocco, c'est avec passion qu'il parle à la fois du délabrement des palais vénitiens et de la Scuola, de la négligence des institutions envers l'une et l'autre, et de « l'énorme puissance » de Tintoret, qui rejette les peintres modernes dans une quasi insignifiance :

John Ruskin
Ca' d'Oro,
Septembre 1845, RFRL

26



Je suis resté absolument accablé ces deux ou trois derniers jours par ma découverte de Tintoret ; mais j'ai depuis la sensation d'avoir rencontré un peintre venu d'une planète située à des millions de miles, et non un peintre terrestre ordinaire. (iv.394)

Dans l'opposition entre anciens et modernes telle que Ruskin l'avait instruite, sa découverte de Tintoret est un tournant, un moment crucial. Comme il l'a écrit à son père le 10 octobre :

Tous mes plans ont été mis sens dessus dessous par cette canaille de Tintoret – il m'a ouvert sur l'art des perspectives totalement nouvelles et a changé ma façon de voir sur de nombreux points – ou du moins l'a rendue plus profonde. Je vais désormais travailler autrement, avec une autre méthode. Je ne me lasse pas de lui, et plus je le regarde, plus je le trouve stupéfiant²⁴.

Enfin cela marque chez Ruskin le début d'une nouvelle attitude envers le dessin. La conscience d'être « le dernier à garder la trace d'une beauté condamnée » le conduit à analyser les éléments décoratifs d'édifices qu'il reproduit avec une attention méticuleuse²⁵. Et il copie certains détails des Tintorets qui l'avaient le plus frappé lors de sa première visite à San Rocco : la partie centrale de la *Crucifixion*, et un beau détail de l'*Adoration des Mages*, une peinture

John Ruskin
Clair de lune sur la lagune,
Venise, 1849, RFRL

27



qui l'avait si impressionné qu'en 1852 il fera deux nouvelles copies de certains de ses détails. En 1849-50, il fit aussi une superbe étude de la partie supérieure du *Miracle de saint Marc* à l'Accademia, dessin qui, avec la *Sainte Marie l'Égyptienne* de San Rocco²⁶, révèle tout particulièrement son profond intérêt pour la place du paysage chez Tintoret. Enfin ses lettres disent combien celui-ci lui a appris *comment* dessiner ; ce qui arrive quand le peintre pénètre son sujet ; ce qui se produit quand le spectateur se trouve face à l'œuvre, toutes questions qui seront discutées dans le chapitre de *Modern Painters* II, « De l'imagination pénétrative », que Ruskin, sous le coup de sa découverte, va consacrer entièrement à Tintoret.

**2. « Une immense caverne, obscure, infinie, pleine d'inépuisables trésors »
L'imagination pénétrative et la Scuola di San Rocco**

L'impact de Tintoret sur l'œuvre de Ruskin est évident avec le changement de son style et la réorientation de sa réflexion après 1845 : une comparaison entre le premier volume de *Modern Painters* (1843) et le second, écrit en partie après le séjour à Venise, montre le déplacement de l'intérêt depuis le paysage vers la peinture religieuse des maîtres anciens²⁷. Paul Tucker a récemment montré que les fondements de l'étude de cette peinture par Ruskin étaient déjà bien posés au moment où paraît le premier volume de *Modern Painters*, mais il reconnaît néanmoins que

[l]'expérience de Tintoret à Venise semble avoir élevé la réflexion esthétique de Ruskin jusqu'à un nouveau plan et peut-être accéléré une large remise en question des catégories [...]. De faculté « populaire » et « inexacte » motivée par l'affect plutôt que par l'intellect, l'imagination semble s'être transformée en un organe de prophétie, génératrice de sublime²⁸.

Tucker voit dans l'étude minutieuse des manuscrits de Ruskin un moyen de comprendre à quel point la conception de l'imagination telle qu'elle est exposée dans le second volume de *Modern Painters* est en lien direct avec ce voyage de 1845. Ce n'est pas ici le lieu d'une telle analyse ; je voudrais simplement indiquer que les trente pages du manuscrit du chapitre « De l'imagination pénétrative » semblent apporter des arguments à l'idée d'un effet de la tornade Tintoret³⁰. Celui-ci est le maître de cette imagination dont Ruskin développe la théorie dans ce chapitre central de *Modern Painters* II, en prenant tous ses

Charles Fairfax Murray
Étude de **Bacchus et Ariane**
(PDV), RMC

Charles Fairfax Murray
Étude de **Mercure**
et **les Grâces** (PDV), RMC



exemples dans les peintures de la Scuola di San Rocco. Cette section du livre est écrite avec une vigueur graphique inhabituelle chez Ruskin : la page est une véritable explosion de pensées qui surgissent les unes des autres, exigeant l'addition de languettes de papier collées sur les bords avec de la cire à cacheter afin d'accueillir et de fixer le flux des idées nées de sa rencontre avec Tintoret. C'est un texte travaillé et retravaillé, constitué de feuilles de diverses couleurs, de notes manifestement prises à des moments différents avant d'être rassemblées, alors que les descriptions des peintures de Tintoret sont toutes sur le même papier jaunâtre.

Le long passage qui ouvre ce chapitre en dégagant les caractéristiques de l'imagination pénétrative, s'inspire de la *Biographia Literaria* de Coleridge. Mais Ruskin y développe et reformule sa vision de l'artiste comme figure prophétique, et, selon la tradition patristique du Moyen-Âge, bien connue des protestants évangéliques, comme interprète des Écritures, en une relation active avec le texte sacré. Celui-ci doit être lu dans l'esprit même qui l'a inspiré et s'il est, pour Ruskin, un peintre chez qui se manifeste cette fidélité d'inspiration, c'est bien Tintoret. Toutes les additions ou coupes que l'on trouve dans cette section vont dans ce sens. Si le chapitre s'ouvre sur des références littéraires, des insertions de date très probablement plus tardive donnant des exemples pris dans l'œuvre de Tintoret, l'addition la plus importante concerne le pouvoir prophétique de l'imagination, suggéré par la métaphore de la profondeur :

Sa fonction et son privilège c'est d'aller à la racine, sa nature et sa dignité reposent sur sa capacité à saisir le cœur des choses. Éloignez sa main du battement de ce cœur, et c'en sera fini de son pouvoir prophétique ; ce ne sont pas les yeux qu'elle regarde ; ce n'est pas d'après

John Ruskin
Étude de la
Crucifixion (SGSR), détail,
1845, RFRL

la voix qu'elle juge, ce n'est pas l'aspect extérieur qu'elle décrit. Tout ce qu'elle affirme, juge, ou décrit, elle le fait de l'intérieur. (IV.251)

Cette image de la profondeur se développe et s'amplifie à travers un autre *topos*, celui de la créativité : « Les amphores qui sont restées un millier d'années au fond de la mer, elle les descelle, et elle en fait sortir des Génies » (IV.251), en une image qui, en un second écho des *Mille et Une Nuits*, appelle celle de la caverne au trésor :

Elle est le *Sésame ouvre-toi* d'une immense caverne, obscure, infinie, où est disséminé un inépuisable trésor d'or pur ; nous y promener en glanant ce que nous y trouvons, nous pouvons tous le faire ; mais ouvrir sa porte, invisible dans le rocher, l'imagination seule en est capable (IV.252).

Au vu des lettres de Ruskin à son père, il n'est pas absurde de penser que cette grotte obscure qui révèle peu à peu ses trésors, au fur et à mesure que l'œil s'accoutume à son obscurité, n'est autre que la Scuola di San Rocco, dont il a, comme d'autres voyageurs de ses contemporains, décrit l'obscurité³¹. La « porte » de l'imagination par laquelle le peintre passe pour accéder aux visions de l'Écriture n'est pas sans rapport avec la porte principale de la Scuola di San Rocco qui s'ouvre pour le visiteur sur l'obscurité infinie où l'or se trouve « disséminé ». L'obscurité devient ainsi une marque nécessaire de l'imagination pénétrative, et la Scuola di San Rocco, avec ses peintures, apparaît comme sa matérialisation, la *camera obscura* de l'esprit de Tintoret, que le visiteur peut lui-même pénétrer et explorer.

Mais le concept clé sur lequel Ruskin fonde sa théorie est la « suggestivité ». C'est le pouvoir d'illumination propre à l'artiste mais aussi au critique. L'artiste, dans un éclair d'inspiration, saisit la vérité du texte sacré jusque dans son détail le plus littéral, tandis que le critique reconstruit la vision de l'artiste dans son originalité, dégagant la signification de la peinture de sa part d'obscurité en retrouvant toutes les associations que le peintre a dû, sous la pression et dans l'urgence de l'inspiration, laisser dans l'ombre³². Ruskin, fondant ses lectures des tableaux sur sa culture protestante de la Parole, lue à travers le prisme rigoureux de la typologie biblique propre à l'Évangélisme³³, confère « autorité et nécessité » à cette notion de suggestivité (IV.261). L'obscurité du lieu où se trouve une peinture participe ainsi de sa composition et le clair-obscur devient un élément essentiel du langage spirituel de Tintoret. Ruskin loue particulièrement l'habileté du peintre à rendre



toute la force dramatique d'un épisode en évitant les représentations brutales, et son art de suggérer par la focalisation sur certains détails mineurs, comme l'âne de la *Crucifixion*, ou par le clair-obscur, comme dans le *Massacre des Innocents*.

La suggestivité de Tintoret repose aussi sur son usage d'un langage pictural unique en ce qu'il fait une large part au registre de l'humilité. C'est un aspect auquel Ruskin, en bon protestant, ne pouvait qu'être sensible, et sur lequel il reviendra dans l'*Index* vénitien. Notant ce qu'il y a de novateur dans l'attention portée par Tintoret aux pauvres, aux êtres brisés, abandonnés, Ruskin y voit la manifestation d'une fidélité littérale à la Parole de l'Évangile mais aussi à la fonction de l'édifice qui accueille l'œuvre du peintre : l'institution charitable qu'est la Scuola Grande di San Rocco. Ce faisant, il souligne une chose qu'au XVII^e siècle Marco Boschini avait déjà noté, en particulier à propos de la *Cène* de San Rocco dans sa *Carta del navegar pitoresco* (1660), et que, bien plus près de nous, Tom Nichols a qualifié d'« iconographie de la pauvreté » : « La représentation positive par Tintoret des malades et des reprouvés n'a d'équivalent chez aucun de ses contemporains vénitiens³⁴. » Ruskin comprit immédiatement que le rôle joué chez ce peintre par les mendiants, les pauvres, les infirmes, le petit peuple, n'avait rien de marginal ; ils sont même parfois placés au premier plan devant le Christ, comme dans la *Cène* de San Giorgio Maggiore ou de la Scuola di San Rocco. Son commentaire de l'*Annonciation* ou de l'*Adoration des Mages* se fonde sur la valeur évangélique de la pauvreté

John Ruskin
Étude de *L'Adoration
des Mages* (SGSR), "Mages
et Chérubins", 1852, RFRL

32



du Christ. Mais il voit aussi une mise en valeur de l'humilité et de la pauvreté dans le soin avec lequel Tintoret a peint les animaux les plus modestes : les deux colombes au premier plan de l'*Adoration des Mages*, et plus que tout l'âne de la *Fuite en Égypte*, – « Ici l'une des principales figures est l'âne. Il n'est pas une seule peinture où j'aie vu les plus nobles animaux – lion, léopard, ou dragon – aussi sublimes que l'est ici cet animal domestique, avec la grande animation et le frémissement de ses naseaux et de ses oreilles » (XI.406), – et celui de la *Crucifixion* de San Rocco, dans la position duquel, à l'arrière-plan, mais au centre de la composition, Ruskin voit un véritable « coup de maître ». L'imagination pénétrative acquiert enfin une dimension prophétique par les références aux textes sacrés, que Ruskin voit comme le point de départ de Tintoret, en particulier les versets des Psaumes qu'il insère – souvent sans les signaler – dans ses descriptions des peintures³⁵ ; avec eux, c'est la voix du psalmiste, telle que l'artiste l'a entendue quand il créait, qui parvient à ceux qui contemplent son œuvre. Ces occurrences sont donc, plus que de simples références ou citations, de véritables invitations à prendre part à l'acte prophétique. Le passage sur l'*Annonciation* en offre un exemple privilégié. Utilisant le système d'oppositions qui constitue le principe structurel des deux premiers volumes de *Modern Painters*, Ruskin compare la peinture de Fra Angelico – qui l'a tellement frappé et qu'il a copiée quelques semaines plus tôt à Florence – à celle de Tintoret, qui situe la scène dans le vestibule d'un palais en

John Ruskin
Étude de *L'Adoration
des Mages* (SGSR), détail,
1845, RFRL

33



ruine au milieu d'une Venise bruyante et affairée. Chacune des deux versions est associée à un psaume qui la complète et amplifie ses caractéristiques : la simplicité et la douceur du Psaume 23 pour la version de Fra Angelico, le vif et vigoureux Psaume 118 pour celle de Tintoret.

La complexité de la construction rhétorique de ce chapitre de *Modern Painters*, dont les extraits insérés dans ce volume nous donnent un aperçu, s'éclaire si on la compare avec les textes provenant du carnet de notes (voir en Annexes). Celui-ci comprend les notes prises par Ruskin – très probablement en 1845³⁶ – sur le *Paradis* de Tintoret au Palais des Doges et sur la *Présentation de la Vierge au Temple* et le *Jugement dernier* de la Madonna dell'Orto, où il enregistre ses premières impressions, qu'il développera plus longuement dans le chapitre sur l'imagination pénétrative. L'exemple du *Jugement dernier* est particulièrement intéressant. Déjà dans son carnet, Ruskin s'arrête sur les aspects caractéristiques de l'œuvre : la référence à Dante avec la barque de Charon, la force de la peinture, son mouvement tourbillonnant, agité, les impressions qu'il véhicule. Mais dans *Modern Painters* tout cela est accentué, ce qui rend la description plus évocatrice et met au premier plan l'évidente « suggestivité » (mot qui n'apparaît pas encore dans le carnet de notes) d'une puissance qui transcende par la force de l'imagination la façon dont Dante avait rendu cet épisode. Alors que, dans le carnet, Ruskin recense les éléments significatifs de l'œuvre – le réveil des âmes, le moment entre la mort et la damnation ou le salut –, dans *Modern Painters* il met l'accent sur l'instant entre la mort et le

John Ruskin
Étude de *L'Adoration
des Mages* (SGSR), 1852,
RFRL

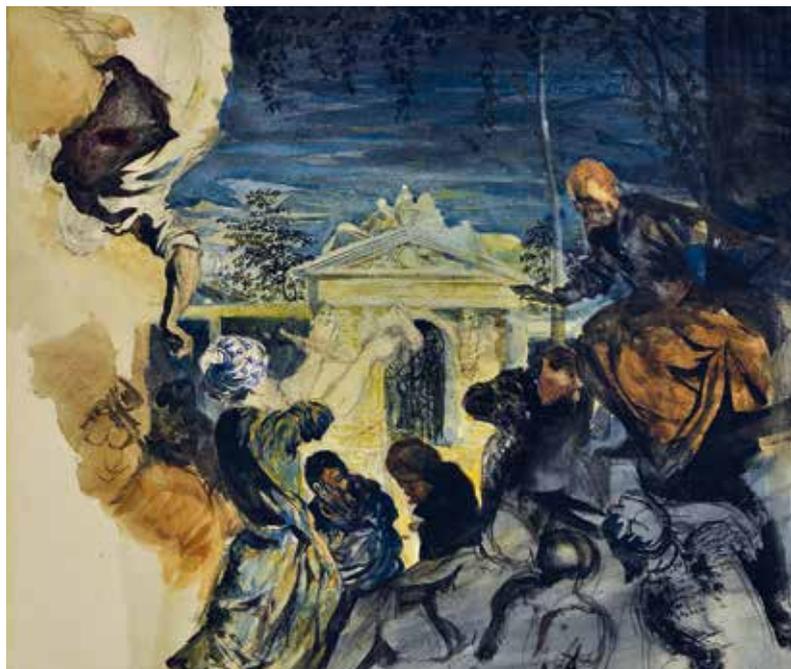
réveil, où le squelette se recompose et où les corps se dressent. Mais les deux textes mettent en lumière la dimension à la fois charnelle et sacrée du corps, que Tintoret ne peint pas seulement d'un point de vue anatomique, mais aussi dans le tumulte de la scène et dans la vision du corps mystique du Paradis : « une vie à l'état d'atomes circulant dans les artères du ciel ». Finalement, dans *Modern Painters* comme dans le carnet de notes, le « fleuve de la colère divine » est clairement identifié aux eaux de l'Océan, soulignant ainsi la référence à Venise. Le lecteur se trouve devant une scène d'apocalypse vénitienne, et c'est sur la lagune que se déchaîne le plus terrible des déluges. Mais dans *Modern Painters* la description minutieuse des détails le plonge en plein cœur de la scène, dont toute la suggestivité se déploie à travers l'usage remarquable des verbes au présent : « Tels des chauves-souris, sortant des grottes, des cavernes et des ombres de la terre, les os se rassemblent et les tas de terre se soulèvent, cliquant et s'agrégeant en anatomies à moitié pétries, qui rampent, et tressautent, et luttent pour s'extirper de broussailles putrides, l'argile encore collée à leurs cheveux coagulés, et leurs yeux lourds encore scellés des ténèbres de la terre, comme ceux de l'aveugle qui alla jadis à la Piscine de Siloé. » Ruskin saisit ainsi la manière dont Tintoret renouvelle l'épisode biblique : sa révélation s'enracine dans le présent, puisant sa valeur prophétique dans la simplicité de la vie quotidienne, exactement comme dans l'*Annonciation*, le *Baptême* et la *Cène*.

3. Turner, « le vieux renard »

Une influence non déclarée, mais néanmoins importante, semble avoir conduit Ruskin jusqu'à la porte de San Rocco. Dans sa lettre du 11 octobre, il annonce triomphalement à son père qu'il a trouvé de nombreux signes d'un passage de Turner devant les peintures de Tintoret :

Je m'aperçois que « le vieux renard » comme Harding appelle Turner, s'était mieux servi que tous les autres réunis dans la basse-cour de Tintoret. Je découvre qu'il l'a grignoté de partout – en fait Tintoret est le seul dont je puisse dire avec certitude que Turner l'a étudié avec dévotion. Habituellement je ne retrouve Turner que dans la nature, mais cette fois je l'ai surpris aux pieds de Gamaliel³⁷.

Il fait donc ainsi de Tintoret le premier maître de Turner, comme Gamaliel fut celui de l'apôtre Paul. Si cette référence au lien entre les deux peintres revient bien des fois dans son œuvre, Ruskin évoque ici cette paternité comme une



découverte, comme s'il en avait trouvé la preuve à force d'indices, de signes, d'allusions. Mais, si l'on en croit Tim Hilton, Turner et Ruskin avaient eu, au cours de l'hiver 1844-45, de nombreuses rencontres qui purent avoir un effet important sur le futur voyage de Ruskin en Italie. Bien qu'on ne sache rien de leurs conversations, Hilton suppose qu'ils ont nécessairement parlé des lieux que le jeune homme devrait visiter et des œuvres qu'il lui faudrait voir³⁸. Et il est bien connu que, durant ce voyage, Ruskin s'inspira des techniques de dessin utilisées par Turner dans son *Liber Studiorum*³⁹.

On sait aujourd'hui que dans *Route to Rome*, le carnet de croquis de Turner lors de son voyage de 1819, il y avait vingt-et-un croquis réalisés d'après des œuvres de Tintoret⁴⁰, dont dix-huit de la Scuola et tout spécialement de la *Crucifixion* de la salle de l'Albergo⁴¹. Ce qui nous donne une idée de ce que purent être, juste avant le voyage italien de 1845, ces conversations entre Ruskin et Turner, car durant son voyage de 1819 en Italie, ce dernier s'était plus intéressé à Tintoret, particulièrement à son usage de la couleur et du clair-obscur, qu'à n'importe quel autre artiste⁴². Et si les croquis de ce carnet sont parfois difficiles à interpréter, ils renvoient presque à coup sûr aux peintures que Ruskin a privilégiées : l'*Annonciation*, l'*Adoration des Mages*, la *Fuite en Égypte*, la *Piscine de Béthesda*, la *Présentation de Jésus au Temple* (ou la *Circoncision*), l'*Assomption de la Vierge*, le *Massacre des Innocents*, le *Christ devant Pilate*, la *Multiplication des pains*, *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher*, *Jonas*, la *Récolte de la Manne*, *Élisée nourri par un ange*⁴³.

Il est donc parfaitement plausible que Turner ait ainsi fait, à sa façon énigmatique, des allusions à la Scuola di San Rocco et à Tintoret, indiquant à

John Ruskin
Étude du **Miracle de saint Marc** (GAV), 1849-50, RMC

John Ruskin, att.
Étude de **Sainte Marie l'Égyptienne**, (SGSR), RMC



J.W.M. Turner
Croquis de la **Crucifixion** (SGSR), 1819, TATE

J.W.M. Turner
Croquis du **Massacre des Innocents** (SGSR), 1819, TATE



Ruskin une voie que celui-ci aurait eu à cœur de suivre. En d'autres termes, la « découverte » de Tintoret n'est pas sans liens avec les indications plus ou moins explicites données par Turner, et cette hypothèse est corroborée par les nombreuses comparaisons de l'*Index vénitien* entre les deux peintres.

4. L'*Index vénitien* : un itinéraire Tintoret

En 1853, sept ans après la visite de Ruskin à San Rocco, paraît le troisième et dernier volume des *Pierres de Venise*. A la fin de ce volume se trouvent dix appendices, suivis de quatre index – un index des personnes, un index des lieux, un index thématique, et pour finir un index vénitien⁴⁴. La position apparemment marginale de cet *Index vénitien* et sa relation subalterne avec les *Pierres*, a contribué à ce qu'il soit généralement négligé, voire omis dans certaines *Travellers' Editions*⁴⁵ des *Pierres de Venise*. Ce qui est paradoxal, si l'on considère que l'*Index vénitien* est un ensemble autonome, avec toutes les caractéristiques que Ruskin exigeait d'un guide, à savoir qu'il soit « aussi utile que possible au voyageur, en lui indiquant seulement les œuvres dignes de son attention ». Se présentant sous la forme d'une liste alphabétique des édifices importants de Venise, mais en privilégiant les œuvres de Tintoret, l'*Index vénitien* peut presque être considéré comme un « guide Tintoret », impression que Ruskin encourage en soulignant qu'il a « donné des notices assez copieuses sur les peintures du Tintoret, parce qu'elles sont très abîmées, difficiles à lire, et totalement négligées par les autres historiens de l'art ». Il note l'état de conservation des œuvres dont il décrit les formes et les couleurs, offrant un discours qui se veut exhaustif et objectif, tout en formulant des jugements de valeur – dont certains parfois sévères comme lorsqu'il attribue la faiblesse d'une peinture à l'état d'épuisement nerveux de l'artiste.

L'intention de faire de l'*Index* un guide pratique pour les visiteurs est particulièrement évident dans le traitement de la Scuola Grande di San Rocco, à laquelle est consacrée une très longue entrée systématique, où Ruskin s'arrête sur pas moins de quarante-et-une peintures et inclut quatre plans des murs et des plafonds des salles basse et supérieure, et de la salle de l'Albergo. Ces plans sont les premiers à figurer dans un texte sur la Scuola⁴⁶. Ils reflètent tout le soin avec lequel Ruskin a exécuté ce travail, mais aussi ses idées novatrices sur les guides⁴⁷. Mais surtout, leur présence met l'accent, et de façon significative, sur le fait que le spectateur doit appréhender l'espace de chaque salle dans sa totalité. Ruskin semble avoir parfaitement compris l'intention de Tintoret d'impliquer le spectateur et de le faire participer intimement à une expérience

totale de lecture où les peintures dialoguent entre elles⁴⁸. Un exemple nous en est donné par son propos sur la salle de l'Albergo. Lorsqu'il arrive aux *Figures allégoriques du plafond*, il ne les énumère pas selon l'ordre dans lequel elles se suivent, comme sur les plans d'aujourd'hui, mais invite le spectateur à promener son regard d'un mur à l'autre, suggérant ainsi un ordre structuré sur la base de correspondances en vis-à-vis. En outre, il ne les présente pas comme des allégories des Scuole – ce qui était largement admis à l'époque et repris dans le *Handbook* de Murray de 1847⁴⁹. Peut-être parce qu'il ne voulait pas distraire l'attention du lecteur des principales scènes qui représentent la Passion du Christ, et spécialement de la *Crucifixion*, évoquée en une ellipse : « Je dois laisser cette peinture faire son œuvre sur le spectateur ; car elle est au-delà de toute analyse et au-dessus de tout éloge. » Si dans *Modern Painters*, Ruskin en avait donné une lecture détaillée, sur le plan narratif aussi bien qu'iconographique, le silence qu'il substitue ici, dans l'*Index vénitien*, à ce discours est riche de sens. Il invite le lecteur à participer à ce que Melania Mazzucco appelle une expérience de « fruition active », et à s'engager sans médiation dans une épreuve susceptible de le transformer, en regardant cette peinture en silence pour s'immerger dans sa contemplation⁵⁰. Et tout aussi originale est l'attention portée à l'état des peintures, aspect généralement ignoré des guides de l'époque, mais qui aujourd'hui nous apporte une précieuse information sur la Venise du milieu du XIX^e siècle.

L'*Index* offre une liste détaillée des œuvres de Tintoret à Venise qui constitue une récapitulation sans précédent en termes d'exhaustivité. Ruskin donne les titres en anglais pour certaines, en italien pour d'autres. Les titres anglais sont donnés sur la base du sujet représenté, qu'il n'était pas toujours capable d'identifier. C'est le cas avec *Saint Roch bénissant les animaux*, dans l'église de San Rocco, que Ruskin appelle généralement « Bestiaux ». Quant aux titres italiens, ils proviennent parfois de sources locales : ainsi la peinture aujourd'hui connue comme *L'Arrestation de saint Roch*, il l'appelle *San Rocco in campo d'armata* (Saint Roch sur le champ de bataille), titre que lui avait donné le sacristain à l'époque.

La lecture de chaque peinture révèle la profondeur de l'intérêt de Ruskin pour Tintoret, dans son usage expressif du clair-obscur, dans son utilisation créative de l'obscurité ambiante, et dans la grossièreté de l'exécution en tant que parti-pris stylistique, mais aussi parfois comme signe d'épuisement. Il étudie la façon dont Tintoret utilise certains espaces mal éclairés de l'édifice, notant comment les peintures sont alors complétées par l'obscurité dans laquelle elles sont placées, car « elles ne sont pour la plupart que de vastes



esquisses, conçues pour produire, dans un certain degré d'ombre l'effet d'une peinture achevée ». Et il affirme, reprenant à l'occasion ses propos du chapitre de *Modern Painters*, que l'obscurité peut être un élément du génie d'un artiste imaginaire, qui, peignant une scène avec la rapidité même avec laquelle sa vision lui est apparue, laisse à l'obscurité le soin de la compléter.

L'*Index* se charge d'ailleurs, tout en recensant les peintures, d'indiquer le caractère soigné ou hâtif de leur exécution, et d'en suggérer les raisons possibles, sans porter de jugement. Parfois, cependant, des questions restent sans réponse, comme quand Ruskin note que certaines peintures occupant des emplacements obscurs sont exécutées avec soin, et parfaitement finies, alors que *L'Agonie dans le jardin*, bien située, semble avoir été exécutée hâtivement. Si Jean-Paul Sartre explique les négligences de Tintoret par les lois du marché qui imposaient le surmenage à cet utilitariste, « champion du libéralisme »⁵¹, Tom Nichols, dans sa remarquable étude socio-historique, y voit le signe de la valeur qu'avait la pauvreté pour le peintre. Dans toutes ses œuvres, spécialement celles de la Scuola di San Rocco, « Tintoret a, dit-il, développé ce que nous pouvons décrire comme une rudesse expressive, une singularité qui dut être ressentie par des contemporains plus habitués à la luxuriance de la peinture vénitienne antérieure qu'à cette retenue austère, qui exprime pleinement la place centrale que le peintre accorde à la valeur sacrée de la pauvreté⁵² ». Ruskin, qui y voit la figure stylistique la plus mystérieuse et la plus personnelle de l'œuvre de Tintoret, l'examina minutieusement au point que lorsque bien plus tard, comme nous le verrons, il commanda des copies d'œuvres de Tintoret à de jeunes peintres, il insista pour que ceux-ci soient particulièrement attentifs à cette dimension.

Les commentaires de Ruskin sur la rapidité et la « grossièreté » d'exécution de Tintoret, établissent aussi un lien entre ces caractères et le triste état de conser-

E. C. Burne-Jones

Étude de la Rencontre
de la Vierge

et sainte Élisabeth (SGSR),

1862, RFRL

vation ou la mauvaise qualité de la peinture utilisée, qui a laissé la toile exposée aux dommages causés par la sécheresse ou l'humidité ambiantes. Il insiste sur la fragilité des peintures, le soleil tombant directement sur certaines, l'eau de pluie dégoulinant sur les cadres. Les toiles de San Rocco, déplore-t-il, « ne sont plus que les épaves de ce qu'elles furent ; et ces ruines d'une peinture grossière dès l'origine ne sont pas toujours de nature à retenir l'attention du public. » Ruskin fait probablement allusion ici aux dégâts causés par le bombardement aérien – le premier de l'histoire – que les Autrichiens infligèrent à Venise durant l'été de 1849 et qui aboutit à sa reddition le 22 août. Des bombes frappèrent lourdement la Scuola entre le 29 juillet et le 9 août, défonçant le plafond de la salle supérieure et endommageant gravement la *Récolte de la Manne* et le *Serpent d'airain*⁵³. La description de cette salle supérieure par Ruskin reflète l'état dans lequel il la trouva lors de ses séjours à Venise entre novembre 1849 et mars 1850, et pendant l'hiver 1851-52, avant que les travaux de restauration, décidés en avril 1850, aient été achevés – en 1852 pour l'édifice, après 1855 pour les peintures⁵⁴.

Dans son étude des caractères distinctifs de l'œuvre de Tintoret, Ruskin s'arrête également sur la représentation du paysage, soulignant ainsi un aspect auquel, selon Cesare de Seta, les critiques n'ont pas suffisamment prêté attention⁵⁵. Comme il se montre tout aussi attentif au traitement de la couleur, ce sont deux aspects essentiels de son étude de Turner que l'on retrouve là. Comme on l'a vu plus haut, l'*Index vénitien* contient de nombreuses comparaisons entre Tintoret et Turner. Explorant les chemins mystérieux de la création artistique, Ruskin remarque une « étrange ressemblance » entre les deux artistes, tous deux imprévisibles dans leur façon de sentir leur sujet en profondeur et de faire ressortir ce sentiment dans leur peinture. Et c'est encore à Turner que renvoient ses notations sur la lumière chez Tintoret. Dans l'*Adoration des bergers*, à propos du paon en pleine lumière, ce qui a pour effet de sacrifier la couleur, Ruskin fait remarquer que « ce procédé est exactement analogue à celui de Turner enlevant leurs couleurs aux drapeaux des bateaux dans son *Gosport* ». Il note également chez les deux peintres leur mémoire (plutôt irrégulière) des effets de la nature. Ainsi, dans l'« excellent » paysage de l'*Ascension* « étrangement » située « dans un petit bout de vallée marécageuse et herbeuse, comme il y en a près de Maison Neuve dans le Jura, avec un ruisseau qui la traverse », il estime que le reflet, « en réduction, de la large masse des rives qui le surplombent, est aussi scientifique que dans un Turner ».

C'est avec le même regard sur l'attention constante portée par Tintoret au paysage et sur la délicatesse avec laquelle il le peint que Ruskin loue l'exécu-



tion à la fois puissante et soignée de la *Tentation*. Bien qu'elle soit peinte « à grands traits », la puissance de la lumière fait que « la couleur s'en trouve, comme c'est l'usage, tempérée » – « le plus admirable exemple [...] de l'acuité de perception de Tintoret » –, tandis que les pierres, au premier plan, sont « le meilleur dessin de rocher qui ait été fait avant Turner ». Et comparant le *Songe de Jacob* à l'*Ascension*, Ruskin trouve que cette dernière, plus vigoureuse, donne l'impression d'avoir été peinte au retour d'une promenade en montagne, et rapproche la nature visionnaire de Tintoret de celle de Turner : tous deux fixent les images dans leur esprit et les reproduisent directement sur la toile aussi immédiatement qu'ils les ont reçues.

Mettant l'accent sur la couleur de Tintoret comme peu d'autres critiques l'ont fait, il l'examine avec ce que nous pourrions appeler un œil turnérien. La couleur a pour lui une signification symbolique, enracinée dans le langage des Écritures, comme l'illustre sa lumineuse description de *Moïse frappant le rocher*, avec Moïse et la plupart des figures situées au premier plan peintes en des couleurs chaudes, sombres, où dominent le rouge et le noir, tandis que les lointains, d'un or brillant avec une touche de bleu, semblent ouvrir « comme un coin de ciel bleu après la pluie ». Et il note combien l'usage expressif de la couleur traduit ce que cet épisode recèle de plus puissant, « la joie et la fraîcheur après le chagrin et la chaleur torride », avant de poursuivre en soulignant la symbolique de la couleur dans les lointains :

Le bleu n'est pas ici le bleu du ciel, il est obtenu par des bandes bleues

Angelo Alessandri
Étude du **Paradis** (pDV),
groupe de saint Jérôme,
1880, RCSM

42

Angelo Alessandri
Étude du **Paradis** (pDV),
groupe de saint Jérôme,
1880-1881, RCSM

43

sur les tentes blanches brillant au soleil ; et devant ces tentes nous voyons cette grande bataille avec Amalek dont le récit est donné dans la suite du chapitre, et pour laquelle la force des Israélites leur vint des eaux jaillissant du rocher d'Horeb. Du point de vue de la peinture, l'opposition d'une lumière froide et d'une ombre chaude est un des plus remarquables effets de couleur dans la Scuola, et la grande masse de feuillage qui ondule à gauche sur les rochers apparaît comme le fruit de sa plus haute puissance et de sa plus sublime invention. (XI.420)

Toujours sur la couleur, Ruskin souligne leur utilisation symbolique, « brillantes » puis « refroidies », dans la *Résurrection* de San Giorgio Maggiore, ou à la fois symbolique et narrative dans la *Récolte de la Manne*. Le blanc et le gris des tentes dans la clarté diaphane du matin expriment ici, avec une fidélité littérale, l'heure à laquelle tombait la manne, selon le récit biblique, tout en participant de la dominante blanche constitutive la Divinité, en même temps que signe de l'Eucharistie. Il note enfin que Tintoret est le seul peintre à utiliser des effets de lumière et de transparence pour rehausser la « sublimité » de ses figures, subordonnant pour ainsi dire la forme des objets éloignés aux rapports entre l'ombre et la lumière, comme dans *la Plaie des Serpents*. Et même que certaines de ses peintures peuvent être vues comme un travail sur la couleur.

L'Index vénitien est l'hommage le plus important rendu à Tintoret par un écrivain étranger au XIX^e siècle. Si, dans les *Pierres de Venise*, Ruskin a créé le mythe de la cité, son *Index* des Tintoret de Venise a contribué par son étendue et sa complexité à fixer l'association entre Venise et le peintre qui représenta si prodigieusement sa puissance. Les *Pierres* s'ouvraient sur la déclaration d'un projet : fixer une dernière image de Venise avant qu'elle disparaisse sous l'assaut des vagues⁵⁶, donnant ainsi corps et voix au sentiment, largement répandu en ce milieu de XIX^e siècle, de ruine et de mort qu'inspirait la cité⁵⁷. Dans l'imaginaire culturel, Tintoret est souvent identifié à Venise, comme une sorte de métonymie de la cité. La vue d'ensemble que Ruskin donne de son œuvre à Venise, située à la marge et en conclusion d'un livre consacré à l'architecture, concentre et fixe cette place de Tintoret comme figure rhétorique de la partie pour le tout.

5. « La peinture la plus pensée qui soit au monde » : le *Paradis* et ses copies

Dans les années suivantes, l'intérêt de Ruskin se tourna à nouveau vers les primitifs toscans, ainsi que vers Giovanni Bellini et surtout Vittore Carpaccio,



Tintoret passant un peu à l'arrière-plan. Ruskin allait pourtant revenir vers lui en 1871, vingt ans après *l'Index vénitien*, dans la dernière d'une série de conférences sur les *Éléments de Sculpture* données à Oxford en tant que premier *Slade Professor of Art*⁸. *The Relation between Michael-Angelo and Tintoretto* est une comparaison entre le *Paradis* de Tintoret au palais des Doges et le *Jugement dernier* de Michel-Ange. L'intention première de Ruskin était, comme il l'écrivit à sa mère, de consacrer la série entière au *Paradis* : « J'ai décidé de faire mes cinq conférences d'automne à Oxford sur *une seule* peinture, le *Paradis* de Tintoret. Ce sera un sujet trop vaste plutôt que trop étroit » (xx.LI). Il changea cependant d'avis, faisant finalement quatre conférences axées sur des comparaisons entre d'anciennes monnaies grecques et florentines, seule la dernière étant consacrée, de façon inattendue, au *Paradis*. Celle-ci fut très controversée : usant de son habituelle approche comparative, Ruskin critique Michel-Ange pour mieux exalter Tintoret. Il affirme que celui-ci est supérieur à celui-là en tant que sculpteur, par la façon dont il conçoit ses figures,

Angelo Alessandri
Étude du *Paradis* (PVD),
Saint Grégoire,
saint Augustin, sainte
Monique et autres saints,
1880-1881, RCMS

Angelo Alessandri
Étude du *Paradis*,
David, 1883, RFRL





s'appuyant pour cela sur l'habitude qu'il avait – révélée par Marco Boschini dans *La carta del navegar pitoresco* (1660) – de se servir de modèles de cire et d'argile pour étudier les rapports dans l'espace entre les formes et les effets de lumière⁵⁹. Cette conférence ne rend pas justice à Michel-Ange, faisant de lui le représentant de tous les « maux » de la Renaissance, dont Ruskin considérait qu'elle était à l'origine de la décadence moderne⁶⁰. Mais, comme l'a montré Jeanne Clegg, c'était aussi une attaque indirecte contre les institutions d'Oxford et particulièrement l'Ashmolean Museum, qui exposait alors des études de Michel-Ange dont elle venait de faire l'acquisition⁶¹. Enfin c'est la marque de l'intérêt tardif mais croissant de Ruskin pour le *Paradis* du Palais des Doges. Il l'avait probablement vu avant la Scuola di San Rocco, mais son carnet de notes de 1845 le décrit en termes assez tièdes. Dans l'*Index*, il le qualifie cependant de « chef-d'œuvre de Tintoret » et de « chose la plus précieuse que possède Venise », tandis que dans sa conférence de 1872 il l'appelle « peinture la plus pensée en même temps que la plus puissante qui soit au monde » (xxii.105). Il y oppose « l'amas de corps sombres, enroulés et convulsés dans l'espace » de Michel-Ange, qu'il voit comme une fracture entre l'homme et le monde, au *Paradis* de Tintoret, image, selon lui, du monde comme un organisme vivant, tel que le pensait le Moyen-Âge. Et il termine en identifiant la plupart des figures qui composent les hiérarchies d'anges, archanges, trônes,

Angelo Alessandri
Étude du *Paradis* (pvd),
Adam et Ève
entourés de quelques saints,
1883, RCMS

46

principautés, apôtres. Par cet acte répétitif de nomination, il mime les dimensions immenses de cette peinture et la forme concentrique selon lesquelles s'organisent ses figures. Sa description vise aussi à être, à l'image du processus créatif de Tintoret, une « apocalypse de l'intelligence » qui concevrait l'humanité comme une chaîne d'individualités hiérarchiquement organisées. Cependant le véritable intérêt de Ruskin pour le *Paradis* s'exprime peut-être moins bien dans ce texte que dans les diverses copies de détails qu'il commanda dans les années 1880. A partir des années 70, il mit en œuvre un vaste ensemble de projets, visant à reproduire des œuvres d'art, sous forme principalement de copies commandées à de jeunes peintres anglais ou italiens⁶². Sur cette démarche, il note dans *Ariadne Florentina* (1872) :

Les copistes ordinaires qui encombrant nos musées européens de leurs chevalets et de leurs pots de peinture sont, à peu près sans exception, trop stupides pour être des peintres et trop paresseux pour être des graveurs. Les vrais copistes – ceux qui sont capables de mettre leur âme dans l'œuvre d'un autre – font leur travail chez eux, dans leurs petits ateliers, où ils s'efforcent d'œuvrer pour tous les hommes. (xxii.388)

L'objectif d'un copiste pour Ruskin devait être double : « conserver une trace » et « éduquer les masses⁶³ ». À travers les copies, souvent de détails, les peintures seront préservées de la destruction. La copie répond à la fois à son sentiment de l'urgente nécessité de conserver un héritage artistique qui tombe en ruines sous ses yeux, et à son désir d'éduquer les classes laborieuses. Ce dernier objectif devait être prolongé par la réalisation de peintures de grands maîtres accessibles à tous dans des musées spécifiques, comme le St George's Museum établi à Sheffield en 1875.

Dans les années 1880, Ruskin commanda donc des études d'après des peintures, des détails d'éléments architecturaux mais aussi des paysages à un groupe d'artistes italiens et anglais dont Angelo Alessandri, Giacomo Boni, Raffaele Carloforti, Wharlington Bunney, Charles Fairfax Murray, John Frank Randall, et T. M. Rooke⁶⁴, à qui il inculquait ses idées sur l'art et une conscience aiguë de l'importance de la conservation. C'est Angelo Alessandri, jeune étudiant prometteur à l'Accademia di Belle Arti à Venise, qui se spécialisa dans Tintoret et Carpaccio. Ruskin estimait qu'Alessandri avait une affinité particulière avec ces deux peintres dont il lui paraissait indispensable de faire réaliser des copies.

