

## Le Tintoret de John Ruskin

Publié en Italie (à Venise) sous l'égide de la Scuola Grande di San Rocco, voici un beau livre, au sens éditorial du terme : nombreuses reproductions de tableaux, dessins, croquis..., mise en pages soignée et qualité de l'impression. En même temps, c'est un ouvrage d'érudition, de réflexions et de pensées.

### Une entreprise ambitieuse et complexe

Le livre est paru en deux temps et sous trois versions : mars 2018 en version anglaise, septembre 2018 dans ses versions italienne et française. Cette dernière est distribuée en France par les Presses Universitaires de Rennes (PUR), sous le titre de *Tintoret sous le regard de John Ruskin*.

Non seulement cette entreprise mêle trois langues et trois publics, diversement sollicités et intéressés, mais elle met en jeu une vision de Ruskin sur Tintoret qui s'est exprimée dans plusieurs écrits, selon plusieurs genres et, surtout au long d'une vie, avec des variations considérables. Tel est d'ailleurs, et nécessairement, le sort de la plupart des travaux sur Ruskin, quel qu'en soit le thème, dans la mesure où ses œuvres se reprennent les unes les autres au long d'une vie dans laquelle les obsessions de l'écrivain donnèrent lieu à des expressions très différentes de sa part.

Précédé des avant-propos de trois personnalités impliquées et des notes du traducteur et de l'éditeur, d'une préface de Clive Wilmer, d'une lettre du jeune Ruskin à son père (envoyée de Venise en 1845), flanqué en annexes de textes complémentaires de Ruskin et, dominé par les deux massifs de l'essai d'Emma Sdegno et des notices de Ruskin sur des tableaux de Tintoret, le volume fait la forte et heureuse impression d'un chaos maîtrisé — cette espèce de chaos étant l'œuvre et la pensée de Ruskin selon ses circonstances et remaniements de toutes sortes.

(Ici, je ne peux pas ne pas penser au [Tintoret de Sartre](#), autre monde de pensée et de philosophie, autre regard absolument différent de celui de Ruskin, lui vrai chaos de brouillons dont les morceaux apparaissent, du vivant de l'auteur et bien après, au gré d'occasions. Il paraît qu'il en reste encore.)

Pour la version française, conçue et réalisée à l'identique des deux autres, André Hélaré a traduit de l'anglais les notices de Ruskin et tous les textes et interventions du volume ainsi que l'apparat de notes et les éléments de bibliographie, cela en s'appuyant sur les textes de l'édition italienne. C'est dire la part qu'il a prise dans l'édition française mais aussi dans la conception de l'ouvrage, en collaboration étroite avec Emma Sdegno. Et notons tout de suite que sa grande connaissance de l'œuvre de Ruskin et ses qualités éprouvées de traducteur concourent à l'excellence de l'entreprise entière.

### « Un peintre venu d'une autre planète » : Tintoret et la Scuola Grande di San Rocco

Professeur à l'université Ca'Foscari de Venise et spécialiste de Ruskin, Emma Sdegno donne ici beaucoup plus qu'une introduction aux notices de Ruskin sur Tintoret : un véritable essai, une brève synthèse en apparence aisée et en fait très travaillée, un texte qui ordonne non seulement la pensée dispersée de Ruskin sur Tintoret mais toute son esthétique.

Emma Sdegno procède par illustrations, par images donc de tableaux de Tintoret et de croquis ou dessins de Ruskin et, plus inattendues, par reproductions d'études des Tintoret réalisées vers 1880 par un jeune peintre italien, Angelo Alessandri. À la fin de l'essai, ces références apparemment anachroniques dévoilent leur nécessité : car, sur le tard, Ruskin commanda à plusieurs peintres qu'il connaissait en Italie et en Angleterre des copies et études de d'œuvres, études suggérées par lui dans le détail et destinées principalement à sauver des tableaux de la ruine qui les menaçait à l'époque, à éduquer les masses, mais aussi, de fait, à faire prolonger, dans l'ordre même de la peinture, ses propres visions des œuvres et singulièrement de celles de Tintoret.

Dans cet essai, il y a donc un récit, celui de la rencontre entre Ruskin et les Tintoret de Venise, rencontre dramatique et en plusieurs épisodes, au gré notamment du voyage de 1845 en Italie, quand Ruskin se laisse littéralement surprendre par les Tintoret de Venise et s'abandonne à la rencontre. Récit encore quand il est question des rapports de Ruskin avec Turner. Récit toujours quand, rejoignant un autre critique d'art, Emma Sdegno met en rapport la désaffection finale de Ruskin à l'égard de Tintoret et les épisodes sentimentaux et mentaux au *finale* de sa biographie. Une vie donc de Ruskin, adonnée à l'art.

