

TINTORET

Cours du 11 avril 2025, 1^{ère} partie

Nous allons aborder aujourd'hui le Tintoret : Jacopo di Robusti, dit (le) Tintoret (Venise, 1518 ou 1519 – Venise, 1594) : le Tintoret ou Tintoret. Il faut savoir que depuis quelque temps, depuis quelques décennies, on a omis les articles devant le nom des grands peintres. C'est ainsi qu'on ne dit plus le Caravage mais Caravage, on ne dit plus le Titien, mais Titien, etc. Les raisons de cela, je n'en ai aucune idée, quelques réalités fantasques, issues peut-être d'historiens de l'art ? mais je n'en connais pas les raisons.

En tout cas, cela va être aujourd'hui Jacopo di Robusti, dit le Tintoret : un peintre vénitien, ou la naissance d'un génie, ou la force d'un caractère qui se situe au cœur de la cité des Doges, de cet univers où la démocratie n'a pas lieu d'être, si ce n'est une république de notables et au cœur de laquelle sera comme lien de structure et de développement : le commerce. Développement commercial, développement du prestige, de la notoriété, de tout ce qui se déploie dans l'exercice du pouvoir. Pouvoir financier, bien sûr, mais aussi le pouvoir de la gloire de la Sérénissime

L'art, c'est un faire-valoir d'une cité qui sait se montrer et qui joue sur une scénographie à travers la représentation prestigieuse d'une mémoire oubliée et d'un prestige historique qui commence à travers le déclin commercial, à la fin du XV^e siècle et début du XVI^e siècle. Cette volonté même d'une cité qui est de mettre en scène différents artistes. Nous avons vu précédemment Titien, le Titien qui sera, en raison de la durée de sa vie et de sa production artistique, ce colosse ô combien important à l'intérieur même de la ville pour le domaine des arts, de ce que nous verrons plus tard au mois de juin avec le Véronèse (parce que le cours concernant le Tintoret se situera et se définira en deux parties).

Né en 1518 ou 1519, on n'a pas forcément l'acte de naissance du Tintoret, il meurt aussi à Venise en 1594. Communément, on parle de cet artiste comme « celui qui a été baptisé dans les eaux du canal ». Cela veut dire qu'à l'inverse du Titien et de Véronèse, il n'est pas né dans la terre ferme. Il est né à Venise. Il est le fils d'un teinturier. « Tintoretto » en italien, c'est « le Petit Teinturier ». Un homme qui a vécu à l'intérieur même d'une « caste », qui est celle du petit peuple, de ce petit peuple des sans nom et sans pouvoir, qui était simplement celui d'être ouvrier.

Le père de Jacopo de Robusti est donc un teinturier qui travaille la soie et lorsqu'on est teinturier, on travaille les couleurs, et très jeune il va être inséré, « imprimé » par la force de la couleur : c'est ce que nous allons voir à travers cette évolution du style où il va mettre en scène cette dimension de la couleur à travers ses premières œuvres pour atteindre des teintes beaucoup plus ténébreuses durant la dernière partie de sa vie.



Emile Louis Vernier
La Maison du Tintoret à Venise.
Milieu du XIXe siècle.
Dessin à la mine de plomb.



Casa Tintoretto
1546 - 1547
Près de l'église de Santa Madonna dell'Orto

Voici la maison du Tintoret, celle que vous pouvez retrouver dans le quartier nord de Venise qu'on appelle le quartier du Cannaregio, une maison qu'il a acquise, qui est aussi un atelier, un atelier où il est avec son épouse, avec ses nombreux enfants, et en particulier avec l'une de ses filles, qui deviendra une artiste célèbre. Voici effectivement l'actuelle maison telle qu'elle peut être vue, à l'intérieur de la cité des Doges.

Venise, c'est la cité des reflets. Venise, c'est le lieu de la couleur et du mouvement de l'eau. N'oubliez jamais comment un peintre s'est construit lui-même à partir du lieu où il a vécu, de ce lieu où il a habité, de cette lagune, de ces canaux et de la vibration de la lumière sur l'eau. Vibration que l'on retrouvera à l'intérieur même de son œuvre et de sa peinture : le mouvement.

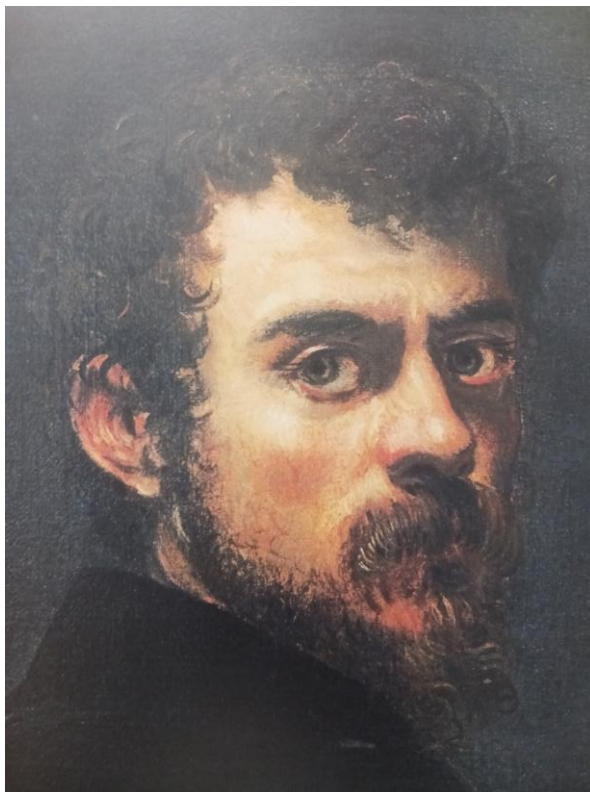


Venise est alors une cité qui commence à perdre de son prestige. Pourquoi ? Tout simplement parce qu'il va y avoir un changement d'orientation du commerce. Ce ne sera plus le monde méditerranéen tourné vers les Indes, mais ce sera un monde qui va se tourner vers les Amériques. Et la différence qui est obtenue, c'est qu'on va voir se développer des cités, telles que les cités hollandaises, des cités des Pays -Bas, avec cette orientation de cet univers qui va aller vers l'Ouest pour commercer, et non plus vers l'Est.