47



Alessandri fit six études de détails du *Paradis* : le groupe de saint Jérôme en 1880-1881 ; saint Grégoire, saint Augustin, sainte Monique et d'autres saints en 1881 ; saint Louis, sainte Marguerite et saint Georges, David, et Adam et Ève entourés de saints en 1883. En 1885, Ruskin lui écrivit en lui demandant des copies de peintures de la Scuola di San Rocco :

Rien ne serait plus précieux pour moi [...] – faites comme vous pouvez pour en venir à bout, simplement ne commencez pas par l'Ador. des mages – ni le Massacre des innocents, ni l'Annonciation où je

n'aime pas la Vierge – pour les autres, faites absolument ce que vous aimez ou comme vous pouvez⁶⁵.

Ce grand projet ne fut que partiellement réalisé, avec trois études à l'aquarelle, *Sainte Marie l'Égyptienne* (1885) ; *Saint Sébastien* (1885) ; et la *Fuite en Égypte*, (1885). Alessandri peignit aussi l'*Annonciation* (1889) – désobéissant en cela aux consignes de Ruskin – et le *Martyre de saint Étienne* (1891), à San Giorgio Maggiore.

Ces copies s'accompagnèrent d'une intense correspondance permettant à Ruskin de dispenser des conseils et d'énoncer des jugements, avec des commentaires particulièrement précis sur la façon de rendre la rapidité d'exécution de Tintoret et son usage de la couleur, ces aspects sur lesquels il avait tant insisté dans *Modern Painters* et l'*Index vénitien* :

Pensez toujours d'abord à la couleur, et quand vous l'avez, stop [...] Quand vous prenez le pinceau – et le plongez dans la couleur, rappelez-vous toujours, sa *ligne* doit être aussi bonne que la feront incidemment votre application et la chance ; mais la COULEUR qu'il étale doit être juste, – même si c'est au détriment du reste⁶⁶.

Ruskin conseillait aussi à Alessandri de ne pas trop s'appliquer car une trop grande précision trahirait le style de Tintoret : « Je pense que vous arriverez à mieux en esquissant des arrangements de couleur, et les grandes lignes des formes et de l'action, plutôt qu'en cherchant toujours le fini⁶⁷. »

Jusqu'à ses dernières années, il continua à être passionné par Tintoret et à tenter de comprendre ses secrets. Le véritable critique devait, selon lui, « mettre son âme » dans l'œuvre afin de s'approprier les aptitudes techniques et mentales qui lui permettraient de reconstituer l'acte qui avait créé celle-ci. Copier était à ses yeux une façon d'entrer dans l'esprit et la chair de l'artiste en même temps qu'un geste de responsabilité envers Venise. La dégradation de la cité, qui en 1845 avait amené Ruskin à y rester, pour se vouer à elle et à son art, le poussait désormais à passer ces commandes à ces jeunes artistes anglais et italiens afin de conserver le fragile héritage de Venise, symbolisé par les peintures de Carpaccio, des Bellini et de Tintoret, les plus grands mais aussi les plus insaisissables des peintres de Venise.

Dans ces mêmes années, Ruskin eut tendance à minimiser, sinon occulter sa relation avec Venise. *Praeterita*, son autobiographie, cite de façon surprenante

Angelo Alessandri
Étude de **Sainte Marie l'Égyptienne** (SGSR), 1885, RCMS

Angelo Alessandri
Étude de **Saint Sébastien** (SGSR), 1885, RCMS



Rouen, Genève et Pise comme les « centres de la vie de sa pensée » (xxxv.180), et n'évoque son entrée à San Rocco que comme une « fatale infortune » qui l'orienta vers la « *mare maggiore* » des écoles de la peinture vénitienne. Comme le montre Francis O' Gorman, « *Praeterita*, écrit depuis les rives mêmes du naufrage mental⁶⁸ », fonctionne par omissions, Ruskin y taisant les moments de sa vie « dont la réminiscence ne lui apporte aucun bonheur », avec pour thèmes récurrents « la perte, l'échec de la quête du bonheur, et l'impossibilité de le retrouver par-delà le temps⁶⁹ ». Pour Ruskin, Venise représentait certainement au plus haut degré l'objet de son désir en même temps que le sentiment douloureux suscité par une beauté qui lui échappait. Et l'amour malheureux de

Angelo Alessandri
Étude de la **Fuite en Égypte**
(SGSR), 1885, RCMS

Angelo Alessandri
Étude du **Martyre de saint Étienne** (CSGM), 1891, RCMS





ses dernières années pour la très jeune Rose La Touche venait se superposer à son combat pour sauvegarder Venise, chacune devenant la figure de l'autre. Il n'y a donc pas à s'étonner de ce que le long chapitre vénitien de sa vie n'ait jamais été écrit, ni peut-être que l'unique allusion à ce chapitre manquant passe par Tintoret. Ce qui confirme et renforce l'identification entre le peintre et sa cité. Mais en même temps, cette réticence doit être mise en perspective avec la richesse des activités que, dans ces mêmes années 1880, Ruskin engageait en lien avec Venise. Les journaux et lettres inédites, les nombreuses études de peintures qu'il commande témoignent de la présence constante, bien que fragmentaire, de Tintoret dans son œuvre.

Si *Praeterita* suggère que Tintoret occuperait une place à part dans l'esthétique de Ruskin, dont il aurait bouleversé les plans établis et les hiérarchies – il y est une présence marginale et pourtant centrale, exactement comme l'est l'*Index vénitien* dans *Les Pierres de Venise* – ce qui finalement s'explique peut-être, comme Denis Donoghue l'a très bien dit, par la capacité qu'avait Ruskin de s'ouvrir à toutes les formes de beauté : « Rien de ce sur quoi son imagination était prête à travailler ne lui paraissait aller trop loin⁷⁰ », et c'est en réajustant les hiérarchies et les catégories qu'il répondait toujours à l'impérieux appel de celles-ci, sur le plan spirituel aussi bien qu'émotionnel.

Angelo Alessandri

Étude de l'Annonciation
(SGSR), 1889, RCMS

1. Shapiro, *op. cit.*, p. 187, lettre 113.
2. Les 158 lettres ont été publiées dans l'édition de Shapiro, *op. cit.*
3. John Ruskin, « "Résumé" of Italian Art and Architecture (1845) », Paul Tucker (éd.), Pise, Scuola Normale Superiore, 2003.
4. Seuls des extraits en avaient été publiés dans la Library Edition ; ils sont ici publiés intégralement en annexe.
5. Shapiro, *op. cit.*, p. 143-45. Lettre 85.
6. Hilton, *op. cit.*, p. 63.
7. Elsa Damien, « Ruskin vs. Murray : Battles for Tourist Guidance in Italy », *Nineteenth Century Contexts*, 32 :1, 2010, p. 19-30.
8. Paul Tucker, « "Right Conclusions" : Seven Unpublished Letters (1845-46) from John Ruskin to John Murray », *Bollettino del CIRVI*, 33-34, XVII, 1-11, 1996, p. 105-151.
9. Jeanne Clegg, *Ruskin and Venice*, Londres, Junction Books, 1981, p. 51-52.
10. *Ibid.*, p. 52 ; Hilton, *op. cit.*, p. 93. Voir aussi Tucker, « Introduction au "Résumé" », pp. xlv-v. Francis-Alexis Rio. *De la Poésie Chrétienne*, Paris, Hachette, 1836.
11. Shapiro, *op. cit.*, p. 187, lettre 113.
12. *Ibid.*
13. *Ibid.*
14. Shapiro, *op. cit.*, p. 198, lettre 121.
15. Voir Clegg, *Ruskin and Venice*, p. 28. Pour une vue générale des influences romantiques sur Ruskin, voir Robert Hewison, *Ruskin on Venice*, New Haven et Londres, Yale UP, 2009, p. 51-57.
16. Shapiro, *op. cit.*, p. 199.
17. *Ibid.*, p. 205, lettre 125.
18. *Ibid.*, p. 208-209, lettre 129.
19. Clegg, *Ruskin and Venice*, pp. 43-48.
20. *Ibid.*, p. 58.
21. Shapiro, *op. cit.*, p. 208, lettre 129.
22. *Ibid.*, p. 209, lettre 130.
23. *Ibid.*, p. 210, lettre 131. Voir aussi IV.XXXVII. Noter que Marco Boschini, premier biographe de Tintoret, rapporte une réaction semblable de la part d'Alessandro Varotari : « Varotari disait toujours : "Lorsque j'arrive dans la salle supérieure, je suis là comme un bête, et il me faut huit jours pour recouvrer mes esprits." » Boschini, *La carta del navegar pitoresco. Dialogo tra un Senator venetian dele tante, e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare, Comparti in 8 Venti*, Venise, Baba, 1660, p. 100.

24. Shapiro, *op. cit.*, p. 221, lettre 145.
25. John Unrau, *Ruskin and St Mark's*, Londres, Thames and Hudson, p. 19 ; Donata Levi et Paul Tucker, *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Venise, Marsilio, 1997, p. 89 ff.
26. L'étude d'après *Sainte Marie l'Égyptienne* a été récemment attribuée à Ruskin par Paul Tucker, que je veux ici remercier de m'avoir donné accès à ses notes inédites.
27. Voir Michael Wheeler, *Ruskin's God*, Cambridge, Cambridge UP, 1999, p. 52-53 ; Shapiro, *op. cit.*, p. xviii.
28. Paul Tucker, « Introduction » au "Résumé", p. xxvi.
29. *Ibid.*
30. John Ruskin, *Modern Painters II*, Ms. Pierpont Morgan Library MA 393-397.
31. Sur l'éclairage dans les musées au XIXe siècle, y compris la Scuola Grande di San Rocco, voir *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, Rosella Mamoli Zorzi et Katherine Manthorne (éd.), Cambridge, OpenBooks Publishers, 2018.
32. J'ai travaillé sur cet aspect dans « Reading the Painting's Suggestiveness : Remarks on a Passage of Ruskin's Art Criticism », *The Dominion of Daedalus. Papers from the Ruskin Workshop Held in Pisa and Lucca, 13-14 May 1993*, Jeanne Clegg et Paul Tucker (éd.), St Albans, Brentham Press, 1994, pp. 100-114.
33. Voir George P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton UP, 1971, pp. 445-47 ; et Hewison, *op. cit.*, p. 55-57.
34. Tom Nichols, « Tintoretto's Poverty », *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, Francis Ames-Lewis (éd.), Londres, Birkbeck College, 1994, p. 99-110, p. 106.
35. La Library Edition de ses Œuvres attire l'attention sur ces échos dans ses notes de bas de page, que ce volume reprend et complète avec des références complémentaires qui fournissaient au lecteur anglais un contexte qui lui était familier, lui apportant l'écho de musique et de chants religieux. Il n'est pas rare de rencontrer dans les descriptions de Ruskin des versets des Psaumes.
36. Cette hypothèse est présentée de façon convaincante par Lindsay Stainton, Assistant Curator of the Iveagh Bequest, Kenwood, dans une lettre à Herbert Cahoon datée du 9 mars 1973 et conservée avec les manuscrits. Il désapprouve aussi l'hypothèse de Cook et Wedderburn selon lesquels ces feuillets vénitiens auraient été déchirés du "Résumé" (IV.XXXVIN). Voir Tucker, « Introduction » au "Résumé", p. xviii.

37. Shapiro, *op. cit.*, p. 223, lettre 146.

38. Hilton, *op. cit.*, pp. 82-83.

39. Levi et Tucker, *op. cit.*, p. 89. Voir aussi Hilton, *op. cit.*, p. 82.

40. Ian Warrell et alii, *Turner and Venice*, catalogue d'exposition, Londres, Tate Britain, 2003, pp. 59-61.

41. Voir Nicola Moorby, « Copies of Paintings in the Scuola Grande di San Rocco, Venice », Mars 2010, *J.M.W. Turner: Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, David Blayney Brown (éd.), Tate Research Publication, Décembre 2012, <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/jmw-turner/joseph-mal-lord-william-turner-copies-of-paintings-in-the-scuola-grande-di-san-rocco-venice-11138732>.

42. Martin Butlin et Evelyn Joll, *The Paintings of J.M.W. Turner*, New Haven et Londres, Yale UP, 1984.

43. John Gage, *Colour in Turner : Poetry and Truth*, Londres, Studio Vista, 1969, p. 91.

44. La Library Edition ne donne pas les trois premiers, mais les fait figurer dans l'index général du volume 39.

45. Edition abrégée, à l'intention, comme son nom l'indique, des voyageurs qui ne voulaient pas emporter les 3 volumes de l'édition originale. C'est celle qui fut partiellement traduite en français en 1906 par Mme Crémieux.

46. Aucun des guides que j'ai consultés ne contient de plan. Les plans de Ruskin sont détaillés et précis, je n'y ai relevé qu'une seule erreur – l'inversion des positions de deux peintures, le n° 33 *Élisée au ruisseau de Cherith* interverti avec n° 35, *Élisée nourrissant le peuple*, au plafond de la Sala Superiore (plan 3). Cette erreur, qui semble confirmer que les plans ont été faits d'après une première observation, n'est pas signalée dans la Library Edition ; elle a été corrigée sur le plan reproduit dans cette édition.

47. Sur le besoin qu'un guide soit clair et commode, Ruskin écrivit à Murray le 15 juin 1845 : « La principale utilité d'un guide – vous permettre de trouver ce que vous voulez, intéresse un voyageur pressé – qui est complètement perdu dans les vôtres – vu leur disposition chronologique. Vous devriez lui dire où sont les peintures – et il peut très bien – si c'est son choix – commencer par regarder les plus anciennes. Le premier jour j'avais votre guide à la main – mais je l'ai abandonné pour

aller plus vite et j'ai acheté celui qu'on vendait sur place – qui prend l'ordre d'accrochage – et non l'ordre chronologique ».

Tucker, « "Right Conclusions" », p. 113.

48. L'implication du spectateur dans les espaces de la Scuola di San Rocco a été étudiée de façon très complète par Astrid Zenkert, « Tintoretto alla Scuola di San Rocco », *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Testi* (« Mirabilia Italiae » 15), Franco Posocco et Salvatore Settis (éd.), Modène, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 85-159, p. 100 ff.

49. *Handbook for Travellers in Northern Italy*, Londres, Murray, 1847, p. 357.

50. Melania Mazzucco, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milan, Rizzoli, 2009, pp. 195-196. Mazzucco insiste particulièrement sur la façon dont Tintoret implique personnellement le spectateur dans les événements représentés dans la salle de l'Albergo : « Chacune de ces peintures demande une contemplation silencieuse, et un dialogue avec le divin. Les personnages de Tintoret – et Tintoret lui-même – parlent face à face avec Dieu, en une conversation directe, presque sans médiation ».

51. Jean-Paul Sartre, « Le séquestré de Venise », *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 291-346, p. 314.

52. Nichols, « Tintoretto's Poverty », p. 109. Voir aussi Tom Nichols, *Tintoretto : Tradition and Identity*, Londres, Reaktion Books (1999), 2015, pp. 187-192.

53. Sedute di Cancelleria 1806-1849. Cancelleria 16 ottobre 1849.

54. A l'assemblée de la Chancellerie du 7 mars 1852, il fut décidé que la restauration des peintures serait payée sur le trésor public. Dans les minutes du 29 juillet et du 30 octobre 1855, est encore dressée encore la liste des peintures à restaurer dans la salle supérieure. *Cancelleria 7 marzo 1852*, n. 24, *Cancelleria 29 luglio 1855*, n. 28 ; *Cancelleria 30 ottobre 1855*, n. 38.

55. Cesare de Seta, « Tintoretto è Venezia anche se non dipinge Venezia », *Venezia e Moby Dick*, Vicence, Neri Pozza, 2016, pp. 68-82, p. 81.

56. La fin de Venise avait déjà été imaginée comme un engoulement par les vagues ou, au contraire, causée par le dessè-

chement de la lagune ; voir John Pemble, *Venice Rediscovered*, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 114-115.

57. La conclusion de Jean-Paul Sartre : « La ville et son peintre n'ont qu'un seul et même visage. » (*op. cit.*, p. 346), a contribué à fixer cette association dans l'imaginaire contemporain. Cependant cette identification a une longue histoire, qui renvoie principalement au fait que, au milieu du 19^e siècle, il y avait peu de peintures de Tintoret dans les musées européens, et que rares ses œuvres visibles en dehors de Venise. Voir Anna Laura Lepschy, *Tintoretto Observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century*, Ravenna, Longo Editore, 1983, pp. 11-12.

58. Les premières chaires d'esthétique, créées dans les universités d'Oxford, Cambridge et Londres, par le collectionneur et philanthrope Felix Slade. Ruskin fut le premier titulaire de celle d'Oxford en 1871.

59. Boschini, *op.cit.*, pp. 139-140 ; rapporté aussi dans Lepschy, *op. cit.*, pp. 46-47.

60. Dans le chapitre de *Modern Painters II* sur l'imagination pénétrative, Ruskin consacre une longue note à une comparaison entre la rapidité d'exécution de Tintoret et celle de Michel-Ange (IV 283-86n).

61. Clegg, *Ruskin and Venice*, pp. 143-144.

62. Le rôle de Ruskin comme commanditaire et auteur de copies d'œuvres d'art est complexe. Il a été décrit par l'étude

profondément novatrice de Jeanne Clegg, « John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, vol. 60, n. 2, pp. 404-433, republié dans *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Keith Hanley et Emma Sdegno (éd.), Venise, Cafoscarina, 2010, pp. 69-107. Il peut être plus largement exploré grâce aux travaux de chercheurs comme Paul Tucker.

63. *Ibid.*, p. 85.

64. Voir Paul Tucker, « Introduction à John Ruskin », *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, Milan, Electa, 2014, pp. 40-41.

65. Lettre inédite, transcription de Jeanne Clegg.

66. Lettre 32, 1882. Cité dans Clegg, « John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri », p. 79. Clegg indique que Ruskin avait une grande estime pour la façon dont Alessandri utilisait la couleur et pour son habileté à créer une « peinture brillante ».

67. *Ibid.*, Lettre de janvier 1881.

68. John Ruskin, *Praeterita*, Francis O' Gorman (éd.), Oxford, Oxford UP, 2012, p. xx.

69. *Ibid.*, p. x.

70. Denis Donoghue, « Ruskin, Venice, and the Fate of Beauty », *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, Sergio Perosa (éd.), Florence, Olschky, 2001, pp. 5-35, p. 20.

INDEX DES TINTORET DE VENISE

J'ai essayé de faire en sorte que l'index que voici fût aussi utile que possible au voyageur, en ne lui indiquant que les œuvres dignes de son attention. L'intérêt d'un voyageur, stimulé comme il l'est si vigoureusement par la fraîcheur de chaque impression, et rendu plus profond par le charme sacré d'associations qu'une longue familiarité avec certains spectacles émus fatalement, est chose trop précieuse pour être inconsidérément gâché ; et comme il est physiquement impossible de voir et de comprendre plus d'une certaine quantité d'œuvres d'art en un temps donné, l'attention accordée, dans une ville comme Venise, à des œuvres de second plan, est non seulement vaine mais franchement nuisible, – car elle égare la mémoire et elle éteint l'intérêt pour celles dont c'est un devoir de jouir, et un malheur de ne pas se souvenir. Le lecteur n'a pas à craindre d'être victime d'erreurs par omission ; car j'ai consciencieusement signalé

toutes les œuvres caractéristiques, même dans des styles que je déteste, et je me suis reporté à Lazari¹ dans tous les cas où mon information personnelle était défaillante ; mais s'il veut bien se fier à moi et s'il aime vraiment la peinture, je lui recommanderai de vouer l'essentiel de son attention aux œuvres de Tintoret, Véronèse et Giovanni Bellini ; sans bien sûr négliger le Titien, mais en se rappelant que celui-ci peut être fort bien étudié dans presque tous les grands musées d'Europe, tandis qu'on ne peut juger du Tintoret et de Bellini ailleurs qu'à Venise, et que Véronèse, bien que glorieusement représenté par les deux immenses tableaux du Louvre² et beaucoup d'autres un peu partout en Europe, ne peut être apprécié à sa juste valeur tant qu'on ne l'a pas vu à l'œuvre sur les fantastiques caissons des plafonds vénitiens.

J'ai donné des notices assez copieuses sur les peintures de Tintoret, parce qu'elles sont très abîmées, diffi-

ciles à lire, et totalement négligées par tous ceux qui écrivent sur l'art. Je ne peux exprimer l'étonnement et l'indignation que j'ai ressentis en trouvant citée comme caractéristique de ce maître, dans le guide de Kugler, une méchante Cène, probablement peinte en une heure ou deux pour deux ou trois sous chez les moines de San Trovaso ; exactement comme si des lecteurs stupides tenaient *L'Idiot* ou des strophes de *Peter Bell* pour représentatives de Wordsworth. Enfin je prie le lecteur d'observer que les dates assignées aux différents monuments cités dans cet index sont presque sans exception conjecturales.* [* 1881. Le retard dans la publication du deuxième volume de la "Travellers' Edition" est dû à mon désir de compléter cet index en le rendant plus facile à utiliser. Mais je m'aperçois que désormais, de quelque sujet que je commence à parler, où que ce soit, je me retrouve bientôt à parler de tout autre autre chose, si bien

qu'en désespoir de cause, je préfère finalement donner aujourd'hui l'ancien index à peu près tel qu'il était, en me contentant de couper les répétitions sur telle ou telle église ou peinture « sans importance ». Le voyageur moderne n'est que trop porté à se le dire lui-même. Dans la dernière édition du *Murray's Guide for Northern Italy*, je constate que l'on explique au visiteur comment voir ce qu'il y a de remarquable à Venise en une seule journée tout en accordant une semaine au voyageur moins pressé. Le *Baedeker's* lui alloue «3-4 jours.» [xi.359]]

1. Vincenzo Lazari (1823-1864), auteur du *Guida artistica e storica di Venezia*.

2. « Les deux immenses tableaux du Louvre » sont *Les Noces de Cana* et *Le Dîner chez Simon le Pharisien*.

3. Deux poèmes mineurs de Wordsworth.

ACCADEMIA DELLE BELLE ARTI

Noter au-dessus de la porte les deux bas-reliefs de saint Léonard et saint Christophe, remarquables surtout par leur rude découpe à une date si tardive, 1377 ; mais les niches dans lesquelles ils se trouvent sont insolites avec leurs pignons courbés et les petites croix qui remplissent leurs pointes. Le voyageur est généralement trop frappé par l'immense *Assomption* du Titien pour faire vraiment attention aux autres œuvres de ce musée. Qu'il se demande honnêtement, toutefois, ce qui dans son admiration vient simplement de ce que cette peinture est plus grande que toutes les autres en cette salle ; et de ses éclatantes masses de rouge et de bleu ; qu'il soit bien convaincu qu'un tableau n'est pas meilleur parce qu'il est plus grand ou que ses couleurs sont criardes ; et il sera mieux disposé à se donner le mal qu'il faut pour découvrir le mérite des œuvres les plus profondes et solennelles de Bellini et Tintoret. Une des œuvres les plus étonnantes de tout ce musée est *La Mort d'Abel* de Tintoret, à gauche de *L'Assomption* ; son *Adam et*

Ève, à droite, est à peine inférieur ; et tous les deux sont des exemples plus caractéristiques du maître, et sous beaucoup d'aspects de meilleures peintures, que le très vanté *Miracle de saint Marc*. Dans cette salle toutes les œuvres de Bellini sont d'une grande beauté et d'un grand intérêt. Dans la grande salle, celle qui contient la *Présentation de la Vierge* par Titien, le voyageur devrait examiner attentivement toutes les peintures de Victor Carpaccio et Gentile Bellini, qui représentent des scènes de l'ancienne Venise ; elles sont pleines d'architectures et de costumes intéressants. Le *Jardin des Oliviers* de Marco Basaiti est un charmant exemple de l'école religieuse. Les Tintoret de cette salle sont de second ordre, mais la plupart des Véronèse sont bons, et les plus grands sont magnifiques*. [* . 1877. Je laisse cet article tel qu'il a été écrit à l'origine, le sixième chapitre du *Repos de saint Marc* contenant désormais une notice écrite avec soin sur tout ce que le voyageur pourra regarder comme tableaux. [XI.361]]

Caïn et Abel

Miracle de l'Esclave



ÇARMINI, ÉGLISE DES

Église très intéressante de la fin du XIII^e siècle, mais très altérée et abîmée. Sa nef, dont les colonnes primitives et les chapiteaux de forme tronquée très pure sont intacts, est d'un très bel effet ; son porche latéral est d'une beauté curieuse, décoré de sculptures byzantines circulaires et supporté de deux colonnes dont les chapiteaux en forme de rose sont les exemples les plus archaïques de cette forme que j'ai vue à Venise. Il y a un glorieux Tintoret

sur le premier autel à droite en entrant, la *Circoncision du Christ*. Je ne connais pas de tête de vieillard qui soit plus belle et plus pittoresque que celle du grand prêtre. Le cloître est plein de tombes remarquables, presque toutes datées ; l'une d'elles, du XV^e siècle, à gauche en entrant, est intéressante pour ce qui est resté de couleur sur les feuilles et les fleurs de ses roses sculptées. [XI.365-366]

CASSIANO, ÉGLISE DE SAN

Cette église ne doit être manquée à aucun prix. Elle contient trois Tintoret, dont une *Crucifixion*, qui est parmi les plus belles d'Europe. Le bâtiment lui-même n'a rien de remarquable, excepté le jambage d'une ancienne porte (conservée dans le bâtiment Renaissance, du côté du Canal), qui a été donné comme exemple de jambage byzantin ; et le voyageur peut donc vouer toute son attention aux trois peintures du chœur.

1. La Crucifixion

À gauche du maître autel. Il est rafraîchissant de trouver une peinture dont il a été pris soin, et dans une lumière mal répartie mais vive, de sorte que ce que l'on en voit, on le voit bien. Elle est aussi en meilleur état que la plupart des peintures des musées, et très remarquable pour l'étrange nouveauté de son traitement du sujet. Cela semble avoir été peint davantage pour le plaisir de l'artiste que dans un laborieux souci de la composition ; l'horizon est si bas, que le spectateur doit s'imaginer couché de tout son long sur l'herbe, ou plutôt parmi les ronces et les touffes d'herbes folles dont est entièrement composé le premier plan. Parmi celles-ci, la tunique sans couture du Christ, tombée au pied de la croix ; les églantiers grimpants et les herbes folles jetés ici et là sur ses plis d'un incarnat riche mais pâle. Derrière et vues à travers elles, se découpent sur le ciel les têtes d'une troupe de soldats romains ; et au-dessus d'eux, leurs piques et leurs hallebardes forment une maigre forêt se détachant sur des nuages horizontaux. Les trois croix sont situées à l'extrême droite de la peinture, et son centre est occupé par les bourreaux, dont l'un, debout sur une échelle, reçoit de l'autre à la fois l'éponge et l'écriteau avec les lettres INRI. La Vierge et saint Jean sont à l'extrême gauche, superbement peints, ainsi que tout le reste, mais comme des personnages tout à fait secondaires. En fait, toute l'intention du peintre semble avoir été de transformer le principal en accessoire, et l'accessoire en principal. Nous regardons d'abord l'herbe, et puis la robe écar-

late ; et puis au fond le buisson des piques, et puis le ciel, et puis enfin la croix. Du point de vue de la couleur, la peinture est remarquable pour son extrême modestie. Il n'y a nulle part une seule teinte vraiment pleine ou éclatante, et pourtant la couleur est partout délectable ; pas la plus petite touche qui ne soit délicieuse. Et puisque la fraîcheur qu'a gardée cette peinture nous garantit ce que nous voyons, il est aussi intéressant de noter tout spécialement ici que, comme presque tous les grands coloristes, Tintoret quand il peignait la végétation évitait les verts pâles. Pour des arbres dans l'ombre, il utilise souvent des verts tirant vers le bleu sombre, mais ici, où l'herbe est en pleine lumière, elle est toute entière dans une gamme de bruns sourds, et particulièrement là où elle passe par-dessus la tunique. Le traitement de l'ensemble est dans sa plus noble manière ; et je considère que cette peinture est d'une valeur inestimable. Je crois qu'elle a été nettoyée il y a quelques années, mais sans dommages, pour autant que cela soit possible.

2. La Résurrection

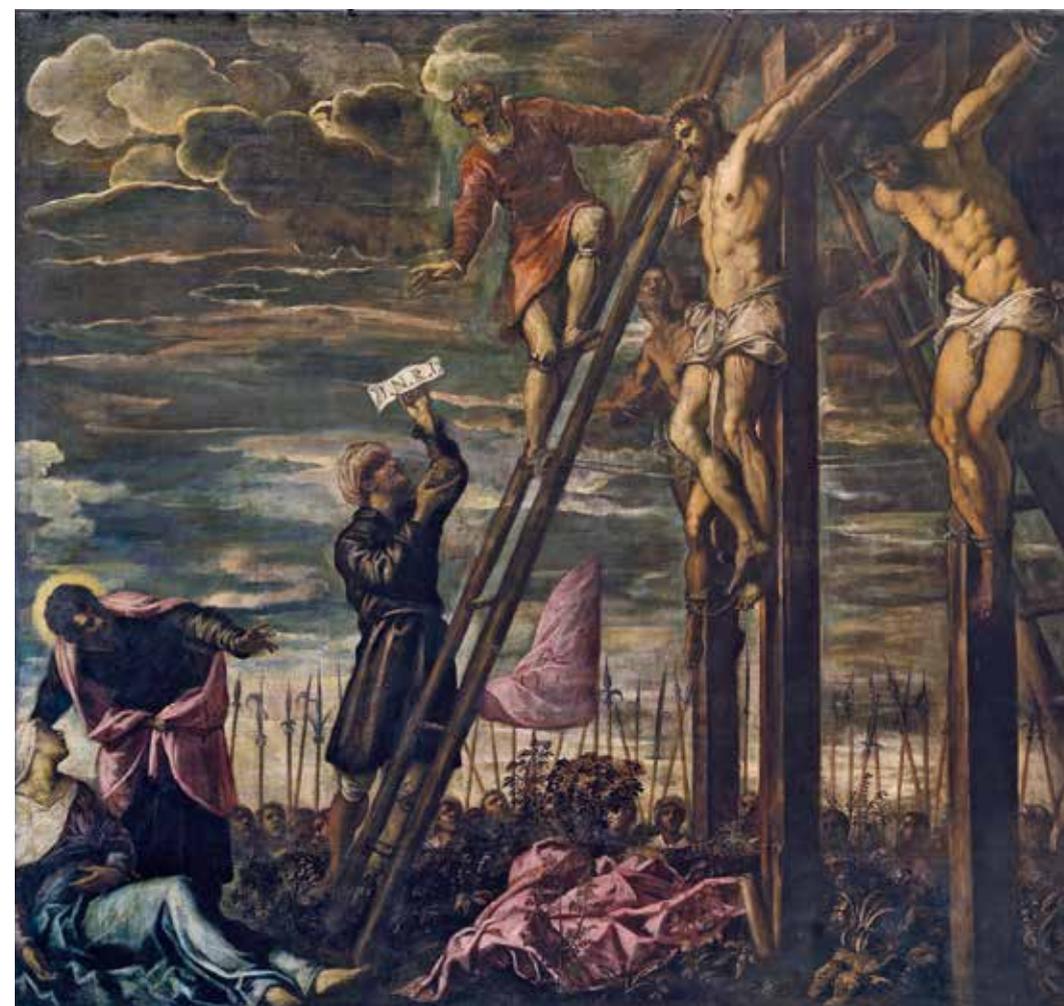
Au-dessus du maître autel. Le bas de cette peinture est entièrement caché par un temple en miniature, d'environ cinq pieds de haut, placé au sommet de l'autel ; certainement un affront à quoi ne s'attendait guère Tintoret, car si l'on monte les marches et qu'on regarde par-dessus ledit temple, on s'aperçoit que les figures situées dans le bas du tableau sont les plus travaillées. Il est étrange que le peintre n'ait jamais semblé capable de concevoir ce sujet avec un minimum de puissance, et il est ici incroyablement empêtré dans toutes sortes de conventions. Ce qu'il peint, ce n'est pas la résurrection, mais des saints de l'Église catholique pensant à la résurrection. D'un côté du tombeau, il y a un évêque dans ses plus beaux atours, de l'autre une sainte femme, je ne sais laquelle ; près d'elle, un ange joue de l'orgue, dont un chérubin actionne le soufflet ; et d'autres chérubins voltigent dans le ciel, avec des fleurs ; la conception

de tout cela n'étant qu'une accumulation d'absurdités Renaissance. C'est, en outre, lourdement peint, trop fabriqué, et trop fini ; et les formes des chérubins sont affreusement lourdes et vulgaires. Je ne puis m'empêcher d'imaginer que cette peinture a été restaurée d'une manière ou d'une autre, mais il y a encore de la puissance dans certaines parties. Si c'est vraiment un Tintoret non retouché, c'est un exemple très curieux d'échec dû à un excès de travail sur un sujet qui ne l'inspirait pas ; la couleur est chaude et agressive, ce qui se ressent d'autant

plus péniblement que cela contraste avec la retenue et la chasteté de celle de la *Crucifixion*. Le visage de l'ange qui joue de l'orgue est des plus travaillés ; c'est aussi le cas pour les chérubins.

3. La Descente aux Enfers

À droite du maître autel. Très détériorée et il n'y a guère à le regretter. Aucune peinture ne m'a laissé aussi perplexe, sa facture étant partout négligée, et même franchement mauvaise en certains endroits, mais pas





La Résurrection
du Christ avec
saint Cassian
et sainte Cécile

Descente
dans les Limbes

62



63

comme dans une œuvre moderne ; cependant, la figure principale, celle d'Ève, a été refaite, ou alors c'est l'œuvre d'un apprenti, comme l'est d'ailleurs, je le soupçonne, le reste de la peinture. On dirait qu'elle a été ébauchée par un Tintoret malade, qui aurait été obligé de laisser un mauvais apprenti y travailler, avant de la finir lui-même en la bâclant ; mais il y est assurément pour quelque chose : qui d'autre que lui était capable de refuser de recourir à l'habituelle bande de spectres avec lesquels les peintres ordinaires emplissent cette scène. Bronzino¹ par exemple, couvre sa toile de toutes les sortes de monstres que pouvait inventer sa paresseuse imagination. Tintoret n'y admet qu'un Adam un peu hagar, une Ève gracieuse, deux ou trois Vénitiens en habit de cour, dans un nuage de fumée, et, représenté sous les traits d'un beau jeune homme, un Satan que l'on ne reconnaît qu'à

ses pieds griffus. La peinture est sombre et très abîmée, mais je suis bien certain qu'il ne s'y trouve ni spectres ni démons. Cela est tout à fait en accord avec l'humeur du maître, mais diminue sensiblement l'intérêt d'une œuvre par ailleurs peu satisfaisante. Elle peut avoir produit une certaine impression avec les rayons qui viennent frapper le haut de la caverne, aussi bien que par l'herbe étrange qui pousse tout en bas, et dont le caractère infernal est indiqué par sa façon d'être toute entremêlée ; mais de cela on en voit si peu qu'il ne vaut pas la peine de perdre son temps sur une œuvre assurément indigne du maître, et dont une bonne partie n'a probablement jamais été vue de lui. [xi.366-368]

1. Le tableau de Bronzino sur ce sujet se trouve aux Offices à Florence.

La multitude d'œuvres de différents maîtres qui couvrent les murs de ce palais est si grande que, le plus souvent, le voyageur en est simplement fatigué et embrouillé. Il aurait intérêt à les ignorer pour ne prêter son attention qu'aux œuvres qui suivent* [* . 1877. Je laisse cette notice sur le Palais des Doges telle que je l'ai écrite à l'origine. Mais je crois qu'aujourd'hui tout est confus ou changé ; et ce texte ne sera utile qu'aux voyageurs qui auront le temps de le rectifier si besoin est.]

Le Paradis

Au fond de la Chambre du Grand Conseil. Il m'a été impossible de compter le nombre de personnages de cette peinture, où l'intrication des groupes est telle qu'il est difficile dans sa partie supérieure de distinguer les figures les unes des autres ; mais j'en ai compté cent-cinquante importantes rien que dans une moitié ; si bien que, comme il y a presque autant de figures secondaires, le nombre total ne peut être inférieur à cinq cents. Je crois, somme toute, que cette peinture est le *chef-d'œuvre* de Tintoret ; bien qu'elle soit si vaste que personne ne prend la peine de la lire, et que des peintures moins extraordinaires lui sont pour cela préférées. Je n'ai moi-même pas été capable d'en étudier plus de quelques fragments, tous exécutés dans sa plus belle manière ; mais un observateur pressé appréciera de savoir que l'ensemble de la composition est divisé en zones concentriques, représentées les unes au-dessus des autres comme les étages d'une coupole, autour des figures du Christ et de la Vierge, situées au point central et le plus élevé : ces deux figures sont d'une dignité et d'une beauté qui surpasse tout. Entre chaque zone ou ceinture constituée des figures plus proches, on voit dans le lointain un ciel blanc plein d'esprits flottants. Cette peinture est dans l'ensemble admirablement préservée et c'est la chose la plus précieuse que possède Venise. Elle ne la possèdera plus longtemps ; car ses Académiciens la trouvant bien trop différente de leurs propres œuvres,

déclarent qu'elle manque d'harmonie, et vont la retoucher selon leur propre idée de la perfection. [XI.371-372] Je vais conclure aujourd'hui en vous donnant un bref aperçu du schéma du *Paradis* de Tintoret, pour justifier mon assertion selon laquelle il s'agit de la peinture à la fois la plus pensée et la plus puissante qui soit au monde. Au centre et au sommet se trouve le Christ, penché sur le globe terrestre, qui est de cristal sombre. Il est comme auréolé du soleil, et toute la peinture est illuminée par cette gloire, qui descend de cercle en cercle parmi les nuages et les esprits volants. La Vierge, un peu plus bas et à quelque distance de Lui, à Ses genoux. Elle est couronnée de sept étoiles, et agenouillée sur une nuée d'anges, dont les ailes prennent l'aspect, lorsqu'ils sont près d'elle, d'un feu couleur de rubis. Les trois grands Archanges, arrivant de trois côtés, volent vers le Christ. Michel porte sa balance et tient son épée. Il est suivi par les Trônes et les Principautés de la Terre comme l'indique l'inscription – *Throni – Principatus*. Les esprits des Trônes portent des balances ; et ceux des Principautés, des globes qui brillent ; sous les ailes du dernier de ceux-ci se tiennent les quatre grands docteurs et législateurs, saint Ambroise, saint Jérôme, saint Grégoire, saint Augustin, et derrière celui-ci sa mère, qui le regarde, comme sa plus grande joie au Paradis. Sous les Trônes, sont placés les Apôtres, avec un peu à l'écart saint Paul, plus bas et pourtant primordial ; sous saint Paul, se trouve saint Christophe, qui porte un énorme globe, surmonté d'une croix ; mais pour le désigner comme le porteur du Christ, puisqu'ici au Paradis il ne peut avoir celui-ci sur ses épaules, Tintoret a projeté sur son globe le reflet, fait d'étoiles scintillantes, du soleil qui auréole la tête du Christ. Tout ce côté de la peinture est resté dans une couleur éclatante, – les quatre Docteurs de l'Église ont des mitres et des chapes d'or ; excepté le Cardinal⁸, saint Jérôme, en rouge écarlate, sa poitrine nue enflammée d'une noble vie, – et le rouge plus sombre de sa robe se détachant sur une auréole blanche.

En face de Michel, Gabriel vole vers la Vierge, tenant dans sa main le lys de l'Annonciation, immense, avec trois fleurs. Au-dessus de lui, et au-dessus de Michel, également, s'étend un nuage d'anges blancs, avec l'inscription *Serafini* ; mais le groupe qui suit Gabriel, correspondant aux Trônes qui suivent Michel, porte l'inscription *Cherubini*. Sous ceux-ci se trouvent les grands prophètes, et ceux qui ont chanté ou prédit le bonheur ou l'affliction de leur temps, David, et Salomon, et Isaïe, et Amos qui fut l'un des bergers. David a un colossal psaltérium d'or posé horizontalement sur ses genoux ; – derrière deux anges lui dictent ce qu'il chante, le regard tourné vers le Christ ; mais du groupe des chérubins se détache un ange robuste qui fonce sur Salomon, il pose un livre ouvert sur la tête de celui-ci, qui, regardant vers le bas, très absorbé, ne se rend compte de rien ; – à gauche de David, et séparé du groupe de prophètes, comme Paul l'est des apôtres, se trouve Moïse, en tunique sombre ; en pleine lumière, et loin derrière lui, Abraham, entourant Isaac de son bras gauche, et près de lui, une pâle sainte Agnès. De face, plus proche, sombre et colossale, se tient la glorieuse figure de sainte Justine

de Padoue ; puis un peu plus bas, sainte Catherine, et, loin en haut sur sa gauche, sainte Barbe appuyée sur sa tour. En face, plus proche, vole Raphaël ; et sous lui se tient le carré des quatre Évangélistes. En dessous, sur la gauche, Noë ; à droite, Adam et Ève, tous deux flottant sans être supportés ni par un nuage ni par un ange ; Noë sauvé des flots par l'Arche, qu'il tient au-dessus de lui, et c'est vers lui que Salomon, si absorbé, abaisse son regard. Le visage d'Ève est, peut-être, le plus beau jamais peint par Tintoret – lumineux, mais avec des yeux noirs. Adam flotte à ses côtés, se fondant dans des ténèbres pleines d'ailes, et dont le contour est bordé de feuilles de figuier. Bien plus bas, en-dessous d'eux, au centre de la partie inférieure de la peinture, s'élève l'Ange de la Mer, qui prie pour Venise ; car Tintoret se représente bien son Paradis comme s'il existait maintenant, et non dans le futur. J'ai d'abord pris par erreur ce doux Ange de la Mer pour la Madeleine, car il est soutenu des deux côtés par trois autres anges, comme l'est Madeleine, dans des dessins de primitifs, à cause du verset, « Il y a de la joie parmi les anges pour un seul pécheur qui se repent⁹ ». Mais la Madeleine se trouve sur la droite, derrière sainte





Le Paradis,
détail

Le Siège de Zara

Monique ; et du même côté, mais plus bas que toutes les autres, Rachel, parmi ses enfants devenus des anges, tous aujourd'hui à nouveau réunis pour toujours.

