

## TINTORET

Cours du 16 mai 2025 : 2<sup>ème</sup> partie

### **Des portraits au regard puissant Scruter l'âme**

Cette seconde partie consacrée au Tintoret va concerner dans un premier temps la représentation des portraits. Puis j'aborderai une œuvre qui sera tournée davantage dans une sorte de méditation, assez originale dans l'ensemble de l'œuvre du Tintoret, la *Méditation de Marie l'Égyptienne*. Enfin, l'œuvre considérable pour laquelle il a consacré 24 années de sa vie à peindre les tableaux qui sont à l'heure actuelle dans la Scuola Grande di San Rocco, à Venise.

#### **Le portrait**

Nous avons déjà abordé ce thème lorsque j'ai parlé du Titien. Les portraits en majesté associés au thème du pouvoir : Le Titien et Charles Quint, ce sont des réalités ô combien importantes qui révèlent l'intention de l'artiste de se hisser à un niveau qui est celui de la représentation des grands de ce monde, permettant ainsi d'être quasiment l'égal de celui qui est représenté, de celui qui peint et de celui qui est figuré. Au cœur d'un tel chassé-croisé, les portraits sont effectivement des éléments où l'artiste prend conscience de la réalité de l'être, la conscience de l'être, qui est un des grands thèmes de la Renaissance italienne et française. Qu'est-ce que l'homme ? quelle est donc cette recherche d'identité, la notion associée bien sûr au libre arbitre, à la fois de la connaissance en tant que telle, mais aussi de la figuration, c'est-à-dire la spécificité de l'être identifiable et reconnaissable. Des portraits associés à la fonction des procureurs, magistrats de l'administration, qui sont chargés du service politique à l'intérieur des Procuraties qui se trouvent le long de la place Saint Marc, les anciens et les nouveaux bureaux de l'administration vénitienne.

Le Tintoret prouve son habileté et son originalité, en créant de troublants face-à-face. A la fois présent, mais parfois absent. L'interrogation du regard ne dit pas simplement une figure qui ressemblerait à la réalité du personnage représenté, mais bien davantage ce qu'est l'homme et quelle est la fonction associée à l'homme. C'est pour cela que les portraits chez l'artiste, le Tintoretto, mettent en valeur la notion de cette sociabilité. C'est un portrait qui met en scène le pouvoir et pas simplement l'identité de la personne.

Portrait du Procureur  
Jacopo Soranzo.

Vers 1550

106 x 90 cm

Gallerie dell' Accademia.



Vous savez qu'il a subi l'ascendant du Titien et il va peindre avec un grand nombre d'économies de moyens et par touches rugueuses qui offrent un surcroît de présence au modèle ; que l'on retrouve effectivement dans la manière de rendre compte et de figurer les tissus, que ce soit la moire, que ce soit le brocard, que ce soit les différents velours, la cité de Venise étant, comme vous le savez, la grande productrice de tissus, de très grande qualité et fort coûteux.

Son biographe, Carlo Ridolfi, raconte qu'en 1540, place San Marco, il y a une galerie qu'on appelle la Galerie des Merceries, qui se trouve au niveau du rez-de-chaussée des Procuraties. Sous la Tour de l'Horloge, la fameuse Tour de cette horloge qui se trouve à proximité du palais des Doges et de la basilique Saint-Marc. Il y a une poignée de peintres qui se disputent les faveurs du public, et pour acquérir un véritable public, il faut honorer la bourgeoisie et l'aristocratie du monde des finances et des différents personnages qui exercent le pouvoir. Donc il faut plaire, et pour plaire il faut représenter afin d'avoir commerce avec les plus grands. Etre peint par le Tintoret a été financièrement inférieur à une réalisation du Titien, car Titien avait des prix exorbitants, alors que le Tintoret va se situer dans cet espace où il va être reconnu comme un véritable portraitiste, mais aussi à travers son originalité, au cœur de ces tableaux, dont la fonction sera de mettre beaucoup plus en évidence le sens que la figuration du sujet figuré.

C'est ce que nous verrons tout à l'heure, lorsque nous aborderons le thème de la Scuola Grande di San Rocco. L'artiste interpelle le public, et le Tintoret va interpeller le public afin de voir et de reconnaître le grand thème : c'est avoir un portrait, mais qui va effectivement là aussi se déployer dans cette conscience d'une philosophie, cette philosophie que l'on peut associer au terme grec de la Némésis (Justice distributive).