La République de Venise au XVI^{ème} siècle

Je vous rappelle également que le Tintoret va subir sur le plan politique, ainsi que la cité où il a vécu, la bataille de Lépante, dans le Golfe de Patras, dans la Mer Ionienne, le 7 octobre 1571. Et là nous sommes dans une rupture. Dans cette cassure où la cité perd ses différents comptoirs, que vous pouvez voir à travers les couleurs orangées : Chypre, la Crète, toute la côte adriatique. Ce sont ces comptoirs commerciaux qui permettent effectivement d'avoir des sources financières extrêmement importantes à travers le commerce, en particulier des épices. Les épices valaient de l'or, et ce n'est pas simplement limité à quelques clous de girofle !



Autoportrait, vers 1547

Philadelphie (Philadelphia, Museum of Art)

Donc Tintoret appartient à ce petit peuple, et cela va déterminer un peu son caractère, ce caractère forcené, ce caractère vigoureux que l'on retrouve à l'intérieur même de cet autoportrait. C'est un homme qui sait ce qu'il veut, qui est issu d'une classe ouvrière moyenne, d'artisans, et qui n'a pas le prestige de ses origines qu'ont pu avoir autant le Titien que le Véronèse. Il va devoir se faire, et pour se faire, il faut provoquer. Comment va-t-il provoquer ? Eh bien, en créant un nouveau style, en créant une nouvelle manière de voir, de porter un regard, en particulier sur ce qu'on va appeler « la notion du mouvement ». Il y a chez le Tintoret de la vie forcée, il y a un mouvement extrême, il y a cette violence de ce génie inventif, également extravagant, fantasque, théâtral, audacieux, énergique, épique.

« Tintoretto », ce « Petit Teinturier », va apprendre, et il a besoin d'un maître : on va beaucoup parler de la relation entre le Tintoret et le Titien. On dit qu'il est allé, quelques jours à peine, travailler chez le Titien ; que le Titien aurait été jaloux du génie de la jeunesse face à la vieillesse qui commençait à atteindre le maître de Venise.

C'est une invention pure et simple. C'est-à-dire qu'à partir du XVII^e siècle, on va vouloir recréer les conflits entre les artistes. C'est sûr qu'il y avait des oppositions qui étaient extrêmement fermes et extrêmement associées à la notion du débouché de la production des œuvres : la vente. Vendre, c'est être reconnu. Être reconnu, c'est permettre d'avoir un marché et d'avoir ce marché pour permettre effectivement d'être « affiché » dans les différents palais, dans les différentes scuole, dans ces différents lieux où il va exposer ses peintures. Cette exposition de son œuvre va ainsi manifester sa notoriété. Et le Tintoret sera un peintre vénitien qui aura beaucoup moins d'influence sur le plan européen, même s'il aura des relations en particulier avec différents apprentis qui sont venus de Hollande. A l'intérieur de son atelier, on a une série d'inventaires de différents élèves et d'artistes qui repartiront chez eux et qui développeront cette manière de représenter la peinture à travers le mouvement et l'expression de ce qui va définir même le style du Tintoret, c'est-à-dire la notion de la perspective en diagonale. C'est l'homme des diagonales, des grands traits, et non plus d'une perspective linéaire concentrée sur un point focal qui n'aurait été que le centre de la construction, de l'expression de cet avenir, parce que la perspective dit un avenir mais aussi une profondeur, l'illusion de l'histoire qui se développe au cœur du temps : c'est bien tout cela que nous allons essayer d'entrevoir.

La force et la fougue de ce personnage vont maintenant vous être racontées à travers quelques œuvres d'art.

Voici un dessin



Il n'y a pas d'annotation véritable, sinon il aurait été extrêmement long de dire « ceci appartient à tel ou tel artiste ». On sait simplement que le Tintoret sera extrêmement influencé par Michel-Ange. Ils sont contemporains : Raphaël (1483-1520), Michel-Ange (1475-1564), Léonard de Vinci. 1519, c'est la mort de Léonard de Vinci (1452-1519), également dans la même période, la mort de Raphaël, mais ils sont tous contemporains. Ce qui va primer dans cette expression, c'est la dimension de la force au cœur du dessin. Et cette force, c'est cette humanité qui est manifestée à travers les influences que l'on retrouve chez Michel-Ange, et en particulier dans le plafond de la chapelle Sixtine, avec ces corps nus qu'on appelle les corps des Ignudi, de ces jeunes étant la métaphore des forces de l'âme, de la conscience, de la raison, où l'esprit domine le corps, face aux corps barbares de cette civilisation, « des êtres sans âme ni raison ».

Tintoret va travailler le dessin. Il va travailler le dessin avec ce qui circule à l'époque : un grand nombre de gravures, de ces gravures qui permettent aux élèves d'apprendre.

La Princesse, Saint Georges et Saint Louis
1551, huile sur toile 226 x 146 cm .
Galleria dell' Accademia.



Il va être également l'élève de Salviati, un peintre relativement médiocre de l'époque, mais là aussi, il va rencontrer d'autres personnalités, et certaines personnalités vont trouver en lui du génie. C'est-à-dire que le « génie » est à entendre à travers ce type de représentation qui est celle de mettre en évidence l'originalité du style du Tintoret. Cette originalité va être différente des auteurs antérieurs, en particulier du Titien, mais également de la famille des Bellini.

On sait que le Titien était l'élève de la famille des Bellini, de Giovanni Bellini. On sait aussi que l'ensemble de ces différents personnages sont associés à une sorte d'interprétation de l'image. Ici, pour faire très bref, il y a une influence liée au Titien, en raison de l'usage de la couleur, en raison également de la matière qui est rendue à travers le reflet de la cuirasse du saint Georges. La princesse Andromède, qui est ici délivrée, est associée avec un autre personnage qui est **saint Louis**. Vous allez me dire « saint Louis, c'est curieux ! », mais ce n'est pas le roi de France.