Je n'hésite pas à affirmer que cette peinture est de loin la plus précieuse de toutes les œuvres existant aujourd'hui dans le monde ; et elle est, je crois, à la veille de sa destruction définitive ; car on dit que l'angle de la grand' chambre du Conseil va bientôt être refait ; et cette opération entraînera la destruction de la peinture par sa dépose, et, bien plus encore, par sa restauration. J'avais pensé tenter de la sauver en faisant appel à Londres aux personnes qui s'intéressent aux arts ; mais la récente désolation de Paris⁴ nous a familiarisés avec la destruction, et je ne doute pas de la réponse qui me serait faite, que Venise n'a qu'à prendre soin d'elle-même. Mais souvenez-vous, au moins, que j'aurai porté témoignage aujourd'hui devant vous de trésors que nous oublions, pendant que nous nous amusons avec les pauvres jouets, et les arts, insignifiants ou méprisables, de notre époque. Le temps est peut-être venu, où il nous faut apprendre à ne plus contempler les rêves des peintres pour connaître ce que seront le Jugement dernier, ou le Paradis. La co-

lère du Ciel ne pourra plus être longtemps, je pense, l'objet de nos moqueries amusées ; et notre orgueil ne pourra peut-être pas toujours mépriser son amour. Croyez-moi, tous les arts et tous les trésors des hommes, ne sont accomplis et conservés que pour eux, aussi longtemps que dans leurs cœurs ils choisissent la bénédiction de Dieu et non Sa malédiction. Mais aujourd'hui notre Terre est encombrée de ruines, et notre Ciel ennuagé de Mort. N'y a-t-il rien pour quoi nous pourrions avoir la sagesse de nous juger nous-mêmes maintenant⁵ au lieu de nous amuser de peintures des jugements à venir ? [xxii.104-108]

2. Le Siège de Zara

Premier tableau sur la droite en entrant dans la salle du Scrutin. C'est un simple tableau de bataille, où des figures sont fichées à la pelle telles des flèches. Il y a là de hauts mérites, et tant d'invention donne à penser que Tintoret en a réalisé l'esquisse ; mais s'il l'a effectivement exécuté lui-même, il ne l'a fait que dans l'esprit d'un peintre d'enseignes répondant à l'attente d'un aubergiste ambitieux. Il semble qu'on lui ait passé commande de représenter





**Triomphe de Venise
reine de la mer**

tous les moments de la bataille à la fois ; et qu'il ait senti que, pourvu qu'ils en aient pour leur argent, d'hommes, de flèches, et de vaisseaux, ses commanditaires seraient pleinement satisfaits. C'est une vaste peinture, d'environ trente pieds sur quinze. [XI.373]

4. Fresques au plafond de la salle des Quatre Portes

Autrefois d'une magnificence au-delà de toute description, aujourd'hui rien d'autre qu'une épave (le plâtre s'écaille en larges lambeaux) mais qui mérite encore la plus sérieuse étude⁶.

5. La Descente de Croix⁷

Au fond de la salle des *Pregadi*⁸. Une des plus intéressantes représentations du mythe de Venise, deux Doges y étant représentés près du corps du Christ, et d'une facture très noble ; exécutée, cependant, pour produire son effet de loin, et c'est de l'autre bout de la salle qu'on l'apprécie le mieux.

6. Venise reine de la mer

Compartiment central du plafond dans la salle des *Pregadi*. Remarquable pour le mouvement de ses grands flots verts, et pour le caractère audacieux de toute sa conception, pourtant excessive et négligée, et sous beaucoup d'aspects indigne du maître. À remarquer la façon dont il s'est servi des formes fantastiques des algues, en pensant à son amour du grotesque.

7. Le Doge Loredan priant la Vierge⁹

Dans la même salle. En dépit d'une couleur pâle et malade, c'est une grande œuvre ; à étudier, moins pour son propre mérite que pour le plaisir de voir ce qu'un grand artiste fait « sur commande » quand il est fatigué de ce qu'on exige de lui.

8. Saint Georges et la Princesse

Dans le Palais des Doges, il n'y a, à ma connaissance,

en dehors du *Paradis*, que six tableaux que Tintoret ait peints avec soin, mais ils sont tous d'une beauté exceptionnelle ; les plus achevés se trouvent dans l'Anti-Collegio, mais les plus majestueux et les plus caractéristiques du maître, ce sont deux tableaux oblongs, qui occupent les panneaux des murs de l'Anti-Chiesetta ; tous deux, je suppose, d'environ huit pieds sur six, sont de la manière la plus noble et la plus sereine. Il s'y trouve exceptionnellement peu de couleur, leur ton dominant étant un brun grisâtre contrastant avec du gris, du noir et un roux très chaud. Ils sont peints avec légèreté, parfaits de tons, et quasiment intacts. Le premier est *Saint Georges et le Dragon*¹⁰, et le sujet est traité d'une façon nouvelle et curieuse. La figure principale est la princesse, à califourchon sur le cou du dragon, qu'elle tient par une bride de ruban de soie ; debout derrière elle, saint Georges étend une main comme pour la bénir, ou pour calmer le dragon en usant d'un pouvoir céleste ; sur la droite, un moine regarde cela gravement. Le dragon est sans expression et sans vie, bien que les lueurs blanches de ses yeux soient tout à fait horribles ; mais toute la chose est absolument typique, et la princesse ici représentée ne chevauche pas vraiment le dragon, elle a plutôt l'air d'avoir été placée là par saint Georges dans une attitude exprimant sa victoire sur son ennemi privilégié. Elle porte une belle robe d'un rouge éteint, mais c'est une figure qui manque un peu de grâce. Saint Georges, dans une armure et un drapé gris, a un beau visage ; à contre-jour, il se découpe sur le lointain du ciel. Il y a au palais Manfrini une étude pour cette peinture.

9. Saint André et saint Jérôme¹¹

Ce tableau, qui fait la paire avec le précédent, a encore moins de couleur que son vis à vis. Il est presque entièrement brun et gris ; les feuilles des figuiers et des oliviers sont brunes, les visages sont bruns, les vêtements sont bruns, et saint André tient une grande croix brune. Il n'y a rien qui puisse être qualifié de couleur, sinon le gris du



70



71



PAGES PRÉCÉDENTES

Saint André et saint Jérôme

Saint Louis, saint Georges
et la Princesse

Le Mariage de Bacchus
et Ariane

72

ciel, qui en certains points tire un peu sur le bleu, et le rouge brique un peu sale du vêtement de saint Jérôme ; et pourtant la grandeur de Tintoret ne se manifeste jamais mieux que lorsqu'il utilise ainsi des teintes sourdes. Je préférerais posséder ces deux petites peintures brunes, et deux autres de l'Académie, tout aussi brunes dans leur tonalité générale, le *Caïn et Abel* et l'*Adam et Ève*, plutôt que tout ce qu'il a peint en de brillantes couleurs pour les autels de Venise ; mais je n'ai jamais vu deux peintures qui s'approchent comme celles-ci de la *grisaille* tout en étant aussi de délicieux morceaux de couleur. Je ne sais si j'ai raison d'identifier l'un de ces saints comme André. Il tient, à contre-jour, une grande croix de bois. À ses pieds, saint Jérôme adossé à un rocher d'où s'élancent, splendides, quelques feuilles de figuier et quelques branches d'olivier ; chacune de leurs lignes, bien qu'étudiée avec le soin le plus exquis, est tracée avec une parfaite liberté.

10. *Bacchus et Ariane*

La plus belle des quatre peintures de Tintoret, qui occupent les angles de l'Anti-Collegio. Jadis une des plus nobles peintures qui étaient au monde, mais aujourd'hui lamentablement fanée, le soleil étant autorisé à lui tomber dessus à longueur de journée. Le dessin du feuillage qui entoure la tête de Bacchus, et la grâce aérienne de la figure féminine au-dessus de lui, font, cependant, que cette peinture restera intéressante tant qu'elle ne sera pas repeinte. Les trois autres Tintoret de cette salle sont beaux et soignés, mais bien inférieurs au *Bacchus* ; et le *Vulcaïn et les Cyclopes*, singulièrement pauvre, n'est qu'une étude vulgaire d'après des modèles ordinaires.

14. *Mariage de sainte Catherine*

Dans la même salle¹². Inférieure à la peinture précédente, mais le visage de sainte Catherine est absolument exquis. Notez comment son voile tombe sur ses formes, tout en laissant entrevoir le ciel, comme une cascade

des Alpes tombe sur un rocher de marbre. Il y a trois autres Tintoret aux murs de cette salle, mais tous inférieurs, bien que d'une grande puissance. À remarquer spécialement la façon dont sont peintes les ailes du lion et les couleurs du tapis, dans un des tableaux proches du trône, le *Doge Alvise Mocenigo adorant le Rédempteur*.* [*]. J'ai eu le bonheur d'acquérir à Venise la première esquisse de cette peinture qui fut longtemps en la possession du signor Nerly ; et après qu'elle eut été, jusqu'à la mort de mon père, la plus vénérée de toutes les œuvres que nous avions à Denmark Hill, j'en ai fait don à mon école à Oxford.]

Le plafond est entièrement de la main de Paul Véronèse, et le voyageur qui aime vraiment la peinture doit se ménager la possibilité de venir dans cette salle aussi souvent qu'il en a envie ; il devrait venir passer là les matins d'été ensoleillés, en flânant indéfiniment tantôt dans l'Anti-Collegio, tantôt dans la salle des *Pregadi*, avant de revenir se reposer sous les ailes du lion couché au pied du Doge Mocenigo. Rien ne lui permettra de pénétrer aussi profondément le cœur de Venise. [XI.371-373]

1. En français dans le texte.
2. Qualité qui lui fut conférée par la tradition et l'iconographie.
3. *Luc*, 15, 10.
4. Allusion à la Commune de Paris, en 1871.
5. « Si nous nous jugions nous-mêmes nous ne serions pas jugés. » (1 *Cor*, 11, 31).
6. Les sujets sont emblématiques de l'empire de Venise : Zeus donnant à Venise l'Empire de la Mer ; Padoue ; Trévise ; Frioul, etc.
7. *Peinture votive des Doges Pietro Loredan et Marcantonio Trevisan avec le Christ mort supporté par des anges et des saints*.
8. Aussi appelée salle du Sénat.
9. Aujourd'hui attribué à Palma le Jeune.
10. Depuis 1937 à la Galerie de l'Accademia à Venise.
11. Depuis 1928 à l'Accademia à Venise.
12. Salle du Collège.

73

FELICE, ÉGLISE DE SAN

On dit qu'elle contient un Tintoret, dont je conjecture, s'il n'y a pas été touché, qu'il doit être très beau, d'après ce que dit Lazari de son sujet, *Saint Demetrius en armes*, avec un membre de la famille Ghisi en prière. Autrement, l'église est sans intérêt. [XI.377-378]

GIORGIO MAGGIORE, ÉGLISE DE SAN

Bâtiment qui doit tout son effet et son intérêt à sa position isolée, qui le rend visible d'à peu près partout sur la lagune. Le voyageur doit remarquer spécialement sur la façade la manière dont les architectes de la Renaissance (du style de laquelle cette église est un exemple bien connu) entreprirent d'adapter aux exigences de leur temps les lois qu'ils avaient eux-mêmes établies. [...] L'intérieur de l'église est comme une grande salle de réunion, et n'aurait pas mérité un moment d'attention, s'il ne contenait quelques peintures de grande valeur, à savoir :

1. *La Récolte de la Manne*

À gauche du maître autel. Un des plus remarquables paysages de Tintoret. Une rivière traverse un pays de montagne, parsemé de broussailles et de palmiers : le peuple est depuis longtemps dans le désert, et il est beaucoup plus affairé à divers travaux qu'à récolter la manne. Un groupe est en train de forger, un autre moulin de la manne dans un moulin, un autre fait des souliers, une femme fait de la couture, quelques-unes font la lessive ;

l'intention première de Tintoret étant, manifestement, d'indiquer la continuité avec laquelle il était pourvu à cette nourriture céleste. Un autre peintre aurait montré la communauté se hâtant de la récolter, et s'en émerveillant. Avec Tintoret, nous nous rappelons tout de suite qu'ils ont été nourris ainsi « pendant l'espace de quarante ans¹ ». C'est une grande peinture, pleine d'intérêt et de puissance, mais dont l'effet est dispersé, et sans rien de frappant en dehors de son paysage élaboré.

2. *La Cène*

En face de la précédente. Ces deux peintures ont été faites pour être à ces places-là, leurs sujets illustrant le sacrifice de la messe. Celle-ci est remarquable pour l'extrême familiarité de son traitement général du sujet, l'événement étant représenté comme un repas de fête dans une auberge italienne de second ordre ; les figures sont toutes, quant à elles, peu intéressantes ; mais le caractère sacré du sujet nous est rappelé non seulement par l'éclat de la lumière qui émane de la tête du Christ, mais aussi par la fumée de la lampe

suspendue au-dessus de la table et qui se transforme, en s'élevant, en une multitude d'anges, tous peints en gris, la couleur de la fumée ; et pris dans de tels entrelacs et torsades qu'on les distingue d'abord à peine de la vapeur dont ils sont formés, visages spectraux et ailes diaphanes remplissant les intervalles entre les têtes, bien distinctes, des disciples. L'idée est hautement caractéristique du maître. Cette peinture a été gravement abîmée, mais elle témoigne encore de miracles d'adresse dans l'expression de la lumière des chandelles mêlée à celle du crépuscule : éclats à reflets variés, et demi-teintes de la salle faiblement éclairée, mêlées aux rayons de la lampe et à ceux qui émanent de la tête du Christ, font briller les verres et les métaux sur la table et, de dessous celle-ci, courent sur le plancher pour s'en aller mourir dans les recoins de la salle.

3. *Martyre de divers saints*

Tableau du troisième autel de l'aile sud. Peinture de taille moyenne, et désormais très désagréable, à cause du rouge violent en quoi s'est changée la couleur qui formait l'auréole de l'ange. Cela a été peint à la hâte, et ne manifeste la puissance de l'artiste que dans l'énergie d'un bourreau qui tend son arc, et dans le magnifique naturel avec lequel les autres figures sont assemblées, au défi de toute probabilité, en toutes sortes de groupes farouches. Pierres et flèches volent dans l'air au hasard.

4. *Couronnement de la Vierge*

Quatrième autel dans la même aile. Peinte davantage pour les portraits qui sont au fond que pour celui de la Vierge, en haut². Une bonne peinture, mais un peu timide pour un Tintoret, et très abîmée. La principale figure, en noir, est encore, pourtant, très belle.



La Cène

5. Résurrection du Christ

À l'extrémité de l'aile nord, dans la chapelle près du chœur. Encore une peinture faite surtout pour les portraits qu'elle contient et dont on remarquera la froideur de la conception générale ; sa couleur a, pourtant, été gaie et délicate, le lilas, le jaune et le bleu y étant largement utilisés. Le drapeau que notre Sauveur porte dans Sa main fut jadis aussi brillant que la voile d'un bateau de pêche vénitien, mais toutes ces couleurs sont aujourd'hui bien refroidies, et la peinture est plus grossière que brillante ; elle n'est plus que l'épave de ce qu'elle fut, et elle est toute couverte de gouttes de cire.

6. Martyre de saint Étienne

Sur l'autel du transept nord. Le saint, agenouillé au premier plan et parfaitement serein, porte une somptueuse robe de prélat, comme s'il venait de dire la messe. Autour de lui vole une grêle de pierres, et le sol en est aussi couvert que le lit d'une rivière. Mais parmi ces pierres,

la droite du saint, il y a un livre sur le sol, écrasé mais ouvert, et sur ce livre quelques pierres qui ont abîmé l'une de ses pages. La liberté et le naturel avec lesquelles cette feuille est froissée est tout aussi caractéristique du maître que ses plus remarquables traits de style ; personne d'autre que Tintoret n'aurait ainsi froissé cette feuille ; mais ce qui est encore plus de lui, c'est l'idée, car ce livre c'est manifestement l'histoire de Moïse qu'Étienne était en train d'expliquer, et les pierres qui écrasent ce livre-là montrent combien les Juifs, en leur rage aveugle, violaient leur propre loi en mettant Étienne à mort. Dans la partie supérieure de la peinture, se trouvent trois figures, le Christ, le Père, et saint Michel. Le Christ bien sûr à la droite du Père, tel qu'Étienne L'a vu ; mais dans cette partie la conception manque de dignité.

Au milieu de la peinture, qui est aussi à mi-chemin de l'arrière-plan, trois ou quatre hommes lancent des pierres, avec la vigueur gestuelle typique de Tintoret, et, derrière eux, une foule immense et confuse ; si bien



La Cène,
détail





Martyre de saint Étienne

que nous nous demandons d'abord où est saint Paul ; mais nous découvrons bientôt que, face à cette foule, et *presque exactement au centre de la peinture*, il y a un homme assis sur le sol, très noble et très serein, avec quelque draperie jetée en travers de ses genoux. Il est habillé en un vigoureux rouge et noir. Le Père, au ciel, est lui aussi vêtu de rouge et de noir, et ces deux figures sont les centres chromatiques de toute la composition. On ne peut assez louer le raffinement de l'idée qui a placé le non encore converti saint Paul ainsi en retrait, de façon à le séparer de l'intérêt premier de la scène, tout en indiquant la dignité à laquelle il serait ensuite élevé par les couleurs dont il est vêtu et qui ne se retrouvent nulle part ailleurs que dans le vêtement qui voile les formes du Seigneur. Et c'est aussi un intéressant exemple d'un pouvoir que le Tintoret ne trouvait que dans la couleur ; un autre peintre aurait cru nécessaire d'exalter le futur apôtre par une attitude ou expression d'une particulière dignité. La posture du personnage est certes noble, mais

discrète : ce n'est pas là-dessus que joue Tintoret, qui estime le distinguer suffisamment en faisant de lui une note clé de la couleur. Il vaut encore la peine d'observer la hardiesse d'imagination du traitement, qui couvre le sol d'un monceau de pierres mais laisse le martyr sans blessure apparente. Un autre peintre l'aurait couvert de sang, et aurait travaillé l'expression de la douleur sur son visage. Tintoret ne nous laisse aucun doute sur la façon dont il meurt ; il fait voler dans l'air une pluie de pierres, mais il choisit de faire un tableau qui ne soit ni reposant, ni même douloureux. Le martyr a le visage serein, et il exulte ; et nous quittons cette peinture, en nous souvenant seulement qu'il « tomba comme endormi ». [XI.381-384]

1. Souvenir de *Exode* 16, 35 et *Actes des Apôtres*, 7, 42.

2. Dont saint Benoît et le Pape Grégoire.

3. Membres de la famille Morosini.

GIOVANNI E PAOLO, ÉGLISE DE SAN*

[*. J'ai toujours appelé cette église, dans ce texte, simplement saint Jean et Paul, et non saints Jean et Paul, exactement comme les Vénitiens disent San Giovanni e Paolo et non Santi G etc.] Une église impressionnante, quoique rien dans son gothique ne soit comparable au gothique du Nord, ou à celui de Vérone. Le portail ouest est intéressant comme une des dernières manifestations du passage du gothique à la Renaissance, très riche et beau en son genre,

spécialement pour sa principale moulure constituée d'une guirlande de fruits et de fleurs. La statue de Bartolomeo Colleoni, sur la petite place sur le côté de l'église est certainement une des plus nobles œuvres d'art de toute l'Italie. Je n'ai rien vu qui l'approche pour l'animation, la vigueur du portrait ou la noblesse des lignes. Pour faire le tour de l'église, qui est pleine de monuments intéressants, le lecteur aura besoin du guide de Lazari ; mais je souhaite attirer tout

spécialement son attention, outre le célèbre *Martyre de saint Pierre*, sur deux peintures de Tintoret :

1. *La Crucifixion*

Sur le mur du bas-côté gauche, juste avant de tourner dans le transept. Peinture de quinze pieds de long sur onze de haut. Je ne crois pas que le *Miracle de saint Marc*, ou la grande *Crucifixion*, de la Scuola di San Rocco, aient coûté plus de peine à Tintoret que cette œuvre

relativement petite, qui est aujourd'hui complètement négligée, couverte de crasse et de toiles d'araignées, terriblement abîmée. En tant que jeu de couleur et d'effets d'ombre et de lumière, c'est absolument merveilleux. Des cinquante figures que contient cette peinture, il n'en est pas une qui jure avec une autre ou lui fasse tort ; non, il n'y a pas un pli de vêtement, pas une touche de pinceau dont on pourrait se passer ; toutes les qualités de peintre de Tintoret se trouvent ici à leur plus haut

Vierge à l'Enfant
avec saints et adorée
par trois Camerlingues



degré, la couleur à la fois la plus intense et la plus délicate, la plus extrême résolution dans l'arrangement des masses de lumière, et en même temps une variété infinie de demi-teintes et de modulations ; et le tout exécuté avec une magnificence dans le toucher qu'aucun mot ne peut rendre avec assez de vigueur. Je me demande si j'ai jamais vu une peinture dans laquelle il y ait autant de résolution, et si peu d'impulsivité, et dans laquelle il soit fait si peu de concession au hasard, à l'impatience ou à quelque faiblesse.

C'est une œuvre si infinie qu'on ne la peut décrire ; mais parmi ses petits traits d'une extrême beauté, notons spécialement la manière dont il est évité que cette masse de corps humains, qui emplît la peinture d'un bord à l'autre, soit ressentie comme lourde, par la grâce et l'élasticité de deux ou trois rameaux qui au premier plan jaillissent d'une souche brisée, et qui s'élèvent bien visibles dans l'ombre où ils se découpent sur un interstice de la pâle lumière bleue, grise, et dorée qui baigne la foule à l'arrière-plan, le rôle de ce feuillage équivalant, du point de vue artistique, à celui des arbres placés par les sculpteurs aux angles du Palais des Doges. Mais ils ont ici une signification bien plus qu'artistique. Si le spectateur regarde attentivement la souche que j'ai dite brisée, il constatera qu'en fait elle est non pas brisée, mais coupée, les autres branches du jeune arbre ayant été récemment taillées. Si nous nous souvenons que dans la grande *Crucifixion* de San Rocco l'un des principaux détails est l'âne qui broute les palmes fanées, nous n'aurons aucun mal à comprendre l'intention du grand peintre quand il élève la branche de cet olivier mutilé sur la pâle lumière du ciel au lointain ; tandis que, juste à côté, saint Joseph d'Arimathie traîne dans la poussière un vêtement blanc, – regardez bien, c'est la plus vive lumière du tableau –, taché du sang de ce Roi sous les pas duquel, cinq jours auparavant, ceux qui allaient Le crucifier avaient étendu leurs vêtements.

2. Notre Dame avec les Camerlingues

Dans la chapelle au centre des trois qui sont à droite du chœur¹. Remarquable exemple de la manière « théorétique⁴ » de représenter des événements de l'Écriture, qui, à cette époque, minait la croyance dans les faits eux-mêmes. Trois chambellans vénitiens désiraient faire peindre leur portrait, et en même temps exprimer leur dévotion à la Vierge ; c'est pourquoi ils sont agenouillés devant elle, et afin de justifier qu'ils soient là tous les trois, et de donner une assise narrative à ce tableau, ils sont représentés tels les Rois Mages ; mais de peur que le spectateur ne trouve étrange que ces Mages soient en habits de chambellans vénitiens, la scène est désignée comme une pure idéalité, par la présence autour de la Vierge de saints qui vécurent cinq cents ans après elle. Elle a à ses côtés saint Théodore, saint Sébastien, et saint Charles (à moins que ce ne soit saint Joseph). On ne sait si l'on doit déplorer l'esprit qui perdait de vue les vérités de l'histoire religieuse dans ces abstractions imaginaires, ou bien louer la modestie et la piété de ceux qui désirèrent être représentés à genoux devant la Vierge plutôt que dans le loisir ou parmi les insignes d'importants offices d'état. En tant qu'*Adoration des Mages*, le tableau est, bien sûr, suffisamment absurde ; le saint Sébastien se penche en arrière dans un coin pour ne pas être sur le passage ; les trois Mages s'agenouillent, sans le plus léger signe d'émotion, devant une Madone assise dans une loggia vénitienne du quinzième siècle, et trois valets également vénitiens apportent leurs offrandes dans un sac très ordinaire et bourré à craquer. En tant que portrait et composition artistique, l'œuvre est absolument parfaite, peut-être le meilleur portrait que Tintoret ait fait de sa vie. C'est très soigneusement et solidement travaillé, et arrangé avec une adresse consommée selon un plan difficile. La toile est oblongue, longue d'environ quinze ou vingt pieds, et haute de sept ; on pourrait presque imaginer que le peintre a été embarrassé pour mettre cela en œuvre, les figures étant toutes dans des positions

qui réduisent un peu leur hauteur. Le chambellan le plus proche est agenouillé, les deux qui sont derrière lui s'inclinent légèrement, les saints, par derrière, s'inclinent un peu plus, la Vierge est assise, le saint Théodore assis encore plus bas, à ses pieds, sur les marches et le saint Sébastien se penche, si bien que toutes les lignes de la peinture montent de la droite vers la gauche. Cette pente qui fait le lien entre des groupes séparés, est soigneusement mise en évidence par ce qu'un mathématicien appellerait l'abscisse et l'ordonnée, les piliers verticaux de la loggia et les nuages à l'horizontale du superbe ciel. La couleur est très douce mais riche et profonde, la tonalité locale étant mise en valeur avec intensité, et les ombres portées atténuées, dans le style du Titien plutôt que dans celui de Tintoret. Le ciel apparaît plein de lumière, bien qu'il soit aussi sombre que les visages ; et les formes de ses nuages flottants, comme celles des collines au-dessus desquelles ils s'élèvent, témoignent, par leur dessin, d'un profond souvenir de la réalité. Il y a des centaines de peintures de Tintoret plus étonnantes que celles-ci, mais je n'en vois guère que j'aime davantage. [xi.384-387]

JESUITI, ÉGLISE DES

De la plus basse Renaissance ; vaut cependant une visite pour examiner les imitations de tentures en marbre blanc veiné de vert. Contient un Tintoret, *L'Assomption*, que je n'ai pas examiné ; et un Titien, *Le Martyre de saint Laurent*, qui à l'origine n'avait, me semble-t-il, pas grande valeur, et qui, aujourd'hui qu'il a été restauré, n'en a plus aucune. [xi.389]

1. Depuis lors détruit par le feu.

2. A la Galerie de l'Accademia de Venise depuis 1891.

3. Cette peinture aussi se trouve aujourd'hui à la Galerie de l'Accademia à Venise. Elle est intitulée *Unanimis concordia Symbolus*, 1566. Le troisième saint près de la Vierge est maintenant désigné non comme saint Charles mais comme saint Marc.

4. Référence à la *faculté théorétique*, exposée dans le chapitre 2 de *Modern Painters* II. Ruskin emprunte le concept de *Theoria* à Aristote pour définir la faculté contemplative, avec un sens spirituel et théologique marqué : « Le simple sens de ce qui plaît à l'esprit, je l'appelle *Aesthesis* ; mais la perception exultante, révérente, et reconnaissante je l'appelle *Theoria*. C'est grâce à elle, et seulement grâce à elle, que nous pouvons pleinement comprendre et contempler le Beau comme un don divin » (iv. 36-47). Voir Aidan Nichols, *All Great Art is Praise. Art and Religion in John Ruskin*, Washington DC, The Catholic University of America Press, 2016, pp. 78-82 ; Robert Hewison, *John Ruskin: the Argument of the Eye*, Princeton, Princeton University Press, 1976, pp. 57-58.

LIBRERIA VECCHIA¹

Gracieux édifice de la Renaissance centrale, dessiné par Sansovino, en 1536, et fort admiré par tous les architectes de l'école. Il fut prolongé par Scamozzi, qui y ajouta sur le côté de la place Saint-Marc un étage que les critiques modernes blâment comme en détruisant l'« eurythmie », sans penser que si les deux étages inférieurs de la Libreria avaient été prolongés sur toute la longueur de la place, ils auraient paru si bas que la place en eût perdu toute sa dignité. Telle quelle, la Libreria a gardé ses bonnes proportions d'origine, et la masse plus importante des Procuratie Nuove constitue pour cette grande place un côté peut-être moins gracieux mais plus majestueux.

[...] Le prolongement des Procuratie Nuove jusqu'à l'extrémité ouest de la place Saint-Marc (avec les différents appartements dans la grande ligne des Procuratie Nuove), forme le « Palais Royal », où réside l'Empereur quand il est à Venise. Ce bâtiment est entièrement moderne, construit en 1810, sur le modèle des Procuratie Nuove, et sur le site de l'église san Geminiano (par Sansovino). Dans cette rangée de bâtiments, comprenant le Palais Royal, les Procuratie Nuove, la Libreria Vecchia, et la « Zecca » (affreux bâtiment moderne de date très récente) qui y est rattachée, il y a beaucoup de peintures de qualité,

parmi lesquelles je voudrais spécialement attirer l'attention, d'abord sur celles de la Zecca, à savoir, une belle et étrange Madone, de Benedetto Diana ; deux nobles Bonifazios ; et, de Tintoret, deux groupes de provéditeurs de la Zecca, à ne manquer à aucun prix, quoi qu'il faille sacrifier afin de les voir, pour la tranquillité et la vérité de leur portrait sans aucune affectation, et pour l'absolu détachement de toute vanité aussi bien de la part du peintre que de ses modèles. À côté, dans l'Antisala de la vieille Bibliothèque, regarder la *Sapienza* de Titien, au centre du plafond ; une œuvre très intéressante par l'éclat léger de sa couleur, et sa ressemblance avec un Véronèse. Puis dans le grand hall de la vieille Bibliothèque, examiner les deux grands Tintoret, *Saint Marc sauvant un Sarrazin de la noyade*, et *L'Enlèvement de son corps de Constantinople*, tous deux grandioses quoique de facture grossière (noter dans le second le pavé battu par la pluie, et l'eau courant autour des pieds des personnages) ; et puis dans les étroits espaces entre les fenêtres, il y a, de Tintoret, quelques superbes peintures à un seul personnage qui comptent parmi ce qu'il y a de plus beau dans le genre en Italie, ou en Europe. [XI.389-390]

1. Ce bâtiment a été réaménagé intérieurement pour accueillir la Bibliothèque Marciana, transférée du Palais des Doges.

MATER DOMINI, ÉGLISE DE SANTA MARIA

Renferme deux importantes peintures : l'une au-dessus du second autel à droite, *Sainte Christine*, par Vincenzo Catena, très joli exemple de l'école religieuse vénitienne ; et, au-dessus de la porte du transept nord, *La Découverte de la Croix*, par Tintoret, peinture soignée et séduisante, mais qui n'est en aucune façon un bon spécimen de la puissance de conception du maître. Il semble qu'il ne soit pas entré dans son sujet. Aucune des figures ne manifeste ni émerveillement, ni ravissement, ni profonde dévotion. Seulement de l'intérêt et un plaisir modéré ; et la femme agenouillée qui tend les clous à un homme qui se penche pour les recevoir, à droite, le fait avec l'air de dire : « Tu devrais les garder, ils pourront resservir »... Cette froideur générale de l'expression est largement accrue par la présence de plusieurs figures à droite et à gauche, introduites là uniquement pour le plaisir du portrait ; voir la plus jeune et la plus faible des femmes avec sur ses genoux une énorme croix dont tout le poids repose sur elle, détruit le sentiment de réalité de la scène. Comme on pouvait s'y attendre, là où la conception est si paresseuse, on ne sent guère de plaisir

dans l'exécution : elle est partout sérieuse et puissante, mais ne manifeste nulle part de tendresse, nulle part d'élan. Si Tintoret avait toujours peint ainsi, il aurait fini dans la répétition mécanique. C'est pourtant un spécimen sincère et dans un état de conservation acceptable, et les figures féminines y sont d'une grâce extrême ; celle de sainte Hélène très royale, même si ses traits n'ont absolument rien d'agréable. Parmi les portraits masculins, sur la gauche, il y en a un qui diffère des types habituels que l'on rencontre aussi bien dans la peinture que dans la populace vénitienne ; peint soigneusement, il ressemble davantage à un pasteur presbytérien écossais qu'à un Grec. L'arrière-plan est constitué pour l'essentiel par une architecture, blanche, dont la couleur, et plus encore la forme sont remarquablement inintéressantes. Cela est à noter comme l'un des résultats malheureux de l'enseignement de la Renaissance dans cette période. Si Tintoret avait placé une architecture byzantine derrière son impératrice Hélène, cette œuvre eût été l'une des plus magnifiques qu'il eût peintes. [XI.392]

La Découverte
de la vraie croix



MOISÈ, ÉGLISE DE SAN

À noter comme un des pires exemples de la plus basse école de la Renaissance. Contient une peinture importante, intitulée *Le Christ lavant les pieds des disciples*, par Tintoret ; sur le côté gauche de la chapelle, au nord du chœur. À l'origine cette peinture était sombre, elle est aujourd'hui fanée, – avec, je crois, des parties complètement détruites, – et elle est accrochée dans la pire lumière de la chapelle, où, un jour de soleil à midi, l'on a besoin d'une bougie pour lire. Je ne puis donc donner beaucoup d'informations à son sujet ; mais c'est certainement l'une des œuvres les moins réussies du peintre, à la fois bâclée et manquée dans sa composition comme dans sa couleur. On peut remarquer une particularité

qui réduit considérablement l'intérêt de la plupart des représentations par Tintoret de notre Sauveur avec Ses disciples. Il ne perd jamais de vue le fait que s'ils étaient tous pauvres, les disciples étaient par surcroît ignorants ; et alors qu'il ne peint jamais un sénateur ou un saint dûment canonisé, que comme un *gentleman*, il prend bien soin de peindre les apôtres, dans leur vie avec le Sauveur, d'une façon telle que le spectateur voie tout de suite, comme jadis les Pharisiens, que c'étaient des hommes sans instruction ni éducation ; et lorsqu'ils se trouvent à l'intérieur, c'est toujours dans une pièce qui pourrait être habitée par les plus basses classes. Dans cette peinture, Tintoret semble faire une entorse à cette pratique

avec l'estrade, ou la volée de marches en haut desquelles le Sauveur est placé ; mais il nous est vite rappelé qu'il n'était guère plausible que la grande pièce toute prête à l'étage¹ se trouvât dans un palais, par la présence sur le plancher d'humbles ustensiles, une cuve avec dedans une casserole, une cafetière, et un soufflet, curieusement associés à la coupe symbolique² et à l'hostie, mais celles-ci, qui se trouvent dans une partie intacte de la toile, peuvent avoir été ajoutées par les prêtres. Je suis absolument incapable de dire ce qu'est ou ce qu'a été l'arrière-plan de ce tableau ; et le seul point qu'il y ait encore à noter à son sujet est la solennité que le peintre, en dépit des circonstances familières et populaires notées ci-des-

sus, a donnée à la scène, en plaçant le Sauveur, qui lave les pieds de Pierre, au sommet d'un cercle de marches, sur lesquelles sont agenouillés les autres apôtres, dans l'adoration et l'étonnement. [XI.394]

1. « Et il vous montrera une grande pièce à l'étage, garnie de coussins, toute prête. » (*Marc*, 14, 15) Cette pièce deviendra le Cénacle [littéralement le lieu de la Cène], où les disciples continueront de se réunir après la Passion, puis la Résurrection. »

2. « Il prit ensuite une coupe ; et, après avoir rendu grâce, il la leur donna, et ils en burent tous. Et il leur dit : "Ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui est répandu pour plusieurs". » (*Marc* 14, 23-24).



Le Christ lavant les pieds
de Ses Disciples

ORTO, ÉGLISE DE SANTA MARIA DELL'

Je vais maintenant [...] me référer à une œuvre d'un attrait moins touchant, mais plus terrifiant : *Le Jugement dernier* dans l'église de Santa Maria dell'Orto. Sur ce sujet, à peu près tout effet de réel ou toute localisation ont été soigneusement évités par les plus grands peintres, qui ont jugé préférable de représenter ses circonstances fondamentales comme des pensées générales, et de les proposer à l'esprit dans une forme abstraite ou conventionnelle. Dans le *Jugement* d'Angelico, le traitement est purement conventionnel ; un long Campo Santo, composé de deux lignes de tombes, s'étire jusqu'au lointain ; à gauche se dressent les damnés ; à droite les justes. Avec Giotto et Orcagna¹, la conception, bien que moins rigide, reste conventionnelle ; ne faisant aucun effort pour suggérer l'espace, ils ne peignent que juste ce qu'il faut de sol pour supporter les figures du premier plan et avoir de la place pour quelques tombes. Chez Michel-Ange, aucune différence dans le traitement, sinon que ses figures sont groupées moins symétriquement, et que la diversité des perspectives donne l'idée d'un espace plus vaste. L'arrière-plan en lui-même ne l'intéresse nullement. Fra Bartolomeo, jamais à la hauteur du sublime, sinon celui du simple sentiment religieux, échoue on ne peut plus manifestement à représenter ce thème si puissant*. [* Fresque située dans une dépendance de l'Ospedale Santa Maria Nuova à Florence.] Son groupe des morts, qui ne comprend pas plus de dix ou douze figures, n'occupe que le premier plan ; derrière s'étend une plaine vide, au pied d'un volcan couleur de cendre, autour du cratère duquel rampent et sautillent plusieurs petits diables noirs comme des araignées. Ainsi le jugement des vivants et des morts est représenté comme s'il avait lieu sur un lopin de terre, et ne concernait que ce petit groupe ; tout l'espace, le ciel et la terre jusqu'à l'horizon, reste vide, et la présence du Juge de toute la terre est devenue plus bornée que le souffle d'une tempête ou d'un orage.

Tintoret est le seul qui ait été à la hauteur de cet inima-

ginable événement et de sa Vérité ; non pas de manière conventionnelle ou symbolique, mais ainsi que pourront le voir ceux qui ne dormiront pas mais seront changés². De la tradition, selon Dante³ et Michel-Ange, il n'a retenu qu'un élément, la barque des damnés ; mais l'impétuosité de son esprit éclate même lorsqu'il fait sienne cette image ; il ne s'en est pas tenu au nocher menaçant du premier, ni au démon traînant un damné du second, mais il précipite dans la destruction un malheureux qui, balancé par les jambes comme le Lichas de la statue⁴, tente en son agonie de s'agripper à la terre ; et ce n'est ni sur le paresseux Léthé, ni sur un lac de feu⁵ que navigue la barque maudite, mais sur les océans de la terre et les eaux du firmament réunis en une blanche et spectrale cataracte : grondant dans le gouffre où le monde se dissout en une chaleur brûlante⁶, le fleuve de la colère de Dieu, tout engorgé de ce qui reste de la ruine des nations, et des membres des cadavres que son tourbillon, comme une roue à eau, ramène à la surface. Tels des chauves-souris, sortant des grottes, des cavernes et des ombres de la terre, les os se rassemblent et les tas de terre se soulèvent, cliquetant et s'agrégeant en anatomies à moitié pétrées, qui rampent, et tressautent, et luttent pour s'extirper de broussailles putrides, l'argile encore collée à leurs cheveux coagulés, et leurs yeux lourds encore scellés des ténèbres de la terre, comme ceux de l'aveugle qui alla jadis à la Piscine de Siloé⁷ ; secouant et rejetant l'un après l'autre les rêves de leur prison, entendant à peine le fracas des trompettes des armées de Dieu, et encore plus aveuglés, au moment où ils se réveillent, par la blanche lumière du nouveau Ciel, avant que le grand tourbillon des quatre vents ne transporte leurs corps jusqu'au siège du jugement : le Firmament en est tout plein, une vraie poussière d'âmes humaines qui dérivent et flottent dans l'interminable, l'inévitable lumière ; les nuages éclatants en sont assombris comme par une épaisse neige, par le flux d'une vie à l'état d'atomes circulant dans les artères du ciel, puis qui lentement montent, toujours plus haut,





jusqu'à ce que l'œil et la pensée ne puissent aller plus loin, transportés, sans ailes, par leur foi intime et par les invisibles pouvoirs d'un ange, et maintenant jetés dans d'innombrables dérives d'horreur avant le prononcé de leur condamnation. [iv. 275-277]

Exemple intéressant du gothique Renaissance, les remplacements⁸ des fenêtres sont très riches et singuliers. Cette église contient quatre très importants Tintoret : *Le Jugement dernier*, *L'Adoration du veau d'or*, *La Présentation de la Vierge au Temple*, et le *Martyre de sainte Agnès*. Les deux premiers comptent parmi ses œuvres les plus vastes et les plus puissantes, mais sont gravement abîmés par l'humidité et la négligence ; et sauf si le voyageur est accoutumé à déchiffrer patiemment les pensées d'une peinture, il ne doit pas s'attendre à en tirer quelque plaisir. Mais il n'est pas de peintures qui récompensent mieux une étude résolue. Ma description du *Jugement dernier*, donnée dans le second volume de *Modern Painters*, n'est pas inutile en ce qu'elle permet au voyageur d'accéder au sens de cette peinture, mais sa véritable puissance ne sera sentie qu'au prix d'un patient examen. À remarquer dans la peinture qui lui fait face la façon dont les nuages sont enroulés autour du Sinaï dans le lointain. Dans la *Présentation*, la figure de la petite Madone peut être comparée à celle du Titien dans son tableau sur le même sujet à l'Accademia. Je préfère infiniment celui de Tintoret ; et remarquez combien le sentiment avec lequel il fait ressortir l'auréole sur un ciel pur est plus beau que celui qui a poussé Titien à encombrer d'architecture le fond de son tableau⁹. [xi.395-397]

1. Le tableau d'Orcagna se trouve au Campo Santo de Pise.
2. « Je vais vous dire un mystère : nous ne nous endormirons pas tous, mais nous serons tous changés. » (1 *Corinthiens*, 15, 51).
3. *Inferno*, iii. 89.
4. La statue du sculpteur Canova (1757-1822). Elle représente Hercule tenant par le pied son serviteur Lichas qu'il s'apprête à

précipiter dans la mer. Nous corrigeons le *lapsus calami* de Ruskin qui a écrit Hylas au lieu de Lichas.