C'est l'imitation du réel, mais la réalité regroupe quoi ? enferme qui ? et que révèle-t-elle du personnage figuré ? Cette réalité n'est pas simplement de l'ordre de la ressemblance pour dire effectivement « je me reconnais », mais est-ce que je me connais en tant que tel ? La primauté accordée ici étant le pouvoir d'une aristocratie gouvernante.

Portrait d'une jeune  
femme dans un fauteuil.

Date 1553

102 x 79 cm

Musée Amersfoot,

Pays – Bas



Également dans le portrait de cette *jeune femme dans un fauteuil*.

Nous ne connaissons pas le personnage figuré ici : la femme au corset, à travers le voile et la transparence du voile qui est figuré dans cette dentelle de Burano, les dentelles de Burano étant extrêmement célèbres. Vous remarquerez également la qualité des gants, la qualité du revers et du tissu qui est en résonance avec la chevelure rousse de cette femme. Un simple visage surgit de l'ombre et de l'obscurité, se tournant vers le spectateur.

Le portrait est une interrogation pour savoir ce qui est représenté et savoir qui est figuré ; mais bien plus qu'une simple figuration, c'est l'interrogation qui se manifeste par la dimension du regard, le jeu du regard entre celle qui est figurée et qui est peinte, et le spectateur qui contemple à travers les âges et les siècles, au cœur de ces galeries d'art où sont rassemblés ces portraits qui ont perdu un peu de leur identité car ils étaient destinés à la famille : portraits de mariage, portraits de prestige, un portrait dit spalla, c'est un portrait « d'épaule », c'est-à-dire que ce sont des portraits de trois-quarts. Ce n'est pas un face-à-face, mais c'est un trois-quarts.

Cela veut dire que nous avons une situation qui est là aussi un des éléments référents dans l'ensemble de l'œuvre du Tintoret, c'est la dimension de la diagonale. La diagonale qui se situe dans une perspective qui dit que cette femme, à un moment donné, finira bien par se lever, quitter le cadre du tableau. « Portraits d'épaule », ces portraits vont se déployer avec de grands personnages où le noir sera la figure de l'aristocratie et de la grandeur du pouvoir, telle la famille Doria. Il faut noter également que la famille Doria sera associée à la famille Pamphili qui a durant le XVI<sup>e</sup> siècle un très beau palais dans la cité de Rome, les Doria-Pamphili.

Portrait de Nicolo Doria

Vers 1545

193 x 114,9 cm.

Collection particulière



*L'homme de 39 ans*, 1545 - 1546

L'homme figuré assoit à la fois toujours cette dynamique du principe di spalla, de trois-quarts. Cette manière de faire et de représenter met bien en évidence cette notion qui est de mettre la démarche de quelque chose qui n'est pas figé. La position de trois-quarts crée une dynamique qui est celle d'entrer et de sortir du tableau. Il y a donc une véritable perspective qui est celle d'un mouvement qui va être engagé malgré l'aspect effectivement figé, au cœur de la pose dans laquelle il a été figuré.

C'est toujours le face-à-face Et ce face-à-face reprend la formule du Titien qui, lui, peignait dans la grande majorité à l'exception de quelques tableaux, de face. Il faut effectivement approfondir la dimension du regard. Ce qui prime, c'est le fait d'être regardé et de regarder : l'intensité de ce que j'appellerai le mystère de la rencontre, le mystère de la connivence. Il y a dans l'œuvre du Tintoret ce rapport entre les portraits d'amis et les portraits officiels.

Et le regard est beaucoup plus que psychologique. Il est une scrutation de la conscience de l'être. Qu'est-ce que l'homme ? Qu'est-ce qui est le plus important dans ce qui est figuré ? C'est le statut social. Mais le statut social doit se définir par cette présence humaine associée à la notion de la capacité. Un statut social qui n'est pas simplement de l'ordre du mérite, mais de la compétence. Et cette compétence devenant ainsi le mérite qui s'arrache à la dépendance sociale des grandes familles, pour que les choses soient effectives dans cette répartition du pouvoir. Vous savez que les différentes activités du pouvoir à Venise reposaient sur la rotation des grandes familles, pour éviter que certaines grandes familles, s'emparent du pouvoir : par rapport aux Procuraties, ils changeaient d'étage et de lieu tous les deux ans. Donc cela éliminait toute prise du pouvoir.