Vous allez changer d'iconographie : il s'agit de saint Louis de Toulouse : Louis d'Anjou, de la grande famille d'Anjou, donc fils du roi de Naples, et petit-neveu de

saint Louis, Louis IX. Il a choisi l'ordre des Franciscains et sera « saint Louis de Toulouse », parce qu'il avait été nommé Evêque à Toulouse : un grand prince de sang qui devient franciscain, cela marque la monarchie du XIVe siècle. Ici, vous avez ce rapport, à la fois entre la pudeur, le retrait du saint qui n'ose pas regarder la poitrine de cette jeune princesse, et ce regard de l'homme guerrier qui va conquérir cette femme en la délivrant du dragon.

Nous avons chez Tintoret une sorte d'astuce psychologique de l'usage de la peinture, qui n'est pas simplement une peinture à caractère dévotionnel, car il s'agit ici d'un tableau pour un retable qui se trouvait à l'intérieur d'une église, à l'intérieur d'une chapelle ; mais il y a de l'humour, voire de l'ironie, à travers ce type de représentation. Entre la chasteté, entre le désir, la force de l'homme, de sa cuirasse et de cette conquête à travers le fait de « monter ce dragon »

Une entrée en peinture tonitruante du Tintoret :
Dynamisme et audace



La Conversion de Saint Paul (1538-1539)
Washington, National Gallery of Art

Là, il faut s'accrocher parce que ça bouge. Ça bouge et c'est l'une de ses premières œuvres. La première, c'était une Adoration et une Nativité, une *Adoration des Mages*. Mais j'ai choisi *la Conversion de saint Paul*, non pas parce que c'est une œuvre religieuse, mais parce qu'elle signifie quelque chose de profond dans la façon d'interpréter les Ecritures, une œuvre issue de cette vocation de Saul que l'on trouve dans les Actes des Apôtres au chapitre 9, versets 1 à 31, également dans les Actes au chapitre 22, et une référence qui est faite dans la Lettre aux Galates. Mais ce qui est

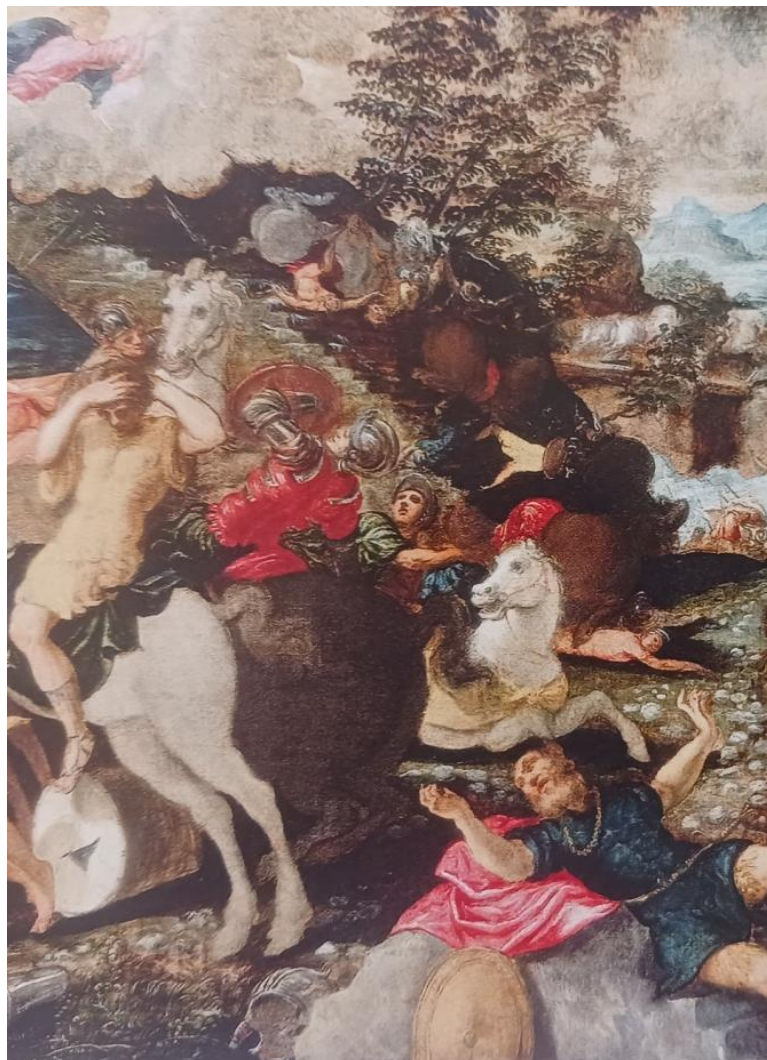
intéressant ici, c'est le premier récit, dont va se servir Tintoret, pour mettre en image ce que produit une conversion, pour faire parler le texte. C'est à la fois regarder, mais aussi lui donner le sens développé par l'interprétation que fait le peintre du texte.

Comment va-t-il essayer de rendre compte de ce tremblement qu'est cette conversion ? ce que produit le choc d'une rencontre ?

L'entrée tonitruante du Tintoret dans la peinture se fait à travers ce grand format, avec le vent, avec le mouvement, avec le tremblement de terre. Pour surprendre, il faut choquer. Et le fait de choquer à travers ce tumulte que l'on peut voir, parfois cette confusion des formes entre la mer, entre le mouvement des montagnes, les nuages, tout cela dit quelque chose de ce qui est produit par ce qu'on appelle la conversion. La notion de conversion, en grec c'est « metanoia », c'est-à-dire ce retournement de l'être.

Il est coutumier de dire que saint Paul tombe de cheval, ce qui est faux. Relisez le texte, cela n'est absolument pas dans le texte, c'est simplement une interprétation plus tardive, parce que le cheval est associé à l'orgueil. Cela veut dire que saint Paul a chuté de sa suffisance. Il est tombé de son orgueil. Il est tombé de son quant à soi.

Détail : saint Paul



Il a chu, il est retourné à un état originel qui est celui d'être à terre et de la terre. La terre, l'humus, le conduisant, effectivement, à découvrir l'expérience de l'humilité. Et cette humilité passe par quoi ? Par un aveuglement. Et que produit cet aveuglement ? Dans le domaine de la peinture, et à travers ce que Tintoret traduit, c'est une communion avec le Christ. Et cette communion-là, c'est cet écartement des bras qui traduit, ici, comme une sorte de crucifixion, une « mise en croix ». Ce qu'il était auparavant, nous pouvons le voir à travers les trois chevaux, sur un second plan. C'est ce qu'il était, le thème de l'effroi, première représentation sur la gauche. Deuxième temps, le thème de la chute, il tombe à terre, le personnage est de couleur rouge, casqué ; et derrière, l'affaissement de ce troisième cheval.