5. *Apocalypse*, 20-21.
6. « Vous qui attendez et qui hâtez la venue du jour de Dieu, jour où les cieux enflammés se dissoudront et où les éléments embrasés se fondront ! » (2 *Pierre*, 3, 12).
7. « Il répondit : " C'est celui qu'on appelle Jésus qui a fait de la boue ; il m'en a enduit les yeux et m'a dit : Va te laver à la piscine de Siloé. Alors je suis parti, je me suis lavé et j'ai vu ". » (*Jean*, 9, 11).
8. C'est l'armature en pierre taillée d'une baie, caractéristique de l'architecture gothique.

9. Dans son journal de 1846, Ruskin détaille ainsi les différences : « Le tableau de Tintoret est gris, grandiose et utile, sans concession au pittoresque ; celui de Titien est brun et mesquin, et tombe dans tous les maux de la recherche du pittoresque, sans en avoir la nature ; il est terriblement écaillé et tâché. Tintoret place une arabesque d'or sur les marches, une dorure réelle avec, à côté, une touche de brun ; ces marches, dans leur envol, sont riches et délicates (peut-être lui ont-elles été suggérées par la belle décoration de celles de l'Escalier des Géants). Celles de Titien sont étriquées, carrées, et froides ; sa vieille femme avec son panier d'œufs est tout à fait vulgaire, singulièrement inférieure à la grande figure assise de Tintoret qui considère l'enfant avec mépris, même si elle est un peu blessante, comme si elle se désintéressait tout à fait de l'action ; le profil de la figure verticale qui monte sur la droite compte parmi les plus beaux visages vénitiens d'un certain ordre que je connaisse. Dans l'architecture de Tintoret le balcon qui surplombe, sur le côté en perspective de la maison, est curieux pour sa simplicité sévère et pas du meilleur goût. Je pense que dans les intervalles au-dessus il y a trop de monde. Ce balcon qui ne fait pas d'ombre est tout à fait pauvre et sans effet ; pourtant l'ensemble a de la grandeur et de l'espace ; dans les figures les noirs et les rouges sont trop violents en quantité et les noirs excessivement froids. [Chez Titien] la petite Marie est toute entière enveloppée d'une sphère ou auréole ; chez Tintoret elle est seulement autour de sa tête ; mais elle est dix fois plus expressive et plus céleste parce qu'elle se découpe de la plus audacieuse des façons sur un ciel lumineux. » [xi.396]

ROCCO, ÉGLISE DE SAN

La Piscine de Bethesda
(ou La Guérison
du paralytique)

Rien de remarquable en dehors des très intéressantes peintures de Tintoret qu'elle contient, à savoir :

1. *Saint Roch devant le Pape*

À gauche de la porte en entrant. Délicieuse peinture dans sa meilleure manière, mais peu travaillée ; et, comme plusieurs autres peintures de cette église, elle me semble avoir été exécutée dans une période de la vie du peintre où il était malade, à moins qu'il ne se soit mis à peindre de façon mécanique, pour s'être, pendant un certain temps, trop peu référé à la nature. Il y a, sur les côtés, quelque chose de raide et de forcé dans les draperies blanches, et l'ensemble présente un caractère général plus facile à sentir qu'à décrire ; mais qui, si j'avais été le médecin du peintre, m'aurait immédiatement incité à lui ordonner de fermer son atelier, et de partir faire un voyage en Orient. La figure du Pape est, cependant, extrêmement belle, et n'est pas indigne, dans sa magnificence parée de bijoux, qui tranche en sombre sur le ciel, de la comparaison avec celle du grand prêtre dans la *Présentation*, à la Scuola di San Rocco.

2. *Annonciation*

De l'autre côté de la porte, en entrant. Peinture très désagréable et sans vie, qui a tous les défauts de son époque et aucun des mérites du peintre. Il y a là pour moi la matière d'une recherche à entreprendre sur ce qui a bien pu faire tomber son esprit d'une conception aussi grandiose et enflammée que celle de l'*Annonciation* de la Scuola di San Rocco, à cette misérable reproduction d'une idée usée depuis des siècles. Une des choses les plus inconcevables ici, s'agissant d'une œuvre de Tintoret, c'est que là où la robe de l'ange s'écarte derrière sa jambe, on ne peut dire ni d'après le dessin ni d'après les nuances de la couleur, si c'est le nuage qui passe devant la robe, ou la robe qui coupe le nuage. La Vierge est plus laide que celle de la Scuola, et moitié moins réelle ; et les draperies froissées ont des plis ordinaires et sans noblesse. C'est

une peinture qui mérite d'être étudiée, comme exemple de jusqu'où le plus grand esprit peut être trahi par l'abus de ses dons, et par sa négligence à se nourrir de l'étude de la nature.

3. *La Piscine de Bethesda*

Sur le côté droit de l'église, en son centre, la plus basse des deux peintures qui occupent le mur. Œuvre noble, mais éminemment désagréable, comme le sont forcément toutes les peintures qui traitent de ce sujet ; et manquant de ce même je ne sais quoi d'indéfinissable, que j'ai déjà souligné dans les deux œuvres précédentes. La figure principale est ici le paralytique qui emporte son grabat² ; mais tout l'effet de l'action est gâché du fait qu'il ne regarde pas le Christ, et qu'il jette le grabat sur son épaule comme un portefaix le ferait triomphalement d'une charge énorme ; et l'architecture Renaissance corrompue, dans laquelle se pressent les figures, est à la fois laide en elle-même et beaucoup trop petite pour celles-ci. Il vaut la peine de noter, pour le bénéfice de ceux qui trouvent fautive la perspective des préraphaélites, que celle des corbeaux³ au-dessous des piliers est totalement absurde ; et que, finalement, la présence ou l'absence de perspective n'a rien à voir avec le mérite d'une grande peinture ; quant à la perspective des préraphaélites je ne l'ai jamais trouvée fautive, et ce reproche est aussi indéfendable que ridicule.

4. *Saint Roch dans le Désert*

Au-dessus du tableau précédent. Simple figure couchée dans un paysage peu intéressant, qui retient moins l'attention que, juste en face, le saint Martin à cheval, figure noble et chevaleresque par Pordenone, à qui je ne puis faire un plus grand compliment qu'en disant que je me suis longuement demandé si ce n'était pas aussi un Tintoret.

5. *Saint Roch à l'hôpital*

À gauche de l'autel. Il y a quatre grandes peintures de Tintoret dans le sombre chœur de cette église, non seulement importantes par leur taille (chacune faisant vingt-cinq pieds de long sur dix pieds de haut) mais aussi par leurs compositions très élaborées ; et remarquables, l'une pour son extraordinaire paysage, et l'autre comme étant la plus étudiée des peintures où le peintre a introduit des chevaux dans une action violente. Afin de montrer ce qui se perd de l'esprit humain en ces sombres églises de Venise, il vaut la peine de raconter comment, alors que j'étais en train d'examiner ces peintures, arriva une troupe de dix-huit touristes allemands, ni pressés, ni jacassants, comme le sont souvent les groupes importants, mais suivant docilement leur cicérone, et manifestement désireux de faire leur devoir de voyageurs intelligents. Ils s'assirent un long moment sur les bancs de la nef, regardèrent à peine la *Piscine de Bethesda*, remontèrent le chœur, et là écoutèrent leur *valet-de-place* leur lire quelque chose d'une longueur considérable sur un sujet en relation avec l'autel, à quoi je ne compris rien car c'était de l'allemand ; puis ils tournèrent les talons et sortirent lentement, sans que l'un des dix-huit accorde un regard aux quatre Tintoret, un seul d'entre

eux, pour ce que j'en vis, levant les yeux sur les murs auxquels ils étaient accrochés, et les détournant immédiatement, d'un air las et *nonchalant*, qui signifiait clairement : « Rien que des vieilles peintures noircies. » Ils passèrent aussi sans un regard devant les deux Tintoret mentionnés plus haut, au fond de l'église ; et s'ils les négligeaient ce n'était pas que ces peintures n'avaient rien qui fût capable de captiver l'esprit du public mais simplement qu'elles se trouvaient dans le noir le plus complet, ou perdues parmi des objets qui attiraient plus évidemment et plus facilement l'attention. Cette peinture, que j'ai appelée *Saint Roch à l'hôpital*, le montre, je suppose, dans ses attributions habituelles en de tels lieux, et c'est une des représentations courantes de ces sujets repoussants devant lesquels ni Orcagna ni Tintoret n'ont, semble-t-il, jamais reculé. C'est une très noble peinture, composée avec soin et hautement travaillée ; mais qui ne me donne aucun plaisir, en raison d'abord de son sujet, ensuite de son ton brun terne généralisé, vu que dans une telle scène il est à peu près impossible, ou tout au moins incompatible avec le sentiment qu'elle inspire, d'introduire une couleur un peu vive. C'est donc une étude en brun de membres estropiés dans une pièce fermée.





La Piscine de Bethesda,
détail

Saint Roch guérissant
les victimes de la peste

6. Bestiaux⁶

Au-dessus du tableau précédent. Je ne puis donner un autre titre à ce tableau, dont je suis incapable de comprendre ou de deviner le sujet, car il se trouve dans une obscurité, dont le guide ne m'aide pas à sortir. Tout ce que je peux en tirer, c'est qu'il y a un noble paysage, avec du bétail et des figures. Il me semble que c'est le meilleur paysage de Tintoret à Venise, en dehors de la *Fuite en Égypte* ; et ce qui le rend encore plus intéressant, c'est son caractère sauvage, les arbres étant surtout des pins, un peu comme ceux du Titien dans son *Saint François recevant les stigmates*, et des châtaigniers sur les pentes et dans les creux des monts ; les animaux aussi semblent de premier ordre. Mais le tableau est trop haut, beaucoup trop fané, et beaucoup trop dans le noir pour pouvoir être déchiffré. Il semble n'avoir jamais été de couleurs riches, plutôt froid et gris, et plein de lumière.

7. Découverte du corps de saint Roch⁶

À gauche de l'autel. Tableau élaboré, mais quelque peu confus, avec un ange qui vole, dans une draperie bleue ; il me semble totalement inintéressant, mais, peut-être demande-t-il plus d'étude que je ne n'ai été capable de lui en accorder.

8. Saint Roch au Campo d'Armata⁷

C'est ainsi que le sacristain appelle ce tableau. Je n'ai pas réussi à y voir saint Roch ; rien d'autre qu'un furieux groupe de chevaux et de guerriers dans la plus magnifique confusion de chutes et d'envols qui fut jamais peinte par un homme.

Ils semblent chacun à sa façon emportés comme par une tornade ; et il doit bien y avoir une tornade, ou un orage derrière eux, car derrière la figure centrale, un arbre immense est arraché et projeté dans les airs comme si ce n'était qu'une lance brisée. Deux des chevaux se rencontrent au milieu, comme dans un tournoi ; mais c'est dans la peur ou l'affolement, et non en adversaires ; sur le cheval de droite, un porte-étendard se penche comme pour se protéger d'un ennemi derrière lui, sa lance posée à plat en travers de son arçon, et son drapeau flottant derrière lui dans sa fuite, comme la voile d'un bateau se détachant du mât ; le cavalier du milieu, qui reçoit le choc de l'ouragan, ou de l'ennemi, est, par quoi que ce soit, projeté de sa selle comme la pierre l'est d'une fronde ; et cette figure, avec derrière elle l'arbre brisé, est la plus noble partie du tableau. Il y a cependant sur la droite un autre superbe cheval, lui aussi lancé à pleine vitesse. Debout sur la gauche, deux gigantesques figures, qui semblent là pour faire un premier plan, auraient,





me semble-t-il, gâché le tableau, si elles avaient été bien visibles ; mais le temps a fait d'elles des figures parfaitement secondaires. [XI.400-403]

1. Épisode intitulé aussi *La Piscine probatique*, ou encore *La guérison du paralytique*.
2. « Jésus lui dit : "Lève-toi, prends ton grabat et marche". » (*Jean*, 5, 8).
3. Terme d'architecture, désignant un élément saillant, soutenant une poutre, une voute, un arc, etc.
4. En fait *Saint Roch guérissant les pestiférés*.
5. *Saint Roch bénissant les animaux*.
6. *Saint Roch visité par un ange*.
7. *Saint Roch capturé à la bataille de Montpellier*.



**Saint Roch bénissant
les animaux**

Capture de saint Roch

ROCCO, SCUOLA DI SAN

Intéressant bâtiment de la première Renaissance (1517), passant à la Renaissance romaine. Les branches de feuillage autour de ses colonnes sont d'une délicatesse admirable, quoique peu à leur place.

Par les peintures qu'elle contient, c'est l'un des trois bâtiments les plus précieux d'Italie ; je veux dire de ceux qui sont décorés d'une importante série de peintures datant du moment de leur érection, et donnant encore à voir ces ensembles dans leur disposition d'origine. Je suppose qu'on peut considérer comme indiscutable que ces trois édifices sont la Chapelle Sixtine, le Campo Santo de Pise et la Scuola di San Rocco à Venise : la première peinte par Michel-Ange ; la seconde par Orcagna, Benozzo Gozzoli, Pietro Laurati et plusieurs autres dont les œuvres sont aussi rares que précieuses ; et la troisième par le Tintoret.

Quoi que le visiteur puisse manquer à Venise, il doit cependant accorder une attention que rien ne trouble et un temps que rien ne restreint à la Scuola di San Rocco, dont je vais donc dénombrer les peintures, une à une, en indiquant ce qui, en chacune d'elle, me paraît le plus mériter d'être observé.

Il y en a soixante-deux au total, mais dont huit représentent des têtes d'enfants, et deux autres des personnages insignifiants ; il y en a donc cinquante-deux dignes d'intérêt ; disposées sur les murs et les plafonds de trois salles, si mal éclairées, du fait des surprenants agencements dus à leur architecte de la Renaissance, que l'on ne peut en voir certaines que de grand matin, et encore de façon très imparfaite. Elles sont toutes peintes, cependant, en fonction de leur situation dans l'obscurité, et, comparées à d'autres œuvres de Tintoret, elles ne sont pour la plupart que de vastes esquisses, conçues pour produire, dans un certain degré d'ombre, l'effet d'une peinture achevée. On doit donc considérer qu'elles sont traitées comme une sorte de décor ; différent seulement d'un décor ordinaire en ce que l'impression recherchée est celle non d'une scène de nature, mais d'une peinture

parfaite. De ce point de vue, elles diffèrent de toute autre œuvre existante ; car il n'y a pas, que je sache, d'exemple d'un autre grand maître qui ait consenti à travailler pour une salle plongée dans une obscurité presque totale. Il est probable que nul autre que le Tintoret n'eût entrepris cette tâche, et il est tout à fait heureux qu'il y ait été forcé. Car dans ce magnifique décor, nous avons de son toucher et de sa science de l'effet à la fois plus d'exemples, et de plus merveilleux, que tout ce dont des peintures achevées auraient pu faire étalage ; tandis que la nécessité d'indiquer beaucoup de choses par quelques touches maintient son esprit si totalement concentré sur son travail (la rapidité de l'exécution le préservant par ailleurs de la fatigue), qu'il n'est dans son œuvre aucun autre ensemble de peintures qui déploie une puissance aussi exaltée. D'autre part, du fait de la rapidité⁴ et de la grossièreté des touches, il est plus sujet à souffrir des injures de la sécheresse et de l'humidité ; et comme, des années durant, les murs ont continuellement été à ruisseler de pluie, et que le peu de soleil qui entre dans ce lieu trouve moyen de tomber toute la journée sur l'une ou l'autre des peintures, elles ne sont plus que les épaves de ce qu'elles furent ; et ces ruines d'une peinture déjà grossière à l'origine ne sont pas toujours de nature à retenir l'attention du public. Il y a vingt ou trente ans, elles ont été descendues pour être retouchées ; mais l'homme à qui cette tâche avait été confiée mourut providentiellement, et il n'y eut qu'une peinture d'abîmée. J'ai trouvé sur une autre des traces de son travail, mais peu étendues et donc pas vraiment préjudiciables. Le reste des soixante-deux peintures, ou en tous cas toutes celles qui sont dans la salle du haut, semblent entièrement intactes. Bien que, comparées au reste de son œuvre, elles soient toutes très théâtrales d'exécution, il y a de grandes différences dans leur degré de fini ; et, assez curieusement, certaines peintures sur les plafonds, et d'autres dans les endroits les plus sombres de la salle

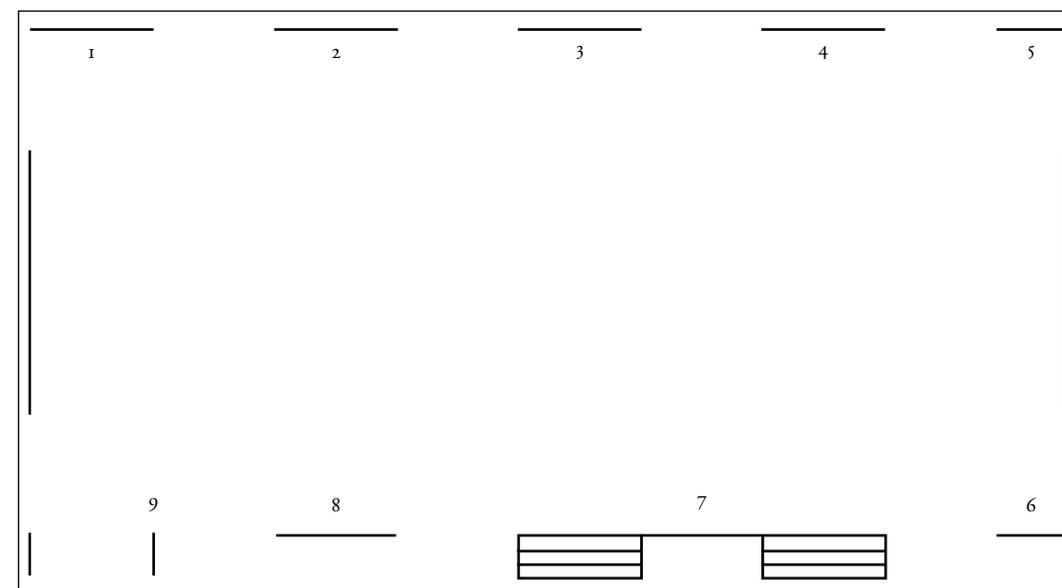
d'en bas sont pour ainsi dire finies, alors que l'*Agonie dans le Jardin*, qui se trouve sous un des meilleurs éclairages de la salle supérieure, semble avoir été peint en une heure ou deux, avec un balai en guise de pin-

ceau. Pour la commodité du lecteur, je donnerai un plan sommaire de la disposition des peintures, et la liste des sujets de chaque groupe avant de les examiner en détail. [XI.403-404]

Premier groupe

SUR LES MURS DE LA SALLE

AU REZ-DE-CHAUSSÉE



1. L'Annonciation
2. L'Adoration des Mages
3. La Fuite en Égypte
4. Le Massacre des Innocents
5. Marie-Madeleine

6. Sainte Marie l'Égyptienne
7. La Circoncision
8. L'Assomption de la Vierge
9. La Visitation

L'Annonciation

1. L'Annonciation

Aucun sujet n'a été plus fréquemment ou plus exquisément traité par les peintres religieux que celui de l'Annonciation ; même si, comme d'habitude, le type le plus parfait de son pur idéal a été donné par Angelico, et l'a été par celui-ci avec le plus radieux accomplissement sur un petit reliquaire dans la sacristie de Santa Maria Novella. L'arrière-plan, cependant, est purement décoratif ; en revanche, dans la fresque du corridor de Saint-Marc, les circonstances concomitantes sont d'une beauté exceptionnelle. La Vierge est assise dans une loggia ouverte, qui ressemble à celle de l'église florentine de L'Annunziata. Devant elle, une prairie à l'herbe bien grasse, couverte de marguerites. Derrière, par la porte au

fond de la loggia, on voit une chambre avec une unique fenêtre fermée par une grille, et par laquelle tombe dans le silence un rayon de lumière semblable à une étoile. Tout est d'un sentiment exquis, mais sans invention ni imagination. Sévère serait le choc et pénible le contraste, si nous passions en un instant de cette vision de pureté à la violence de pensée de Tintoret. Car ce n'est pas dans l'humble accueil du messager en adoration mais dans l'effroi causé par son irruption dans le battement de ses ailes horizontales, que nous voyons la Vierge, assise non dans le calme d'une loggia, ni près du vert pâturage de l'âme restaurée², mais sans maison, avec pour tout abri le vestibule d'un palais en ruine et abandonné, et avec dans les oreilles le bruit de la hache et du marteau, et le tu-



multe qui enveloppe la désolation d'une cité. Le premier mouvement du spectateur révolté est de se détourner de l'objet central de la peinture, imposé en un premier plan grossier et déplaisant, un pan de mur en briques écroulé, dont le plâtre moisi s'écaille, et dont les joints de mortier se défont ; et s'il regarde de plus près ce pan de mur, ou les outils de charpentier qui se trouvent à son pied, peut-être ne verra-t-il là que l'étude d'un décor que Tintoret ne pouvait que trop facilement trouver dans les ruines de sa Venise, et qu'il a choisi pour donner une explication sommaire de la vocation et de la condition de l'époux de Marie. Mais sa signification va plus loin que cela. Si l'on regarde la composition de la peinture, on s'apercevra que toute sa symétrie repose sur une étroite ligne de lumière, l'arête d'une équerre de charpentier, qui relie ces outils inutilisés à quelque chose qui est au sommet du mur de briques, une pierre blanche, à quatre angles, la pierre angulaire de ce vieil édifice, la base de sa colonne portante. Ce qui suffit, je suppose, à expliquer le caractère typique de tout cela. La maison en ruine est la dispensation³ du judaïsme ; ce qui obscurément est en train d'émerger dans ce ciel d'aurore représente celle du christianisme ; mais la pierre angulaire du vieil édifice demeure, même si les outils du bâtisseur sont abandonnés à côté d'elle, et la pierre que les bâtisseurs avaient rejetée est devenue la Pierre de l'Angle⁴. Reste que, dans cette peinture, la force de la pensée rachète à peine ce que la scène a de pénible et la turbulence du sentiment. [rv.263-265]

Ce tableau qui frappe tout de suite l'œil, est très représentatif de l'ensemble du groupe, l'exécution y étant portée aux extrêmes limites de la compatibilité entre la hardiesse et le fini. C'est un tableau bien connu, qui n'a pas besoin d'être spécialement décrit, mais un ou deux points sont à signaler. Vu d'en bas, le visage de la Vierge est très déplaisant, donnant au spectateur l'idée d'une femme de trente ans, qui n'a jamais été jolie. Si ce visage n'a pas été retouché, c'est la seule fois où j'ai vu Tin-

toret manquant un effet qu'il aurait recherché, car, vu de près, ce visage est charmant et juvénile, et n'exprime que la surprise, et non la souffrance et la crainte, comme à distance. Je ne vois pas vraiment s'il a été retouché. C'est bien la peinture de Tintoret, un peu rude peut-être ; mais comme il y a des traces, incontestables, de retouches, il se peut qu'une légère modification des lignes, supposées s'effacer, altère entièrement l'expression du visage vu de loin. L'une des retouches les plus évidentes est le rouge écarlate du giron de la Vierge, qui est lourd et sans vie. Bien plus dommageable est celle de la bande de ciel que l'on voit dans la porte par où entre l'ange, qui à l'origine était du même or profond que dans le fond à gauche, et que le désastreux restaurateur a barbouillé d'un bleu blanchâtre, qui lui donne l'air d'un pan de mur ; par bonheur il n'a pas touché au contour des ailes noires de l'ange, dont dépend toute l'expression du tableau. Cet ange et le groupe de petits chérubins qui volent au-dessus de lui forment une grande chaîne incurvée, dont la colombe représentant le Saint Esprit constitue le pivot. Les anges dans leur vol y semblent attachés comme sa traînée de feu l'est à une fusée ; tous paraissant être descendus avec la rapidité d'une étoile filante. [xi.405-406]

2. Adoration des Mages

La peinture la plus achevée de la Scuola, à l'exception de la *Crucifixion*, et plus être la plus délicieuse de toutes. Elle réunit toutes les sources de plaisir que peut contenir une peinture ; l'élévation on ne peut plus haute du sujet principal, mêlée au détail le plus humble des menus faits pittoresques ; la dignité des gens du plus haut rang, opposée à la simplicité des plus humbles ; la tranquillité et la sérénité d'un petit événement de la vie paysanne, contrastant avec la turbulence d'une troupe de gens à cheval et la force spirituelle des anges. L'idée de placer les deux colombes au premier plan comme principaux points lumineux, afin de rappeler au spec-

tateur la pauvreté de la mère dont cet enfant reçoit les offrandes et l'adoration de trois monarques, est une des touches magistrales de Tintoret ; toute la scène est en effet conçue de la plus heureuse façon. Rien ne peut être à la fois plus simple et plus digne que l'attitude des rois ; et une douce réalité est conférée à toute cette petite scène par la Vierge qui se penche en avant et lève la main en admirant le vase d'or qui a été déposé devant le Christ, et qui fait cela avec une douceur et un calme tels que sa dignité n'est en rien affectée par la simplicité de ce mouvement. Comme pour illustrer le moyen par lesquels les Sages ont été conduits depuis l'Orient, tout le tableau n'est qu'une grande étoile, dont le Christ est le centre ; tous les personnages, et jusqu'aux poutres du toit, rayonnent à partir de la petite figure brillante sur laquelle sont penchés les visages d'anges qui volent, et l'étoile même, qui brille plus haut à travers les poutres, lui est subordonnée. Cette composition serait presque trop artificielle si elle n'était rompue par ce lumineux lointain où une troupe des cavaliers attend les rois. Ceux-ci, et avec eux un chien courant à toutes pattes, cassent la symétrie des lignes, en même temps qu'ils constituent un point de compensation à ce que tout le reste de l'action a de surconcentré. [XI.406]

3. La Fuite en Égypte

Un des principaux personnages est l'âne. Il n'y a pas un tableau où j'aie vu les plus nobles animaux – lion, léopard, ou dragon – aussi sublimes que l'est ici cet animal domestique, avec la grande animation et le frémissement de ses naseaux et de ses oreilles⁵. L'essentiel de l'espace est occupé par un charmant paysage, la Vierge et saint Joseph suivant leur chemin, sur le côté de la peinture, par un sentier ombragé le long d'une rivière. Je n'avais aucune idée, avant de m'en approcher, de toute la difficulté que la tête de la Vierge avait pu donner au peintre ; son expression est aussi douce et intense que si elle était de Raphaël, sa réalité est infiniment plus grande⁶. Le peintre

semble avoir voulu tout subordonner à la beauté de cette simple tête ; et son travail est une preuve magnifique de la possibilité de concentrer tout l'intérêt d'une vaste toile sur une simple figure. Cela tient en partie à la légèreté de la touche, car, si l'on regarde de près, alors que l'idée et le toucher sont d'un grand maître, peu de choses y sont peintes à la perfection et de façon vraiment délicieuse ; en fait les deux personnages, d'un fini parfait, sont traités comme des figures vivantes sur une scène de théâtre, tandis que le paysage est peint aussi hâtivement qu'un décor, et avec le même genre de couleur opaque. Cette peinture a cependant souffert autant que toutes celles de la série, et dans son état actuel il n'est guère possible de juger de ses tons et couleurs. [XI.406-407]

4. Massacre des Innocents

J'ai déjà évoqué la façon pénible dont Raphaël a traité le *Massacre des Innocents*. Fuseli affirme à son sujet que « dans une dramatique graduation, c'est la mère toute entière qu'il révèle dans chacune de ces images de pitié et de terreur⁷ ». S'il en est ainsi, je pense que l'esprit philosophique a prévalu sur l'esprit imaginaire. L'imagination ne se trompe jamais ; elle voit ce qui est, dans tous ses rapports et relations ; mais elle n'aurait pas confondu la mortelle frénésie de la terreur des mères avec les divers développements du caractère maternel. La peur, la rage, et l'agonie à leur paroxysme balaient tout caractère : l'humanité elle-même se perdrait dans la maternité, la femme deviendrait la simple personification d'une fureur ou d'une peur bestiale. C'est pourquoi, je pense, les représentations de ce sujet sont ordinairement fausses et froides : l'artiste n'a pas entendu les cris, il ne s'est pas mêlé aux fugitives ; il s'est assis dans son atelier pour convulser méthodiquement les traits, et philosopher sur la démence. Le Tintoret, non. Sachant, ou sentant que l'expression d'un visage humain est, en de telles circonstances, impossible à rendre, et que tout effort pour y parvenir ne donnerait que laideur





Fuite en Égypte,
détail

Massacre des Innocents

et fausseté, il y renonce, sentant aussi que s'il se place lui-même, et nous avec, au milieu de cette multitude en folie, il ne peut avoir le loisir d'observer les expressions. Il s'arrête encore moins sur les détails des meurtres ou l'atrocité d'une mort ; il n'y a pas ici de sang, pas d'enfant poignardé ou égorgé, ce qui remplace cela c'est un clair-obscur plein d'épouvante. La scène est le vestibule extérieur d'un palais, le marbre glissant du sol est traversé d'ombres rougeâtres au point que c'est comme si nos yeux étaient injectés de sang, sous l'effet de l'horreur inouïe de ces visions de mort ; un lac de vie devant nous, mais il est semblable à l'eau qui arrivait du chemin d'Édom lorsque les Moabites voués à la défaite la virent comme s'enflammer sous le soleil⁸ ; sur la gauche descendant un immense escalier sans parapet, et au pied de

cette volée de marches, une foule de femmes mêlées aux meurtriers ; dans les bras de l'une un enfant qui semble avoir été attrapé par les jambes ; elle l'arrache à celui qui l'avait saisi en se jetant dans le vide où elle tombe tête la première ; – dans une seconde elle va s'écraser au sol : – tout près de nous, se déroule une immense lutte ; un amoncellement de mères, mortellement entremêlées au milieu des épées ; un meurtrier précipité dans le vide et qui vient s'écraser sous elles, une femme qui en entraîne un autre en saisissant de ses mains nues la lame de son épée ; la plus jeune et la plus belle de ces femmes, avec son enfant tout juste arraché à une mortelle étreinte, et qu'elle tient sur sa poitrine avec la force d'un étou, tombe à la renverse, sans espoir de secours, tout droit sur la pointe des épées ; toutes ces femmes enchevêtrées





et précipitées, corps et âme, en un abandon éperdu, furieux, désespéré, pour tenter de sauver leur enfant. Au loin dans le fond, au pied de l'escalier, il y a quelque chose dans l'ombre, comme un tas de vêtements. C'est une femme, assise, tranquille, – totalement tranquille, – comme pétrifiée ; elle regarde fixement son enfant mort, devant elle étendu sur le sol, et sa main presse doucement son front. » [IV.272-273]

Le compte-rendu que j'ai donné de cette peinture dans *Modern Painters* peut être utile au voyageur, c'est pourquoi je l'ai repris ici⁹. [...] Je n'ai rien à ajouter à ma description de cette peinture ; sinon que la couleur de l'ombre qui traverse le sol pourrait, je crois, avoir changé. D'un blanc doré et d'un gris pâle quand ils sont dans la lumière, les damiers de ce sol deviennent, dans l'ombre, rouge et gris foncé. J'avais naguère supposé que cela était destiné à accentuer l'horreur de la scène, et si tel est le cas, c'est vraiment du Tintoret ; mais il y a quelque chose de bizarre et discordant qui me fait soupçonner que ces couleurs ont pu s'altérer. [XI.407-408]

5. La Madeleine

Cette peinture, comme *Sainte Marie l'Égyptienne* qui lui fait pendant, a été peinte, pour remplir, entre les fenêtres, d'étroits espaces, qui n'étaient pas assez vastes pour recevoir des compositions, mais où de simples figures auraient paru maladroitement placées dans un coin. Tintoret a agrandi ces espaces autant qu'il était possible en les remplissant de paysages, où l'introduction de personnages de petite dimension suscite un intérêt. Il n'a pas, cependant, considéré que faire en sorte qu'un petit bout de boiserie paraisse grand, méritait qu'il y déploie sa puissance et il a peint ces deux paysages aussi négligemment et rapidement qu'un commis tapissier finissant son travail dans une chambre d'hôtel près d'une gare. La couleur est presque partout opaque, lancée ou griffonnée comme sur un décor de théâtre ; et comme le soleil brille toute la matinée sur l'une des peintures, et

l'après-midi sur l'autre, des teintes légères et imparfaites à l'origine, ont séché en beaucoup d'endroits au point de sembler aujourd'hui n'être que des saletés sur la toile. Malgré tous ces inconvénients, ces peintures sont d'un très grand intérêt, car pour avoir été, comme je l'ai dit, peintes hâtivement et sans soin, elles ne l'ont pas été sans vigueur ; au contraire, Tintoret a été là au plus ardent et au plus haut de son tempérament ; et dans la *Madeleine*, le laurier, avec ses feuilles¹⁰ qui se détachent ici et là parmi les nuages en feu, est sans doute, en matière de paysage, une de ses plus grandes réussites ; ses racines s'entremêlent à des broussailles auxquelles ses feuilles semblent se raccorder, et cependant tout dans ce laurier semble aussi sauvage que s'il avait poussé là au lieu d'avoir été peint ; il y avait naguère une montagne dans le lointain, et dans le ciel une lumière d'orage, dont je regrette infiniment la perte, car si les masses de lumière sont encore discernables, la variété de leurs nuances est tout entière noyée dans un brun flétri. Il y a un curieux détail d'exécution dans la façon dont la lumière frappe le ruisseau qui court au premier plan sous les racines du laurier : ces racines, tracées dans l'ombre, ressortent sur la surface brillante de l'eau ; un autre peintre eût d'abord peint la lumière, puis, par-dessus, les racines sombres. Tintoret a commencé par un fond brun destiné aux racines, puis, à forts coups de son pinceau chargé de blanc, il a peint l'eau à travers les interstices. [XI.408-409]

6. Sainte Marie l'Égyptienne

Peu de différence avec son pendant, sinon que cette sainte Marie nous tourne le dos, alors que la Madeleine nous fait face, et que l'arbre de l'autre côté du torrent est un palmier au lieu d'un laurier. Ici toutefois la rivière (serait-ce le Jourdain ?) est beaucoup plus importante ; et la peinture de l'eau est d'une extrême délicatesse. De toutes les peintures anciens que je connais, Tintoret est celui qui aime le plus l'eau vive ; il y avait une sorte de sympathie entre celle-ci et son esprit impétueux. Le reste



Sainte Marie l'Égyptienne Circoncision

du paysage n'est ici pas très intéressant, sinon qu'il est plaisant de voir des troncs d'arbres rendus par de simples coups de pinceau. [XI.409]

7. *La Circoncision du Christ*

Le gardien raconte volontiers que c'est une imitation de Véronèse. Je doute fort que Tintoret ait jamais imité quelqu'un ; mais cette peinture est bien l'expression de la façon dont il perçoit, lui, ce qu'aimait Véronèse, la noblesse qu'il peut y avoir dans l'or d'un simple tissu ou la couleur d'une draperie. Ce qu'il peint ici, c'est le pouvoir moral de l'or et de la couleur ; et la principale utilité du prêtre qui officie c'est de porter sur ses épaules cette robe écarlate, avec ses carreaux noir et or ; et cependant cela n'enlève rien à

l'intérêt ou à la dignité de la scène. Tintoret s'est donné un mal immense avec la tête du grand prêtre. Je ne connais pas de tête de vieillard d'une aussi exquise tendresse, ni d'une telle noblesse de lignes. Agenouillé, il reçoit le Christ dans ses bras, regardant l'enfant avec une vénération et un amour infinis ; et l'éclat des rayons d'or partant de la tête de celui-ci est le centre de la lumière et de tout l'intérêt de la scène. Toute la peinture est comme un vaste plat d'or destiné à recevoir le Christ ; la robe du prêtre est tenue bien haut derrière lui, de façon à ce qu'elle occupe davantage d'espace ; les tables et le plancher sont recouverts d'une marqueterie, les ombres du temple sont peuplées de lampes d'airain ; et au-dessus de tout cela pendent de lourds rideaux, dont les plis cramoi-





La Visitation

sis sont jonchés de flocons d'or. Avec *l'Adoration des Mages*, cette peinture est la plus travaillée et achevée de la Scuola di San Rocco, et elle est incontestablement le plus haut exemple de ce qui peut être introduit de sublime dans le traitement des accessoires que sont le vêtement et la décoration. [XI.409-410]

8. *L'Assomption de la Vierge*

Sur le panneau de pierre qui forme le côté du tombeau d'où s'élève la Vierge, on lit, en larges lettres, l'inscription REST. ANTONIUS FLORIAN, 1834. La taille des lettres avec lesquelles un homme inscrit son nom sur une peinture qu'il a gâchée est toujours exactement proportionnée à sa bêtise. Les mosaïstes de Saint-Marc, jadis, n'ont pas, que je sache, signé une seule fois de leur nom ; mais le visiteur qui souhaite savoir qui a détruit l'effet de la voûte peut y voir écrit deux fois, en lettres d'un demi pied de haut, BARTOLOMEO BOZZA. Je n'ai jamais vu la signature du Tintoret, sinon dans sa grande *Crucifixion* ; mais si cet Antoine Florian a repeint tout le côté du tombeau, c'est, je n'en doute pas, pour

pouvoir y inscrire son nom. La peinture est, bien entendu, ruinée partout où il y a touché, c'est-à-dire sur plus de la moitié ; la ronde de chérubins dans le ciel est encore intacte ; et le dessin de l'ange volant à l'horizontale, sur lequel la Vierge s'appuie à moitié en s'élevant, est encore d'un grand peintre. Cela fut une noble peinture, et c'est une lourde perte ; mais, heureusement, il y en a tant d'intacts, que nous n'avons pas besoin de perdre notre temps à glaner des trésors dans les ruines de celle-ci. [XI.410]

9. *La Visitation*

Petite peinture, dans la toute meilleure manière du Tintoret ; exquise dans sa simplicité, sans rivale dans sa vigueur, bien conservée, et certainement, un des plus précieux morceaux de peinture dans Venise. Évidemment, elle ne montre aucune de ses hautes capacités d'invention : et avec ses quatre personnages de taille moyenne elle ne peut normalement être comparée avec de vastes toiles qui en contiennent quarante ou cinquante ; mais cela est peint, pour cette raison même, avec une aisance

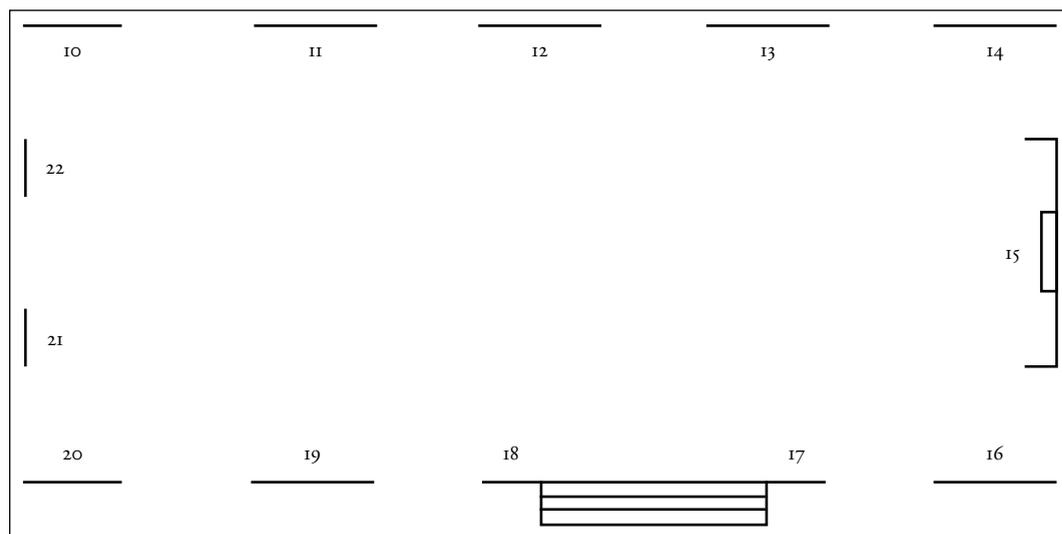
si parfaite, qui n'exclut ni le sentiment ni la puissance, qu'aucune peinture ne me fait plus envie. Et c'est, en outre, exempt du goût de la Renaissance pour les effets dramatiques. Les gestes sont aussi simples et naturels que chez Giotto, seulement exprimés par une noblesse des lignes que personne, en dehors de Tintoret, n'a jamais atteinte. L'horizon étant très bas, les draperies sombres ressortent sur un ciel léger, et les contours des draperies sont si sévères que les espaces entre les personnages ont l'air de ravins entre de grands rochers, et ont toute la sublimité d'une vallée alpestre au crépuscule. Cette précieuse peinture est accrochée environ trente pieds au-dessus de vos yeux, mais si on la voit sous une lumière intense, on découvre que sainte Élisabeth est vêtue de vert et rouge cramoisi ; et la Vierge de ce rouge si particulier qu'adorent tous les grands coloristes, une sorte de rouge brique ou d'écarlate tirant vers le brun, qui contraste avec un magnifique noir à reflets d'or et de brun ; et toutes deux ont des fichus blancs jetés sur leurs épaules. Derrière elles, Zacharie, dans un vêtement noir à manches blanches, s'appuie sur son bâton. Le trait

de brillante lumière blanche (qui entoure le genou de sainte Élisabeth) est un curieux exemple de l'habitude qu'avait le peintre de souligner les formes sombres d'une sorte de halo de lumière vive que l'on pouvait tenir pour un effet artificiel que rien ne justifiait. Jusqu'à ce que, récemment, le daguerréotype nous ait montré – ce que l'œil nu n'aurait jamais pu faire – que l'instinct du grand peintre était juste, et qu'un trait de lumière, aussi vif qu'acéré, cerne bien le bord des objets sombres qu'il met ainsi en relief.