Donc ce statut social définit un autre pouvoir, le pouvoir de la compétence que va mettre en scène l'œuvre du Tintoret. Et l'œuvre la plus admirable parmi ces portraits, c'est l'attachement du Tintoret aux petites gens, el popolo.

Portrait d' homme  
Vers 1540 ?  
46,7 x 37,2 cm  
Galleria Palatina  
Palais Pitti  
Florence



Il faut savoir que le Tintoret est issu d'une famille d'artisans et d'un milieu modeste de teinturiers. Et dans le quartier du Cannaregio, où il va vivre puisqu'il sera enterré dans l'église de Madonna dell 'Orto, il sera très attaché à cette présence de la dignité humaine parmi les plus faibles et les plus fragiles. Et ceci, on va le retrouver tout à l'heure dans un de ces tableaux où il met également en scène, effectivement, le peuple. C'est un des éléments majeurs que l'on peut trouver chez le Tintoret, mais qu'on ne retrouvera pas chez d'autres peintres, ou ça ne sera que de l'ordre de l'anecdote. Ici, c'est la conscience même de cette interrogation, à la fois de la fragilité humaine mais de la puissance de l'être.

« Simplicité pour un surcroît d'âme », tel pourrait être effectivement le titre de ces personnages portraiturés, pas simplement par une stratégie qui est d'acquérir pour le Tintoret, dans une certaine classe, sa renommée, parce que durant cette époque, il fallait effectivement créer son monde, créer au cœur de sa boutique, de son atelier, où il y avait quelques apprentis, quelques élèves, en particulier, je signale qu'une de ses filles était peintre et une excellente musicienne, qui va participer à la croissance de l'atelier, Ce qui veut dire que la grandeur du Tintoret est dans la manière de représenter l'originalité d'une qualification, qui est celle de donner à voir autrement et de bousculer les valeurs mêmes de la perspective pour donner une autre orientation et une autre définition de l'art de peindre. Présence qui émanait à la fois de la manière de peindre : on voit ces touches rapides, ce déploiement qui semble se dire avec intensité, scruter un moment pour définir la conscience de la personne et de l'interrogation. Grandes thématiques sur « Qui suis-je ? », que nous retrouverons dans l'ensemble des productions littéraires de l'époque.

### *Sainte-Marie l'Egyptienne en méditation*

1583 – 87

Huile sur toile 425 x 211 cm

Scuola di San Rocco, Venise



Sainte-Marie l'Egyptienne (Ermite en Palestine au V<sup>e</sup> ou au III<sup>e</sup> siècle, selon Jacques de Voragine) est peinte à côté d'un torrent, d'un ruisseau. C'est une œuvre qui se trouve à la Scuola Grande di San Rocco.

Tout à l'heure, je vais parler de la Scuola Grande di San Rocco qui n'est pas une école, malgré ce que nous pourrions entendre à travers le nom. C'est un lieu de charité, c'est-à-dire un lieu de solidarité, sorte de « Secours populaire » ou de « Secours catholique » de l'époque, mais qui va très loin, une sorte d'assurance pour la protection à la fois morale, humaine, sociale et alimentaire de ses bénéficiaires.

Le Tintoret peint, effectivement, cette conscience-là à travers ce tableau qui se trouve à l'intérieur de la Scuola Grande di San Rocco. C'est une femme en méditation, qui fait référence à Marie l'Egyptienne, et cette femme en méditation prie. Le Tintoret devant un thème aussi spirituel que la méditation et la prière, avec une seule protagoniste, a une imagination visionnaire, qui va permettre de déployer et de remplir l'ensemble du tableau par un espace qui est celui de la nature. Ou plus exactement de « la transfiguration de la nature » qui se charge d'exprimer le sentiment religieux. La contemplation, le flux vital qui parcourt et anime les choses de l'univers.

