



**LE TINTORET SOUS LE REGARD DE RUSKIN.
ANTHOLOGIE VENITIENNE**

TEXTES REUNIS, PRESENTES ET INTRODUITS
PAR EMMA SDEGNO,

TRADUITS PAR ANDRE HELARD, MARSILIO, 2018

*De l'importance de la traduction française d'un écrivain
anglais sur un peintre italien.*

C'est avec une très grande reconnaissance que je prend la parole devant vous à la Scuola Grande di san Rocco, sous la *Crucifixion* du Tintoret, afin de présenter en français la traduction française d'un auteur anglais analysant un peintre italien. C'est aussi une grande fierté et une vive émotion de pouvoir ainsi rendre un peu plus effectif l'esprit européen qui est le nôtre et celui de Ruskin.

L'usage italien qui consiste à présenter un ouvrage, non pas par son ou ses auteurs, mais par une personne extérieure, est pour moi à la fois difficile et plaisant : difficile parce que cet usage me met en avant alors que je ne le voudrais pas ; difficile aussi parce que les auteurs présenteraient leur travail beaucoup mieux que je ne pourrais le faire et que, hélas, je vais devoir faire. Mais cet usage est également plaisant pour 3 raisons : a) pour l'honneur et l'amitié que me font Emma Sdegno et André Hélarde de m'y soumettre, b) pour le décentrement qu'il produit et pour le dialogue qu'il veut engendrer avec la discipline qui est la mienne et qui est l'esthétique ; c) surtout, il est plaisant et nécessaire parce qu'il me permet de faire ce qu'Emma Sdegno et André Hélarde ne sauraient vous dire eux-mêmes : l'affirmation initiale de l'importance et de la très haute qualité de leur travail, de la beauté du livre qu'ils nous offrent aujourd'hui avec le concours des éditions Marsilio et, pour l'édition française, des Presses Universitaires de Rennes ; et cela à l'occasion du presque 200^{ème} anniversaire de la naissance de John Ruskin (1819-1900) et du 500^{ème} anniversaire de la naissance du Tintoret (1518-1594). Je ne saurais mieux commencer qu'en vous disant que l'anthologie des textes que John Ruskin a consacré au Tintoret, et dont Emma et André font paraître aujourd'hui l'édition française, est belle, précieuse et importante. Et je ne saurais mieux continuer qu'en tentant de vous le démontrer.

Elle est belle, pas seulement par la richesse des illustrations qu'elle contient, mais surtout par la somme immense de connaissances et de compétences historiques, théoriques,

universitaires, mais aussi littéraires qu'ils ont mis en œuvre. On a là en effet la première traduction complète en français des textes que Ruskin a écrit sur le Tintoret : les textes de *Modern Painters* (vol. 2, 1846), des *Pierres de Venise* (vol. 3, 1853), puis la conférence sur *La relation entre Michel Ange et le Tintoret* (1872). Et cette traduction est belle à la fois par la vivacité de la langue, la singularité de la voix ruskinienne qu'André a su rendre en tant que traducteur et par l'introduction et l'appareil scientifique qu'Emma a élaborés comme son écrivain éditorial.

Cette édition est précieuse et importante pour plusieurs raisons que je voudrais expliquer rapidement. Je voudrais la faire en signalant de façon liminaire que cette édition française s'ajoute à l'édition anglaise et à l'édition italienne, et que les 3 ensemble concrétisent la dimension fortement européenne de Ruskin, lui qui sa vie durant a voyagé au sein de notre continent à une époque où l'écrivain se constitue aussi comme traducteur (pensons à Nerval, Vigny, Baudelaire, Mallarmé et Proust) ainsi qu'il continue également à se constituer de nos jours (pensons à Y. Bonnefoy, Ph. Jaccottet et tant d'autres). Mais l'importance du *Tintoret sous le regard de Ruskin* ne se montre pas seulement sous le point de vue de l'horizontalité de l'espace : elle se montre sous le point de vue de verticalité du temps.