Mais ce qu'il faut voir également, c'est ce que provoque cette chute, c'est une découverte « ascensionnelle ». Qu'est-ce que je veux dire par là ? C'est que derrière, il y a un escalier. On voit un emmarchement. Et cet escalier, en diagonale, monte vers la représentation du Christ, qui est à l'intérieur de l'espace nébuleux, de ces nuages. Nous voyons ainsi que la tunique et le manteau sont associés aux couleurs que portent à la fois le Christ, mais aussi saint Paul. Paul : Saul va changer de nom, il va changer d'identité, il va devenir le témoin du Christ par ce passage à travers l'élément de la communion au Christ, la crucifixion.

Détail



Et comme ce passage va être également associé à ce tournoiement, à cet univers, on va mettre ce type de représentation avec une référence concernant l'Ancien Testament et en particulier Moïse. Moïse qui traversa la Mer Rouge, qui établit ce pont de la victoire, délivrant son peuple, et saint Paul parlant effectivement du Christ comme le nouveau Moïse. Et nous voyons ce tumulte avec les oriflammes qui claquent au rythme du vent, également de ces personnages qui sont noyés, de cet univers qui est dans un tumulte pour bien manifester que la force devient aussi cheminement d'éclat et le fait d'être à part.



Au bas de cet emmarchement, Paul est « tombé » sur ce socle sur lequel il est effondré, sur lequel, effectivement, il est assis, mais tout cela dit bien qu'il est en chemin, ce chemin caillouteux qui lui permet de traverser les eaux, les eaux d'une mer, les eaux d'un univers, les eaux d'un monde qui le conduit de la gauche à la droite, c'est-à-dire de ce qui est sinistre, « sinistra » en italien, la gauche : la perte de soi, qui ouvre au Salut manifesté par les étendards, non pas de la victoire humaine, d'une guerre qui aurait été la victoire sur je ne sais quel ennemi, mais davantage la victoire sur lui-même.

Et vous voyez bien que Paul est dans l'axe central et qu'il est sur le bas-côté de son propre chemin, et qu'étant à côté de son propre chemin, il découvre ce principe de la construction diagonale qui devient le V, le V d'une victoire, à travers le pont et à travers l'escalier qui définit l'ascension. Ici il y a la fois le tonnerre, le Christ au sommet avec les couleurs extrêmement vives du début de la carrière du Tintoret, avec

les tons clairs qui, au fur et à mesure du temps, vont s'assombrir pour signifier autre chose, que ce soit la couleur rose, jaune, bleue, les couleurs utilisées augmentent aussi avec l'effet de ce mouvement, de cette turbulence, la turbulence de cette terre, la turbulence des éléments naturels devient également cette croissance et ce déploiement.

« L'enfant terrible de la peinture du XVI^e siècle », c'est bien le Tintoret. Retenez donc, Tintoret crée le mouvement, ascensionnel.

*Miracle de saint Marc, 1548.
Huile sur toile. 415 x 541 cm.
Musée de l'Accademia, Venise.*



C'est certainement l'une des œuvres les plus admirables. Lorsqu'on est à l'Académie et qu'on peut s'asseoir devant l'œuvre, on peut y rester des heures entières. Qu'est-ce qu'on voit ?

D'abord, ce qui est frappant, ce qui me semble être déterminant dans cette scène, c'est qu'elle devient véritablement une scène de théâtre. Pour beaucoup de raisons, cette notion de mettre en scène, cette théâtralisation et la disposition habile des éléments architecturaux et des figurants qui assistent stupéfaits à l'événement en formant une couronne autour du groupe. Saint Marc est en train de faire une descente. C'est le personnage que vous voyez au sommet, qui fait une chute dans une turbulence et dans un éclat de lumière. Cet éclat de lumière qui le situe dans deux

univers. L'architecture que l'on voit est une architecture associée à deux artistes du XVI^e siècle qui ont travaillé à Venise : Palladio et Sansovino (Andrea Palladio : Padoue 1508 - Vicence 1580 ; Jacopo Sansovino : Florence 1486 – Venise 1570).

Et on voit qu'à travers cette porte, avec ces sculptures rampantes sur le fronton, on retrouve un décor à l'antique : le principe de la colonnade, le principe également de cette architecture gréco-romaine, qui est le cadre d'un événement majeur, à travers la condamnation de cet homme, et on remarquera là aussi le corps en diagonale et l'habileté avec laquelle Tintoret représente cette perspective du corps avec ce groupe central autour de l'esclave et du bourreau, ces bourreaux qui sont dans un mouvement, ces bourreaux que l'on voit sur la droite ; et regardez la rotation du corps lui-même et le mouvement des jambes qui tournent vers le juge les pieux qui se sont brisés, avec lesquels l'esclave devait être transpercé. L'esclave, c'est le monde païen, et c'est ce monde païen qui se convertit grâce à l'influence de la présence du protecteur de Venise.

Souvenez-vous de l'histoire de saint Marc : à Alexandrie, deux marchands sont venus dérober le corps de saint Marc pour le transférer à Venise, où nous pouvons situer dans les années 843 sa présence. C'est donner à la cité de Venise, avec la présence du corps de saint Marc, une fonction patriarcale. On est au même niveau que Rome avec saint Pierre, ou que Constantinople avec saint André. Donc Venise, en ayant un apôtre, c'est le pouvoir religieux qui légitime le pouvoir politique.

Et le corps de Saint Marc n'est pas enterré dans la cathédrale, mais dans la chapelle palatine du Palais des Doges, qui deviendra beaucoup plus tard cathédrale, c'est-à-dire après l'invasion par Napoléon, en 1797, qui laisse un souvenir cuisant aux Vénitiens.

La manière de représenter cette œuvre, c'est la fonction de l'usage de la couleur et de la lumière. La couleur et la lumière, et le caractère soudain de l'apparition, de l'action, qui constitue un élément fondamental dans l'impression de ce qui devient l'élément déterminant de l'œuvre du Tintoret : le mouvement. C'est une véritable scénographie de ce mouvement, de ce côté à la fois réel et irréel de l'intervention divine à travers cette représentation de saint Marc.