Mais, inséparablement, elle résume les notions d'une esthétique : esthétique implicite au regard de Ruskin sur Tintoret, esthétique générale de Ruskin dans laquelle la première joue un rôle dialectique avec et dans la seconde. Dans cette

esthétique, très fouillée, je distingue le phénomène que Ruskin lui-même appelle « l'imagination pénétrative ». Selon lui, les tableaux de Tintoret et notamment ceux de la Scuola exposent ou plutôt manifestent au regard de leur spectateur un monde intérieur de masses et de mouvements, « une autre planète » : le développement d'une puissance intime réalisée. Ce faisant, cette peinture engage physiquement et moralement et spirituellement son spectateur dans un univers musculeux de violences et de grâces, par exemple dans tel épisode du monde de la Bible, celui de la piscine de Siloé : « Sa révélation, écrit Emma Sdegno, 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* » (p. 35).

Car le fond des métiers, de la pauvreté et de la vie ordinaire, si présent et même si prégnant dans Tintoret, est, non pas la contrepartie, mais la condition nécessaire d'une incarnation des envols, surgis dans la pesanteur du réel.

Par là, le monde intérieur de Tintoret entretient une analogie puissante avec le monde naturel, par exemple [celui des Alpes](#), dont le mouvement caché et toujours actif s'inscrit dans les millénaires et que les croquis de Ruskin ont décrit en leurs soulèvements et arasements. La peinture de Tintoret est un développement de la nature car son univers imaginaire appartient à la nature des choses.

## Les notices de Ruskin sur les tableaux de Tintoret

Les notices ici présentées empruntent non seulement au volume III des *Pierres de Venise* (1853) où se loge *l'Index vénitien* de Ruskin mais aussi au volume II de *Modern Painters* (1846) et à une conférence de 1872, *On the relation between Michelangelo e Tintoretto*. Ainsi retraitées, certaines des notices portent l'indication de la ou des références nécessaires.

Reprenant donc à Ruskin lui-même le titre et la structure d'un index à l'usage du voyageur dans Venise, les éditeurs présentent leur propre index, selon l'ordre alphabétique des lieux où se trouvent les Tintoret. Usager lui-même des guides pour touristes et les citant parfois dans le sien, Ruskin affiche son intention qui est d'alléger le parcours du visiteur et surtout de ménager les forces de son attention créative, c'est-à-dire les ressources de sa propre « imagination pénétrative ». Dans Ruskin, le visiteur des musées retrouve avec gratitude l'expérience de ses fatigues, de ses bonheurs et de ses déceptions :

[...] 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.

Ainsi le propos de Ruskin se trouve-t-il organisé selon le répertoire des lieux, cela suivant deux nécessités, celle de l'écriture du guide et parce que, souvent, les peintures furent conçues chacune pour son lieu — son vrai lieu, dont Ruskin ne manque pas de dire les caractéristiques essentielles et bien plus qu'un mot quand on en arrive à l'ensemble de la Scuola.

Tout cela détermine le livre d'un voyage virtuel ou moral, d'un déplacement au gré de l'alphabet, selon un ordre arbitraire en un sens et tout pratique dans l'autre, où le lecteur saura aisément trouver un commentaire, au gré de ses pas dans sa Venise imaginaire.

Le plus souvent, les images des tableaux, ou des détails des tableaux, sont placées en regard des notices de Ruskin. C'est là que, dans l'édition française, la traduction d'André Héléard laisse deviner sa précision et sa qualité, et les difficultés qu'elle a dû affronter : autant que j'en puisse juger, elle offre la parole aux accents, au tempérament et à l'idiosyncrasie de Ruskin. En tout cas, très informé des œuvres, de la vie, de l'esthétique et du style de Ruskin, André Héléard visiblement recherche cela dans les écritures de Ruskin.

Parfois brèves et péremptoires, les notices revêtent toujours l'évidence d'un regard, tel que celui-ci pratique des jugements de valeur, sur une échelle personnelle vigoureusement dressée. Pas d'érudition, pas de discussion, pas de doctrine, pas vraiment d'argumentation, mais ce que l'on pourrait appeler des descriptions compréhensives : sélectives au besoin et empathiques. Ruskin bien sûr n'est ni Sartre ou Merleau-Ponty, ni Francastel, ni Malraux... Son musée n'est pas imaginaire, sa description n'est pas technique, son esthétique est à peine conceptualisée, Ce qui lui ressemblerait le plus en français, ce serait peut-être Diderot ou Claudel, chacun visuel et profond à sa manière.

De toute sa complexion, Ruskin regarde, et il voit. Quoi ? Le miracle d'un martyr ou de la manne distribuée au quotidien par Dieu à son peuple, plusieurs Crucifixions, la Résurrection, l'Incarnation, l'Ascension, le Paradis, et la

grandeur de Venise... Il voit, non pas une doctrine de la foi exposée par théologismes, ni même le « il va arriver quelque chose » de Claudel, mais l'événement en tant qu'il se produit à ses yeux, tumultueux et tranquille, ici et maintenant, complet et sans arrière-scène : ainsi, dans l'entrée « Doges, Palais des », le Paradis du Tintoret « comme s'il existait maintenant, dit-il, et non dans le futur ». Sur toute cette peinture, même quand il y règne de la violence (*Le Martyre de saint Étienne*), domine donc une grande sérénité.