Pour le montrer, je voudrais vous rappeler ce que disait le grand historien d'art français Daniel Arasse (qui s'y entendait en art de la Renaissance italienne) au sujet des différents temps que suppose et superpose tout œuvre d'art. Et si j'évoque Arasse, c'est parce que, comme Tintoret en son temps, comme Ruskin à sa manière, il a



Il Guardian Grando mentre porge il suo saluto agli ospiti francesi, all'inizio della presentazione del libro nella traduzione francese *Tintoret Sous Le Regard De John Ruskin. Anthologie VI*.



toujours revendiqué une pratique libre du regard refusant « ce sérieux historique qui ressemble de plus en plus au politiquement correct et qui voudrait nous empêcher de penser qu'il n'y a jamais eu de peintre incorrects. » (*On n'y voit rien*, Folio, 2003, p. 26). Les différents temps dont parle Arasse impliquent que l'anachronisme n'est pas seulement une faute que l'historien doit éviter mais qu'il est aussi, quand il est bien repéré et maîtrisé, « constitutif de la relation de l'historien à son objet » (*Histoires de peintures*, Denoël, 2004, p. 149). L'anachronisme de notre regard mélange 3 temps.

1) Le temps contemporain par lequel une œuvre est là devant nous et qu'elle agit au présent, en acte, dans l'actualité d'une expérience vivante qui est celle de la peinture du Tintoret si frappante, si « interpellante », si subjective comme le disait Sartre :

« [...] Si les dimensions du tableau ne sont plus absolues, alors elles sont relatives à leur position par rapport à un témoin qui est moi. Le Tintoret a inventé les spectateurs de tableau. [...] On dit que c'est de la peinture subjective. Mais je pense que le but du Tintoret fut de retrouver le subjectivisme du peintre ou du spectateur. Il voulait retrouver l'espace tel qu'il est vécu pour nous avec ses distances infranchissables, ses dangers, ses fatigues, pensant que c'était la réalité absolue de l'espace et c'est ce qui l'a fait trouver malgré lui la subjectivité. A partir de là, il s'en soucie profondément. C'est toujours par rapport à nous qu'il construit ses tableaux. » (*La reine Albemarle ou le dernier touriste*, Gallimard, 1991, p. 171).

2) Le second temps est celui de la production de l'œuvre même en son siècle, le 16^{ème} siècle, celui de Giorgio Vasari l'exact contemporain du Tintoret et qui disait (*Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1568 seconde édition, livre 8) qu'il était « un être extravagant, capricieux, prompt et résolu... : il a même outrepassé l'extravagance avec ses inventions nouvelles et bizarres et les étranges fantaisies de son esprit qu'il a réalisées au hasard et sans dessin, comme s'il voulait montrer le peu de sérieux de la peinture. Il a fait parfois passer pour des œuvres achevées de simples esquisses, si peu dégrossies qu'on y voit les coup de pinceau lancés de chic et dans le fièvre, plutôt qu'avec la logique du dessin... il a ainsi réussi à obtenir la plupart des commandes de peinture de Venise, et il continue. » (Actes Sud, t. 2, 2004, p. 368).



3) Et puis il y a le 3ème temps, le plus fascinant « le plus insinuant, subreptice et peut-être même le plus subversif », le plus stratifié et compliqué parce qu'il se tient entre les 2 premiers, entre le XXI^e et le XVI^e siècles : le temps mental, culturel et interprétatif par lequel notre regard contemporain hérite des regards qui se sont succédés et dont il est (peut-être inconsciemment) porteur. Quand nous voyons un tableau ou une fresque pour la première fois, « ce n'est pas en fait la première fois ». Cela veut dire que notre regard est informé par tous les regards qui se sont déposés sur l'œuvre. Ce que dit principalement l'ouvrage *Le Tintoret sous le regard de Ruskin*, c'est cela : notre regard a été éduqué par celui de Ruskin ; nous voyons le Tintoret à travers lui, par sa médiation, ou son intermédiaire, par son éducation.