Comment travaille-t-il et comment procède-t-il ? Il se sert des moyens qui sont les siens, c'est-à-dire de ce qu'on appelle le luminisme, l'importance accordée à la lumière qui fascine à travers cette dimension de l'ombre dorée, la conscience d'un

crépuscule pour un éveil au cœur de la nuit. Atmosphère de cette lumière qui encore une fois vient rompre soudainement les ténèbres et éclairer les silhouettes de ses reflets. Petit matin ou soir finissant, petit matin de l'éveil où au bord d'un ruisseau s'écoule la danse des nuages que l'on voit au fond. Une lumière qui fait participer tous nos sens.

Il y a donc ici quelque chose que nous retrouverons au XIX<sup>e</sup> siècle, à travers la peinture naturaliste de Courbet et de ses « coreligionnaires » avec l'Ecole de Barbizon. Et plus tard, ça sera le thème des pré-impressionnistes avec Boudin et Jongkind, puis des impressionnistes. La nature dit une conscience de l'être, cette nature qui se définit par une sorte d'image intérieure de ce que ressent Marie l'Egyptienne au cœur de cette vision.

Tintoret va travailler dans cette respiration de la nature pendant de courts instants. Mais cette révélation semble détruire sa substance physique. Comme si le Tintoret nous donnait à voir une vision totalement intérieure. On pourrait retrouver un paysage. Mais ce paysage, il l'a peint, non pas sur nature ou sur une étendue de la terre ferme de Vénétie, mais il l'a peint dans un atelier. Donc il reconstruit cette image à travers la figuration au premier plan, à droite, d'un palmier. Ce « petit détail » du palmier que l'on ne voit pas forcément au premier regard, parce que, comme chacun d'entre nous, on regarde la femme. Mais la femme nous conduit vers quoi ? Elle accompagne qui ? Elle est associée à ce ruisseau, à ce ruissellement, à cet arbre couché qui devient ce petit pont en déséquilibre qui permet de passer sur une autre rive, d'entrevoir un petit bourg avec quelques maisons, ce hameau qui dit le lieu d'un univers qui est le monde paysan.

Cette terre est l'expression du sentiment de la nature et de l'harmonie entre l'homme et l'univers, que le Tintoret réussit à interpréter dans une transfiguration intérieure. Il y a donc deux rapports à la notion de la lumière, la notion de cette lumière qui rayonne de Marie l'Egyptienne et qui va se déployer dans cette aura dorée à l'intérieur même des frondaisons au cœur de ces arbres.

La Scuola Grande di San Rocco, c'est une institution qui a été fondée en 1478 par de riches marchands Vénitiens. C'est une corporation d'entraide, et cette Scuola Grande di San Rocco est associée à un quartier, et chaque quartier avait sa corporation d'entraide sociale. C'était extrêmement important et chaque corporation regroupait des personnes très fortunées. Corporation donc à but non lucratif, mais aux avantages fiscaux considérables. Parce que l'administration déléguait tout le pouvoir de soutien et d'entraide sur ces structures corporatives. Et ces schémas corporatifs vont développer effectivement une grande importance dans différents quartiers : la Scuola di San Marco, la Scuola di San Giovanni, etc. Associés à l'Eglise, des laïcs en étaient les gestionnaires (Il n'y avait qu'un aumônier et il n'avait pas droit à la parole).



Donc nous avons une architecture construite à partir du goût de l'époque. L'architecte est Pietro Bon, à partir de 1517, et ce sera achevé en 1549 par Scarpagnino. Ce sont des élèves d'un autre architecte qui s'appelle Serlio. Serlio va écrire un traité sur ce qu'on appelle « l'harmonie des formes en architecture ». Et il reprend le texte de Vitruve, le célèbre architecte de Rome sous Auguste (né en 63 av JC, règne 27 av JC - 14 apr JC). Auguste a un gendre, Agrippa, qui est édile, préfet de la ville de Rome, préfet pour l'aménagement de la Ville, et qui va demander à Vitruve de reconstruire « Rome en marbre ». C'est à Agrippa que l'on doit le Panthéon.