En face de cette peinture, *l'Annonciation* par Titien, aussi précieuse que pleine de grâce et de beauté. Je pense que la Vierge est une des plus douces figures qu'il ait jamais peintes. Mais si le voyageur est quelque peu entré dans l'esprit de Tintoret, il sentira immédiatement par comparaison ce qu'il y a de faible et conventionnel chez le Titien. Remarquez en particulier les plis de la draperie de l'ange, médiocres et étriqués, et comparez avec la peinture qui lui fait face. Les peintures plus grandes sur les côtés des escaliers, par Zanchi et Negri, sont absolument sans intérêt. [XI.410-411]

Second groupe

SUR LES MURS DE LA SALLE SUPÉRIURE



- 10. *L'Adoration des bergers*
- 11. *Le Baptême du Christ*
- 12. *La Résurrection*
- 13. *L'Agonie dans le jardin*
- 14. *La Cène*

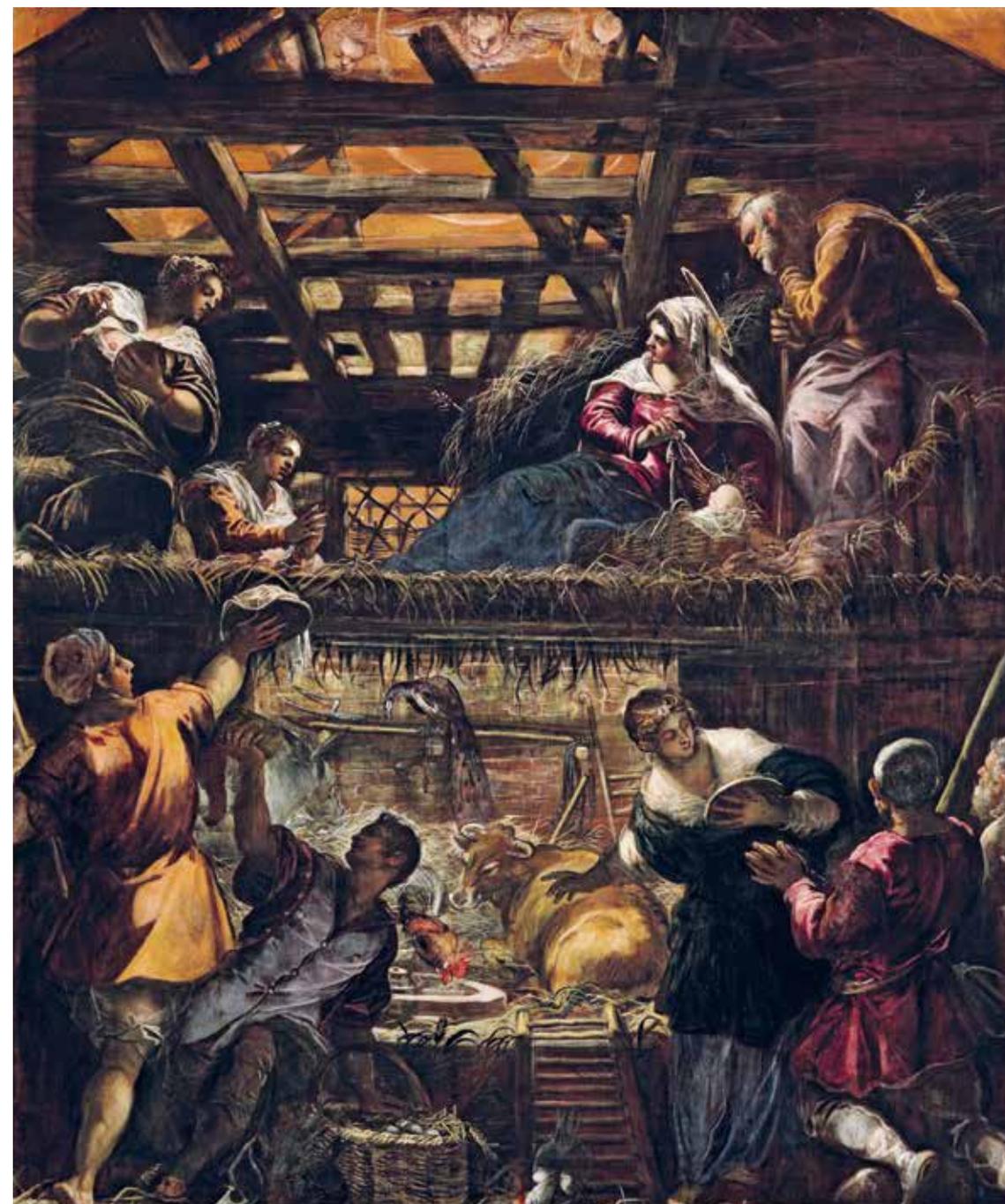
- 15. *Tableau d'autel : Saint Roch*
- 16. *La Multiplication des pains*
- 17. *La Résurrection de Lazare*
- 18. *L'Ascension*
- 19. *La Piscine de Bethesda*

- 20. *La Tentation du Christ*
- 21. *Saint Roch*
- 22. *Saint Sébastien*

10. L'Adoration des bergers

Cette peinture inaugure les séries de la salle supérieure, qui, comme je l'ai déjà fait remarquer, est peinte avec beaucoup moins de soin que celle d'en bas. C'est un des incompréhensibles caprices du peintre que les seules toiles qui sont dans une belle lumière soient couvertes de cette manière hâtive, tandis que celles du cachot d'en bas, et du plafond à l'étage, sont toutes admirablement travaillées. Il se peut, cependant, qu'il ait couvert ces murs en dernier,

quand il était fatigué de son travail¹⁴. Ces peintures sont aussi, pour la plupart, l'illustration d'un principe dont je suis chaque jour plus convaincu, c'est que les tableaux historiques et à figures ne se prêtent pas aux effets de lumière. L'éclairage qui convient à une peinture d'histoire, c'est cette demie lumière tempérée dont les œuvres du Titien sont, en général, les meilleurs exemples, et dont *La Visitation*, dont nous venons de parler, est un parfait exemple de la main d'un plus grand que Titien ; c'est vrai aussi des



trois *Crucifixions*, de San Rocco, San Cassiano, et San Giovanni e Paolo ; ici de l'*Adoration des Mages* ; et, en général, des plus belles œuvres du maître ; mais Tintoret n'était pas homme à s'en tenir, dans son travail, à un système préétabli ; et nous découvrons qu'il se souvient, exactement comme Turner, de chacun des effets déployés par la Nature même. D'ailleurs, il semble considérer les peintures qui s'écartent des grands principes généraux des coloristes comme des *tours de force* plutôt que comme des sources de plaisir ; et je pense qu'à l'exception des *Noces de Cana* il n'y a pas un seul exemple de ces peintures à effet qu'il ait accompli avec un authentique amour. Par peintures à effet, j'entends celles où la lumière provient de diverses sources, et qui attirent l'œil vers ces effets plutôt que vers la figure qui en est l'objet. De ce traitement, nous avons déjà eu un merveilleux exemple, avec la *Cène* à la lumière des chandeliers à San Giorgio Maggiore. Cette *Adoration des bergers* était probablement presque aussi étonnante au moment où elle fut peinte ; la Vierge est assise sur une sorte de natte, faite de filet de corde et recouverte de paille ; cela divise le tableau en deux étages, dont celui du haut est occupé par la Vierge, avec deux femmes qui adorent le Christ, et dispense une lumière pénétrant d'au-dessus par les espaces entre les poutres de l'étable, ainsi qu'à travers les barreaux d'une fenêtre carrée ; dans la partie inférieure, la lumière tombe de derrière le filet sur le sol de l'étable, occupé par un coq et une vache¹², et sur cette lumière se détachent les figures des bergers, pour la plupart en demi-teinte, avec ici et là des éclats d'une lumière plus vigoureuse tombant sur eux d'en haut. L'illusion d'optique était à l'origine aussi parfaite que dans un des meilleurs intérieurs de Hunt¹³, mais le plus curieux c'est qu'aucune partie de l'œuvre ne semble avoir été faite avec plaisir ; tout est de la main du peintre, mais c'est comme si sa seule envie avait été d'en finir. C'est littéralement une peinture

de décor de théâtre, et c'est exactement ce que nous pouvons imaginer qu'aurait fait Tintoret, s'il avait eu à peindre des décors à un shilling par jour pour un petit théâtre. Je ne puis penser qu'il lui ait fallu plus d'un jour ou deux pour finir cette toile, malgré ses quelque quatorze pieds de haut et dix de large : et il est très remarquable que la grossièreté de l'exécution soit exactement proportionnelle au brio des effets de lumière, car en haut, les figures de la Vierge et des femmes, qui ne sont l'objet d'aucun effet important, sont peintes avec un certain soin, tandis que les bergers et la vache sont également bâclés ; cette dernière, en pleine lumière, étant plus reconnaissable, en tant que vache, à sa taille et à ses cornes que par l'attention prêtée à sa forme. Il vaut la peine de comparer cette ébauche médiocre et bâclée avec la tête de l'âne de la *Fuite en Égypte*, sur laquelle le peintre a exercé toute sa puissance ; malgré tout, l'œuvre reste évidemment intéressante pour ses effets de lumière. Un détail dans son traitement qui mérite une attention particulière : il y a un paon dans la mangeoire derrière la vache ; et l'on peut être sûr qu'en d'autres circonstances Tintoret se serait fait une joie de donner sa pleine couleur à ce paon en le peignant en vert et bleu. Et pourtant il l'a ici sacrifié à la lumière, le peignant en un gris chaud, avec juste un ou deux yeux pâles sur la queue : ce procédé est exactement analogue à celui de Turner privant de leurs couleurs les drapeaux des bateaux dans son *Gosport*¹⁴. Un autre détail frappant est la litière dont toute la peinture est remplie pour la plus grande confusion de l'œil : il y a de la paille coincée dans le toit, de la paille sur la natte, et de la paille en vrac répandue un peu partout à même le sol ; et, pour ajouter à la confusion, l'auréole autour de la tête de l'enfant, au lieu d'être d'une sereine unité, est brisée tout en morceaux, comme si elle était faite de paille hachée. Mais le plus curieux, finalement, c'est le manque d'allégresse des principales figures, la mé-

diocrité, et même l'inintérêt des plis des draperies. C'est comme si Tintoret avait décidé de rendre ses bergers aussi inintéressants que possible ; mais on ne voit pas pourquoi leurs habits seraient mal peints et leur disposition aussi étrangère au pittoresque. Je crois, cependant, bien que cela ne m'ait jamais frappé avant que j'examine cette peinture, que c'est un des principes auxquels se tient le peintre : il n'a pas la sentimentalité allemande, qui fait des bergers ou des paysans gracieux ou sublimes, il les rend délibérément vulgaires, non pas avec des actions ou des visages rustres ou désagréables, mais en les peignant mal, et en composant leurs draperies de façon insipide. Aussi loin que je m'en souviens ici, c'est chez lui un principe constant ; la beauté de sa facture est exactement proportionnelle à la dignité du personnage. Il ne déploiera pas toute sa puissance pour un homme appartenant aux classes inférieures ; et pour savoir quel peintre il est, il faut le voir à l'œuvre sur un roi, un sénateur ou un saint. La curieuse relation entre cela et les tendances aristocratiques de la nation vénitienne, si nous nous rappelons que Tintoret est un des plus grands hommes que cette nation ait produits, mérite vraiment qu'on y réfléchisse. J'ai oublié de noter que, bien que le paon soit exécuté avec un grand dédain pour la couleur, il y a un détail qu'un peintre ordinaire n'aurait pas observé, c'est la forme plate de son dos et l'ondulation de ses ailes : le corps de l'oiseau est là, même si ses plumes sont en grande partie négligées ; et il en va de même du coq qui picore dans la paille tout près du spectateur, même si par ailleurs c'est un assez vilain coq. En fait, je crois qu'il avait fait ses bergers si ordinaires qu'il n'a pas osé bien peindre ses animaux, car alors on n'aurait regardé que le paon, le coq et la vache. Je suis incapable de dire ce qu'offrent les bergers ; cela ressemble à des bols de lait, mais ils sont maladroitement tenus et avec de telles contorsions que le lait devrait être ren-

versé. Une femme, de face, porte un panier d'œufs ; mais cela, j'imagine que c'est simplement pour souligner le caractère rustique de la scène et non une part de l'offrande des bergers. [XI.411-413]

II. Le Baptême du Christ

Son traitement par divers peintres.

La puissance du maître est montrée de façon frappante dans son traitement de ce sujet qui, en dépit de son importance, et de la profondeur de sa signification, ne fournit pas à un peintre ordinaire un matériau suffisant pour donner forme à une peinture d'un intérêt élevé, le Baptême du Christ. De la pureté de Giotto à l'intolérable, inconcevable brutalité de Salvator Rosa, toutes sortes de sentiments ont été déployés dans son traitement ; et il n'y a pas, à ma connaissance, un cas, en dehors de celui dont je vais parler, dans lequel cela ait donné un tableau qui laisse vraiment une impression. Celui de Giotto, à l'Accademia de Florence, dont une série de gravures vient d'être publiée (Galerie des Beaux-Arts), est un des plus touchants que je connaisse, spécialement pour l'attitude pieuse des anges¹⁵ ; et celui de Léonard dans le tableau d'Andrea del Verrocchio est très beau, mais cet événement est de ceux dont le caractère et l'importance sont ineffables si l'on ne recourt qu'à des signes extérieurs : la colombe qui descend ne nous émeut guère, parce que le constant recours à ce symbole nous a endurcis, et nous fait la regarder comme un simple type ou symbole, plutôt que comme la présence réelle de l'Esprit Saint : et chez tous les peintres religieux, la force qui pourrait provenir du paysage est perdue ; car même si leur utilisation du feuillage et du ciel dans le lointain, ou des montagnes, est en général tout à fait admirable, ils ne savent pas rendre l'eau ou les rochers en premier plan ; et les protubérances hexagonales et basaltiques de leurs rives du Jourdain sont, je pense, trop pénibles pour être supportées même par l'esprit le mieux disposé ; cela est surtout vrai pour Angelico, dans sa *Vita di Cristo*¹⁶,



Baptême du Christ

qui, pour autant que je puisse en juger, est un échec total quant à l'action, l'expression, etc., mais c'est en général le sujet sur lequel les plus grands peintres manifestent leur point faible. Pour cette raison même, je suppose, Tintoret, conscient de la difficulté, y a jeté toute sa puissance, si bien que ce même sujet devient noble entre ses mains de par de son expression si singulièrement imaginative, non seulement du fait immédiat, mais de tout le train de pensée que celui-ci peut suggérer ; et de sa conception du Baptême non seulement comme soumission du Christ à l'accomplissement de tout ce qui est juste¹⁷, mais comme début de son combat terrestre avec le prince des puissances de l'air¹⁸, qui commençant à l'instant avec la tentation, ne finira que sur la croix.

Par Tintoret

Le fleuve coule, impétueux, dans l'ombre d'une grande roche* [* *Modern Painters* II, Seconde édition, 1848 : Un examen plus approfondi de cette peinture m'a fait douter de mon interprétation de certaines de ses parties. Elle est à moitié détruite, et placée entre deux sources de lumière et loin de l'œil, ce qui, en de nombreuses parties à l'ombre, rend ses détails de nombreuses parties à l'ombre à peu près indiscernables. Je laisse ce passage tel quel, cependant, jusqu'à ce que je puisse avoir une opportunité d'approcher cette peinture de plus près. Les autres œuvres décrites sont en pleine lumière et mieux conservées, et le lecteur peut faire confiance à la description que j'en donne, confirmée par un nouvel examen]. Sur l'autre rive, une futaie au feuillage sombre et dense se découpe sur l'abîme d'un ciel où roulent des nuages dans une déchirure desquels descend la lumière de l'Esprit. Traversant et coupant l'espace en deux, s'étend une bande horizontale de nuages floconneux, sur laquelle se tiennent les hôtes du ciel. Le Christ agenouillé sur l'eau, ne coule pas ; la figure de saint Jean est peu distincte, mais tout près de son bras droit levé, dans l'ombre épaisse se tient un spectre ; le Démon, en forme de har-

pie, à peine visible, darde sur le Christ des yeux de feu, et attend son heure. Sous cette figure sort de la brume une main sombre dont le bras est invisible, tendue vers un filet qui se trouve dans le fleuve, et dont les espars sont en forme de croix. Derrière, les racines et les branches basses des arbres sont à moitié coupées par le nuage, et ce que l'on a, sous ce nuage et à travers les branches, c'est une vision de solitude, de mélancolie, écrasée de lumière, l'étendue du désert ; et là, la figure du Christ, seul, les bras levés comme dans une supplication ou dans l'extase, transporté par l'Esprit dans le désert pour y être tenté par le Démon¹⁹. Il y a bien des circonstances qui se combinent pour donner à cette œuvre si noble une caractère imaginaire qui sort de l'ordinaire. L'usage symbolique du filet, qui est le filet à croix encore utilisé constamment dans les canaux de Venise, et couramment dans toute l'Italie, est du même type que les outils de charpentier dans l'*Annonciation* ; mais l'introduction de la figure spectrale est d'une portée plus audacieuse, et plus encore cette vision de l'après-tentation, expressément indiquée comme vision mentale plutôt que physique parce qu'elle est située dans une partie de la scène qui devrait être occupée par les troncs des arbres dont on voit la cime au-dessus d'elle ; et un autre détail complète le caractère mystique de l'ensemble, c'est que les nuages floconneux qui supportent les hôtes célestes prennent sur la droite, là où la lumière tombe sur eux, la forme d'une tête de poisson, le symbole bien connu à la fois du sacrement du baptême et du Christ. [iv.265-270]

Il y a dans cette œuvre plus de vraie qualité picturale que dans l'*Adoration des bergers*, mais encore bien peu d'apparence de plaisir ou de soin. La couleur en est le plus souvent grise et inintéressante, et les figures, peintes sans force, sont minces et maigres de forme ; au point que, sur les dix-neuf figures situées à l'arrière-plan, près d'une douzaine peuvent à peine être ainsi qualifiées, et que les autres sont une telle flori-

son d'ébauches que l'on peut à peine dire qui est qui. Il y a ici un point très intéressant pour un peintre de paysage : on voit dans le lointain une rivière bordée d'un bout de taillis ; derrière, le ciel est sombre, et néanmoins l'eau reçoit, d'une déchirure invisible des nuages, un reflet brillant, si brillant, que la première fois que je fus à Venise, je pris, n'étant accoutumé ni à la légèreté d'exécution de Tintoret, ni à voir des peintures si abîmées, ce petit coin d'eau pour un bout de ciel. Cet effet, tel que Tintoret l'a arrangé, est en effet quelque chose de peu naturel, mais il est remarquable que celui-ci connaisse un principe ignoré aujourd'hui de la moitié des peintres d'histoire, – que le reflet vu dans l'eau est totalement différent de l'objet vu au-dessus de celle-ci, et qu'il est très possible d'avoir un reflet brillant là où il n'y a apparemment à refléter que l'obscurité. Dans le ciel les nuages sont ronds, lourds et ternes ; et gâchent en grande partie ce qui serait autrement un beau paysage dans le lointain. Derrière les rochers sur la droite, on voit une tête, avec un collier sur les épaules : prévue sans doute pour le portrait d'un personnage ayant un rapport avec le sujet. [XI.414]

12. *La Résurrection*

Autre peinture à effet de lumière, et pas des plus frappantes, le meilleur y étant les figures des deux Maries, en fond, dans la lumière de l'aube. Sa conception même de la Résurrection est caractéristique des pires défauts de Tintoret. Son impétuosité n'est ici pas à sa place ; le Christ jaillit du rocher comme la foudre, et les anges eux-mêmes semblent en passe d'être écrasés sous les pierres déchiquetées du tombeau. Si la figure du Christ avait été sublime, cela eût été acceptable ; mais, au contraire, elle est faible, déplaisante et pénible ; et tout cela est peint mollement ou grossièrement, excepté le figuier au sommet du rocher, qui, par un étrange caprice, est non seulement dessiné dans la meilleure facture du peintre, mais a des feuilles à côtes d'or, qui le font ressembler à

un des beaux motifs à croix ou à damiers, que le peintre aime tant pour ses vêtements, les feuilles elles-mêmes étant d'un brun olive sombre. [XI.414]

13. *L'Agonie dans le jardin*

L'ordre de ces sujets me paraît incompréhensible ; mais ils ont peut-être été mal placés. De toutes les peintures de San Rocco, celle-ci est la plus hâtivement peinte, mais elle ne l'a pas été avec lourdeur, comme celles que nous venons de voir ; elle semble avoir été exécutée en quelques heures avec un balai de cheminée. C'est encore un « effet », et c'en est un très curieux ; l'ange qui apporte la coupe au Christ est entouré d'un halo rouge ; pourtant la lumière qui tombe sur les épaules des disciples endormis, et sur les feuilles des oliviers, est fraîche et argentée, tandis que la troupe qui vient pour s'emparer du Christ est vue dans la lumière des torches. Judas, qui est le second personnage, désigne le Christ, mais en détournant la tête, comme s'il ne pouvait le regarder. C'est une noble idée. Quant au feuillage, il est très beau, mais je me demande quelle variété d'olivier possède de telles feuilles, de la taille d'une main d'homme. S'il y en a vraiment qui portent de telles feuilles, leurs olives doivent être grosses comme des noix de coco. Mais ce n'est ici le cas que dans le sous-bois, qui ne convient peut-être pas aux olives. Dans le haut de la peinture, il y a de plus grands arbres, dont les feuilles sont d'une taille plus normale. En examinant les figures, sur la gauche, je constate que les hommes les plus éloignés sont cachés, excepté leurs jambes, par une sorte d'arche de couleur sombre, aujourd'hui si abîmée que je ne saurais dire s'il s'agit de feuillage ou du sol ; ce devait être, je pense, une épaisse masse de feuillage, à travers laquelle cette troupe s'est frayé un chemin, Judas ne désignant pas le Christ mais montrant plutôt le chemin, ainsi qu'il est écrit : « Judas, qui l'a trahi, connaissait les lieux. » Saint Pierre, le plus zélé des trois disciples, le seul qui ait vraiment essayé de défendre son Maître, est représenté se réveil-



L'Agonie dans le jardin
(ou **Le Christ au Jardin**
des Oliviers)



La Cène

lant et il tourne la tête vers la troupe tandis que Jacques et Jean sont plongés dans un profond sommeil, étendus parmi les feuilles en une magnifique torpeur. Cette peinture est singulièrement impressionnante, quand on la voit d'assez loin, comme l'image d'une épaisse forêt ténébreuse au milieu du riche et tendre feuillage du Midi avec les feuilles qui s'agitent comme si l'air de la nuit était troublé, et le vacillement des torches et des branches, contrastant avec la stabilité de la flamme que la présence de l'ange répand sur les tuniques des disciples. Le plus étrange dans tout cela, c'est que le Christ aussi est lui aussi représenté endormi. On dirait que l'ange lui apparaît en songe. [XI.414-415]

14. La Cène

Une peinture qui laisse vraiment à désirer ; des Tintoret qui ne semblent pas avoir été retouchées, c'est, je pense, à peu de choses près le pire que je connaisse. Sur ce sujet, il fait toujours des disciples trop vulgaires ; et ici ils ne sont pas seulement vulgaires, mais rapetissés et le Christ au bout de la table, est le plus petit de tous. Les principaux personnages sont deux mendiants assis sur les marches, de face au premier plan, comme faisant office de tenants, mais je suppose qu'ils sont censés attendre les restes : un chien, dont l'attente est encore plus vigilante, observe les mouvements des disciples, qui causent entre eux, alors que Judas vient de sortir. On croit d'abord que le Christ est représenté donnant à Judas la bouchée trempée dans le plat²⁰, mais comme ils ne sont que onze à table et que le disciple qui la reçoit a une auréole, il s'agit forcément du pain du sacrement. La pièce dans laquelle ils sont assemblés est une sorte de cuisine, et l'hôte est occupé tout au fond devant un buffet. Cette peinture a non seulement été pauvre dès l'origine, mais c'est une de celles qui sont exposées toute la journée au soleil, et ce n'est plus que de la toile sale et desséchée ; là où jadis il y avait du bleu, il n'y a aujourd'hui plus rien²¹. [XI.415]

15. La Gloire de saint Roch

Un des pires Tintoret, avec une apparence de lissé et de fini, mais peint de façon paresseuse, comme par une main fatiguée ou malade ; avec des tons sombres et lourds ; et la plupart des figures d'une maladroite demie mesure, environ cinq pieds de haut, et vraiment inintéressantes. Saint Roch monte au Ciel, regardant en contrebas une foule de pauvres et de malades qui le bénissent et l'adorent. L'un d'eux, agenouillé au fond, est quasiment une répétition, mais en plus négligé et paresseux, du saint Étienne de San Giorgio Maggiore, et de la figure centrale du *Paradis* du Palais des Doges. C'est une sorte de figure profane comme le peintre semble les aimer ; ses mains jointes sont épouvantablement peintes, disons qu'elles sont inachevées. Cette figure est la seule lumière importante, se détachant sur un fond sombre. Au sommet de la peinture, on voit saint Roch dans l'ombre à contre-jour, et tout le reste est dans une obscurité confuse. La banalité de cette composition fait curieusement écho à la torpeur de la pensée et de la touche dans toute cette œuvre. [XI.415-416]

16. La Multiplication des pains

Il ne reste guère ici qu'un bon paysage ; cette peinture est plus exposée au soleil que n'importe quelle autre dans cette salle, et ses draperies ayant été, en grande partie, peintes en bleu, ne sont plus que des taches d'amidon ; la conception de la scène laisse beaucoup à désirer. Les vingt-et-une figures, y compris le Christ et Ses disciples, représentent très mal une foule de soixante-dix mille personnes ; et l'émerveillement du miracle est encore plus mal exprimé par l'air parfaitement détendu des gens allongés au premier plan, qui ne semblent pas autrement surpris : considérés en tant que gens allongés, et comme éléments d'un effet de demie lumière, ils ont dû jadis être beaux. Le paysage, qui représente la pente d'une colline boisée, est très vaste et profond. Par derrière il y a un grand espace de ciel strié, de couleurs quasi

Ascension du Christ

prismatiques, avec des nuages rose et or qui couvrent le bleu, et de beaux arbres vigoureux jetés là à contre-jour ; peints en à peu près dix minutes chacun, par touches en virgule, et qui font plus penser à des algues qu'à du feuillage. [XI.416]

17. *La Résurrection de Lazare*

De conception très étrange et faisant peu d'impression. Le Christ se trouve au fond à moitié allongé, à moitié assis, tandis que Lazare, débarrassé de son linceul, se trouve tout en haut ; cela se passe sur le côté d'une colline rocheuse, et la béance de la tombe dans l'ombre sur la gauche devait jadis être bien visible ; mais tout ce que l'on distingue aujourd'hui, c'est un homme dont les jambes ne sont plus liées, comme si le Christ avait simplement ordonné qu'un prisonnier fût délivré. Il n'y a ni crainte ni agitation apparente, pas même un certain étonnement chez aucune des figures du groupe ; mais c'est une peinture plus vigoureuse que les trois précédentes, et sa partie supérieure est digne du maître, spécialement la noblesse du figuier et du laurier, qu'il a peints, en un de ses habituels caprices, aussi soigneusement que ceux de la *Résurrection*, qui lui fait face. Peut-être y a-t-il là une intention ; il a peut-être pensé au verset, « Regarde le figuier, et tous les arbres ; quand ils bourgeonnent, etc²². » Dans le cas présent, les feuilles sont seulement sombres, et n'ont pas de veines d'or. Les figures d'en haut se détachent sur le ciel, et forment une masse abrupte, semblable à celle du rocher, à ceci près qu'elle est interrompue par une des jambes bandées de Lazare, en pleine lumière, ce qui, à mon avis, gâte tristement la peinture, à la fois parce que l'objet est désagréable et parce que la lumière est mal placée. Toutes les herbes sont peintes avec soin, mais les figures inférieures ont peu d'intérêt, et le visage du Christ est complètement manqué. [XI.416-417]

18. *L'Ascension*

J'ai toujours admiré cette peinture, bien qu'elle soit d'une exécution très mince et légère, et d'une couleur insipide ; mais elle est remarquable pour sa complète occupation de l'air, et pour le mouvement et l'entrechoquement des ailes des anges qui soutiennent le Christ : une bonne part de leur effet tient à leur disposition, avec leur tranchant de face, ce qui les fait ressembler à des lames de sabre fendant l'air. C'est de toutes les peintures de la Scuola la plus curieuse en conception, car elle représente, outre l'Ascension, une sorte d'épilogue de ce qui a eu lieu avant l'Ascension. Dans le lointain marchent deux apôtres, qui sont, je suppose, les deux pèlerins d'Emmaüs ; plus près, un groupe autour d'une table nous rappelle que le Christ apparut aux disciples alors qu'ils étaient en train de dîner : et au premier plan, une seule figure, inclinée, que je suppose être saint Pierre, car il est dit que « Il fut vu de Céphas, puis des douze²³ » ; mais c'est une interprétation douteuse ; car alors pourquoi l'apparition sur le Lac de Tibériade ne serait-elle pas aussi représentée ? Et le plus étrange c'est le lieu, car c'est au Mont des Oliviers qu'eut lieu l'Ascension du Christ ; mais ici les disciples d'Emmaüs marchent, et la table est mise, dans un petit bout de petite vallée marécageuse et herbeuse, comme il y en a près de Maison Neuve dans le Jura avec un torrent qui la traverse, si admirablement rendu, que je crois bien que c'est cela qui me fait tant aimer cette peinture. Le reflet, en réduction, de la large masse des rives qui le surplombent, est aussi scientifique que dans un Turner, et on a l'impression que l'on va s'enfoncer dans ce sol de marécages et de roseaux ; mais qu'est-ce que tout cela a à voir avec l'Ascension, je n'en sais rien. La figure du Christ n'est pas sans dignité, mais elle n'a rien d'intéressant ni de sublime. [XI.417]

19. *La Piscine de Bethesda*

Je n'en ai aucun doute, les principales figures ont été





repeintes ; mais comme les couleurs sont éteintes, et le sujet dégoûtant, je n'ai pas accordé à cette peinture assez d'attention pour dire jusqu'où va le dommage ; inutile d'y passer le moindre temps, à moins que l'on ait déjà examiné tous les Tintoret de Venise. Tous les grands peintres italiens semblent ignorer le sentiment de dégoût que peut inspirer la maladie ; mais cette étude de la population d'un hôpital ne présente aucun contraste, et j'aurais souhaité que Tintoret ne s'abaisse pas à peindre cela. Cette peinture et les six précédentes sont, je crois,

peu intéressantes surtout parce qu'elle observent la règle de Sir Joshua qui veut pour la peinture héroïque, « que la draperie soit une simple draperie, et non de la soie, du satin, ou du brocard²⁴ ». Aussi sage que soit cette règle appliquée à l'art religieux le plus pur, elle est tout sauf judicieuse quant aux œuvres des coloristes. Tintoret n'est jamais vraiment lui-même s'il n'a pas de la fourrure ou du velours, ou quelque riche étoffe, ou des bijoux, ou une armure, bref quelque chose par quoi introduire un jeu entre les couleurs de ses figures, plutôt que de



mornes plis de laine et de lin ; et je crois que même les meilleures peintures de Raphaël et d'Angelico doivent beaucoup aux ourlets de leurs robes, aux bijoux de leurs couronnes, aux chapes des prêtres, etc. ; et je trouve passablement ternes les peintures où il n'y a rien de tel, par exemple la *Transfiguration*²⁵. [XI.417-418]

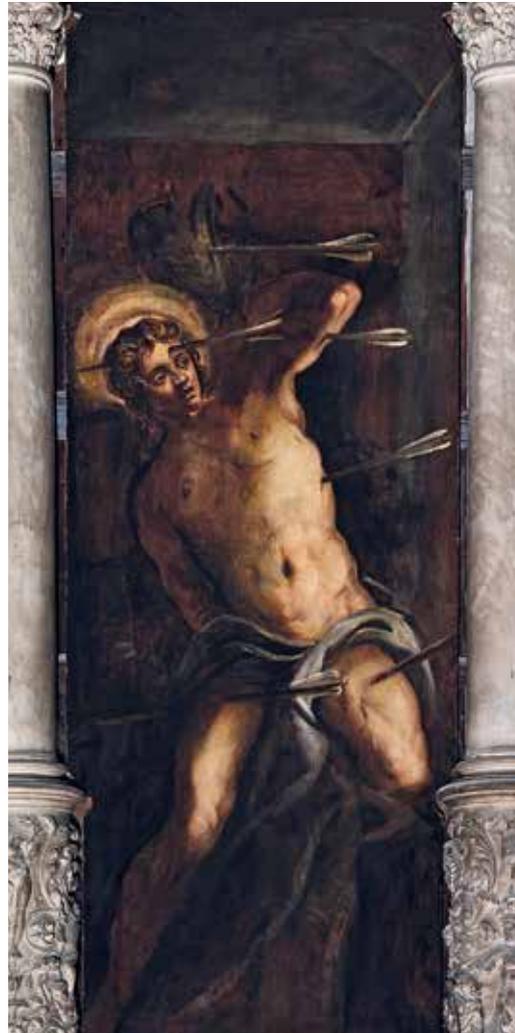
20. *La Tentation*

Cette peinture illustre parfaitement ce que je viens de faire observer ; elle doit une grande partie de son effet au lustre des pierreries sur le bracelet de l'ange du mal, et aux belles couleurs de ses ailes. Ce ne sont apparemment que de simples accessoires, mais qui rehaussent la valeur de tout le reste, et ils ont évidemment fait la joie du peintre. Le bracelet est vu en reflet, ses pierres brillant d'une lumière intérieure, ce feu caché étant le seul indice de la réelle nature du Tentateur, représenté sous l'apparence d'un bel ange, quoiqu'avec un visage sensuel ; nous pouvons à peine dire s'il était dans les intentions de Tintoret d'exprimer ainsi le mal ; car les physionomies de ses bons anges ne sont pas toujours des plus pures ; mais il y a une subtilité toute particulière dans cette façon de raconter l'histoire à partir d'un détail aussi anodin que les reflets de bijoux dans l'obscurité. Il est curieux de comparer ce mode d'imagination avec celle des mosaïques de Saint-Marc, où Satan est un monstre noir, avec des cornes, une tête et une queue. L'ensemble de cette œuvre est peint avec puissance et soin, quoique très largement ; l'effet de lumière est intense, et par conséquent la couleur en est, comme c'est l'usage, tempérée. De la peinture des rochers au premier plan, j'ai toujours pensé, et je pense encore, que ce sont les plus beaux rochers qui aient été peints avant Turner, et le plus admirable exemple de l'acuité de perception de Tintoret. [XI.418]

21. *Saint Roch*

Trois figures occupent les écoinçons des fenêtres situées au-dessus de cette peinture et de la suivante, peintes sim-

plement en ombre et lumière, deux plus grandes que nature, la troisième plutôt plus petite. Je crois qu'elles sont de Tintoret ; mais comme elles sont dans une obscurité complète, qu'on ne peut en voir l'exécution et que d'excellents dessins de cette sorte ont été produits par d'autres maîtres, je ne puis en répondre. La figure de saint Roch, comme celle de son pendant, saint Sébastien, est colorée ; ils occupent l'étroit intervalle entre les fenêtres, et sont évidemment invisibles dans des condi-



tions ordinaires. En faisant un grand effort des yeux, et en les abritant de la lumière avec la main, on peut se faire une petite idée du dessin. Le *Saint Roch* est une belle figure, bien que plutôt grossière, mais qui en tous cas mériterait ce qu'il faut de lumière pour qu'on puisse la voir. [XI.418-419]

22. *Saint Sébastien*

Celui-ci, qui fait la paire avec le précédent, est une des plus belles choses de la salle, et assurément le plus majestueux saint Sébastien qui existe, pour autant que la simple humanité puisse être majestueuse, car il n'y a ici aucun effort pour exprimer une angélique ou sainte résignation ; l'effort tend simplement à rendre le martyr réel, et il me semble que cela est réussi à un degré jamais tenté par un autre peintre. Je n'ai jamais vu un homme mourir de mort violente, et par conséquent je ne puis dire si cette figure est vraie ou non, mais elle donne la plus grande et la plus intense impression de vérité. Le personnage est mort, et il a de quoi l'être, car une flèche traverse son front et une autre son cœur ; mais ses yeux sont ouverts, bien que vitreux, et le corps, rigide, s'est figé dans sa dernière attitude, le bras gauche levé et la jambe gauche en avant, quelque chose d'un soldat soutenant une attaque sous son bouclier, quant à ses yeux morts ils sont encore tournés dans la direction d'où venaient les flèches : mais le trait le plus caractéristique est la façon dont celles-ci sont fichées. Dans les martyres de saint Sébastien ordinaires, elles sont piquées ici et là telles des épingles, comme si elles avaient été tirées de loin et étaient arrivées à bout de course, ne pénétrant que peu dans la chair, et amenant la mort du saint plus par la perte de son sang que par de mortelles blessures ; mais telles n'étaient pas les idées de Tintoret sur le tir à l'arc. Il devait avoir vu dans une bataille tirer des flèches, comme celle de Jéhu atteignant Jéhoram à travers son harnais²⁶ : toutes plantées bien droit dans le corps du saint (et dans la même direction), ces flèches

au fût puissant et au large empennage ont manifestement été envoyées avec la force de la foudre ; chacune d'elles l'a traversé comme une lance, deux à travers les jambes, une à travers le bras, une à travers le cœur et la dernière s'est écrasée sur son front, clouant la tête à l'arbre derrière, comme si elle avait été enfoncée par une masse. Le visage, tout horrible qu'il soit, est beau, et fut serein ; et la lumière qui entre d'abord en luisant sur les plumes des flèches, vient mourir doucement sur les cheveux bouclés, et se mêler à l'aurole au-dessus de sa tête. Il n'y a pas de plus remarquable peinture à Venise, et pourtant je suppose que parmi les voyageurs qui passent à la Scuola, il n'y en a pas un sur mille à s'apercevoir qu'il y a une peinture à cet endroit-là. [XI.419]

23. *Moïse frappant le rocher*

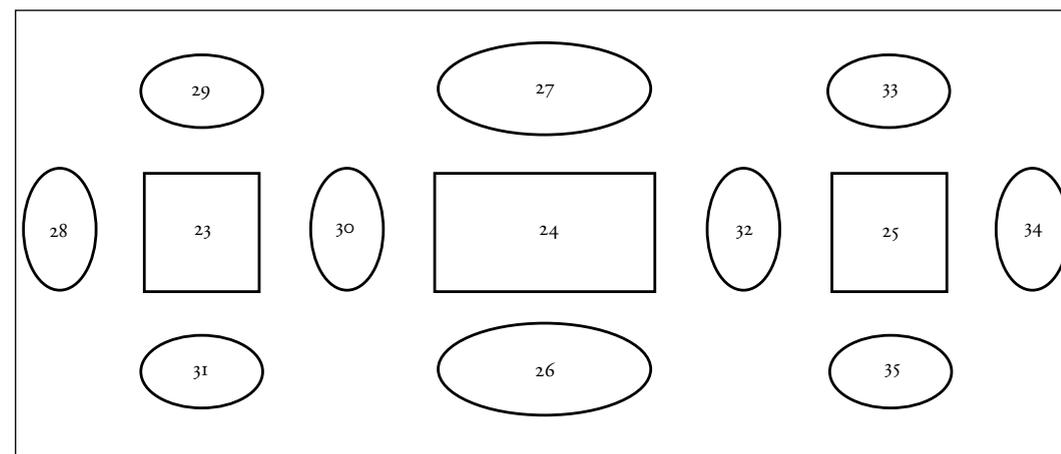
Venons-en maintenant à des séries de peintures sur lesquelles le peintre a concentré toute la puissance qu'il avait réservée pour la salle supérieure. Et d'une certaine façon il a fait sagement, car, même s'il n'est pas plaisant d'examiner des peintures à un plafond, au moins sont-elles bien visibles sans que l'on ait à se protéger les yeux du soleil. Elles ont été conçues avec soin, et par conséquent peintes en fonction de leur distance par rapport à l'œil. Cette application de la pensée apparaît en un regard : ce *Moïse frappant le rocher* embrasse tout le chapitre dix-sept de l'*Exode*, et même plus, car ce n'est pas dans ce chapitre, mais dans d'autres passages, qu'il est question de l'impatience de Moïse et de la colère de Dieu devant les eaux de Meribah ; deux faits qui sont suggérés par l'eau jaillissant du rocher par une demi-douzaine de côtés à la fois, formant une grande arche au-dessus de la tête de Moïse, et par le visage en partie voilé du Tout-Puissant. Ce dernier trait est la partie la plus pénible de toute la peinture, au moins telle qu'on la voit d'en dessous ; et je crois qu'à l'occasion de restaurations du plafond cette tête a dû être détruite et repeinte. Par une de ces idées comme en a Tintoret, le bas du vi-