Une telle affirmation est forte ; et elle est précieuse parce qu'elle est étonnante et problématique. Est-ce qu'elle veut dire que le regard de Ruskin fait écran entre le Tintoret et le nôtre ? Est-ce qu'il faudrait nous passer (se libérer) de ce filtre ou de ce prisme déviant la lumière initiale pour voir vraiment Tintoret avec nos yeux propres ? Ruskin est-il « une sorte de filtre solaire qui nous protégerait de l'éclat de l'œuvre et préserverait les habitudes acquises » (Arasse, *On n'y voit rien*, p. 12) ? Non ; et bien au contraire ! Car Ruskin est celui qui redécouvre le Tintoret à une époque où comme il le dit dans *Praeterita* son autobiographie « Tintoret était quasiment invisible (*unseen*), Véronèse incompris, et l'on ne prononçait même pas le nom de Carpaccio » (I, 9, § 180). Ce faisant, Ruskin construit et institue notre regard ; il ressaisit d'ailleurs pour la modernité celui de Vasari et, dans une sorte de grand paradoxe, il nous laisse libre de voir comme nous l'entendons. Comment expliquer ce paradoxe d'un regard artistique à la fois construit et émancipé ? Pour répondre, il faut lire Ruskin lui-même et retourner vers lui, sur lui, ce paradoxe qu'il repère pour lui-même.

Ruskin se pense comme un *optical thinker*, un penseur non de visions mais de vues qui livrent la réalité telle qu'en elle-même, purement, immédiatement, sans médiation. Le paradoxe est que, pour Ruskin (on le verrait aussi chez certains philosophes du 19^e), l'immédiateté de ce qu'il appelle « l'œil innocent », désencombré des conventions, des canons, de l'académisme, l'immédiateté donc ne se donne jamais immédiatement : ce qui se donne immédiatement ce sont toujours, d'abord et au contraire,





nos conventions transmises, nos intérêts pratiques, non habitudes et nos préjugés sociaux hérités. L'idée de Ruskin, c'est que le regard artistique et esthétique de façon privilégiée nous libère de ces écrans parce que l'artiste a une vue désintéressée de la réalité, une vue libre, « détachée » comme dit Bergson vers les années 1890, de nos usages et du « voile épais » de toutes nos opinions. Et c'est dans et par l'œuvre de Turner que Ruskin, dès l'enfance presque, acquiert cette certitude. Turner selon Ruskin voit la réalité naturelle immédiatement, dans une transparence qui est celle de la vérité. Et Ruskin veut voir la réalité naturelle de la montagne et la réalité culturelle de Venise dans cette même transparence, sans jugement ou grille de lecture préalable, avec la liberté qui est celle de Turner et qui est celle, notons-le, de Tintoret lui-même et de tout homme cultivé qui veut faire de la culture non une tradition aveugle mais un instrument critique, imaginatif, subversif, d'émancipation. Emma Sdegno l'a montré dans son introduction.



Ruskin est ainsi celui qui veut faire du voyage dans les Alpes et dans les pays européens à l'époque du tourisme naissant, qui veut faire du dessin, du daguerréotype, de la science (géographie, géologie, météorologie, etc.), de la religion, de l'écriture et de la littérature enfin, les instruments polymorphes, mouvants d'une œuvre immense, proliférante qui subvertit tout ce qui pourrait apparaître comme un cadre contraignant, prédéterminé et fixe : des instruments d'étonnement et de dépaysement. De *Modern Painters*, Tim Hilton a dit : « C'est de la philosophie et de l'esthétique, et beaucoup plus que cela. C'est de la poésie. C'est de la prose. C'est un traité. C'est un grand pamphlet. C'est une défense ou plutôt un règlement de comptes. C'est un sermon. C'est de la critique d'art, de l'histoire de l'art, un commentaire d'expositions récentes, une introduction à certaines collections. C'est une méditation sur le paysage, et un exercice pour apprendre comment les yeux doivent regarder la nature. »¹



Apprendre comment les yeux doivent regarder la nature, l'architecture et la peinture : telle est la vocation des textes de Ruskin sur l'art et sur Tintoret en particulier, parce que l'art quand il est grand (et il est grand voire grandiose chez Tintoret) nous apprend lui-même à voir toute la réalité de

¹ TIM HILTON, *John Ruskin, The Early Years*, Yale University Press, 1985, traduit et cité par ANDRÉ HELARD, *John Ruskin et les cathédrales de la terre*, Chamonix, Editions Guérin, 2005, p. 103.



façon véridique dans un vaste, continu, débordant et imprévisible dévoilement. On pourrait le dire de façon un peu provocante : la peinture du Tintoret comme la « nature ne se laisse pas encadrer ».