Auguste avait effectivement trouvé une ville de Rome un peu délabrée, qui était construite en briques. Et c'est Vitruve, à la demande d'Agrippa, qui va redonner à Rome la blancheur du marbre. Vitruve parle de cet équilibre des formes. Il faut que l'univers soit en harmonie, l'univers architectural définit une conscience de la vision. Auguste n'est pas tout à fait « empereur » (Octave a les titres d'« Auguste », de « Princeps », puis de « César ». L'« imperator » est un général victorieux), mais nous l'appelons quand même « empereur », par habitude historique.

On voit ici comment on associe la notion du triangle, la notion des baies géminées et la fonction d'avoir un espace « serlien ». Vous le voyez sur la Scuola Grande di San Rocco, le bâtiment qui est sur votre gauche, et en face, vous avez l'église Saint-Roch. Saint Roch est le saint patron guérisseur des pestiférés.

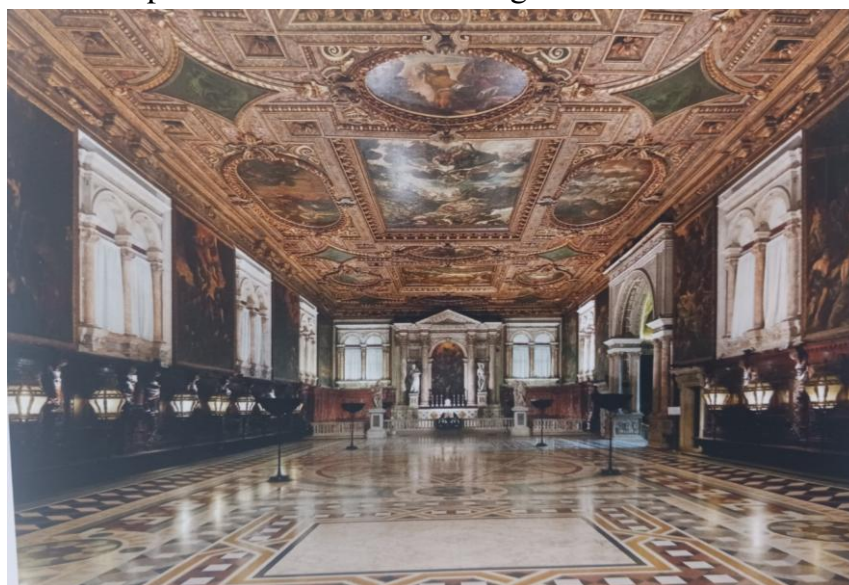
Vitruve est l'architecte modèle, dont on retrouve les écrits que l'on va traduire et qui vont être utilisés par la totalité des architectes de la Renaissance. Allez donc à Chambord, c'est une architecture empruntée à Serlio, qui reprend le modèle de Vitruve et qui utilise un fronton triangulaire. Dessous, vous avez deux baies en plein cintre ; au rez-de-chaussée, un élément en plein cintre, avec un oculus (forme circulaire), alterné par des colonnes, elles, qui ne sont pas engagées, mais qui sont en relief, avec des chapiteaux de style corinthien mais composite, avec un entablement extrêmement développé. Tout cela évitant de voir le toit ; et permettant de comprendre que l'harmonie dit la notion même de la conscience de ce qui est représenté, l'architecture

et le travail de l'esprit des formes. Cette conscience humaine qui est celle de l'équilibre associé aux mathématiques, qui met en scène la notion de la raison. Cette raison de la manière de penser le monde, c'est d'en associer l'équilibre au cœur même de l'architecture.



**Voici la façade**, on voit également la notion de polychromie insérée, comme des sortes de camaïeu, mettant en scène cette vision.

La partie que l'on voit en retrait est une reconstruction du XVIII<sup>e</sup> siècle associée à une perte, à une démolition, qui avait entraîné un débordement de cette toiture. Vous voyez la corniche : on dirait une façade du temple d'Ephèse (la librairie à Ephèse). C'est donner un équilibre. Vous avez des formes triangulaires, vous avez des formes en relief. C'est beau parce que c'est harmonieux. Il y a du rythme, c'est scandé, c'est équilibré et ça donne un apaisement de l'œil et du regard.



Vous voyez **le rez-de-chaussée de la Scuola Grande di San Rocco**.

La partie inférieure, c'est là où on accueillait les pauvres qui venaient chercher soit des vêtements, de la nourriture, etc., donc ils venaient pour être aidés. La solidarité était extrêmement importante à Venise parce que le pouvoir des Procuraties et des Doges n'assumait pas cette réalité.