C'est une représentation que l'on peut qualifier de « marcienne » (ce qui n'a rien à voir avec la planète Mars). Mais « marcien », cela veut dire celui qui vient du combat de la terre, et le combat des astres, le combat du guerrier. Et le guerrier, c'est celui qui est le guerrier de la foi et qui intervient pour sauver l'homme esclave. Le terme « marcien » qualifie les écrits de saint Marc. On pourrait décliner les différentes interprétations de sens à travers cette notion de l'esclavage. Esclave de quoi ? A quoi cela correspond-il ? La vie de saint Marc, c'est au 1^{er} siècle. Donc il libère l'homme esclave de la servitude, ce qui est la fonction du témoin de la foi, d'être libérateur.

Luminosité du milieu du jour, luminosité également des corps, splendeur des couleurs ! Regardez cette femme qui se trouve à gauche. C'est splendide ! Ce corps rejeté en arrière... allez donc dans ce qu'on appelle la Chambre de la Signature ou les Chambres apostoliques qui ont été peintes par Raphaël, sur l'incendie du Borgo, vous avez la même femme qui est représentée. Cela veut dire que le Tintoret s'inspire de Raphaël, pour mettre en scène ce type de figuration. On voit la femme qui se jette en arrière alors que le Pape est en train de faire un signe de croix pour éteindre l'incendie qui a lieu dans le Borgo, c'est-à-dire autour de la Basilique Saint-Pierre. Donc, il y a des emprunts utiles, il ne copie pas, il interprète. Et le fait d'interpréter donne à la fois, à ce type de représentation, une force visuelle, mais également une puissance de sens. Le mouvement du juge qui semble se lever, consterné, à travers le personnage vêtu à l'Orientale, de cet univers qui est en train effectivement d'être confronté aux menaces des Ottomans. Nous sommes dans les années 1548.

Lumière irréelle, lumière surnaturelle, et l'observateur est pris dans un bouleversement, étourdi par le tonnerre de l'apparition, le cri des présents et également la construction.



Regardez comment on construit une œuvre d'art à travers des lignes. Vous vous rendez compte effectivement que tout part d'une série de diagonales, associée à un jugement qui est lié au personnage qui se trouve sur la droite, le juge, et également un salut qui est lié à un autre jugement qui est celui d'un jugement qui relève l'homme esclave pour le libérer et pour le sauver, donc un jugement et un salut : la notion même de diagonale est ici à interpréter comme une construction de l'esprit. Cela veut

dire que Tintoret travaille les lignes comme un tracé de base pour insérer un vocabulaire, pour insérer une littérature visuelle du récit, que l'histoire se fait dans des lignes horizontales ou des diagonales qui sont issues de la terre, mais que l'histoire divine part du ciel, c'est-à-dire d'un au-delà qui intervient à l'intérieur d'une présence, qui est celui d'un en-dedans à travers le corps de l'esclave, de ce dénuement même du corps de l'esclave, interaction du haut et du bas, et réciproquement.



Observez l'expression de ces différents personnages qui sont ébahis, mais qui regarde saint Marc ? Personne. Donc la vision d'un au-delà n'est perceptible qu'au cœur de celui qui est visé par le miracle, c'est-à-dire l'esclave.

On voit bien que cet attroupement est situé dans la matérialité du réel et que ceux qui regardent ne voient que les conséquences de l'intervention de saint Marc qui sauve de la mort.

Saint Marc sauvant un Sarrasin d'un naufrage

1562 – 1566

Galleria dell' Accademia, Venise



Ce Sarrasin, aussi étrange que cela puisse paraître, va être celui qui bénéficie du Salut au cœur de la noyade, de cette noyade infligée par la tempête, par le mouvement du ciel, de cette réalité qui est associée parfois avec le thème d'une forme de résurrection. Ce corps dénudé : saint Marc intervenant et arrachant cet homme au naufrage de l'embarcation, au cœur de la tempête.

Mais ce qui est à voir aussi ici, c'est surtout la manière dont le mouvement est interprété. C'est à-dire que, à travers une image figée, nous avons quelque chose qui se dit dans un mouvement qui est traduit par une véritable élévation. Il est porté, pour ne pas dire transporté, par saint Marc pour l'arracher à la noyade, à la mort.

C'est le mouvement, le tumulte, la vision extrêmement surprenante de cette réalité qui fait du Tintoret "l'homme des corps développés".

Dessin d'après Daniele da Volterra
Samson et les Philistins
Papier gris-bleu, pierre noire, rehauts de blancs.
38,8 x 25,5 cm
Musée du Louvre



Cette puissance-là que l'on retrouve effectivement avec des dessins tels que ceux de Daniele da Volterra (la cité de Volterra, en Toscane). On voit que le dessin va devenir ou est issu d'une sculpture de marbre, et cette vibration du corps, de la chair, se traduit aussi à travers le tracé de la plume ou du lavis. On ressent ce que l'on voit, c'est-à-dire qu'il y a un ressenti fort de cette expression du corps.

Suzanne et les vieillards.

1557 environ. Huile sur toile 146,6 x 193,6 cm
Kunsthistorisches Museum, Vienne



C'est dans le livre de Daniel, chapitre 13 dans la version deutérocanonique.

Vous voyez les vieillards, ces vieillards graveleux qui sont bien cachés derrière des haies ; des haies où on voit pousser quelques roses éparses, définissant effectivement la sensualité de la scène.

Tintoret a fait un grand nombre de représentations des thèmes de nus. Les nus ne sont pas à voir comme des lieux d'érotisation, mais comme une sorte de vision allégorique de ce qui est associé à l'image que peut être Venise. Et ça, nous le verrons de manière beaucoup plus approfondie avec Véronèse, ce qu'on a pu entrevoir avec le Titien : la femme nue est associée à l'idéal d'une cité, Venise, représentée dans une dénudation, symbole de la Cité – inviolable.