Le principal intérêt alors de *Tintoret sous le regard de Ruskin* est de fournir au lecteur français, non seulement un guide pour l'aider à voir et à comprendre les Tintoret de l'église de San Cassiano, du palais des Doges ou de la Scuola San Rocco, non seulement un guide pour pénétrer une œuvre qui est sans aucun doute l'une des plus attachées à Venise même (Tintoret le « séquestré de Venise », « la liaison passionnelle d'un homme et d'une ville », « la ville et son peintre n'ont qu'un seul et même visage » dit Sartre), mais au-delà, un monument peu connu du grand genre littéraire de la critique d'art.

Ce grand genre moderne et hybride (mélange de description, d'interprétation et d'évaluation) a été inventé par Diderot au milieu du 18^{ème} siècle. Il s'est développé aux 19^{ème} et 20^{ème} siècles au point que tout écrivain se fasse aussi immanquablement critique. Dans son absence de règles prédéterminées, dans sa subjectivité, la critique d'art est le lieu de confrontation des arts de l'image et de la littérature, le lieu de dialogue entre une œuvre singulière et un auteur, le lieu d'une création redoublée permettant une réflexion des arts sur eux-mêmes à l'époque démocratique de la constitution du public et du goût. Après Diderot, Baudelaire en est le second monument ; et, pour le 20^{ème} siècle, on pourrait citer aussi Claudel ou Sartre. *Tintoret sous le regard de Ruskin* permet de mettre l'écrivain anglais à une place éminente dans ce vaste mouvement européen puis mondial d'émergence d'une littérature critique dont Baudelaire disait ironiquement en 1846 : « j'espère que les philosophes comprendront ce que je vais dire : pour être juste, c'est-à-dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique, c'est-à-dire faire à un point de vue exclusif, mais au point de vue qui ouvre le plus d'horizons. »

Il est temps de faire entendre la voix même de John Ruskin en repérant les opérations et les propriétés principales de sa critique d'art. Pour la culture française, elles se regroupent sous 3 modèles : le modèle diderotien (les *Salons* de 1759, 1761, 1765 surtout) se déployant sous la plus extrême liberté ; le modèle baudelairien faisant appel à l'imagination cette « reine des facultés » comme il dit





(*Salon* de 1859) ; le modèle claudélien, celui qui s'élabore dans *L'œil écoute* où la présence du sacré côtoie celle du quotidien et du prosaïque.

Ce que Ruskin écrit ici à propos de Tintoret et Turner en tant que peintres vaut aussi parfaitement pour lui en tant que spectateur de leurs œuvres et que critique d'art. C'est toujours lui-même que le critique d'art retrouve chez le peintre qu'il critique. Toute critique d'art est donc une auto-critique, c'est-à-dire un autoportrait.

Je repère 7 propriétés fondamentales que j'illustre à chaque fois par un ou deux textes de Ruskin : 1) un discours libre eu égard aux règles, aux canons, aux traditions, 2) un discours qui donne principalement à voir, 3) qui exprime vivement ses jugements et ses sentiments, 4) qui imagine et recrée l'œuvre, 5) qui y déambule comme dans un paysage, 6) qui interprète l'œuvre et lui confère une haute signification, 7) un discours qui fait de l'œuvre d'art le véhicule d'une beauté moderne : non la beauté classique, parfaite et harmonieuse, objet d'une contemplation intellectuelle et sereine, mais une beauté véhémence, corporelle, fatiguée, inquiète mais vivante dans son mouvement et son inachèvement mêmes.

1) La première caractéristique de la critique d'art ruskinienne — et qui la rattache à son modèle diderotien — est la *liberté* par rapport aux normes héritées, l'*imprévisibilité* de son cours et son ton que les Italiens appelleraient (d'un terme intraduisible en français) de *sprezzatura* (la nonchalance et le naturel comme l'effet paradoxal et le but de l'art).

« 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. » *Elisée au ruisseau de Chérith*, Scuola Grande di san Rocco, p. 136.

2) L'opération principale de la critique d'art est la *description*. Son but : faire voir et procéder au premier chef à ce que la tradition grecque nomme l'*ekphrasis*.

« 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. » *Saint Roch au Campo d'Armata*, Eglise de San Rocco, p. 95.

«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 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 ; 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. » *Le jugement dernier*, Église de Santa Maria Dell' Orto, p. 88.