Un concours est organisé pour la décoration des salles. Participent le Titien et bien d'autres peintres, et on demande aussi au Tintoret. Le Titien va mettre beaucoup de temps à rendre son projet et le Tintoret, lui, va travailler (Il va travailler pendant 24 ans à la Scuola Grande di San Rocco, mais il va s'imposer). Au lieu de présenter un projet devant le Conseil « d'administration », avec les grands seigneurs et les grands personnages de l'époque, cette aristocratie essentiellement maritime et commerçante, il va placer dans la nuit, au sommet du bureau, le portrait de Saint Roch. Au lieu de le présenter, il s'impose.

Et qu'est-ce qu'il dit ? « Je ne veux pas d'argent, je vous l'offre ». Ils sont obligés d'accepter, parce que c'est une œuvre caritative, et dans la règle qu'ils ont établie eux-mêmes, tout cadeau doit être accepté et en aucun cas revendu. Vous voyez que le Tintoret est un garçon très fin, un peu provocateur, qui s'est fait délicieusement détester par ceux qui avaient concouru durant cette période-là. C'est ainsi qu'il a obtenu ce qu'on appelle le marché. Vous allez voir l'œuvre tout à l'heure.

Ici, on est dans la grande salle, ce que j'appelle la « Salle d'apparat », la salle où se réunissent les différents donateurs. Et ils étaient très nombreux, qui donnaient un pourcentage de leur bien, et ils le disaient officiellement. Et chacun voulait faire encore plus que les autres, bien sûr. Et Tintoret pendant 24 ans - il ne va pas travailler tous les jours, nous ne nous affolons pas ! - mais pendant 24 ans, il va travailler pour cela. C'est l'œuvre majeure où il va peindre des choses extrêmement importantes, des tableaux d'une valeur assez extraordinaire. Je ne parle pas de valeur marchande, mais de valeur esthétique et artistique.

## L' Annonciation

Huile sur toile ( 422 x 545 cm )  
1582 – 1581.

Scuola Grande di San Rocco,  
Venise.

Prenons le cas de *l'Annonciation*.



Qu'est-ce que nous voyons ? Nous pensons au Gréco, qui sera considéré comme le maître du maniérisme. Je rappelle ce que c'est : le maniérisme est issu de l'influence des élèves de Raphaël, en particulier de Giulio Romano (Jules Romain) qui a été élève de Raphaël, qui a bien connu également Michel-Ange, et le maniérisme signifie « alla maniera », à la manière de, à la façon de. C'est « peindre comme », comme Raphaël, comme Michel-Ange. Raphaël, cela va être le thème du dessin, de la couleur, Michel-Ange, le thème de la force sculpturale du corps : d'un côté couleur et dessin, de l'autre expression du corps, de la chair et du volume, et de la dynamique des formes.

Ici, si nous lisons l'œuvre de gauche à droite, à travers ce thème de *l'Annonciation* qui se trouve dans la grande salle d'apparat, nous sommes dans un monde ruiné, et ces ruines deviennent une porte ouverte qui est en diagonale. On retrouve donc la grande perspective en diagonale qui est utilisée par le Tintoret. Nous n'avons pas une perspective linéaire avec un point focal à partir duquel s'organise l'ensemble de la scénographie ; mais ici il va déplacer les champs visuels, il va déplacer ce regard pour donner une force expressive beaucoup plus grande.



Nous voyons ces anges, ces putti qui apparaissent dans une forme de courbe. Et cela crée là aussi une véritable dynamique qui passe au-dessus de la porte, et l'ange Gabriel est en train de voler et il montre l'Esprit Saint. L'Esprit Saint est sur le parement du lit.

La Vierge Marie est étonnée. C'est le premier temps qu'on appelle dans les sept déclinaisons de l'acceptation de la Vierge, l'effroi. L'effroi étant considéré comme la surprise d'étonnement. On voit Marie quitter son travail. On voit des petits détails. Tel petit détail qui consiste de faire de l'ange celui qui fait rentrer le monde détruit, qui est en ruine, dans un monde construit, renouvelé par le « fiat » de Marie.