Quels sont les éléments qui caractérisent ce tableau ? Avant tout, le choix du moment, un moment qui est à la fois sensuel et lyrique, qui nous permet de découvrir une femme perdue dans la contemplation heureuse d'une nature originelle, dans laquelle il y a deux vieux voyeurs qui semblent plutôt inviter le spectateur à participer à l'événement : si nous lisons l'œuvre de gauche à droite et que nous avons ce crâne légèrement dégarni de ce premier vieillard, nous aussi nous cherchons à voir. Cela veut dire que la manière dont l'artiste utilise les personnages à l'intérieur

d'un tableau nous permet de comprendre ce qu'il y a à voir, ce qu'il faut voir et parfois ce qu'il ne faut pas voir, de ce qu'il faut regarder mais aussi entre-voir, donc participer à l'événement.

Voir, regarder, se laisser voir, et le jeu du miroir : le rôle du miroir, parce qu'elle ne voit pas les vieillards, mais les vieillards la voient. Et elle se voit dans un miroir, c'est-à-dire dans la notion même d'un reflet, reflet à la fois semblant et dissemblant, avec une image qui est inversée.

C'est une mise en scène quasi-théâtrale. En effet, il y a la figure de Suzanne ou plutôt la lumière qui la fait ressortir dans toute sa splendeur. C'est-à-dire que le corps ici est accentué par la manière dont on voit ce corps associé à des sculptures antiques, en particulier des Vénus. La Vénus de Cnide, ces Vénus dénudées que l'on retrouve, dont les collectionneurs sont avides, des Aphrodite au bain, de ces types de représentations que Tintoret va emprunter et va réinsérer. Le nu est aussi l'idéal de l'esprit. Ce n'est pas simplement la dénudation, mais c'est également un état originel qui est représenté ici, un état « virginal ». La manière d'intégrer ce type de figuration est associée à des histoires, et le nu n'a de valeur que s'il raconte quelque chose, soit de l'Ancien Testament, soit de la mythologie.

C'est pour cela qu'on justifie la figuration du nu qui porte en lui-même un caractère allégorique que rien ne peut altérer, et que ce n'est pas la concupiscence de ces regards qui va altérer la vertu de Suzanne, ni les ennemis de Venise...

Vous pouvez remarquer les bijoux, la beauté des bijoux, et la splendeur de la coiffure et de ce blond, ce fameux blond vénitien, avec les perles scintillantes, à son oreille, les bijoux autour de ses poignets, et ceux qui sont éparpillés sur le sol, qu'on voit devant le miroir, avec le peigne. La splendeur de Suzanne n'a d'égale que la Beauté de Venise. Le Tintoret utilise encore une fois une surface qui reflète, mais ce reflet de l'eau, c'est un bain. Et regardez la jambe, la manière de s'essuyer, la façon avec laquelle elle sert à multiplier la lumière pour donner à la chair douce et sensuelle quelque chose de féminin, une luminosité magique, faite de nacre ou de marbre, mais pas forcément impassible. Ce morceau de bravoure montre bien que le Tintoret est un peintre, pas simplement du mouvement, mais aussi de la lumière.

Danaé

(Vers 1580, Musée des Beaux-Arts, Lyon)

Toujours une œuvre du Tintoret, une œuvre relativement tardive : nous sommes presque à la fin de sa vie, et Danaé, c'est cette princesse fille d'Acrisios, roi d'Argos, qui a enfermé Danaé dans une tour pour la « protéger », afin qu'elle ne puisse s'accoupler et donner naissance à une descendance (un oracle ayant annoncé à Acrisios qu'il serait tué par son petit-fils). Zeus (Jupiter) épris de Danaé se transforme en pluie d'or pour s'accoupler avec elle (cf. Les Métamorphoses d'Ovide). C'est également une métaphore de la Cité, de la Sérénissime.

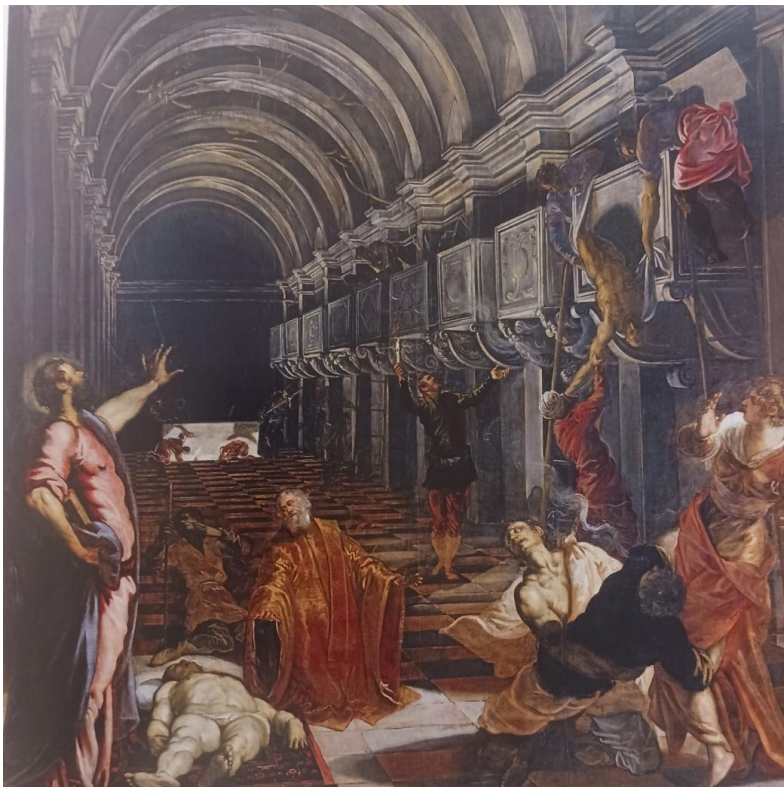


La Découverte du corps de Saint Marc.

1562 – 66

Huile sur toile, 405 x 405 cm

Pinacothèque de Brera, Milan



Là, tout se joue dans une superbe perspective, une perspective qui, elle, est linéaire transversale.

Je vais vous montrer **la construction de l'œuvre** qui va définir le récit et ce que j'appellerai « l'histoire narrative de ce qui est raconté ».