3) La véhémence et la subjectivité des jugements et de l'expression des affections (des *affetti* comme aurait dit Monteverdi) soit positives (enthousiasme et admiration), soit négatives (indignation).

- Admiration

« J'ai été pris aujourd'hui dans une tornade de peinture qui a bien failli m'engloutir. Je ne m'étais jamais senti aussi



totalément écrasé devant un esprit humain que je l'ai été aujourd'hui, devant le Tintoret. 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. »
Lettre à son père, 23 septembre 1845, p. 18.

- Indignation

«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. » *La Gloire de St Roch*, Scuola Grande di san Rocco, p. 121.

«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.» *St Roch devant le Pape*, Scuola Grande di San Rocco, p. 92.

4) La critique d'art est toujours de l'ordre de *l'imagination*, de la recreation littéraire car l'œuvre d'art nous ouvre un monde à explorer et nous invite à l'habiter comme le dit Paul Claudel à propos d'une œuvre de Vermeer : « immédiatement nous sommes dedans, nous l'habitons. Nous sommes pris. Nous sommes contenus par elle. Nous en ressentons la forme sur nous comme un vêtement ». P. Claudel, *L'Œil écoute*, Gallimard, 1946, p. 20.

« 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 enlacent de leurs lignes frémissantes les replis alternés d'un beau clair nuage (...); 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 oliviers ; 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 suaire. » Scuola Grande di san Rocco, p. 142.

5) Puisque l'œuvre est un monde, il faut *voyager, déambuler* en elle. Il faut faire d'elle un paysage et s'intéresser prioritairement au paysage qu'une peinture sacrée présente aux yeux.

« 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.(...) 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 écarlate ; et puis au fond le buisson des piques, et puis le ciel, et puis enfin la croix. » *Crucifixion*, Église de San Cassiano, p. 60.

6) Toute critique est *interprétation*, dégagement de significations. L'interprétation de Ruskin est complexe mais se fonde sur une idée essentielle : Tintoret opère presque à chaque fois la collision et l'enchevêtrement de la présence sublime de la grandeur sacrée avec ce que le philosophe allemand Hegel appelle « la prose du monde », c'est-à-dire les mille détails de la réalité la plus ordinaire, la plus profane, la plus petite, la plus contingente, la plus humble et la plus humaine.

« 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 ce 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 hosannah, monté sur une ânesse, suivie de son ânon. 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 des 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. »
Crucifixion, Scuola Grande di san Rocco, p. 142.

7) Une beauté moderne.

Ruskin fait du Tintoret le créateur d'une beauté moderne ou d'une beauté pour la modernité dont Baudelaire a dit qu'elle était le choc entre l'éternel et le transitoire. Cette modernité, Ruskin la voit dans la liberté et la subjectivité de l'œuvre du Tintoret comparable à celle de William Turner. Il la voit dans le fait que la peinture du Tintoret affiche sa propre picturalité (on y voit les coups de pinceau), qu'elle manifeste l'effort et la fatigue du peintre et qu'elle s'accomplit dans la vivacité du *non finito* et de l'esquisse. Le tableau n'est pas une *cosa mentale* comme le voulait Léonard de Vinci. Car le *Tintoret peint de tout son corps*.

« 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. » *La Vision d'Ezéchiel*, Scuola Grande di san Rocco, p. 134.

« 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. » *L'Adoration des bergers*, Scuola Grande di san Rocco, p. 114.

« 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. (...) 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. » Scuola Grande di san Rocco, description générale, p. 98

En conclusion, j'espère avoir fait entendre la beauté de la voix de John Ruskin telle qu'André Héland l'a si bien rendue en français et l'a si bien fait entendre avec moi à l'instant. J'espère aussi avoir bien fait comprendre l'importance de cette voix à plusieurs titres : pour Tintoret lui-même, pour le sens et la valeur que nous lui conférons aujourd'hui, pour la compréhension de la nature et des opérations de la critique d'art à l'époque contemporaine, pour l'intelligence enfin — dans le cadre de la culture française et européenne — de l'histoire de la peinture et de notre regard sur elle : un regard tout à la fois commun et vivant.

Pierre-Henry Frangne
Professeur de philosophie de l'art et d'esthétique
Université Rennes 2, France