Moïse frappant le rocher

Troisième groupe

PLAFOND DE LA SALLE SUPÉRIEURE²⁷



- 23. Moïse frappant le rocher
- 24. La Plaie des Serpents
- 25. La Récolte de la Manne
- 26. Le Songe de Jacob
- 27. La Vision d'Ézéchiel
- 28. La Chute de l'Homme
- 29. Élie

- 30. Jonas
- 31. Josué
- 32. Le Sacrifice d'Isaac
- 33. Élisée nourrissant le peuple
- 34. La Fête de Pâques
- 35. Élisée au ruisseau de Chérith

sage est voilé, non seulement par des nuages, mais dans une sorte de sphère d'eau, montrant ainsi qu'en ce moment particulier c'est en tant que Seigneur des fleuves et source de toutes les eaux que la Divinité se révèle aux Israélites. Cette figure, comme celle de Moïse, et la plupart de celles qui sont au premier plan, est à la fois sombre et chaude, avec le noir et le rouge comme couleurs dominantes, tandis que le lointain, d'un or brillant avec une touche de bleu, semble ouvrir dans la peinture comme un coin de ciel bleu après la pluie. Qu'elle est ex-

quise cette expression, par la simple couleur, de ce qu'il y a de plus fort dans l'événement représenté ! C'est-à-dire, la joie et la fraîcheur après le chagrin et la chaleur torride. Mais, quand nous examinons ce qui constitue ce lointain, nous avons encore plus de raisons de l'admirer. Le bleu n'est pas ici le bleu du ciel, il est obtenu par des bandes bleues sur les tentes blanches brillant au soleil ; et devant ces tentes nous voyons cette grande bataille avec Amalek dont le récit est donné dans la suite du chapitre, et pour laquelle la force des Israélites leur



vint des eaux jaillissant du rocher d'Horeb. Du point de vue de la peinture, l'opposition d'une lumière froide et d'une ombre chaude est un des plus remarquables effets de couleur dans la Scuola, et la grande masse de feuillage qui ondule à gauche sur les rochers apparaît comme le fruit de sa plus haute puissance et sa plus sublime invention. Mais ce noble trait est extrêmement abîmé, et aujourd'hui à peine visible. [XI.419-420]

24. *La Plaie des Serpents*

Dans cette peinture, l'importance des figures situées dans les lointains est remarquable, Moïse lui-même en faisant partie ; en fait, toute la scène est principalement remplie de figures demi-nature, afin d'augmenter l'impression d'espace. Il est intéressant d'observer la différence de traitement de ce sujet par les trois grands peintres que sont Michel-Ange, Rubens et Tintoret. Les deux premiers, égaux du troisième en énergie, n'avaient pas son amour de la liberté : ils ont tenu à ce que leurs compositions fussent enserrées dans des nœuds, Tintoret a préféré disséminer la sienne au large et au loin ; tous trois veillent à l'unité de la composition, mais alors que chez les deux premiers cette unité s'obtient en liant les figures, chez le dernier c'est par un jaillissement provenant d'une seule source ; et, en même temps que ce sentiment, intervient son amour de l'espace, qui fait qu'il regarde moins l'arrondi et la forme des objets eux-mêmes que leurs rapports d'ombre, de lumière et d'éloignement. Par conséquent, des serpents brûlants Rubens et Michel-Ange ont fait d'énormes boas constrictors qu'ils ont noués autour de leurs victimes. Tintoret n'aime pas être ainsi lié ; aussi fait-il des serpents de petits monstres volant et battant des ailes, comme des lamproies ailées ; et les enfants d'Israël, au lieu d'être jetés sur la toile en groupes qui se tordent dans des convulsions, sont disséminés jusque loin dans les champs, où ils s'évanouissent. Comme d'habitude chez Tintoret, la conception, tout en étant absolument dans sa manière,

est aussi la plus vraie quant aux mots de l'Écriture. Il y est dit que « le Seigneur envoya des serpents parmi le peuple, et ils mordirent le peuple » ; il n'est pas dit⁸ qu'ils ont tué les gens en les étouffant. Et tout en étant la plus vraie, cette conception est aussi la plus terrifiante. Celle de Michel-Ange le serait si l'on pouvait y croire : mais notre instinct nous dit que les boas constrictors ne se déplacent pas en bande ; et nous considérons son tableau avec aussi peu d'émotion que la poignée d'un vase, ou toute autre forme inspirée des serpents, mais où il est bien peu probable que l'on en rencontre réellement. Eh bien, dans la conception de Tintoret, cela devient réalité. Nous sentons qu'il n'est pas impossible que survienne une nuée de ces petits reptiles ailés ; et leur horreur n'est en rien diminuée par leur petite taille : non qu'ils aient quelque chose de la terribilité de l'inspiration grotesque à l'allemande ; il aurait pu à peu de frais les faire infiniment plus laids, mais c'est leur vraisemblance qui les rend effrayants. Ils ont des têtes triangulaires avec des becs ou des gueules pointues ; et des corps plutôt courts et épais, avec sur le dos des protubérances osseuses comme celles des esturgeons ; de petites ailes tachetées d'orange et de noir ; et des yeux ronds perçants, pas très grands, mais très affreux, qui expriment un intense délice à mordre. (Observer que le peintre vénitien s'est inspiré des hippocampes et des petits reptiles de la lagune.) Ces monstres voltigent et se glissent de tous côtés, fixant tout ce dont ils s'approchent de leur tête aiguë et venimeuse ; ils s'enroulent sur le sol, et toutes les ombres et les buissons en sont pleins, si bien qu'on ne peut leur échapper : et, afin de donner l'idée d'une plus grande étendue de cette plaie, Tintoret ne s'est pas contenté d'un seul horizon ; j'ai déjà mentionné l'excessive étrangeté de cette composition, du fait de cette grotte qui s'ouvre à droite au premier plan, et à travers laquelle on voit un autre ciel et un autre horizon. En haut de la peinture, on voit le Très-Haut porté par des anges, passant apparemment par-dessus la foule en colère, enveloppé dans des masses

de sombres nuages ; tandis que, derrière, l'ange du pardon descend vers Moïse, entouré d'un globe de lumière blanche. Ce globe est à peine visible d'en bas ; ce n'est pas une gloire ordinaire, c'est une sphère transparente, une sorte de bulle, qui non seulement enveloppe l'ange, mais traverse la figure de Moïse, plongeant le haut de celle-ci dans une couleur pâle, comme s'il était traversé par un rayon de soleil. Tintoret est le seul peintre qui joue de tels tours de magie avec une lumière transparente, le seul homme qui semble avoir perçu les effets dans l'atmosphère lointaine des rayons de soleil, des brouillards, et des nuages, et s'être servi de ce qu'il voyait sur les tours, les nuages ou les montagnes pour rehausser la sublimité de ses figures. Toute la partie supérieure de cette peinture est magnifique, moins en regard des figures individuelles que pour la dérive de ses nuages, et l'originalité et la complexité de ses jeux d'ombre et de lumière ; c'est quelque chose comme la *Vision d'Ezéchiel*³⁹, de Raphaël, mais en bien plus beau. Il est difficile de comprendre comment un peintre capable de représenter des nuages flottant aussi noblement qu'ici, peut parfois peindre ces étranges masses rondes, semblables à des oreillers, qui se rencontrent si souvent dans ses sujets sacrés les plus négligemment peints. Les figures inférieures ne sont pas aussi intéressantes, et l'ensemble, qui est peint en vue d'un effet à produire d'en dessous, ne gagne pas à être examiné de près. [XI.420-422]

25. Récolte de la Manne

Dans aucune de ces trois grandes compositions, le peintre ne s'est donné le moindre mal pour que le visage humain ait une expression ; tout est dans les attitudes, car les visages des gens, qu'ils boivent l'eau du rocher, qu'ils meurent sous la morsure des serpents, ou qu'ils mangent la manne, sont aussi paisibles que si rien ne se produisait ; ajoutez à cela que leurs têtes, peintes pour faire leur effet à distance, sont, lorsqu'on les voit de près,

bien ordinaires et peu satisfaisantes, et c'est peut-être dans ce tableau-ci que c'est le plus visible, et pourtant l'histoire y est exquisément racontée. Nous avons vu, à San Giorgio Maggiore, un autre exemple de son traitement, où, cependant, la récolte de la manne est une occupation secondaire, tandis qu'ici c'est bien la principale. Eh bien, observez que, selon l'Écriture, c'est au matin que l'on trouvait la manne ; que c'est à ce moment qu'il y avait tout autour du camp, sur le sol, une petite chose ronde, comme du givre, et que « lorsque le soleil devenait chaud elle fondait³⁰. » Ce que Tintoret a voulu donner avant tout, c'est donc l'idée de la fraîcheur ; l'assemblée se repose sur une verte et douce prairie, entourée de montagnes bleues, et surplombée de riches arbres, aux branches de l'un desquels est attachée une vaste tenture grise destinée à recueillir la manne quand elle tombe. Dans toute autre peinture, une telle masse d'étoffe aurait sûrement été de couleur vive, mais ici elle est grise ; le vert des champs est celui du gel, les montagnes sont d'un bleu froid, et, pour compléter l'expression et la signification de tout cela, il est un aspect très important à noter dans la représentation du Très-Haut, que l'on voit à travers une déchirure des nuages. Il y a, rien que dans la Scuola de San Rocco, au moins dix ou douze autres peintures où intervient le Très-Haut ; et dans tous ces cas, il est richement coloré, avec généralement des vêtements rouge et bleu, mais dans cette peinture de la manne, la figure est d'un blanc de neige. Le peintre veut ainsi montrer la Divinité comme le Dispensateur du pain, exactement comme dans le *Moïse frappant le rocher* nous avons vu qu'il le représentait en Seigneur des fleuves, des sources, et des eaux. Il y a encore un charmant détail à l'arrière-plan ; quatre ou cinq moutons, au lieu de paître, penchent leurs têtes sur le côté pour attraper la manne qui tombe, et semblent la lécher sur la toison les uns des autres. L'arbre au-dessus, auquel est attaché la draperie, est le plus délicat et délicieux exemple de feuillage de toute la Scuola ; ses



longues feuilles effilées, ont quelque chose de celles du saule, mais en cinq fois plus grand. [XI.422-423]

26. *Le Songe de Jacob*

Peinture qui fait son effet vue d'en bas, mais qui ne gagne guère à être vue de près. C'est un sujet embarrassant pour un peintre, parce qu'à monter et descendre un escalier, des anges ont toujours l'air emprunté ; on se demande à quoi servent leurs ailes. Tintoret les a disposés dans diverses attitudes légères, mais il est évident qu'il n'a guère eu de plaisir à traiter le sujet ; et les conditions dans lesquelles on le voit ne le mettent vraiment pas en valeur puisqu'il est juste au-dessus de l'*Ascension*, où la puissance du peintre s'est déployée dans toute sa fraîcheur. On dirait qu'elle a été peinte au retour d'une promenade en montagne, tant elle est riche des plus délicats effets de nuages transparents, qui voilent plus ou moins les faces et les formes des anges, et couvrent d'une blanche lumière les rameaux argentés des palmiers, alors que les nuages du *Songe de Jacob* ne sont que de banales rotondités d'atelier. [XI.423]

27. *La Vision d'Ézéchiel*

Je soupçonne cette peinture d'avoir été repeinte, tant sa couleur est lourde et morne ; un défaut qui, cependant, s'observe aussi dans beaucoup des petites peintures du plafond, et qui peut être le résultat naturel de la fatigue d'un esprit tel que celui de Tintoret. Un peintre qui, dans certaines de ses œuvres, jetait une énergie si intense, peut difficilement, dans d'autres œuvres, ne pas avoir été fatigué, et ce à un degré jamais éprouvé par les esprits plus tranquilles d'artistes moins puissants ; et quand cette fatigue s'emparait de lui, alors qu'il était à l'œuvre sur des peintures où il devait couvrir un certain espace à la simple force du bras, cette lourdeur de la couleur en était l'inévitable conséquence : elle se manifeste particulièrement dans les rouges et autres teintes chaudes, et c'est aussi le cas, à un degré pénible, d'un grand nombre

des peintures du Palais des Doges. Cette *Vision d'Ézéchiel* est pourtant, dans une certaine mesure, digne du maître, par la sauvage et horrible énergie avec laquelle les squelettes sautent par-dessus le prophète ; mais elle aurait pu être moins horrible et plus sublime, aucun effort n'étant fait ici pour représenter l'espace de la Vallée des Ossements desséchés³¹, et toute la toile n'étant occupée que par huit figures dont cinq sont des demi-squelettes. Il est étrange que, dans un tel sujet, les teintes dominantes soient des rouges et des bruns. [XI.423]

28. *La Chute de l'Homme*

Les deux toiles précédentes sont, après celles qui se trouvent au centre du plafond, les plus grandes du groupe. Nous arrivons maintenant aux plus petits sujets qui entourent le *Moïse frappant le rocher* ; parmi ceux-ci, cette *Chute de l'Homme* est le meilleur, et je la trouverais très belle partout ailleurs qu'à la Scuola di San Rocco : il y a beaucoup de lumière sur le corps d'Ève, et la végétation est d'une richesse remarquable, mais les visages sont ordinaires, et la composition peu intéressante. Je n'ai pas pu m'approcher assez pour voir ce qu'est l'objet gris sur lequel Ève semble assise, et je n'ai pas vu de serpent. Il est très en évidence dans le tableau de l'Accademia sur le même sujet, aussi je suppose qu'il est caché dans l'obscurité, avec bien d'autres détails qu'il serait nécessaire de découvrir afin de bien juger de l'œuvre. [XI.423-424]

29. *Élie (?)*³²

Un prophète baissant la tête, qu'il cache dans sa main. Dieu lui parle, semble-t-il, en le réprimandant. Ses vêtements sont déchirés sur sa poitrine, et ce que font les personnages peut suggérer l'idée de la scène au mont Horeb entre Élie et Dieu : mais il n'y a rien qui en rappelle le magnifique décor, ni vent, ni feu, ni tremblement de terre ; si bien que ma conjecture ne vaut pas grand-chose. La facture est de peu d'intérêt ; les visages

sont vulgaires, et les draperies ont trop de fade dignité historique pour être délicieuses. [XI.424]

30. *Jonas*

La baleine occupe ici une bonne moitié de la toile ; elle équivalait à un paysage de fond de scène. Sa gueule est aussi vaste qu'une caverne, et pourtant, à moins que la masse de couleur rouge du premier plan ne soit une draperie, sa langue est trop grande pour y tenir. Il semble que Jonas soit remonté sur cette langue que la baleine n'a pas encore rentrée, si bien qu'elle forme une sorte de coussin cramoisi sur lequel il peut s'agenouiller en signe d'obéissance au Très-Haut. La tête à laquelle appartient cette énorme langue est dessinée approximativement, et n'a pas grand-chose de remarquable sinon ses dimensions, et il en va de même des figures, même si la piété de Jonas est bien rendue. Le grand souvenir de Michel-Ange fait que nous sommes peu charitable envers un traitement moins imaginaire de ce sujet. [XI.424]

31. *Josué (?)*³³

Voici une peinture très intéressante, et c'est une honte que ce sujet ne soit pas identifiable, car il n'est pas banal. Un homme, l'épée à la main, regarde un ciel en feu, d'où se penche le Seigneur, représenté comme une forme blanche et sans couleur. De l'autre côté on voit parmi les nuages un pilier qui paraît tomber, et, au pied de la principale figure une foule, portant des lances. À moins que ce ne soit Josué à la chute de Jéricho, je ne puis dire ce que cela signifie ; cela est peint avec une grande vigueur, et mérite une meilleure place. [XI.424]

32. *Le Sacrifice d'Isaac*

Pour la conception, c'est, de toute la salle, une des peintures les moins dignes du maître, avec ses trois figures jetées dans des attitudes violentes, aussi inexpressives que forcées et artificielles. Elle paraît avoir été peinte avec

vigueur mais vulgairement ; c'est-à-dire que la lumière est concentrée sur la barbe blanche d'Abraham et sur son visage tourné vers le ciel, comme il l'eût été dans un effet dramatique de l'école française, ce qui fait que sa tête, peut-être récemment nettoyée et retouchée à la suite d'une des récentes interventions sur le plafond, est très brillante et très visible. C'est pourquoi quiconque entre dans cette salle est d'abord incité à regarder la « *bella testa di Abramo* ». Mais la seule chose caractéristique de Tintoret ici, c'est la façon dont des morceaux de bois mal taillés sont jetés ici et là dans le bûcher sur lequel est attaché Isaac. C'est en contradiction avec le récit scriptural de la façon dont Abraham procéda, où il est dit qu'il « disposa le bois en ordre » ; mais Tintoret ne l'a probablement pas remarqué, ou a pensé que jeter ces bûches en un tas désordonné était plus conforme à ce que pouvait faire un père à l'agonie. [XI.424-425]

33. *Élisée nourrissant le Peuple*

Je cherche à nouveau à deviner le sujet ; cette peinture représente une seule figure distribuant un certain nombre de pains à une multitude ; et, comme Élisée n'est pas intervenu ailleurs, je suppose qu'il s'agit des pains d'orge apportés de Baal-shalisha. Pour la conception et la manière, cette peinture et la précédente, comme toutes celles mentionnées ci-dessus, peuvent en comparaison de l'*Élisée au Cherith*, être considérées comme « la lie de Tintoret » : ce sont des peintures fatiguées, mornes, qui semblent avoir été traînées jusque sur la toile dans l'état de détresse où peut sombrer un homme à la fois épuisé de labeur, et malade du travail qu'on lui a commandé. Elles sont non pas hâtivement peintes, mais, au contraire, finies avec bien plus de soin que nombre des œuvres qui sont aux murs ; mais celles-là, comme, par exemple, *L'Agonie dans le jardin*, sont des esquisses hâtives où l'homme a mis tout son cœur, tandis que ces peintures-ci sont les accomplissements lassés d'une tâche imposée. Ont-elles été peintes en dernier, ou le peintre est-il à un moment

**Le Pêché originel
(Adam et Ève)**

tombé malade, je ne puis le dire ; mais nous allons le retrouver au summum de sa puissance dans la salle où nous entrons pour finir. [xi.425-426]

34. La Fête de Pâques

C'est le titre que donnent les guides ; cela représente simplement cinq personnes considérant les progrès d'un petit feu allumé sur une table ou un autel au milieu d'eux. C'est seulement parce qu'ils ont tous des bâtons à la main que l'on peut supposer que ce feu est celui que l'on allumait pour consommer l'offrande pascale. C'est bien sûr un effet de feu ; et, comme tous les effets de feu que j'ai vus, c'est totalement dénué d'intérêt. [xi.425]



Élisée nourri par un ange

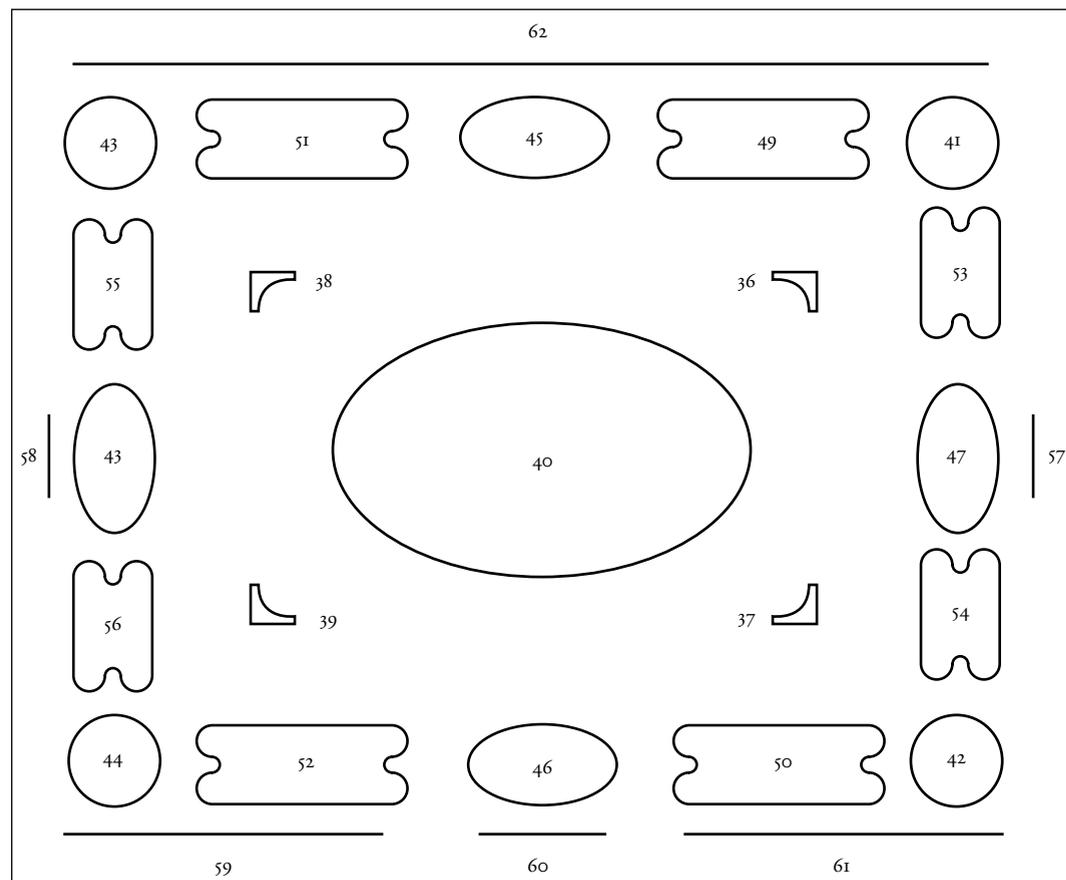
35. Élisée au ruisseau de Chérith

Je ne suis pas sûr d'avoir correctement interprété le sens de cette peinture, qui représente simplement une noble figure couchée sur le sol, et un ange lui apparaissant ; mais entre l'arbre sombre sur la gauche, et cette figure couchée, il semble que coure un ruisseau ; en tous cas, cela a quelque chose de montagneux et rocailleux. Plus j'étudie ce maître, et plus je sens une étrange ressemblance avec Turner, en ceci que nous ne savons jamais quel sujet va éveiller son inspiration. Nous venons de le voir traiter le *Songe de Jacob*, la *Vision d'Ézéchiel*, le *Sacrifice d'Abraham*, et la *Prière de Jonas* (autant de sujets sur lesquels les plus grands peintres se sont plu à déployer leur puissance), avec froideur, négligence, et



Quatrième groupe

PLAFOND DE LA SALLE INTÉRIEURE



AU PLAFOND

- 36 à 39. Têtes d'enfants
40. *Saint Roch au Ciel*
41 à 44. *Enfants*
45 à 56. *Figures allégoriques*

SUR LES MURS

57. *Figure dans une niche*
58. *Figure dans une niche*
59. *Le Christ devant Pilate*
60. *Ecce Homo*
61. *Le Christ portant Sa Croix (ou la Montée au Calvaire)*
62. CRUCIFIXION

une évidente absence de plaisir ; et ici, d'un coup, sur un sujet si peu clair que l'on ne peut être sûr de ce qu'il représente et ne comprenant que deux figures, un homme et un ange, le voilà lancé de toute sa puissance. Je crois qu'il avait dû, la veille, à un moment ou l'autre, voir un martin-pêcheur ; car cette peinture semble entièrement faite pour l'amour des splendides ailes duveteuses de l'ange, blanches ennuagées de bleu comme le sont de vert la tête et les ailes de cet oiseau, le plumage le plus doux et le plus travaillé que j'aie vu dans ses œuvres : mais observez aussi la sublimité générale obtenue par les lignes montagneuses de la draperie de la figure couchée, qui doit toute sa dignité à ces seules formes, puisque son visage est plus qu'à moitié caché, et que ce que l'on en voit est sans expression. [XI.425-426]

36 à 39. Quatre têtes d'enfants, dont on peut vraiment regretter qu'elles soient ainsi perdues dans de petits espaces vides du plafond. [XI.426]

40. *Saint Roch au Ciel*

Au centre du plafond, dans la salle intérieure. De l'anecdote bien connue concernant la réalisation de cette peinture, qu'elle soit vraie ou fautive dans ses détails, nous pouvons au moins conclure que, vu qu'il était en concurrence avec Véronèse et d'autres grands peintres de l'époque, Tintoret entreprit de faire quelque chose d'aussi populaire et tape à l'œil que possible. Celle-ci est tout à fait différente de ses autres œuvres ; éclatante dans toutes ses teintes et tons ; avec des visages soigneusement dessinés, et d'un type agréable ; des contours fermes, et des ombres rares ; l'ensemble ressemblant davantage au Corrège qu'à un peintre vénitien. C'est, cependant, un exemple du danger, même pour le plus grand artiste, d'abandonner son propre style ; car cela manque de toutes les grandes qualités de Tintoret, sans arriver à la sensualité du Corrège. Une chose, en tous cas, est à remarquer, c'est que, même s'il a peint cela pendant que

ses concurrents en étaient encore à leurs esquisses, on n'y voit aucun signe de hâte ou d'inattention. [XI.426-427]

41 à 44. *Figures d'enfants*⁴, purement décoratives.

45 à 56. *Figures allégoriques au plafond*⁵

Si elles n'étaient pas dans la même salle que la *Crucifixion*, elles attireraient l'attention du public plus que toute autre œuvre de la Scuola, car il n'y a ici ni ombres noires, ni extravagances d'invention, mais de très belles figures richement et délicatement colorées, dont plusieurs ressemblent à quelques-uns des meilleurs Andrea del Sarto. Il n'y a rien ici, cependant, qui réclame un examen détaillé. Les deux figures entre les fenêtres sont bâclées, si tant est qu'elles soient de Tintoret ; et pour occuper les corniches il y a des effets de marbre et des fruits, qui peuvent ou non être de lui : si elles le sont, c'est de l'ouvrage fatigué, et sans grande importance. [XI. 427]

59. *Le Christ devant Pilate*

Peinture très intéressante, mais, ce qui est singulier, qui gagne à être vue par un jour sombre, lorsque la blanche figure du Christ, qui a presque l'air d'un spectre, attire seule le regard ; la facture du reste de cette peinture étant à la fois maigre et imparfaite. Il y a une certaine petitesse de toutes les figures mineures, moins de grandeur et d'ampleur dans les membres et les draperies, et moins de solidité, semble-t-il, même dans la couleur, bien que les arrangements soient plus riches que dans beaucoup des compositions décrites plus haut. J'ai du mal à dire si c'est en raison de la mince couche de couleur, ou à dessein, que les nuages à l'horizon brillent dans le lointain à travers le drapeau écarlate ; je penche pour la seconde hypothèse, car l'effet est très beau. Le geste théâtral du scribe levant la main pour tremper sa plume dans l'encrier est, cependant, affecté et forcé, et Pilate est très médiocre ; peut-être est-ce intentionnel, de façon à ce que le respect ne se porte sur personne d'autre que

le Christ. Dans les œuvres des treizième et quatorzième siècles, les figures de Pilate et Hérode sont toujours intentionnellement méprisables. [xi.427]

60. Ecce Homo

Comme d'habitude, le regard personnel de Tintoret sur ce sujet. Le Christ est étendu sur le sol, sans connaissance, un soldat debout à côté de Lui ; tandis que Pilate, de l'autre côté, écarte la robe du corps flagellé et blessé, qu'il fait voir aux Juifs. Cette peinture et la précédente ressemblent plus à Titien qu'à Tintoret par leur style de traitement. [xi.427]

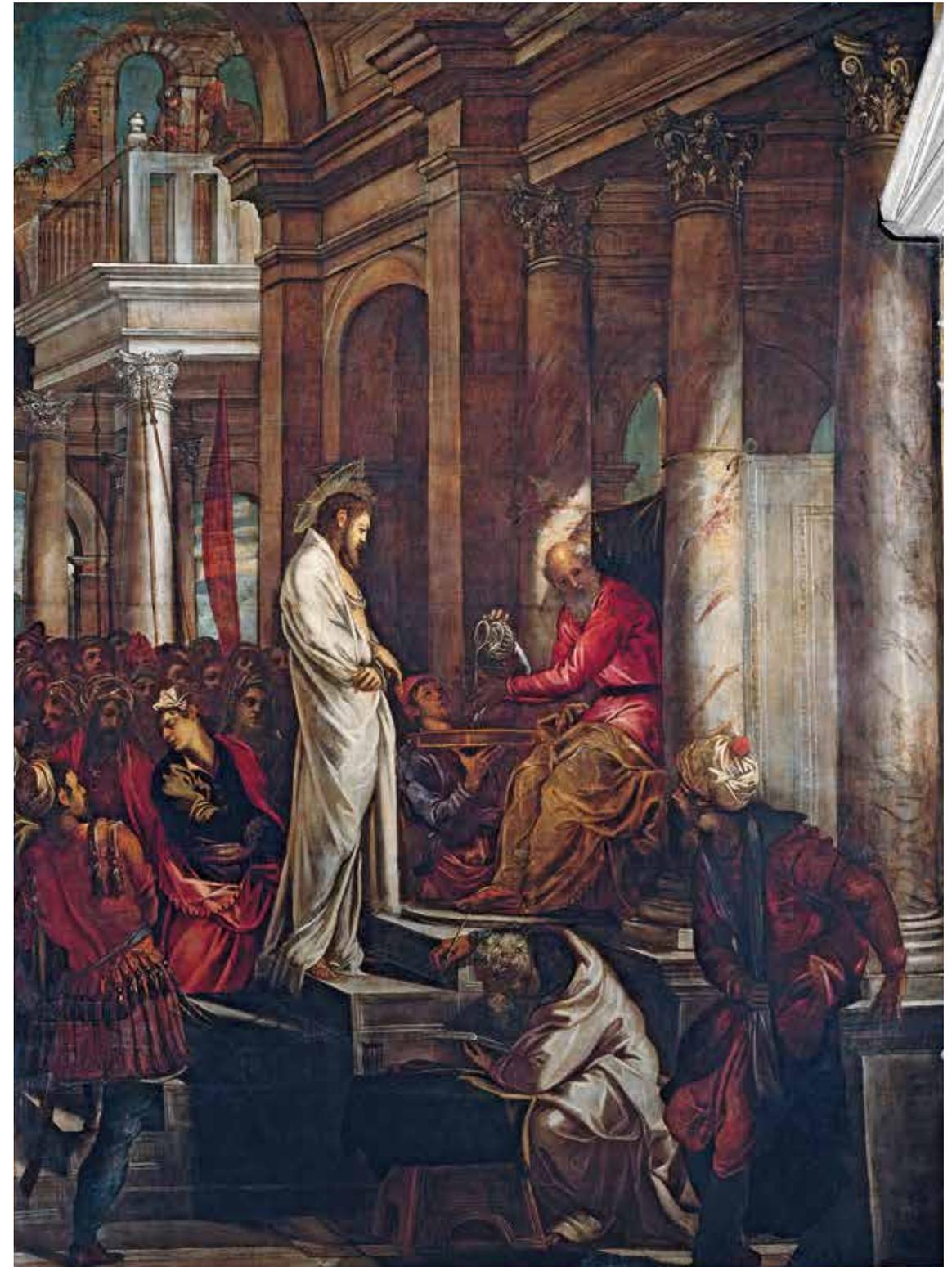
61. Le Christ portant Sa croix

On reconnaît ici Tintoret dans toute sa force retrouvée. Il a représenté les troupes et la foule en train de monter au Calvaire par un chemin sinueux dont on voit deux tournants, les personnages se trouvant dans le lacet du haut, avec, se détachant sur le ciel, le Christ au milieu d'eux ; mais au lieu de se contenter de l'habituel procédé de l'horizon lumineux pour faire ressortir les masses

sombres, il a introduit ici, sur la gauche, la tête d'un cheval blanc, qui se confond avec le ciel en une large masse de lumière. La force de la peinture réside essentiellement dans cet effet, puisque la figure du Christ est trop éloignée pour que l'on s'y intéresse, et l'on ne voit vraiment que les larrons, plus près sur le chemin ; mais l'impression, me semble-t-il, n'en est que plus forte, comme si l'on assistait vraiment à la scène, mais en étant mal placé. [xi.427-428]

62. La Crucifixion

L'exemple le plus raffiné de la puissance imaginative de Tintoret, c'est dans un détail situé à l'arrière-plan de cette *Crucifixion* qu'il se trouve. Je n'insulterai pas cette merveilleuse peinture en essayant d'en rendre compte par des mots. Je ne voudrais pas la faire disparaître sous les éloges, et je ne m'y réfère que pour deux idées qui illustrent parfaitement la faculté intellectuelle dont il est ici question. Dans le traitement ordinaire et très catholique de ce sujet, soit l'esprit est mis, de façon pénible, en face de l'agonie du corps, exprimée brutalement et



très extérieurement par des signes anatomiques, soit il est laissé libre de s'arrêter sur un visage à l'expression inconcevable pour un homme en quelque circonstance que ce soit, à plus forte raison en celle où se consomme, comme ici, son humiliation. Dans le premier cas, la représentation est révoltante ; dans le second, inefficace, fausse, et parfois blasphématoire. Ici, que je sache, aucun peintre religieux, même parmi les plus grands, n'a jamais réussi : Giotto et Angelico furent paralysés par le traitement traditionnel, surtout ce dernier qui, comme déjà observé, n'a que trop tendance à se laisser aller à cette corruption du sentiment qui se développa de la pire des façons chez les Byzantins ; quant au Pérugin, il échoue dans presque tous les cas à représenter le Christ. Il n'est pas besoin de parler d'autres peintres après ceux-là. Mais Tintoret, ici comme toujours, pénétrant jusqu'à la racine et au plus profond de son sujet, méprise toutes les apparences extérieures et physiques de la douleur, et cherche les moyens d'exprimer, non le supplice des nerfs et des tendons, mais la défaillance du Fils de Dieu, abandonné, avant le cri qu'il adresse à Son Père ; et se sentant totalement incapable d'exprimer cela par le visage, il a, d'une part, rempli sa peinture de toute une variété d'efforts musculaires si impétueux que le corps du Crucifié est, en comparaison, dans un parfait état de repos, et, d'autre part, il a situé le visage de celui-ci dans l'ombre la plus complète. Et l'Agonie est dite par ce fait, et par ce seul fait que, même s'il reste encore un gouffre de lumière à l'horizon montagneux où les ténèbres du tremblement de terre se referment sur le jour, l'ample auréole semblable à un soleil qui ceint la tête du Rédempteur est devenue livide, *et couleur de cendres*.

Mais cet immense peintre a senti qu'il y avait encore quelque chose à faire. Non seulement cette Agonie du Crucifié, mais aussi le tumulte du peuple, cette rage qui lui fait demander que Son sang retombe sur eux et sur leurs enfants. Non seulement la brutalité du soldat, l'apathie du centurion, ou quelque autre simple cause

instrumentale de la Divine souffrance, mais aussi la furie de Son peuple, la clameur contre Lui de ceux pour qui Il mourait, c'est tout cela qu'il lui fallait mettre sous les yeux de qui pouvait comprendre, afin que l'effet de la peinture fût complet.

Cette rage, qu'il nous en souvienne, venait d'un orgueil déçu ; et la déception ne datait, pour l'essentiel, que du moment où, à peine cinq jours plus tôt, le Roi de Sion était venu, et avait été reçu avec des hosanna, monté sur une ânesse, suivie de son ânon³⁶. C'est donc vers ce moment qu'il était nécessaire d'orienter les pensées, car c'est là que se trouvaient à la fois la cause et le caractère de cette folie du peuple, ce qui l'excita, et ce qui témoigne contre elle. Dans l'ombre derrière la croix, un homme, monté sur un âne, se retourne pour regarder la multitude, tout en désignant de sa badine le Christ crucifié. Et l'âne mange les *restes flétris de rameaux de palmier*. Avec ce coup de maître, je peux, je crois, en finir avec l'illustration du pouvoir particulier de l'imagination sur les sentiments du spectateur, en ce qu'elle élève à la dignité du sens les plus petites des circonstances accessoires. Mais je n'ai pas assez insisté sur ce qui fonde ce pouvoir, l'absolue vérité de la représentation du fait central tel qu'il fut, ou doit avoir été. Sans cette vérité, ce prodigieux principe qui met tout en mouvement, toute direction des sentiments est inutile. Ce que nous sommes incapables de susciter, il ne sert à rien de savoir comment le gouverner. [IV.270-72]

Je dois laisser cette peinture faire son œuvre sur le spectateur ; car elle est au-delà de toute analyse et au-dessus de tout éloge. [XI.428]

Quelques autres œuvres à la Scuola di San Rocco

J'épuiserais la patience du lecteur, si je m'étendais sur tous les développements stupéfiants de l'imagination de Tintoret rien qu'à la Scuola di San Rocco. J'aimerais me joindre au recueillement de cette pause lors du voyage en Égypte, où les rameaux argentés des arbres ombreux



Crucifixion

enlacent de leurs lignes frémissantes les replis alternés d'un clair nuage, rosi par une faible lumière rougeâtre, et où, semblables aux blancs sillages de navires errants, ils traversent des golfes de ciel bleu entre des îles roses ; ou bien veiller sur le sommeil des disciples, parmi ces masses de feuillage qui pèsent si lourdement sur le cœur de la nuit au-dessous de l'ange de l'agonie qui descend, et qui s'agitent pleines d'effroi au-dessus des torches, alors

que la troupe du traître émerge d'entre les oliviers³⁷ ; ou encore attendre l'heure de l'accusation près du tribunal de Pilate, où l'on ne voit et l'on ne sent rien d'autre que l'unique figure de Jésus qui se tient là, tête baissée, pâle, tel un pilastre de lumière lunaire, à demi baigné dans la gloire de Dieu, à demi enveloppé dans la blancheur du suaire³⁸. De ces peintures, et de toutes les autres pensées d'une indescriptible puissance qui aujourd'hui s'effacent

peu à peu des murs de ces salles négligées, je tenterai peut-être un jour de préserver une image, une ombre, plus fidèlement que par des mots³⁹. [IV.274]

Je voudrais maintenant que le lecteur observe particulièrement dans toutes ces œuvres de Tintoret, ce qui distingue la vérité née de l'imagination à la fois de la fausseté et du réalisme. La puissance de chaque peinture repose sur la pénétration par l'imagination de la VRAIE

nature de la chose représentée, et sur son mépris total pour toutes les chaînes et entraves que sont les simples données extérieures susceptibles de faire obstacle à sa suggestivité. Dans le *Baptême* elle découpe les troncs d'arbre comme s'ils n'étaient que nuage ou vapeur, pour pouvoir présenter à la pensée le déroulement complet de la scène⁴⁰. Il fait de même de façon encore plus audacieuse dans la grande composition du plafond, *La Plaie*



des Serpents : on voit une partie de la foule, et l'horizon d'un autre ciel, par une ouverture dans le fond] ; dans le *Massacre* elle couvre le sol de marbre d'une lumière visionnaire, qui peut frapper le spectateur de terreur sans s'abaisser à une boucherie ; elle se défie du fait brut, mais fait surgir en lui le sentiment de peur ; dans la *Crucifixion* elle réduit à rien les données locales, et amène des palmes au Calvaire, rien que pour transporter l'esprit au Mont des Oliviers ; dans la *Mise au tombeau*, elle apporte la mangeoire à Jérusalem, pour ramener les cœurs à Bethléem ; et tout cela, elle le fait dans l'audacieuse conscience de sa vérité spirituelle et supérieure, et dans l'entière connaissance factuelle et substantielle de tout ce qu'elle touche. Le bateau imaginaire de l'ange déchu nous fait voir au-delà de la violence du fleuve une descente inexorable vers la damnation ; mais pour rendre ce flot et son grondement sensible à l'œil et audible à l'oreille, l'écartèlerent des branches de sapin au-dessus de la cataracte est directement inspiré de la nature ; c'est un condensé de tempête alpestre. C'est pourquoi, tandis que nous sommes toujours placés en face de ce qui est à raconter, il y a dans et au-delà de la réalité du récit une voix surnaturelle ; mais si la vision qui nous est présentée peut susciter le doute, elle est construite sur des faits dont elle reçoit puissance, vigueur, et crédit. [IV.278]

1. Le récit fait par Ridolfi du lien de Tintoret avec la Fraternité de San Rocco illustre la vitesse à laquelle le peintre travaillait. Vers 1560 les membres de la Fraternité décidèrent de faire exécuter une grande peinture pour leur Réfectoire. Les meilleurs artistes d'alors furent invités à soumettre leurs dessins. Quand, au jour fixé, Paolo Véronèse, Andrea Schiavone, Giuseppe Salviati, et Federigo Zuccaro vinrent montrer leurs dessins, et que l'on demanda à Tintoret de montrer le sien, il découvrit sa toile [*Saint Roch au Ciel*, n. 40], qu'il avait habilement dissimulée dans un carton, en disant qu'ainsi ils ne risquaient pas de se tromper sur ce que promettait son dessin ; et que s'ils n'étaient pas contents de ce qu'il soit déjà prêt, il

en ferait cadeau à saint Roch, qui lui avait déjà tant donné. Les autres artistes, qui n'avaient fait que des dessins, pendant que Tintoret avait fait une peinture, se retirèrent de la compétition. C'est ainsi qu'ils reçurent Tintoret dans leur fraternité, et lui confièrent la charge de toutes les peintures qui seraient nécessaires pour les salles de la Scuola. En outre, ils lui accordèrent pour vivre une annuité de 100 ducats, pourvu qu'il leur fournisse chaque année une peinture achevée.