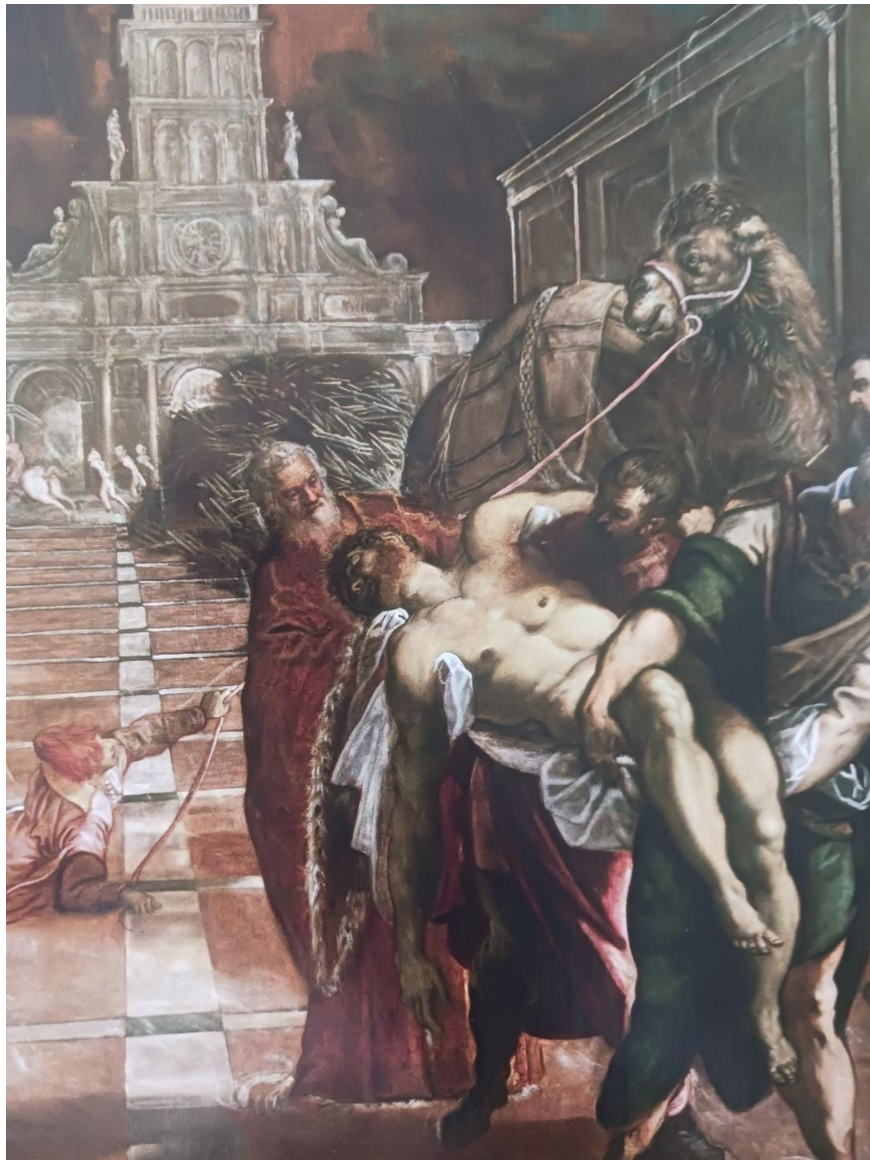
Tout se joue à travers le personnage qui est à gauche : c'est l'histoire de la découverte à Alexandrie du corps de saint Marc. Cela n'a pas de valeur historique au sens strict du terme par rapport au texte en tant que tel, mais le corps a été découvert. Parce que le corps était déjà dans un lieu gardé par des moines ; qui, à un moment donné, au IXe siècle, étaient dans une situation politique et financière complexe sous la domination ottomane et qui avaient du mal à vivre. Donc on peut dire que les moines ont facilité le transport du corps pour le protéger après quelques émoluments donnés à la communauté.



Vous avez à gauche saint Marc qui montre où est son corps, et vous avez le corps de saint Marc redécouvert à côté de ces deux marchands, l'un qui est vêtu comme un procureur, en damas doré, que l'on voit agenouillé, et l'autre est en train de tirer, personnage qui est en noir et différents serviteurs qui sont en train d'arracher le corps de ces tombeaux en suspension.

Cela veut dire que la découverte du corps de saint Marc, ici, la manière légendaire avec laquelle l'événement est interprété, devient un élément majeur : c'est saint Marc qui dit où il est, ce qui signifie que les deux marchands ne sont pas des voleurs. Cela veut dire aussi que le corps de saint Marc a été révélé par l'auteur de la découverte, saint Marc lui-même, et que le corps qui est déposé sur cette table de marbre noir, c'est le corps de saint Marc. Vous avez le corps « divin » du saint et vous avez le corps réel, celui qui va être ce corps, ces reliques vénérées à San Marco. Donc il s'entremêle ici à la fois un récit, qui est un récit associé à une histoire, mais aussi à un récit spirituel : c'est le saint qui montre où est son corps pour être sauvé face à cette présence et à la domination ottomane. L'intervention humaine n'est associée qu'à l'exécution de la volonté divine.

L'Enlèvement du corps de Saint Marc
(1562 – 1566. Galleria dell'Accademia, Venise)



Là, vous avez le transport du corps, et on retrouve le personnage. Et vous voyez quelque chose d'assez étonnant. Ce qu'on appelle ce bruissement des formes, auquel je faisais allusion de tout à l'heure, avec le reflet des maisons, que l'on peut voir dans les canaux de la cité de Venise. Si vous regardez les canaux, vous voyez le reflet des maisons, Mais ce reflet est totalement troublé par le mouvement ondulatoire de l'eau. C'est ce que nous voyons dans la superbe construction qui est derrière, totalement imaginaire.

C'est une grande période : le maniérisme, ce n'est pas ce qui est précieux, ce mouvement avec un affinement excessif des formes. C'est ce qui est dans l'ordre de l'imitation à la suite de Raphaël, avec Jules Romain en particulier, qui sera l'un des maîtres de ce courant maniériste, « alla maniera », « à la manière de » Raphaël.

Au fond du tableau, à l'arrière plan, vous avez un univers qui semble s'anéantir dans une sorte de brouillard qui trouble le regard et la forme même de l'architecture.