Le ton de Ruskin est franc du collier, les louanges enthousiastes et les éreintements brefs et sans appel. Attentif aux faiblesses du peintre, il les ressent et les dénonce comme des absences, des fatigues ou des manques de conviction, c'est-à-dire comme des manquements à l'énergie de sa vision, à sa vocation de peintre. Pour l'idée que Ruskin a de Tintoret mais aussi bien pour la pratique de sa propre écriture, paraît frappée la future et célèbre maxime de Proust : « Le style pour l'écrivain, aussi bien que la couleur pour le peintre, est une question non de technique mais de vision. »

D'où aussi les traits de polémique, car Ruskin parle dans l'intérêt supérieur des œuvres dont l'abandon ruineux le consterne aussi bien que les projets irresponsables de dépose en vue de réparer des bâtiments.

Bien sûr, dans l'Index, il y a les sommets, qui sont autant de défis au format et à l'écriture même de la notice, par exemple la description impossible du *Paradis* au palais des Doges. Devant « la peinture à la fois la plus pensée et la plus puissante qui soit au monde » — voilà le trait du génie : l'union en acte de l'énergie et d'un dessein —, il tente de compter les figures, de les identifier (il se trompe et se reprend), il se concentre sur le haut du tableau, il fait le compte des phalanges des anges, il aime visiblement que les exclus du paradis terrestre, Adam et Ève, soient réintégrés au paradis céleste ; il se laisse perdre pied, lui qui déteste cela, dans le foisonnement maîtrisé de cet univers. Il abandonne, pour ferrailler avec l'esprit de l'époque. Et, en 1877, il jette l'éponge : « Je laisse cette notice sur la 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. » Qu'est-ce qui est devenu confus ou changé depuis la première rencontre en 1845 et la première version de cette notice, qu'est-ce qui s'est affaissé entre les jours anciens et le moment de cette phrase : l'état du tableau et de Venise, l'état du monde, ou plutôt l'état de la mémoire de l'écrivain, de ses capacités à mobiliser ses forces de vision et la vigueur de son style ? C'est sa vie qui menace ruine.

La *Crucifixion* de la Scuola Grande di San Rocco (p. 140-141) ! Sartre y transposait ses obsessions habituelles, une attitude que contesta vivement Merleau-Ponty, au nom d'une phénoménologie du geste artistique. Ruskin, lui, commence par écrire une sorte de protestation morale : « 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 question. » Pour rendre justice à ce tableau, ou plutôt pour le respecter, il commence, pour ainsi dire par la bande, en l'opposant aux points de vue erronés que le thème a subis « dans le traitement ordinaire et très catholique de ce sujet », exactement par ce qu'il n'est pas. Il note donc l'absence des signes anatomiques sur le corps du Christ et « l'ombre la plus complète » dans laquelle est porté son visage : le peintre déplace donc le fait de l'Agonie sur la variété des efforts musculaux, dans les corps qui l'environnent, et sur « l'ample auréole semblable à un soleil qui ceint la tête du Rédempteur [...] devenue livide, et *couleur de cendres* ». Déplacer donc l'insoutenable sacré sans le liquider, et, par un deuxième trait, le reporter sur l'enragement de la foule, sur l'immense déception qui la saisit à l'idée, désormais manquée à ses yeux, de la Royauté qu'annonçait la procession triomphale des Rameaux, sur ces restes de palmes que mange maintenant un âne.

Et aussitôt Ruskin quitte sa notice sur ceci : « 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. »

C'est tout Ruskin : faire remarquer dans Tintoret le génie des énergies, physiques et intellectuelles mêlées, portées aux yeux à la faveur de déplacements du regard — d'espèces de métonymies —, demander au visiteur un effort qui soit à la mesure de cet art, et lui-même, Ruskin, effacer les effets de son écriture dans un effort de suggestion destiné à provoquer et à susciter l'imagination de son lecteur.

Pierre Campion

Compte rendu du livre d'Emma Sdegno et André Hélard, *Tintoret sous le regard de John Ruskin*.  
Texte mis en ligne le 23 novembre 2018.

[http://pierre.campion2.free.fr/cRuskin\\_Tintoret](http://pierre.campion2.free.fr/cRuskin_Tintoret).

Pierre Champion : Compte rendu du livre d'Emma Sdegno et André H elard, *Tintoret sous le regard de John Ruskin*. Texte mis en ligne le 23 novembre 2018.  
[http://pierre.campion2.free.fr/cRuskin\\_Tintoret](http://pierre.campion2.free.fr/cRuskin_Tintoret).