2. « Il restaure mon âme ; il me guide par le juste chemin pour l'amour de son nom » (*Psaumes*, 23, 1-2).

3. Dans la théologie protestante, familière à Ruskin, la dispensation désigne l'administration divine tout au long d'une certaine période ; chaque dispensation est une ère instaurée par Dieu.

4. « La pierre rejetée des bâtisseurs est devenue pierre angulaire. » (*Psaumes*, 118, 22)

5. Voir ci-dessous en Annexes, lettre 131 du 25 septembre 1845.

6. Dans des lettres de Venise à son père (19 mars et 9 avril 1852), Ruskin écrit : « Je suis en train de faire une bonne étude de Tintoret, et je vais aujourd'hui à la Scuola di San Rocco pour essayer d'obtenir ne serait-ce qu'une faible ressemblance avec le plus noble exemple de peinture d'un animal jamais réalisée par un homme – la tête de l'âne de la *Fuite en Égypte*. J'aime la Vierge de cette peinture plus qu'aucune des Madones de Raphaël, et j'aime l'âne presque autant que la Vierge. Tintoret semble n'avoir jamais aimé les chevaux. L'âne de la *Fuite en Égypte* est peint avec autant de respect que s'il avait été un Sénateur ; mais ses chevaux sont toujours négligés et même mal dessinés, pour autant qu'il soit possible à Tintoret de mal dessiner. » (XI.407)

7. John Knowles, (éd.) *The Life and Writings of Henry Fusely*, Londres, Colburn and Bentley, 1831, 3 vol., II, p. 176. II.

8. « Or le matin, au moment de la présentation de l'offrande, voici, l'eau arriva du chemin d'Édom, et le pays fut rempli d'eau. [...] Cependant, tous les Moabites ayant appris que les rois montaient pour les attaquer, on convoqua tous ceux en âge de porter les armes et même au-dessus, et ils se tinrent sur la frontière. Ils se levèrent de bon matin, et quand le soleil brilla sur les eaux, les Moabites virent en face d'eux les eaux rouges comme du sang. » (2 Rois 3, 8 et 3, 20).

9. Le texte cite ici tout le passage de *Modern Painters* donné ci-dessus.

10. Voir ci-dessous, en Annexes, lettre 131 du 23 septembre 1845.

11. Ruskin ne semble pas savoir que Tintoret a commencé par peindre la salle supérieure et a fini par les salles du bas.

12. Ruskin qualifie bien de vache (*cow*) ce qui est évidemment le bœuf (*ox*) de la crèche selon la tradition.

13. William-Holman Hunt (1827-1910), peintre préraphaélite.

14. J.M.W. Turner, *Gosport, Entrée dans le Port de Portsmouth*, c. 1829. Tate Gallery London.

15. Cette peinture fait partie de la série de panneaux enlevés de Santa Croce, représentant des scènes de la vie du Christ. Ils sont aujourd'hui attribués à Taddeo Gaddi.

16. À l'Accademia à Florence.

17. « Et Jésus lui répondit : "Laisse faire maintenant, car il est convenable que nous accomplissions ainsi tout ce qui est juste". » (*Matthieu*, 3, 15).

18. « Vous qui étiez morts par suite des fautes et des péchés dans lesquels vous avez vécu jadis, selon le cours de ce monde, selon le Prince de l'Empire de l'air, cet esprit qui poursuit son œuvre en ceux qui résistent... » (*Ephésiens*, 2, 1-2).

19. « Puis Jésus fut transporté par l'Esprit dans le désert pour y être tenté par le Démon. » (*Matthieu*, 4, 1).

20. « "C'est celui à qui je donnerai la bouchée que je vais tremper dans le plat [qui me livrera]", répond Jésus. Et trempant la bouchée, il la prend et la donne à Judas, fils de Simon l'Iscaριote. » (*Jean*, 13, 26).

21. Cette peinture fut copiée par Velasquez pour le roi d'Espagne ; ce fut aussi le cas de la *Crucifixion*.

22. *Luc*, 21, 29-30.

23. 1 *Corinthiens* 15 : 5.

24. Ruskin cite de mémoire : « De la même façon que le peintre d'histoire n'entre jamais dans des détails de couleur, de même il ne doit pas non plus rabaisser sa conception par une attention scrupuleuse aux différences entre les draperies. C'est le style inférieur qui marque la variété entre les étoffes. Pour lui, le vê-

tement n'est ni de laine, ni de lin, ni de soie, de satin, ou de velours ; c'est de la draperie et rien de plus ». Robert R. Wark (éd.), Sir Joshua Reynolds, *Discourses on Art*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1981. iv, p. 63.

25. Par Raphaël, au Musée du Vatican.

26. « Or un homme banda son arc sans savoir qui il visait et il atteignit le roi d'Israël entre le corselet et les appliques de la cuirasse. Celui-ci dit à son charrier : "Tourne bride et fais-moi sortir de la mêlée, car je me sens mal." » (1 Rois, 22, 34).

27. Dans le plan de Ruskin, *Élisée au ruisseau de Chérith* porte le n° 33 et *Élisée nourrissant le peuple* le n° 35. Cette erreur a été corrigée ici.

28. *Nombres*, 21, 6.

29. Dans la Galerie Palatine au Palazzo Pitti. Peinte vers 1510.

30. *Exode*, 16, 21.

31. *Ézéchiel*, 37, 1-2.

32. Le point d'interrogation est de Ruskin. Il s'agit en fait de *L'Éternel apparaissant à Moïse*.

33. Il s'agit en fait de *La Colonne de feu*.

34. Aujourd'hui identifiées comme les quatre saisons. 41 : *L'Été* ; 42 : *L'Automne* ; 43 : *L'Hiver* ; 44 : *Le Printemps*.

35. Figures aujourd'hui identifiées comme suit : 36-39 : Enfants ; 45 : Scuola della Misericordia ; 46 : Le Bonheur ; 47 : Scuola di San Teodoro ; 48 : Scuola delle Carita ; 49 : Scuola Grande di San Giovanni Evangelista ; 50 : Figure féminine (la Patience ?) ; 51 : Scuola di San Marco ; 52 : Figure féminine (l'Humilité ?) ; 53 : La Foi ; 54 : la Bonté ; 55 : la Vérité ; 56 : la Libéralité.

36. « Ils amenèrent l'ânesse et l'ânon. Puis ils disposèrent sur eux leurs manteaux et Jésus s'assit dessus. » (*Matthieu*, 21, 7).

37. *L'Agonie dans le jardin*, dans la salle supérieure de la Scuola di San Rocco.

38. *Le Christ devant Pilate*, dans la salle supérieure de la Scuola di San Rocco.

39. Projet que Ruskin ne parvint à réaliser qu'en partie, voir *Introduction*, pp. 47-50.

SALUTE, ÉGLISE DE SANTA MARIA DELLA

Les Noces de Cana

Sur le Grand Canal [...], avec sa magnifique volée de marches descendant jusqu'au canal, et sa riche et belle façade, l'église de la Salute a été choisie par Turner comme principal objet de sa vue si fameuse du Grand Canal¹.

[...] La sacristie renferme plusieurs peintures précieuses : les trois Titien au plafond, abondamment loués, sont en réalité aussi faibles que monstrueux² ; mais la première fois que j'avais vu le petit *Saint Marc avec saints Côme et Damien*, j'avais trouvé que c'était de loin le meilleur Titien qu'il y eût à Venise. Il a depuis été restauré par l'Académie, et il me semble entièrement détruit, mais je n'ai pas eu le temps de l'examiner attentivement. Au fond de la grande sacristie se trouve la lunette qui décora jadis la tombe du Doge Francesco Dandolo ; et, à côté, l'un des Tintoret les plus parfaitement achevés qu'il y ait à Venise³, à savoir :

Les Noces de Cana

Immense peinture, de quelque vingt-cinq pieds de long sur quinze de haut, et dont Lazari dit que c'est une des rares que Tintoret ait signées de son nom. Je ne suis pas surpris qu'il l'ait fait pour celle-ci. Il est évident qu'elle a été une de ses préférées, et il a fallu qu'il y mette en œuvre sa force colossale plus qu'il ne le fit jamais pour aucune autre de ses peintures. Le sujet n'est pas de ceux qui autorisent beaucoup d'originalité ou d'énergie dans la composition. Ce fut toujours un des sujets favoris de Véronèse, parce qu'il apportait un intérêt dramatique à des personnages d'humeur joyeuse et en habit de fête ; mais on est surpris de voir Tintoret, dont la tonalité d'esprit était toujours grave, et qui n'aimait pas faire une peinture avec brocards et diadèmes, jeter toute sa puissance dans la conception d'une fête de mariage ; mais c'est ainsi, et il n'y a assurément aucune de ses peintures à Venise où une tête de femme soit aussi élaborée que celles qui forment ici le centre de la lumière. Et

ce n'est pas souvent que les œuvres de ce puissant maître se conforment à toutes les règles suivies par les peintres ordinaires ; mais dans ce cas, les lois communes ont été observées, et un étudiant de l'Académie serait enchanté de constater avec quelle rigueur la lumière principale est disposée en une masse centrale, qui est à la fois entamée et rendue plus brillante par une vigoureuse part d'ombre jetée en son milieu, et qui s'en va mourir en moindres éclats et fragments jusqu'aux bords du tableau. Cette masse de lumière est aussi intéressante par sa composition que par son intensité. Le cicérone, qui escorte l'étranger dans un tour de la sacristie en cinq petites minutes, et lui accorde quelque quarante secondes pour la contemplation d'une peinture que six mois d'étude ne sauraient entièrement pénétrer, attire très consciencieusement son attention sur le *bell'effetto di prospettivo*, tout le mérite de la peinture étant, aux yeux du public intelligent, cette longue table, dont un bout paraît beaucoup plus éloigné que l'autre ; mais il y a dans ce *bell'effetto di prospettivo* plus que l'observance des lois communes de l'optique. La table est placée dans une pièce spacieuse, dont les fenêtres du fond laissent entrer la lumière de l'horizon, et celles du côté du mur le bleu intense d'un ciel d'Orient. Le regard du spectateur parcourt toute la longueur de la table, au bout de laquelle sont assis le Christ et la Vierge, avec les invités de part et d'autre, les hommes d'un côté, les femmes de l'autre ; les hommes tournent le dos à la lumière, qui, passant au-dessus de leurs têtes en éclairant légèrement la nappe, tombe sur la longue rangée de jeunes vénitiennes, remplissant ainsi tout le centre de la peinture d'un large rayon de soleil, qui illumine leurs beaux visages et leurs chevelures dorées. Tout près du spectateur, une femme s'est levée, dans l'admiration, et tend le bras pour montrer le vin dans sa coupe à ceux qui sont de l'autre côté de la table ; sa robe d'un rouge sombre entame et rehausse à la fois la

masse de lumière qui se concentre là. Il est plutôt curieux, si l'on considère le sujet de cette peinture, que l'on ne puisse pas distinguer les mariés ; mais dans l'alignement des femmes, la troisième figure après la Vierge, avec une coiffure de dentelle blanche et, dans ses cheveux, une riche chaîne de perles, peut bien être regardée comme la mariée, et je pense qu'entre elle et la femme à la gauche de la Vierge l'unité de la rangée des femmes est rompue par un personnage masculin* [*Un correspondant m'écrit que, avec de bonnes lunettes, on peut discerner une barbe sur le visage de ce personnage. Note ajoutée dans l'édition de 1884] ; quoiqu'il en soit, et aussi loin que je me rappelle, cette figure féminine est la plus belle que l'on puisse trouver dans les œuvres de Tintoret, à l'ex-

ception de la Vierge de la *Fuite en Égypte*. C'est un idéal qui se rencontre certes ailleurs, dans nombre de ses œuvres, un visage à la fois sombre et délicat, le dessin italien des traits marié à la douceur enfantine de la beauté anglaise d'il y a un demi-siècle ; mais je n'ai jamais vu cet idéal rendu aussi complètement par le maître. On peut décrire ce visage comme l'une des plus pures et douces conceptions de Stothard, exécutée avec toute la puissance de Tintoret. Les autres femmes sont toutes inférieures à celle-ci, mais il y a dans leur alignement de beaux profils et de belles courbes de gorges et de cous. Les hommes sont tous d'un intérêt subalterne, bien qu'il y ait parmi eux d'intéressants portraits ; peut-être la seule faute dans cette peinture est-elle que ces visages sont un peu





trop voyants, perçus comme des boules de lumière sur la foule des personnages secondaires qui occupent le fond du tableau. La tonalité générale est sobre et majestueuse au plus haut degré ; tous les vêtements forment de larges masses de couleur, et les seules parties qui réclament une expression de richesse et de splendeur sont les coiffures des femmes. De ce point de vue, la conception de la scène est très différente de celle de Véronèse, mais elle est sans doute plus près de la vérité. Encore ce mariage n'est-il pas celui de gens sans importance ; l'immense foule qui occupe l'arrière-plan formant de façon superbe une riche mosaïque de couleurs qui se découpent sur le lointain du ciel. Prise dans sa totalité, cette peinture est peut-être le plus parfait exemple que l'art humain ait produit de tout le potentiel de force et de pénétration de l'ombre uni à la richesse de la couleur locale. Dans toutes les autres œuvres de Tintoret, et plus encore

chez les autres coloristes, c'est soit le jeu de l'ombre et de la lumière soit la couleur locale qui prédomine ; dans le premier cas, la peinture semble avoir été peinte à la lueur d'une chandelle, dans l'autre elle devient audacieusement conventionnelle, et approche les conditions des vitraux. Cette peinture-ci unit une couleur aussi riche que chez Titien à un jeu d'ombre et de lumière aussi frappant que chez Rembrandt, et de façon infiniment plus décisive. [XI.429-431]

1. *Venise, Pointe de la Dogana et Santa Maria della Salute*, 1843. Washington, The National Gallery of Art.
2. *La Mort d'Abel, le Sacrifice d'Isaac, et David et Goliath*. Voir cependant le *Guide to the Academy at Venice*, éd. Paul Tucker, pour une autre référence plus favorable à l'œuvre de Titien qui se trouve ici au plafond de la sacristie.
3. C'est une des deux peintures que Ruskin aurait voulu mettre en sûreté à la National Gallery.

Les Noces de Cana,
détail

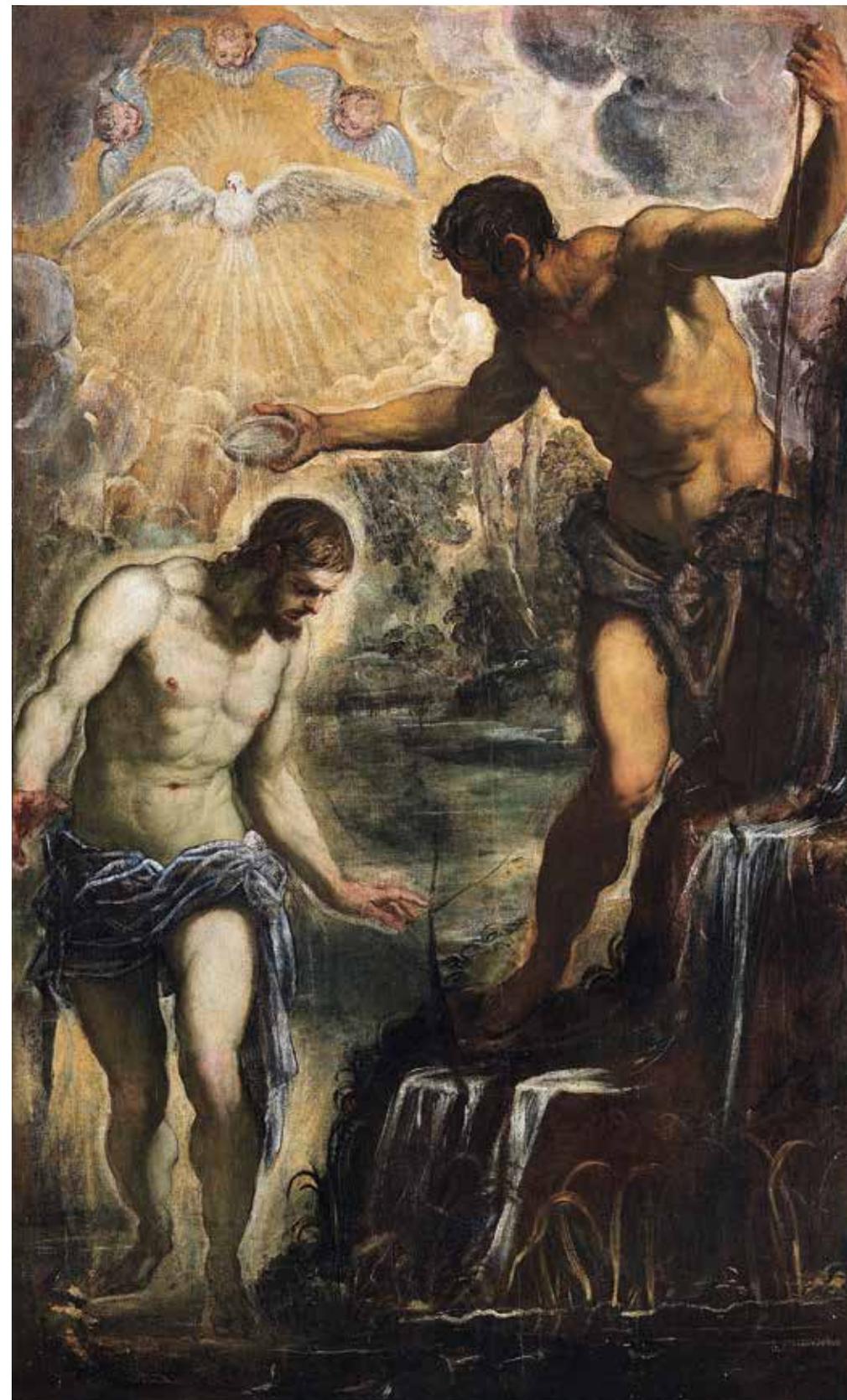
SILVESTRO, ÉGLISE DE SAN

Sans importance en elle-même, cette église renferme deux peintures très intéressantes : la première, un *Saint Thomas de Canterbury avec Jean-Baptiste et saint François*, par Girolamo Santacroce, superbe exemple de l'école religieuse vénitienne ; la seconde par Tintoret, à savoir :

Le Baptême du Christ

Au-dessus du premier autel à droite de la nef. Tableau vertical d'à peu près dix pieds de large sur quinze de haut ; le haut formant un arc, représente le Père soutenu par des anges. Il n'est pas besoin d'avoir une grande connaissance de Tintoret pour voir que ces figures ne sont pas de sa main. En retournant de l'autre côté de la nef, on voit clairement le raccord dans la toile, la partie supérieure de la peinture ayant été entièrement ajoutée : la partie haute existait-elle avant d'être repeinte, ou le tableau était-il carré à l'origine, c'est impossible à dire, mais je crois qu'il y avait une partie supérieure, qui a été détruite. Je ne suis même pas sûr que la colombe et les deux anges qui occupent le haut de la partie ancienne du tableau soient bien authentiques. Le reste est magnifique, bien que, dans les deux figures du Sauveur et du Baptiste, le peintre ait fait quelque concession à l'exigence impérative de son époque, qu'à une action correspondît toujours une attitude ; et on n'y trouve rien de ses

habituelles et fantastiques imaginations. Il y a simplement le Christ dans l'eau et saint Jean sur la rive, sans assistants, disciples, ou témoins d'aucune sorte ; mais la puissance du jeu de l'ombre et de la lumière, et la splendeur du paysage, qui dans l'ensemble est bien conservé, en font un exemple des plus intéressants. Le Jourdain est représenté comme un torrent de montagne, recevant comme affluent une cascade qui tombe des rochers sur lesquels se tient saint Jean ; il y a une pierre ronde au milieu du courant ; et le mouvement de l'eau qu'elle sépare, aussi bien que son remous parmi les racines de quelques sombres arbres sur la gauche, sont parmi les souvenirs de la nature les plus exacts que l'on puisse trouver dans les œuvres des grands maîtres. Je ne sais pas vraiment ce dont il y a le plus à s'étonner, de la puissance d'un homme qui a ainsi rompu avec le manque, universel en son temps, d'attention à la nature ; ou de l'évidence, visible dans toute sa conception, qu'il se contentait de peindre d'après les vagues souvenirs de ce qu'il avait vu dans les régions de montagne au lieu de chercher à approfondir la source qu'il avait découverte. Il n'y a pas, dans les collines du Frioul, une rivière qui sur un quart de mile de son cours ne lui eût suggéré des formes de cascade plus belles que celles qu'il a paresseusement peintes à Venise. [XI.432-433]



TROVASO, ÉGLISE DE SAN

Sans intérêt par elle-même, mais contenant deux peintures de Tintoret, à savoir :

1. *La Tentation de saint Antoine*

Autel de la chapelle à gauche du chœur. Petit tableau très soigneusement fini, mais merveilleusement paisible et tempéré dans son traitement, surtout si l'on considère le sujet, dont on imagine qu'il aurait pu inspirer au peintre l'une de ses plus fantastiques visions. Comme s'il s'agissait de tromper notre attente, l'effet aussi bien que la conception des figures sont parfaitement tranquilles, et semblent résulter plutôt d'une étude appliquée que d'une vigoureuse imagination. C'est un effet de plein jour ; il y a quelques nuages qui dérivent dans le lointain, mais qui n'ont rien de violent, pas plus qu'il n'y a d'énergie ni de chaleur dans les flammes qui enveloppent la taille de l'une des figures. N'était la noblesse de la facture, nous pourrions presque imaginer que c'est la production de quelque moderne académie : cependant, si nous commençons à lire la peinture, l'esprit du peintre nous devient sensible. Saint Antoine est entouré par quatre figures, dont une seule, à l'arrière-plan, a la forme d'un démon, et la violence la plus terrible que celui-ci exerce contre le saint, c'est d'entreprendre de lui enlever son manteau ; il a, cependant, un fouet sur l'épaule, mais il faut probablement y voir l'instrument de discipline de saint Antoine, que le démon, avec un tour d'esprit très protestant, lui enlève. Aux pieds du saint, un bâton brisé, à quoi pend une cloche, indique aussi qu'il a été interrompu dans ses dévotions. Les trois autres figures à côté de lui exercent de plus surnoises malfaisances : la femme à gauche, jeune beauté vénitienne aux yeux brillants, est un des meilleurs portraits de Tintoret. Il est étrange qu'il ait donné une mine aussi séduisante à ce qui personnifie apparemment la tentation de violer le vœu de pauvreté puisque cette femme plonge une main dans un vase plein de pièces de monnaie, et de l'autre agite des chaînes d'or. De l'autre côté

du saint, une autre femme, admirablement peinte, mais à la mine bien moins séduisante, personnifie les désirs de la chair, mais n'a rien d'obscène ni d'immodeste dans sa vêtue ou dans ses gestes. Elle paraît déconcertée et semble avoir renoncé pour le moment à s'adresser au saint ; avec une main posée sur sa poitrine, on pourrait, n'étaient les flammes qui jouent autour de ses reins, la prendre pour une personne très respectable. Une figure couchée sur le sol est moins facile à interpréter, peut-être est-ce la Paresse ; en tous cas, elle a mis en pièces le livre du saint. J'oubliais d'indiquer que, sous la figure représentant l'Avarice, il y a une créature qui ressemble à un cochon¹ ; mais on ne peut en être certain, car l'église est sombre, le peu de lumière qui arrive sur le tableau l'éclaire mal, et un tiers de sa partie inférieure est caché par un panneau blanc, que décore une croûte moderne, peinte récemment pour faire office de tableau d'autel ; la signification, aussi bien que la valeur de cette grande peinture ancienne étant aujourd'hui bien au-delà de la compréhension des prêtres comme du peuple.

2. *La Cène*

À gauche de la chapelle du Saint Sacrement. Tableau passé entre les mains de l'Académie, et donc à peine digne aujourd'hui d'une notice. Sa conception semble avoir toujours été vulgaire, et très en dessous du niveau habituel de Tintoret. Il y a un détail d'une singulière vulgarité : alors que les apôtres sont, comme d'habitude, suspendus à la parole du Christ, « L'un de vous me trahira », l'un d'eux au premier plan, entreprend de se servir du vin de la bouteille qui est derrière lui. Comme celle-ci se trouve sur le plancher, il est penché sur la table. S'il faut y voir l'acte de Judas à ce moment précis, il y a là l'habituelle originalité de pensée du peintre ; mais cela me semble plutôt fait pour obtenir une variation dans les postures, tout en apportant le puissant contraste du vêtement rouge et de la nappe. La couleur a dû être belle, et il reste encore des fragments de bonne peinture

Tentation de saint Antoine



; mais la lumière ne permet pas de les voir, et il se trouve à Venise trop d'œuvres parfaites du maître pour que l'on perde son temps sur des restes repeints. Cette peinture ne vaut d'être mentionnée que parce que Kugler² l'indique avec autant d'ignorance que de ridicule comme caractéristique de Tintoret. [XI.435]

1. Le cochon, un des attributs habituels de saint Antoine, symbolise les démons de la sensualité et de la glotonnerie qu'il vainquit ; la béquille (indiquant son âge) et la cloche (pour exorciser les esprits du mal) figurent aussi parmi ses attributs habituels.

2. Charles Eastlake (éd.), Franz Kugler, *Handbook of the History of Painting*, en deux parties, II, Londres, John Murray, 1855, p. 463.

ZACCARIA, ÉGLISE DE SAN

Première Renaissance, très belle dans son genre, avec une chapelle gothique d'une grande beauté. Contient le meilleur Giovanni Bellini de Venise, après celui de San G. Grisostomo, *La Vierge, avec quatre saints* ; on dit qu'elle contient un autre Bellini et un Tintoret, mais je n'ai vu ni l'un ni l'autre. [XI.436]

1. L'autre Bellini est *La Circoncision* ; le Tintoret est *La Nais-*
sance de saint Jean-Baptiste.

ZOBENIGO, ÉGLISE DE SANTA MARIA

Renferme un bon Tintoret :

Le Christ avec sainte Justine et saint Augustin

Au-dessus du troisième autel sur le côté sud de la nef. Peinture verticale de petite taille, d'environ dix pieds sur huit. On y voit le Christ descendre des nuages entre les deux saints, à genoux sur le rivage. C'est une mer vénitienne, qui se brise sur un rivage plat, comme le Lido, avec, à mi-distance, une galère rougeâtre dont la principale utilité est de réunir les deux figures par un point de

couleur. Les deux saints sont de respectables Vénitiens de la classe populaire, avec des vêtements ordinaires et des visages ordinaires. Tout est peint calmement, et avec une certaine légèreté ; sans aucune extravagance, et en déployant peu de puissance sinon dans la vérité générale et l'harmonie de couleurs si facilement dispensées. Elle est mieux conservée que d'habitude, et mérite que l'on s'y attarde comme sur un exemple du style du maître quand il était *en repos*. [XI.436].

Christ avec anges
et sainte Justine
et saint François de Paule

156

157



ANNEXES

TROIS LETTRES DE VENISE, 1845

VENISE, MARDI SOIR [23 SEPT.]

Mon très cher Père,

Les lettres que je vous envoie ces jours-ci sont bien misérables, mais avec le travail que je fais sur les détails, mes yeux ont besoin de repos le soir. Aujourd’hui j’ai été totalement submergé par l’émotion devant un homme dont je n’avais jamais rêvé qu’il ait pu exister – Tintoret. Je l’avais toujours considéré comme un bon peintre, habile et vigoureux, mais je n’avais pas la moindre idée de son énorme puissance. Harding en a été aussi renversé que moi, mais lui se dit « anéanti », tandis que moi je me sens encouragé et excité par la grande peinture. Je pense cependant que Harding a aimé les peintres vénitiens et qu’ils lui auront fait du bien. J’avais déjà été passablement abasourdi par la grande Assomption du Titien – qui est un véritable Turner, mais haut de quarante pieds. Il y a une peinture du Tintoret qui en fait soixante sur vingt-quatre. J’en ai complètement oublié l’Accademia – c’est plein de trésors – mais c’est une chance merveilleuse que je sois venu ici, car sans cela je me serais ridiculisé en parlant légèrement de Tintoret. Je le regarde maintenant, bien qu’il soit un peintre moins parfait, comme un plus grand homme que Titien lui-même. Quant à Giorgione, je suis agacé de n’en trouver nulle part, mais je vais aller voir quelques palais demain, le dernier jour de Harding ici. J’espère que celui-ci vous fera un bon rapport sur moi. Il a été vraiment très gentil en m’offrant, en plus du dessin de la Ca Foscari, tout ce qu’il pouvait de son savoir et de son aide. […] Le temps a été tout ce que je pouvais souhaiter. La place Saint-Marc hier faisait un parfait atelier de dessin, ou plutôt une sorte d’immense théâtre – on avait du mal à croire qu’on était en plein air – dans l’après-midi tout le monde était allé au Lido, car c’était la Festa di Lido, et comme j’étais mécontent de ce que je dessinais, je suis voir ce qu’on y faisait. Une sensualité sans espoir – pas un visage délicat ni un regard aimable, ni l’apparence d’un plaisir sain. Les gondoles surchargées faisaient joli sur la lagune, mais les gens ont perdu tout caractère national – plus de costume, rien que de vulgaires imitations de ce qui se porte en France et en Angleterre. La principale occupation des hommes, c’était de chanter des chants bachiques, assis sur des tonneaux, comme on en voit sur les enseignes de nos auberges, ils braillaient mais n’étaient pas ivres. Je l’ai fait remarquer à Couttet. C’est très bien, m’a-t-il dit, mais je vous dirai une chose – qu’on a beaucoup de mal à s’enivrer ici. Que le vin ne soit pas tant mauvais, et tous ces gens-là sont couchés par terre.

Mon amour à ma mère.

À mon toujours très cher père.

Votre fils affectionné

J Ruskin

VENISE, JEUDI SOIR 25 SEPTEMBRE

Mon très cher Père,

Est-on réellement le 25 ? Je ne sais plus du tout que faire. Je suis écartelé entre Tintoret et le grand canal. Ce matin j’ai passé deux bonnes heures assis devant Tintoret et cela m’a fait énormément de bien et je n’en suis senti plus grand – comme si je m’élevais à sa hauteur. Il me reste maintenant très peu de temps pour exercer ma main à peindre, à l’huile, rien moins qu’un immense tableau. Je pense que je suis à deux doigts d’y parvenir – et je dois y mettre des arbres. Tintoret m’a montré comment peindre les feuilles – ma parole, il vous fait ses feuilles avec une sorte de rage. Je pense que vous aimeriez voir comment il fait un tronc en deux coups de pinceau, un pour le côté éclairé et un coup pour le côté sombre, toujours de haut en bas, et puis il s’attaque aux feuilles – jamais vent d’automne ne les a balayées au loin comme lui les fait arriver sur sa toile – et puis aussi sa paille dans L’Adoration des bergers, hénaurme, et cette chaise dans L’Annonciation avec son assise en paille, sublime, et son stupéfiant âne de La fuite en Égypte – quel âne – quel âne – dont les oreilles semblent encore entendre, depuis l’Égypte, le massacre des innocents qui continue en Palestine – et il l’aurait sûrement entendu s’il s’était agi du Massacre des innocents par Tintoret non par Hérode. À force de le regarder, aujourd’hui j’ai fini par entendre les hurlements des femmes. Il y a là, culbutant tous les uns sur les autres, les exécuteurs, les épées, et tout le reste, en une seule et unique masse de désespoir et d’agonie, – jamais rien qui soit de mauvais goût, rien d’indécent, ni sang, ni gorge tranchée, mais dans un entassement de douleur et de folie humaines, la plus effroyable lutte qu’ait jamais conçu un esprit d’homme. Mais mes yeux sont fatigués et il faut que j’aille au lit. Mon amour à ma mère.

Toujours mon très cher Père

Votre très affectionné fils

J Ruskin

VENISE, VENDREDI 10 OCTOBRE

Mon très cher père

Je pense que je gagnerai du temps en prenant la grand route par Milan plutôt que de passer par Côme, et puis je m’aperçois qu’en ce qui concerne l’étude de Tintoret je n’ai pas fait la moitié de ce qu’il aurait fallu, aussi vais-je rester ici jusqu’à lundi, et puis, si Dieu le veut, je ferai – lundi Padoue, jeudi Vicence, vendredi Vérone, samedi Crémone, lundi Milan, – mais non, j’oubliais. Lundi c’est le 13. Et prendre le chemin du retour le 13, je n’aime pas ça. Il faut donc que j’attende mardi, mais ça ne changera pas grand-chose. Si Dieu le veut, je serai à Vévey le dimanche 26, à Paris le dimanche 3, et à la maison le dimanche 19. C’est cette canaille de Tintoret qui a complètement bouleversé mes plans, – il m’a ouvert sur l’art des perspectives totalement nouvelles et a changé ma façon de voir sur de nombreux points, ou du moins l’a rendue plus profonde. Je vais désormais travailler autrement, avec une autre méthode. Je ne m’en lasse pas, et plus je le regarde plus je le trouve merveilleux.

Mon amour à ma mère.

Toujours mon très cher Père

Votre très affectionné fils

J Ruskin

CARNET DE NOTES, 1845

Pierpont Morgan Library MA 394

LE PALAIS DES DOGES, VENISE

Le Palais des Doges

Tintoret

Il est difficile de dire quel est l'endroit de Venise où le goût italien moderne est le plus nocif, comme celui où l'absolue dégradation de la nation – corps et âme – est la plus sensible et la plus marquée. Mais peut-être l'annonce d'insignifiantes tapisseries « à vendre » dans le Palais des Doges – et la vente de billets de loterie pour soutenir des institutions charitables à la porte de la chambre du conseil – disent-elles cette histoire aussi complètement et clairement qu'aucune autre de ses innombrables hontes et misères. Il n'y a aujourd'hui rien à *ressentir* dans le Palais des Doges si ce n'est du dégoût ; il n'y a pas un coin qui ne soit profané ou qu'on ait laissé en paix ; tout ce qui peut vous donner envie d'entrer, ce sont ses peintures détériorées, et sur la quantité il n'y en a qu'une de grande valeur et importance – le *Paradis* de Tintoret. Aussi noble soit-elle, n'eussé-je vu que cette peinture, j'aurais quitté Venise avec des sentiments peu changés à l'égard de ce maître. Tintoret était peut-être, de tous les hommes, le moins capable de rendre pleinement le sentiment d'une scène dont l'esprit dominant devait être la paix ; lui, le plus énergique et enflammé de tous les peintres, il se trouve complètement démuné quand il doit peindre le repos ; et son esprit n'était pas du genre à comprendre ne serait-ce que la plus modeste des joies du ciel. Privé de passions et situations humaines, il est incapable de s'élever à l'expression de la béatitude, ou de varier les caractères et les manifestations de l'Amour – et il tombe nécessairement dans la répétition d'une expression dénuée de sens – diversement adoucie – ridée – bronzée ou embellie, dans des variations sur les âges de la vie ou sur les ordres des anges – mais toujours semblable à elle-même, et finalement dans sa répétition en un millier de figures, qui deviennent impossibles à réussir entre ses mains fatiguées, et qui donnent dans le maniérisme et la vulgarité. De tous les visages de cette immense peinture – et ils sont littéralement innombrables, je n'en ai pas vu un seul d'apparence élevée ou d'expression marquée – pas un qui vaudrait le mal que l'on pourrait se donner à l'étudier. On doit peut-être faire une exception pour l'expression des deux figures principales, dont le contour et la gestuelle sont exceptionnellement beaux ; mais leurs visages sont trop haut pour qu'on les voie.

De la composition de cette peinture il est difficile de juger, à moins que l'on ne soit prêt à analyser les groupes, et à consacrer à l'œuvre dans sa totalité un mois de paisible digestion.

Au premier abord – et pour le temps que j'ai pu y passer, elle apparaît forcément confuse – car aucune composition aussi bonne soit-elle, à moins qu'elle ne soit parfaitement symétrique, ne peut apparaître d'emblée ordonnée, alors qu'elle contient un si grand nombre de figures et représente non pas simplement une partie du ciel, mais son infini surpeuplé. Telle qu'elle est, la disposition en cercles concentriques, que l'on a peine à voir si l'on n'est pas tout à l'autre bout de l'immense salle, est admirablement conservée, dans la confusion de tous ces groupes, et c'est je pense tout ce que l'esprit requiert. Il *devrait* être abasourdi, et le défaut de cette peinture n'est pas l'absence de rigueur de la composition mais plutôt le manque d'intérêt de ses différentes parties. La couleur et le clair-obscur sont tous deux magnifiques – tous deux sont aussi gravement abimés, mais, malgré tout, les tons gris et or de ses miraculeux lointains, tels qu'on les voit entre les espaces séparant les tournolements de ses cercles, qui les relèguent derrière leurs compactes et sombres masses de rouge et de bleu – sont ce que j'ai vu de plus beau comme exercice de sa puissance artistique – Tintoret comme Turner – fait invariablement du mystère une des principales qualités de ses lointains, même s'il n'est pas aussi attentif que Turner au raffinement et au fini de ce mystère. En général ses lointains ne sont (comparés à ceux de Turner) qu'esquissés, – même jusqu'au maniérisme – et quand ils sont en pleine lumière, il ne laisse pas aux ombres toute la part d'obscurité qui leur revient, si bien que si l'on détachait du reste de la peinture les lointains de ce *Paradis*, du *Miracle de saint Marc*, de *Moïse frappant le rocher*, ou du *Massacre des Innocents*, ils auraient l'air non de lointains, mais d'esquisses pour de plus grandes peintures, des esquisses d'un inachèvement exceptionnel mais d'une puissance stupéfiante.

Il y a, un peu partout, beaucoup d'autres œuvres désignées comme étant de Tintoret – certaines entièrement d'autres mains – quelques-unes repeintes – d'autres faibles dès l'origine ou négligées – une seule, *Le doge Loredan priant pour que Venise fût délivrée de la peste*, manifeste sa puissance et ce n'est pas par sa principale figure, mais par l'exécution du tapis bleu et rouge cramoisi, et des glorieuses ailes de plumes du Lion. L'un et l'autre sont absolument délicieux. Le lion est aussi superbe dans sa conception que dans son exécution (de larges touches de blanc granuleux) forment les éclats de lumière le long du bord sombre de l'aile) le tapis, quant à lui, est un merveilleux exemple de la dignité qui peut être apportée aux détails les plus prosaïques par un traitement à la fois vigoureux, profond, et

vrai – (Considérer cependant si tel serait le cas sans le superbe apport de la couleur – la couleur qui ennoblit toute chose – et qui est une qualité abstraite dont la grandeur demeure où qu'on la rencontre.

Titien

Dans l'une des antichambres il y a une peinture [de la Foi] par Titien, aux couleurs passées. Une certaine dignité est donnée par la simplicité de la figure, mais c'est une simplicité de l'espèce la plus vulgaire – le drapé a l'air d'un mouchoir de poche – et serait tout aussi agréable, ou (plutôt) tout aussi désagréable, s'il était disposé autrement. Les visages sont absolument insignifiants bien qu'ils ne soient pas dépourvus d'une certaine grandeur de posture, qui vient, je pense, des relations sociales de Titien et de ses sujets, et non de son esprit.

Il n'y a pas une œuvre de Titien à Venise où j'aie vu un seul exemple de véritable dignité – Son saint Jean à l'Accademia est un modèle d'atelier, moustachu, vulgaire, noiraud, avec des jambes comme un gondolier, – ses apôtres ont des traits du type le plus bas, même dans *l'Assomption* – à la Salute, son saint Marc a l'air de faire le paon – en-dessous, le Sébastien qui est encore ce qui est le plus près d'une certaine justesse, est volé à Giovanni Bellini, et son misérable saint Pierre mérite bien son martyre – même s'il est cruel de lui donner un tel coquin comme bourreau.

Et depuis que j'ai vu le genre de sentimentalisme vulgaire et sensuel de ses fresques païens, et après avoir comparé tous leurs défauts avec la sensualité manifeste de ses sujets païens – je suis tout disposé à croire que c'était un homme à l'esprit grossier – foncièrement vulgaire pour ne pas dire vicieux – dont seuls les portraits s'élèvent au-dessus du niveau ordinaire de ses œuvres parce que ce sont les portraits de personnes nobles, peints avec application par un homme qui au moins connaissait la partie mécanique de son art.

En ce qui concerne la partie artistique de cette peinture [i.e. la Foi], c'est un mauvais spécimen de Titien – et le peu de bien qui s'y trouve est détruit par deux ignobles figures, placées là par des Italiens modernes sur des scènes latérales. Plus bas le paysage et le lion sont également bâclés, surtout le paysage qui est à peu près inintelligible, et dans lequel il n'y a pas une ligne juste, le relâchement de Tintoret sans sa puissance – l'obscurité de Turner sans son savoir. La Foi tient une énorme croix de bois, haute de sept pieds et large d'un demi pied, et deux petits enfants rougeauds sont sur le point d'être fracassés par elle.