Vous voyez effectivement la perspective et la manière de rendre compte du corps. On ressent ici le poids de ce corps, la pesanteur du corps, et nous voyons ces personnages que nous avons vus précédemment : ces marchands que l'on a fait figurer comme des procureurs, c'est-à-dire de ces personnes qui assurent la gouvernance de Venise. C'est un « vol divin » : comment rapter les reliques (Sainte Foy de Conques, c'est du vol, elle était à Agen, on l'a transportée à Conques, alors que quelques moines sont restés quelques années à l'abbaye bénédictine d'Agen et, une nuit, ont volé les reliques).

C'est cet univers un peu curieux du monde médiéval où on s'arrachait les reliques. Comme je l'ai dit, avoir un corps saint à Venise accrédié la volonté de faire de cette cité une cité au pouvoir politique et commercial, ô combien important, sous la protection d'un évangéliste, et non des moindres, saint Marc.

Le Christ Marchant sur les eaux.
(cf : évangile de Matthieu 14, 22 – 33)
Huile sur toile (117 x 169 cm)
Vers 1575 – 1580.



Dans les années 1570-75-80, il va travailler une œuvre. Alors, la question : est-ce que l'œuvre appartient effectivement à Tintoret ? Est-ce que *le Christ marchant sur les eaux* appartient au registre de l'œuvre du Tintoret ? C'est un point

d'interrogation. Parce qu'il y a une autre œuvre où « le Christ marche sur les eaux », une œuvre qui est aussi attribuée au Tintoret et qui se trouve au Musée du Louvre, mais qui n'est pas tout à fait de la même facture.

Ici, le Christ se tient debout, face aux disciples, et la scène se passe au bord du lac de Tibériade, au milieu d'une violente tempête. Le Christ se tient debout sur les eaux et appelle ses disciples, qui ont peur. Mais alors qu'un panneau représente d'autres œuvres, celui-ci révèle un monde incertain, en proie aux dangers, aux doutes et à la confusion. Ce n'est pas simplement la tempête qui est représentée, mais l'état psychologique, l'état d'âme, à travers le sujet de la peur, qui est figuré à l'intérieur même de cette représentation.

Tintoret peint le vêtement du Christ par touches rapides d'une grande vigueur. L'auréole n'est qu'un cercle hâtivement tracé. La peinture semble épaisse, une sorte de densité avec des couleurs vives qui rappellent le début de sa carrière, des roses extrêmement étranges, métalliques et obtenus par un glacis cramoisi.

Détail



Le Christ du Tintoret appartient à un monde visionnaire. Et quand je dis « visionnaire », cela veut dire un monde d'un au-delà ou d'un ailleurs, avec un corps dénué de substance. Le corps n'est rendu que par la notion même des vêtements.

Ces pieds ne sont que des contours. Regardez ces pieds. Il y a quelque chose d'inachevé. Et ces pieds sont de la couleur des eaux du lac. Ils ne sont plus dans l'ordre de la chair. Ces pieds ne sont que contours, laissant passer le vert de la mer. Et ce vert atténué, c'est le vert de l'espérance face au lieu qu'est le mal.

Le lac de Tibériade représente le monde sombre. C'est l'inconnu. C'est le monde des monstres et du mal. En marchant sur les eaux, il marche sur les ondes du mal et foule les puissances du mal.

Détail : la barque avec les disciples



Cette mer est déchaînée Avec la composition présente, figurent des formes acérées, toutes en aspérité, emportées par un violent mouvement en zigzag, que l'on trouve dans le mouvement des vagues.

Les pêcheurs sont représentés par des touches de peinture sèche et sans nuance, à peine ébauchés. Deux seulement ont une auréole : Pierre, qui sans plus avoir conscience du danger, se jette dans les flots vers le Christ, et un autre apôtre, qui dirige l'embarcation vers le rivage, que l'on voit derrière, qui est peut-être André (?), son frère.

Dans la violence de la tempête, seul le Christ et l'arbre sont immobiles. Vous avez deux pendants : à gauche, vous avez la figure du Christ et à droite, la représentation de l'arbre. Il est difficile de connaître la nature même de l'arbre. Certains historiens de l'art ont associé la dimension d'une figuration d'une espèce qui aurait pu être celle du figuier, symbole de la sagesse, de la foi et de la relation avec Dieu. Il est souvent associé à la méditation de la Parole, à la paix intérieure. C'est peut-être une surinterprétation. Ces feuilles gris-vert et ces minuscules pétales blancs sont peints d'une seule touche épaisse ; quelque chose qui n'est pas très précis, voire une confusion de la représentation. Mer déchaînée, mer agitée. L'élément le plus important ici, ce ne sont pas forcément les personnages, mais la manière dont on affronte la vie au cœur des naufrages de l'existence.



C'est cela qu'il faut redécouvrir, non pas simplement un récit qui est mis en image, mais également comment le texte donne du sens à l'importance accordée au rapport des couleurs, entre les couleurs du monde aquatique, marin, avec les couleurs du ciel.

Il y a ressemblance, il y a reflet, il y a projection, il y a conscience, mais aussi la tunique du Christ qui porte les couleurs de cette agitation car lui seul peut apaiser les fonds marins et la tempête. Nous voyons comment une œuvre d'art nous permet d'appréhender cette conscience, que l'œuvre d'art est signifiante de quelque chose de beaucoup plus grand qu'un simple récit, et que ce récit donne véritablement à mener le monde vers les rives d'une plage accueillante, pour y trouver la Paix et le Salut.

Le Christ est en train de bénir, il bénit sur un fond qui est celui du sable. Il invite à venir effectivement sur cette plage pour reprendre refuge ou dans cette crique pour trouver la paix d'un univers agité. C'est une peinture sur le thème de la confiance.

C'est une peinture qui était destinée à un particulier, qui était destinée à une grande famille vénitienne, les Sanzi, qui étaient, bien sûr, des propriétaires de bateaux. Venise, c'est l'arsenal des « armateurs » faisant du commerce « international ». Venise a été maîtresse de la Méditerranée.

Vous voyez vers quoi on arrive ? Maintenant je vais vous inviter à débarquer et, effectivement, à redécouvrir cet univers du Tintoret.

La fois prochaine, le 16 mai, nous aborderons les œuvres qui se trouvent à la Scuola Grande de San Rocco.

Abbé Jean-Marc Nicolas
Responsable de la Commission Diocésaine d'Art Sacré
11 avril 2025