P. Véronèse

Au plafond d'une des plus petites salles se trouve une noble fresque de Paolo très dégradée – mais resplendissante par l'éclat de sa couleur. Ses tons sont tous de la plus chaude intensité, le vert y a pris la place du bleu – l'écarlate celle du rouge cramoisi, le brun celle du gris et elle aurait bien sa place à côté d'un éclatant Masaccio ou Ghirlandaio. Tout ce qu'il y a encore de lui dans le palais est tué par ce voisinage et semble froid et violacé. Dans la même salle son Europe, une peinture à l'huile, a une belle qualité de chairs mais elle encourt le même jugement, elle paraît violacée à côté de la fresque. Venise n'est pas l'endroit où voir Paolo – d'abord parce que son style brillant fait de damas et d'or s'accorde mal avec l'imposant et sublime clair-obscur de Tintoret – d'autre part parce que les Vénitiens ont ignoblement lessivé ses plus belles choses. Ce qui est à San Sebastiano n'est plus Véronèse – s'il pouvait sortir de la tombe il le brûlerait – Ceux de l'Académie sont de hâtifs et pauvres spécimens, et ne peuvent prendre place une seconde à côté du repas de Paris. Il n'y a qu'un Véronèse de vraiment haut niveau à Venise. Celui qui est au Palazzo Pisani qui est bien conservé, sans retouches et dont toute la facture est riche d'enseignements, – même si je me demande pourquoi le costume et le visage vénitiens plaqués sur la famille de Darius vous heurte davantage que dans des sujets religieux. Ce que l'on croit voir dans ce tableau c'est la vie aux siècles passés plutôt que l'histoire d'Alexandre.

CHIESA DELLA MADONNA DELL'ORTO

C'est dans cette église que j'ai eu mon premier contact avec la réalité du génie de Tintoret. J'ai été saisi par le tableau, qui par chance était alors descendu et se trouvait dans une chapelle latérale, de la *Présentation de Marie au temple*, et je vis tout de suite que sa peinture était plus grande – plus simple, et plus profonde que celle d'aucun autre maître vénitien – et que les expressions d'admiration dans la foule qui l'entoure étaient rendues de façon plus dramatique que je le vis jamais excepté par Giotto. La figure de la petite fille – la tête nimbée d'une douce lumière – est présentée si naturellement et si parfaitement comme le centre de tout, et sa simplicité et sa pureté d'enfant sont si bien respectées – jusque dans la faiblesse de son pas menu – tranquille – instinctif – qui contraste avec les formes massives et fermes – l'action musculaire de la grande figure au premier plan – que je ne connais aucune autre représentation de ce sujet où soit atteinte une telle impression de réalité et de douceur.

Puis en passant de ce tableau au *Jugement dernier* qui se trouve

dans le cœur, je vis tout de suite que c'était à Tintoret, et à lui seul, que je devais consacrer mon temps à Venise, et que je venais de trouver là ce que je ne m'attendais à trouver dans aucune école – une œuvre qui pouvait se situer dans la même catégorie que le *Jugement dernier* de Michel-Ange. Elle partage d'une certaine façon le défaut du *Paradis*, c'est-à-dire qu'il n'y a pas de figures qui possèdent un grand intérêt individuel – et elle diffère entièrement de la façon dont les peintres anciens ont traité ce sujet en ne représentant aucune émotion, rien d'autre que la grande *sensation* de la vie qui se réveille. Et elle diffère à la fois de ces œuvres et de l'œuvre de Michel-Ange sur un autre plan – en ceci que Orcagna, Angelico et Michel-Ange ne représentent pas un lieu précis – mais proposent à l'imagination des séries de groupes symbolisant le jugement dernier, tandis que Tintoret situe son *Jugement dernier* en un point précis de la terre, se souvenant ainsi de celui de Bartolomeo – et que ses seuls appels à un plus large usage de l'imagination sont le cercle des Apôtres que l'on voit au loin dans les cieux (la figure principale est indiscernable, vu l'obscurité, la hauteur de la peinture, et les dommages qu'elle a subis) et le détail traditionnel de la barque de Charon – le seul détail que Tintoret ait daigné reprendre mais en une audacieuse variation – car ici le Satan au lieu d'enfoncer les méchants dans le flot avec sa lance – en a saisi un par le pied, comme Hercule saisit Lichas dans la statue qui les représente, et il va balancer dans la barque cet homme qui tend les bras en arrière. Et puis il y a cette signification stupéfiante de l'événement choisi pour occuper le centre du tableau : le grand fleuve de la colère de Dieu, emmenant avec lui des monceaux de créatures humaines – entraînées et balayées les unes sur les autres –, et les charriant depuis un lointain vague et furieux en une folle, ingouvernable terreur – dans

ses eaux qui les emportent. En matière de peinture, il est absolument impossible de surpasser la ruée de cet immense fleuve – avec sur ses bords la torsion et l'écrasement des fragments déchiquetés de forêt. Parmi les figures situées au premier plan, il n'y a, comme je l'ai déjà dit, aucune peinture d'émotions ; le bien et le mal ne sont pas distingués – le temps n'est pas encore venu de séparer les groupes voués à la terreur de ceux promis à l'espoir – ils se réveillent – les uns à l'état d'horribles squelettes revenant à la vie en cliquetant – d'autres avec leurs visages encore décomposés secouant l'argile de leurs cheveux encore tout poissés de terre, apparaissant ici et là comme des nageurs dans une mer d'algues – à peine visibles dans l'herbe du premier plan. Un groupe sur la droite, dans lequel un ange touche et réveille un jeune homme, est très finement composé ; un peu plus de dignité dans leurs visages à tous les deux aurait rendu cela très noble. L'air est plein de corps qui se dressent – je n'ai jamais vu quelque chose qui approche cette parfaite fluidité, sinon chez Michel-Ange. La couleur est partout paisible et grise, et c'est bien ainsi, pour ce qui est du sentiment, mais il en résulte forcément qu'ici la couleur n'est pas aussi belle que dans ses autres œuvres, quant au clair obscur il n'a ni étendue ni grandeur.

En face il y a un autre noble tableau, *L'Adoration du Veau d'or*. Son principal intérêt réside dans le traitement du nuage qui couvre le Sinaï ; celui-ci a beau être réduit à un rocher qui proportionnellement n'est guère plus grand que Moïse qui, au sommet, a la moitié de la taille humaine, il n'en reste pas moins, par ses ténèbres et son rejet de tout détail médiocre – au plus haut degré du sublime. Des nuages floconneux le couvrent en une sombre bande horizontale, massive, transparente *page déchirée*

EN GUISE D'ÉPILOGUE

1883 MODERN PAINTERS II¹

... L'essentiel de mon travail se fit, pendant ces deux mois, dans l'abside de Santa Maria Novella, sur Ghirlandajo ; dans la chapelle Brancacci, sur Masaccio et Lippi ; et au couvent de Saint Marc, sur Angelico. Et j'affirme solennellement qu'il eût mieux valu cet été là que je rentre directement à la maison sans avoir jamais vu ni Venise² [Je veux dire la voir avec des yeux d'adulte. La première vision que j'en eus, quand j'étais un garçon de quatorze ans, n'aurait pu être plus éclatante, et elle était inoubliable], ni le Tintoret ! Peut-être alors serais-je devenu archevêque catholique d'York, – qui sait ! construisant là ma cathédrale, qui aurait rivalisé avec celle de Westminster – au lieu d'un minuscule musée à Sheffield.

§ 11. Le destin, et la lourde tâche d'un livre à écrire, en disposèrent autrement. Car je ne pouvais finir *Modern Painters II* sans une étude d'histoire ecclésiastique ; et, comme le poids de l'été tombait sur Florence, fort d'une première compréhension de son art, avec la nature pour me l'enseigner, ayant même appris à aimer presque autant le sable jaune de l'Arno que le sable blanc de l'Arve, je partis vers le nord pour reprendre mon vrai travail à moi, et je passai le début de l'automne, presque seul, dans le Val Anzasca. À Macugnaga en ce temps-là, il n'y avait qu'un chalet pour toute auberge.

§ 12. En septembre, Mr. J. D. Harding, qui fut, après Copley Fielding, mon maître en aquarelle, m'écrivit pour me demander s'il pouvait se joindre à moi pour son voyage d'automne. Je descendis à Baveno pour le retrouver ; et de là nous fîmes tranquillement chemin en voiture découverte par Côme et les contreforts des Alpes italiennes jusqu'à Venise, gravissant toutes les collines, nous arrêtant sur les rives de tous les fleuves, dormant une ou deux nuits à Côme, Bergame, Brescia, et Padoue, – avec une semaine à Vérone. Ce fut une période très heureuse pour moi ; et, je crois bien, pour nous deux. Harding possédait une capacité artistique vive, saine et sûre, mais sans profondeur de savoir, ni beaucoup de sentiment. Je ne le vis qu'une seule fois impressionné, par l'état désolant du grand hall de la Casa Foscari ; mais en général, si les formes du sujet étaient pittoresques, il s'en contentait, sans même prendre le temps de les analyser. Quelle que fût la visée de son art, j'étais tout à fait capable de m'entendre avec lui sans réserve ; et nous aimions, d'une manière ou d'une autre, exactement le même genre de choses ; du moment qu'il ne voulait pas aller dessiner les marais à Mantoue quand moi je souhaitais dessiner le Monte Monterone – mais nous pouvions toujours nous asseoir pour travailler à une dizaine de mètres l'un de l'autre, tous deux ravis. Peu m'importait que ça le fasse rire de me voir m'écrier sur les herbes du premier plan, dont il estimait qu'un zigzag suffisait à les rendre,

lui dont j'admirais de tout cœur le brio et la facilité qui en une ou deux petites heures lui garantissaient l'effet, et même l'intensité, de scènes auxquelles je ne me serais jamais essayé. Son temps de voyage lui était, bien sûr, trop précieux du point de vue professionnel pour qu'il pût étudier dans les musées, (ce qui, d'ailleurs, une fois que la manière d'un peintre est fixée, lui fait généralement plus de mal que de bien). Mais il avait l'habitude de m'accompagner les jours où j'explorais Venise, et c'est ensemble que nous vîmes, pour la première fois, la Scuola Grande di San Rocco. Mon compagnon, bien que peu modeste sur ses qualités, (en partie pour cette raison même, sa conscience des dites qualités étant parfaitement fondée) admirait les peintres plus grands que lui avec une franchise et une sincérité absolues ; et quand, ayant traversé la galerie supérieure, nous arrivâmes à la salle de la Crucifixion, nous nous assimes tous les deux sans regarder le tableau – mais en nous regardant l'un l'autre, – littéralement le souffle coupé au point de ne pouvoir tenir debout !

En sortant, Harding dit qu'il se sentait comme un écolier à qui l'on avait donné le fouet. Pour moi, qui avais moins fréquenté l'école, je sentais seulement qu'un monde nouveau venait de s'ouvrir à moi, et que j'avais pour la première fois ce jour-là vu l'Art de l'Homme dans toute sa majesté ; mais aussi que j'avais en moi un don étrange et précieux qui me rendait capable de le reconnaître et que loin d'en être écrasé, j'en étais ennobli. Ma conscience de ce don et de ma fonction d'interprète se renforça avec les années ; cela me soutient, et justifie, je crois, que j'accepte aujourd'hui dans ce dernier cycle de ma vie, les responsabilités qui récemment m'ont encore été offertes à Oxford. [iv. 352-353]

1885 PRAETERITA²

C'est seulement pour faire plaisir à Harding que j'allai à Venise cette année-là ; et pendant notre première semaine, aucun de nous deux ne pensa à autre chose qu'au marché et aux bateaux de pêche, aux effets de lumière sur la cité et sur la mer ; jusqu'à ce jour ensoleillé où, parce que nous avions une heure à passer, il nous prit la fantaisie de regarder à l'intérieur de la Scuola di San Rocco. Jusqu'à présent, quand il m'arrive de me perdre en conjectures sur qu'aurait pu être ma vie, je suis rarement allé jusqu'à me féliciter que cela *fût* bel et bien arrivé. Et même, très sincèrement, je me serais imposé ce jour-là de rester hors de l'École de Saint Roch', si j'avais su ce qui allait advenir après que j'eusse frappé à la porte. Si le portier n'avait pas ouvert, au lieu d'écrire *Les Pierres de Venise* et les *Lois de Fiésole*, c'est *Les Pierres de Chamonix* avec tout leur langage secret que j'aurais écrit, avant de commencer à enseigner à Oxford ; et j'aurais aussi affirmé dans toute son originalité l'ap-

titude que j'avais à dessiner le visage et la forme humaine dans la véritable expression de leur beauté supérieure.

Mais le Tintoret m'a d'un seul coup entraîné dans la *mare maggiore*⁴ des écoles de peinture qui couronnèrent la puissance de Venise et périrent quand la cité déclina ; me forçant ainsi à me plonger dans l'histoire de Venise elle-même ; et, à travers cette histoire, dans toutes mes autres recherches et mes autres écrits sur les lois qui font la puissance et la vertu d'une nation. Je suis heureux de l'avoir fait de telle façon que cela doive rester ; mais là n'était pas véritablement mon œuvre ; et même la puissance, née de la mer, propre à la peinture vénitienne était, pour moi, au-delà du champ où mon

activité pouvait s'avérer féconde. Dès lors poursuivre mon œuvre dans le bonheur devint impossible, et la mesure de mon succès immédiat s'en trouva irrévocablement réduite. [xxxv.371-372]

1. Introduit dans l'édition de 1883.
2. Livre II, chapitre 7, « Macugnaga ».
3. Ruskin, qui a utilisé le nom italien quelques lignes plus haut, en donne ici l'équivalent en anglais (School of St Roch).
4. Ruskin reprend ici deux mots de la réflexion prêtée à Tintoret devenu vieux : « *Sempre si fa il mare maggiore.* » (Ridolfi, *Vita di Tintoretto*).



ÉLÉMENTS DE BIBLIOGRAPHIE

Manuscripts

Archivio della Scuola Grande Arciconfraternita di San Rocco, *Sedute di Cancelleria 1806-49*, 1850-1880.

Pierpont Morgan Library, Ruskin, John, *Modern Painters* II, MA 393-397; MA 394.

Publications

ANONYME, *Nuovissima guida dei viaggiatori in Italia arricchita di Carte Geografiche postali, delle piante topografiche delle Città principali*, Milan, Artaria, 1831.

ANONYME, *Handbook for Travellers in Northern Italy*, Londres, Murray, 1842, 1847.

ARASSE DANIEL ; TONNESMANN ANDREAS, *La Renaissance maniériste*, Paris, L'Univers des formes, Gallimard, 1997.

BÉGUIN, SYLVIE ; DE VECCHI, PIERLUIGI, *Tout l'œuvre peint de Tintoret*, Paris, Flammarion, 1971

BIRCH, DINAH, *Ruskin on Turner*, Londres, Cassell, 1990.

BOSCHINI, MARCO, *La Carta del navigar : pitoresco Dialogo tra un Senator venetian de le tante, e un professor de Pitura, sotto nome d'Eccellenza, e de Compare Comparti in 8 Venti*, Venise, Baba, 1660.

BRUNET, ESTER, *La Bibbia secondo Tintoretto. Guida biblica e teologica dei dipinti di Jacopo Tintoretto nella Scuola Grande di San Rocco*, Venise, Marcianum Press, 2012.

BURROUGHS, BRYSON, « Ruskin's Tintoretto », *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 6: 1, 1911, pp. 6-7.

BUTLIN, MARTIN ; JOLL, EVELYN, *The Paintings of J.M.W. Turner*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1984.

CAMPION, PIERRE, « Sartre à Venise. Le séquestré du Tintoret », *Les Temps Modernes*, 667, 1, 2012, pp. 12-30.

CASSEGRAIN GUILLAUME, *Tintoret*, Paris, Hazan, 2010.

CHIARI MORETTO WIEL, MARIA AGNESE, *La Scuola Grande di San Rocco e la sua chiesa*, Venise, Marsilio, 2009.

CLEGG, JEANNE, « John Ruskin's Correspondence with Angelo Alessandri », *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 60: 2, pp. 404-433, 1978, repris dans Keith Hanley et Emma Sdegno (éd.), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venise, Cafoscarina, 2010, pp. 69-107.

—, *Ruskin and Venice*, Londres, Junction Books, 1981.

— ; TUCKER, PAUL (éd.), *The Dominion of Daedalus. Papers from the Ruskin Workshop Held in Pisa and Lucca, 13-14 May 1993*, St Albans, Brentham Press, 1994.

COOK, EDWARD TYAS ; WEDDERBURN, ALEXANDER (éd.), *The Works of John Ruskin*, 39 vol., Londres, George Allen, 1903-1912.

DAMIEN, ELSA, « Ruskin vs. Murray : Battles for Tourist Guidance in Italy », *Nineteenth-Century Contexts*, 32, 1, 2010, pp. 19-30.

DEBRAY, RÉGIS, *Tintoret, Le sentiment paternel de la vie*, lu par l'auteur, Paris, Livre audio, La bibliothèque des voix, Des Femmes, 1993.

DE SETA, CESARE, *Venezia e Moby Dick*, Vicence, Neri Pozza, 2016.

DE TOLNAY, CHARLES, « L'interpretazione dei cicli pittorici del Tintoretto nella Scuola di San Rocco », *Critica d'arte*, VII, 1960, pp. 341-376.

—, « Il Paradiso del Tintoretto », *Arte veneta*, 24, 1970, pp. 103-110.

DICKINSON, RACHEL ; SDEGNO, EMMA (éd.), *Nineteenth-Century Travel and Cultural Education*, special issue, *Nineteenth-Century Contexts*, 32, 1, 2010.

DONOGHUE, DENIS, « Ruskin, Venice, and the Fate of Beauty », in Sergio Perosa (éd.), *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, Florence, Olschky, 2001.

EVANS, JOAN ; WHITEHOUSE, JOHN HOWARD, *The Diaries of John Ruskin*, 2 vol., Oxford, Clarendon Press, 1959.

FAURE ÉLIE, « La prescience de Tintoret », in *L'Arbre d'Eden*, Éditions G. Crès, 1922, 318 p. (Réédité dans *Fonction du cinéma*, Paris, Denoël, 1983).

FONTANA, GIANJACOPO, *Manuale ad uso del forestiere in Venezia*, Venise, Cecchini, 1847.

FOSSATI, GIUSEPPE LUIGI, *Notizie sopra gli architetti e i pittori che nel secolo XVI operarono nella scuola di San Rocco di Venezia corredate da inediti documenti*, Venise, Pinelli, 1812.

GAGE, JOHN, *Colour in Turner : Poetry and truth*, Londres, Studio Vista, 1969.

GENTILI, AUGUSTO, « Personaggi e me-

170

tafore nell'Annunciazione di Jacopo Tintoretto per la Scuola Grande di San Rocco », *Venezia Cinquecento*, VI, 12, 1996, pp. 235-242.

HABERT, JEAN (éd.), *Le Paradis de Tintoret. Un concours pour le Palais des Doges*, Paris, Musée du Louvre Éditions, Milan, 5 Continents Éditions, 2006.

—, *Titian Tintoret, Véronèse : Rivalités à Venise*, catalogue de l'exposition du Musée du Louvre, sept. 2009-janvier 2010, Paris, éd. de la RMN.

HANLEY, KEITH ; SDEGNO, EMMA (éd.), *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venise, Cafoscarina, 2010.

— ; WALTON, JOHN K., *Constructing Cultural Tourism : John Ruskin and the Tourist Gaze*, Channel View Publications, 2010

HÉLARD, ANDRÉ, *John Ruskin et les Cathédrales de la Terre*, Chamonix, Guérin, 2005.

—, « Ruskin and the Chamonix/Venice Chronotope » in Keith Hanley et Emma Sdegno, *Ruskin, Venice and Nineteenth-Century Cultural Travel*, Venise, Cafoscarina, 2010, pp. 398-421.

HEWISON, ROBERT, *Ruskin and Venice*, Londres, Thames and Hudson, 1978

—, *Ruskin on Venice : « The Paradise of Cities »*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2009.

HILTON, TIM, *John Ruskin : The Early Years*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1985.

—, *John Ruskin : The Later Years*, New

171

Haven et Londres, Yale University Press, 2000.

HUNT, JOHN DIXON, *The Wider Sea : A Life of John Ruskin*, New York, Viking, 1982.

KEMP, WOLFGANG, *The Desire of my Eyes. A Life of John Ruskin*, Londres, Harper Collins, 1991.

JACOBSON, KEN ; JACOBSON, JENNY, *Carrying Off the Palaces : John Ruskin's Lost Daguerreotypes*. Londres, Bernard Quaritch Ltd., 2015.

KITE, STEPHEN, *Building Ruskin's Italy. Watching Architecture*, Farnham, Ashgate, 2012

KIRSCHER, ROLAND, *Le Tintoret*, Köne- mann, Paris, Cologne, 2000.

—, (éd.), *Tintoretto : A Star was born*, Munich, Hirmer, 2017. Exposition au Wallraf-Richartz-Museum, Cologne.

—, (éd.), Hochmann, Michel, Maisonneuve, Cécile (coll.), *Tintoret. Naissance d'un génie*. Catalogue de l'Exposition, Paris. Musée du Luxembourg, 7 mars-ier juillet 2018, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2018.

LANDOW, GEORGE P., *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton, Princeton University Press, 1971.

—, *Victorian Types Victorian Shadows : Biblical Typology in Victorian Literature, Art, and Thought*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1980.

LE COMPTE, JULES, *Venise ou coup-d'oeil littéraire, artistique, historique, poétique et pittoresque sur les monuments et les curiosités de cette cité*, Paris, Souverain, 1844.

—, *Venezia o colpo d'occhio letterario, artistico, storico poetico e pittoresco sui monumenti e curiosità di questa città*, Venise, Cecchini, 1844.

LEPSCHY, ANNA LAURA, *Tintoretto Observed. A documentary survey of critical reactions from the 16th to the 20th century*, Ravenna, Longo Editore, 1983.

LEVI, DONATA ; TUCKER, PAUL, *Ruskin didatta. Il disegno tra disciplina e diletto*, Venise, Marsilio, 1997.

MAMOLI ZORZI, ROSELLA ; MANTHORNE, KATHERINE (éd.), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, Cambridge, OpenBooks Publishers, 2018.

MANNO, ANTONIO, *Tintoretto. La Crocifissione nella Scuola Grande di San Rocco a Venezia*, Venise, Marsilio, 2013.

MASSIMI, MARIA ELENA, « Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco: Strategie culturali e committenza artistica », *Venezia Cinquecento*, V: 9, 1995, pp. 5-107.

MAZZUCCO, MELANIA, *Jacomo Tintoretto e i suoi figli. Storia di una famiglia veneziana*, Milan, Rizzoli, 2009.

—, *La longue attente de l'ange*, Paris, Flammarion, 2013.

MOORBY, NICOLA, « Copies of Paintings in the Scuola Grande di San Rocco, Venice », catalogue, Mars 2010, in David Blayney Brown (éd.), *J.M.W. Turner : Sketchbooks, Drawings and Watercolours*, Tate Research Publication, 2012.

MOSCHINI, GIANNANTONIO, *Guida per la città di Venezia all'amico delle belle*

- arti*, Venise, tipografi di Alvisopoli, 2 vols, 1815.
- NEWALL, CHRISTOPHER (éd.), *John Ruskin Artist and Observer*. Catalogue d'exposition, Ottawa, National Gallery of Canada ; Londres, Paul Holberton Publishing, 2014.
- NICHOLS, AIDAN, *All Great Art is Praise : Art and Religion in John Ruskin*, Washington D.C., The Catholic University of America Press, 2016.
- NICHOLS, TOM, « Tintoretto's Poverty », in F. Ames-Lewis (éd.), *New Interpretations of Venetian Renaissance Painting*, Londres, Birkbeck College, 1994, pp. 99-110.
- , *Tintoretto. Tradition and Identity*, (1999) Londres, Reaktion Books, 2015.
- NORTHALL, JOHN, *Travels through Italy. Containing New and Curious Observations on that Country; Particularly the Grand Duchy of Tuscany ; the Ecclesiastical State, Or the Dominions of the Pope; the Kingdom of Naples ; the Republics of Venice and Genoa ; and Other Italian States*, Londres, Hooper, 1766.
- O' GORMAN, FRANCIS (éd.), John Ruskin, *Praeterita*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- (éd.), *The Cambridge Companion to John Ruskin*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- OTTANI CAVINA, ANNA (éd.), *John Ruskin. Le Pietre di Venezia*. Catalogue d'exposition (Venise, Palais des Doges, 10 mars -10 juin 2018), Venise, Marsilio, 2018.
- PALLUCCHINI, RODOLFO ; ROSSI, PAOLA (éd.), *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, 2 vol., Milan, Electa, 1982.
- PAOLETTI, ERMOLAO, *Il Fiore di Venezia ossia i quadri, i monumenti, le vedute ed i costumi veneziani rappresentati in incisioni eseguite da abili artisti*, Venise, Fontana, 1837-1840, 4 vol.
- PEMBLE, JOHN, *Venice Rediscovered*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- PENNY, NICHOLAS, « John Ruskin and Tintoretto », *Apollo*, 99, 1974, pp. 268-273.
- PEROSA, SERGIO, *Ruskin e Venezia. La bellezza in declino*, Florence, Olschky, 2001.
- PILUTTI NAMER, MYRIAM, « Safeguarding Venice. Giacomo Boni and John Ruskin », in John Dixon Hunt and Frank Matero (éd.), *Ruskin Redux*, 6, 1, 2016, pp. 24-59.
- POSOCOCCO, FRANCO ; SETTIS, SALVATORE (éd.), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Testi*, (« Mirabilia Italiae » 15), Modène, Franco Cosimo Panini, 2008.
- QUADRI, ANTONIO, *Otto giorni a Venezia*, Venise, Andreola, 1821-1822.
- QUILL, SARAH, *Ruskin's Venice. The Stones Revisited*, Londres, Lund Humphries, 2015. [trad. it. *Ruskin a Venezia. The Stones Revisited*, Milan, Jaca Book, 2018].
- RIDOLFI, CARLO, *Le meraviglie dell'arte, ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato*, II, Venise, G.B. Sgava, 1648.
- RIO, FRANCIS-ALEXIS, *De la Poésie Chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, Paris, Hachette, 1836.
- ROGERS, SAMUEL, *Italy. A Poem*, Londres, John Murray, 1823.
- ROMANELLI, GIANDOMENICO, *La luce e le tenebre. Tintoretto alla Scuola Grande di San Rocco*, Venise, Marsilio, 2011.
- ROSSI, PAOLA ; PUPPI, LIONELLO (éd.), *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte*, Padoue, il Poligrafo, 1996.
- SAPIENZA, VALENTINA, « Entre Vision et Transmutation : les Deux vierges évanouies dans la *Crucifixion* de Tintoret à la Scuola Grande di San Rocco (1565) », M. Demaules (dir.), *Expériences oniriques*, Paris, Champion, 2016, pp. 205-224.
- SARTRE, JEAN-PAUL, « Le séquestré de Venise », *Situations, IV*, Paris, Gallimard, 1964, pp. 291-346.
- SDEGNO, EMMA, « 1900-1946 : Le prime traduzioni artistiche », Lamberini, Daniela (cur.), *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, Florence, Nardini, 2006, pp. 221-246.
- , « Reading the Painting's Suggestiveness : Remarks on a Passage of Ruskin's Art Criticism », in Jeanne Clegg, Paul Tucker (éd.), *The Dominion of Daedalus. Papers from the Ruskin Workshop Held in Pisa and Lucca, 13-14 May 1993*, St Albans, Brentham Press, 1994, pp. 100-114.
- , « "A Very Precious Book" : Ruskin's Exegesis of the Psalms in *Rock Honeycomb* and *Fors Clavigera* », in Valerie Purton (éd.), *Ruskin the Educator : Essays in Honour of Dinah Birch*, Londres, Anthem Press, 2018, pp. 83-99.
- , « "Latent in Darkness" : John Ruskin's Virtual Guide to the Academy of Fine Arts in Venice », in Rossella Mamoli Zorzi ; Katherine Manthorne (éd.), *From Darkness to Light. Writers in Museums 1798-1898*, Cambridge, OpenBooks Publishers, 2018.
- SHAPIRO, HAROLD (éd.), *Ruskin in Italy. Letters to his Parents 1845*, Oxford: Clarendon Press, 1972.
- TATE, ANDREW, « "Sweeter also than honey": John Ruskin and the Psalms », *The Yearbook of English Studies*, 39: 1/2 2009, pp. 114-125.
- TUCKER, PAUL, « "Right Conclusions": Seven Unpublished Letters (1845-46) from John Ruskin to John Murray », *Bollettino del CIRVI*, 33-34, XVII, 1-11, 1996, pp. 105-151.
- (éd.), John Ruskin, "*Résumé*" of *Italian Art and Architecture (1845)*, Pise, Scuola Normale Superiore, 2003.
- (éd.), John Ruskin, *Guida ai principali dipinti nell'Accademia di Belle Arti di Venezia*, trad. Emma Sdegno, Milan, Electa, 2014.
- TURNER, RICHARD, *The Vision of Landscape in Renaissance Italy*, Princeton, Princeton University Press, 1966.
- UNRAU, JOHN, *Looking at Architecture with Ruskin*, Londres, Thames and Hudson, 1978.
- , *Ruskin and St Mark's*, Londres, Thames and Hudson, 1984.
- FRANCESCO VALCANOVER, *Jacopo Tintoretto et la Scuola grande de San Rocco*, Storti Edizioni, Venise, 1983.
- ; TERISIO PIGNATTI, *Tintoret*, Editions Cercle d'Art, Paris, 1985.
- VASARI, GIORGIO, *Le vite de' piu eccellenti pittori, scrittori ed architetti*, Florence, Giunti, 1568.
- WALTON, PAUL H., *The Drawings of John Ruskin*, Oxford, The Clarendon Press, 1972.
- WARRELL, IAN (éd.), *Turner and Venice*, Londres, Tate Publishing, 2003. Catalogue d'exposition.
- WHEELER, MICHAEL, *Ruskin's God*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- WHITEHOUSE, J. HOWARD, *The Paradise of Tintoretto*, Londres, Oxford University Press, 1931.
- WILDMAN, STEPHEN, *Ruskin's Venice*, Lancaster: Ruskin Library Exhibition Catalogues, 2010.
- ZENKERT, ASTRID, *Tintoretto in der Scuola di San Rocco, Ensemble und Wirkung*, Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 2003.
- , « Tintoretto alla Scuola di San Rocco », in Franco Posocco ; Salvatore Settis (éd.), *La Scuola Grande di San Rocco a Venezia. Testi* (« Mirabilia Italiae » 15), Modène, Franco Cosimo Panini, 2008, pp. 85-159.

LISTE DES ILLUSTRATIONS

ABRÉVIATIONS

EMO : Église de la Madonna dell'Orto, Venise

ESC : Église de San Cassiano, Venise

ESGM : Église de San Giorgio Maggiore, Venise

ESGP : Église de San Giovanni e Paolo, Venise

ESM : Église de San Moisè, Venise

ESMMD : Église de Santa Maria Mater Domini, Venise

ESMZ : Église de Santa Maria Zobenigo [Giglio], Venise

ESR : Église de San Rocco, Venise

ESS : Église de San Silvestro, Venise

EST : Église de San Trovaso, Venise

PDV : Palais des Doges, Venise

GAV : Gallerie dell'Accademia, Venise

RCMS : The Ruskin Collection, Museums Sheffield

RMC : The Ruskin Museum, Coniston

RFRL : Ruskin Foundation (Ruskin Library, Lancaster University)

SGSR : Scuola Grande di San Rocco, Venise

TATE : Tate Archives, Londres

ILLUSTRATIONS

p. 20 : George Richmond, *Portrait de John Ruskin*, aquarelle, 1843. RF 0813, RFRL

p. 25 : John Ruskin, *Voiles de bateaux de pêche*, crayon, aquarelle et tempéra, Venise, 1845? RF 1062, RFRL

p. 26 : John Ruskin, *Ca' d'Oro*, crayon, aquarelle et tempéra sur papier gris, 1845 Sept., RF 1590, RFRL

p. 27 : John Ruskin, *Clair de lune sur la lagune*, crayon, aquarelle et tempéra sur papier brun, Venise 1849. RF 1049, RFRL

p. 28 : Charles Fairfax Murray, étude de *Bacchus et Ariane* de Tintoret (PDV), crayon et aquarelle. 1881? CONRMI989.749, RMC

p. 28 : Charles Fairfax Murray, étude de *Mercurie et les Grâces* de Tintoret (PDV), crayon and aquarelle. 1881? CONRMI989.750, RMC

p. 30 : John Ruskin, étude de la partie centrale de la *Crucifixion* de Tintoret (SGSR), dessin à la plume, encre et aquarelle, 1845. RF 1553, RFRL

p. 32 et couverture : John Ruskin, étude de *L'Adoration des Mages* de Tintoret (SGSR), "Mages et Chérubins", crayon et lavis à l'encre 1852. RF 1009, RFRL

p. 33 : John Ruskin, étude de *L'Adoration des Mages* (SGSR), de Tintoret, détail, crayon et lavis, 1845. RF 1552: RFRL

p. 34 : John Ruskin, étude de *L'Adoration des Mages*, de Tintoret (SGSR), crayon, aquarelle et gouache, 1852. RF 1551: RFRL

p. 36 : John Ruskin, étude du *Miracle de saint Marc*, de Tintoret (GAV), sur papier bristol, aquarelle, crayon et gouache, 1849-1850. CONRMI989.748, RMC

p. 37 : John Ruskin (att.), Étude de *Sainte Marie l'Égyptienne*, de Tintoret (SGSR), aquarelle. CONRMI989.751, RMC

p. 37 : J.W.M. Turner, "Croquis d'après

des peintures de Tintoret à la Scuola Grande di San Rocco, Venise, dont le *Massacre des Innocents* et la *Présentation de Marie au Temple*" (SGSR) (CMO), plume et encre sur papier, *The Route to Rome*, carnet de croquis, 1819. D 13914, Tate

p. 37 : J.W.M. Turner, "Copie de la *Crucifixion* de Tintoret" (SGSR), plume et encre sur papier, *The Route to Rome*, carnet de croquis, 1819. D 13906, Tate

p. 40 : E. C. Burne-Jones, étude de Tintoret, *Rencontre de la Vierge et sainte Elizabeth* (SGSR), Aquarelle et gomme arabique, 1862. RF 140, RFRL

p. 42 : Angelo Alessandri, étude du *Paradis* de Tintoret (PDV), détail du groupe de Saint Jérôme, aquarelle and gouache sur papier, 1880. CGSG00170, RCMS

p. 42 : Angelo Alessandri, étude du *Paradis* de Tintoret (PDV), détail du groupe de Saint Jérôme, aquarelle et gouache sur papier, 1880-1881. CGSG0017, RCMS

p. 44 : Angelo Alessandri, étude du *Paradis* de Tintoret (PDV), Saint Grégoire, saint Augustin, sainte Monica et autres saints, aquarelle et gouache sur papier, 1880-1881. CGSG00165, RCMS

p. 45 : Angelo Alessandri, étude de David dans le *Paradis* de Tintoret (PDV), Crayon, aquarelle et gouache, 1883. RF 009, RFRL

p. 46 : Angelo Alessandri, étude du *Paradis* de Tintoret (PDV), Adam

et Eve entourés de quelques saints, détail, aquarelle et gouache sur papier, 1883. CGSG00198, RCMS

p. 48 : Angelo Alessandri, étude de *Sainte Marie l'Égyptienne* de Tintoret (SGSR), aquarelle sur papier, 1885. CGSG00335, RCMS

p. 48 : Angelo Alessandri, étude de *Saint Sébastien* de Tintoret (SGSR), aquarelle sur papier, 1885. CGSG00336, RCMS

p. 50 : Angelo Alessandri, étude de la *Fuite en Égypte* de Tintoret (SGSR), aquarelle sur papier, 1885. CGSG00337, RCMS

p. 51 : Angelo Alessandri, étude du *Martyr de Saint Étienne* de Tintoret (SGSR), aquarelle et gouache sur papier, 1891. CGSG00333, RCMS

p. 52 : Angelo Alessandri, étude de *L'Annonciation* de Tintoret (SGSR), aquarelle et gouache sur papier, 1889. CGSG00338, RCMS

p. 58 : Tintoret, *Cain et Abel*, 1550-1553. GAV

p. 59 : Tintoret, *Miracle de l'Esclave*, 1548. GAV

p. 61 : Tintoret, *La Crucifixion*, 1568. ESC

p. 62 : Tintoret, *La Résurrection du Christ avec saint Cassian et sainte Cécile*, 1565. ESC

p. 63 : Tintoret, *Descente dans les Limbes*, 1568. ESC

p. 65 : Tintoret, *Le Paradis*, 1588-1592. PDV, Sala del Maggior Consiglio

p. 67 : Tintoret, *Le Siège de Zara*, 1582-1587. PDV, Sala dello Scrutinio

p. 68 : Tintoret, *Triomphe de Venise reine des mers* 1588-1592. PDV, Sala del Senato

p. 70 : Tintoret, *Saint André et saint Jérôme*, 1552. [PDV] GAV

p. 71 : Tintoret, *Saint Louis, saint Georges et la Princesse*, c. 1553. [PDV] GAV

p. 72 : Tintoret, *Le Mariage de Bacchus et Ariane*, 1578. PDV, Sala dell'Anticollegio

p. 75 : Tintoret, *La Récolte de la Manne*, 1592-1594. ESGM

pp. 76-77 : Tintoret, *La Cène*, 1592-1594. ESGM

p. 78 : Domenico Tintoretto, *Martyr de saint Étienne*, 1593-1594. ESGM

pp. 80-81 : Tintoret, *Vierge à l'Enfant avec saint Sébastien, saint Marc et saint Théodore et adorée par trois camerlingues*, c. 1567. [ESGF] GAV

p. 85 : Tintoret, *La Découverte de la vraie croix*, c. 1561. ESMMD

pp. 86-87 : Tintoret, *Le Christ lavant les pieds de Ses Disciples*, après 1582. ESM

p. 89 : Tintoret, *Le Jugement dernier*, 1559-1560 c. EMO

p. 90 : Tintoret, *Présentation de Marie au Temple*, 1551-1556. EMO

pp. 93-94 : Tintoret, *Le Christ guérissant le paralytique*, 1559. ESR

p. 95 : Tintoret, *Saint Roch guérissant les victimes de la peste*, 1549. ESR

pp. 96-97 : Tintoret, *Capture de saint Roch*, 1580s. ESR

pp. 96-97 : Tintoret, *Saint Roch bénissant les animaux*, 1576. CSR

p. 100 : Tintoret, *Annonciation*, 1581-1584. SGSR

p. 103 : Tintoret, *Adoration des Mages*, 1581-1582. SGSR

pp. 103-104 : Tintoret, *Fuite en Égypte*, 1581-1584. SGSR

p. 105 : Tintoret, *Massacre des Innocents*, 1581-1584. SGSR

p. 106 : Tintoret, *Sainte Marie-Madeleine*, 1581-1584. SGSR

p. 108 : Tintoret, *Sainte Marie l'Égyptienne*, 1581-1584. SGSR

p. 109 : Tintoret, *Circoncision*, 1581-1586. SGSR

p. 110 : Tintoret, *La Visitation*, 1588. SGSR

p. 113 : Tintoret, *Adoration des bergers*, 1578-1581. SGSR

p. 116 : Tintoret, *Baptême du Christ*, 1578-1581. SGSR

p. 119 : Tintoret, *Christ au Jardin des Oliviers*, 1578-1581. SGSR

p. 120 : Tintoret, *La Cène*, 1578-1581. SGSR

p. 123 : Tintoret, *Ascension du Christ*, 1578-1581. SGSR

p. 124 : Tintoret, *La Piscine Probatique*, 1578-1581. SGSR

p. 125 : Tintoret, *Tentation du Christ*, 1578-1581. SGSR

p. 126 : Tintoret, *Saint Sébastien*, 1578-1581. SGSR

p. 128 : Tintoret, *Moïse frappant le rocher*, 1577. SGSR

p. 130 : Tintoret, *L'Érection du Serpent d'airain*, 1576. SGSR

p. 133 : Tintoret, *Récolte de la Manne*, 1577. SGSR

p. 136 : Tintoret, *Le Pêché originel (Adam et Ève)*, 1550-1553. GAV

p. 137 : Tintoret, *Élisée nourri par un ange*, 1577-1578. SGSR

p. 140 : Tintoret, *Ecce Homo*, 1566-1567. SGSR

p. 141 : Tintoret, *Le Christ devant Pilate*, 1566-1567. SGSR

p. 143 : Tintoret, *Montée au Calvaire*, 1566-1567. SGSR

pp. 144-145 : Tintoret, *Crucifixion*, 1565. SGSR

pp. 149-150 : Tintoret, *Les Noces de Cana*, 1561. ESMs

p. 153 : Tintoret, *Baptême du Christ*, avant 1582. ESS

p. 155 : Tintoret, *Tentation de saint Antoine*, c. 1577. EST

p. 157 : Tintoret, *Christ avec anges et sainte Justine et saint François de Paule*, 1581-1582. ESMZ

photogravure

Opero srl, Verona

imprimé par

Grafiche Veneziane srl, Venezia

pour Marsilio Editori® spa in Venise

ÉDITION

10 9 8 7 6 5 4 3 2 1

ANNÉE

2018 2019 2020 2021 2022