Et regardez bien un autre détail : les trois matelas. Ce n'est pas du tout anecdotique. Ce recouvrement, le voile de lit, est associé au thème du tabernacle. Vous savez que le mot « tabernacle » est un mot qui veut dire « tente », une tente dans le désert (où Moïse s'entretenait avec Dieu). Ces trois matelas sont associés aux trois nappes qui recouvrent l'autel tridentin (du Concile de Trente). Les trois nappes font référence aux différents tissus que le Christ a portés et a laissés dans le tombeau sur le bas-côté après sa résurrection : lorsqu'on lit les récits de la résurrection, les tissus étaient pliés. Marie a la tête devant ces trois matelas : c'est aussi un mystère trinitaire. Et on voit effectivement que la tête s'inscrit devant les trois matelas et signifie la conscience de ce que vit Marie au cœur du récit de l'Incarnation.

C'est une théologie de cette époque. Certains historiens de l'art disent que le Tintoret n'a pas été influencé par le Concile de Trente (1563). Je vous rappelle que le Tintoret est mort à l'âge de 76 ans, en 1594. Je suis persuadé qu'il a eu des influences, en particulier avec les Franciscains, qui sont à Venise, à l'église des Frari, l'église gothique uniquement construite en briques.



On voit quand même qu'il y a une notion de tente, Marie devient le tabernacle, la réalité de l'accouchement est mise en scène ici dans la conscience d'un événement ; mais cet événement va être traduit d'une façon théologique et symbolique par le mystère incarné par ces petits détails, qui en disent beaucoup plus que ce que nous croyons reconnaître ou ce que nous croyons entrevoir. C'est en cela que l'œuvre est absolument admirable. Elle se situe à l'intérieur de cet espace, où ces personnages, ces très hauts dignitaires, sont reconnus dans le don qu'ils font (et retrouvent une grande vanité tout en faisant cela au nom de la foi).

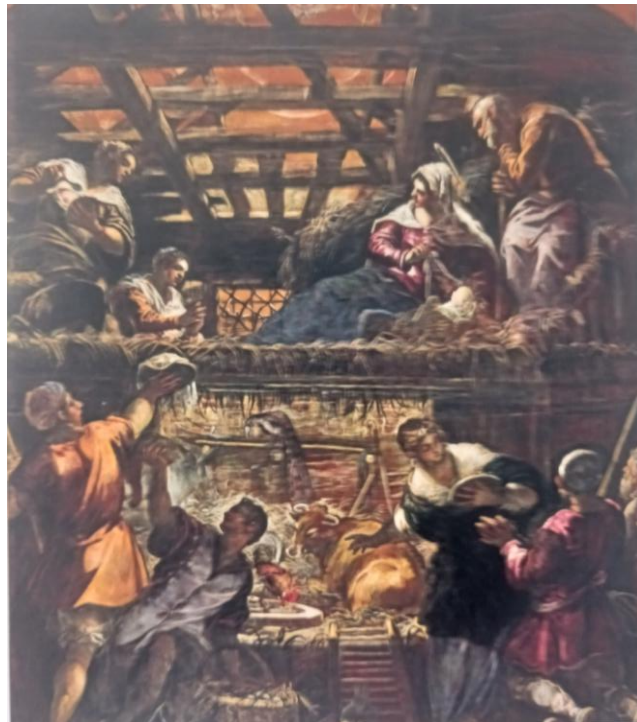
On voit ce mouvement-là, les notions du tabernacle, de l'Incarnation, la notion même, plus précise, de ce passage des ruines avec ce mur dont on voit la base d'une colonne, avec le socle, les murs en briques, un mur délabré, ce mur ruiné qu'il faut rebâtir et reconstruire. Une œuvre où l'on observe aussi le rapport des couleurs, intenses, qui sont en quelque sorte à travers la tunique, la robe de la Vierge, une résonance avec les tentures du lit.

### *L'Adoration des Bergers*

Huile sur toile (542 x 455 cm)

1578 – 1581

Scuola Grande di San Rocco, Venise



Cette *Adoration des Bergers* est divisée en deux parties, deux parties d'égale importance du point de vue pictural. On voit bien qu'il y a deux niveaux. Premier niveau, le monde des paysans. Second niveau, la Nativité. Mais aussi un troisième niveau, une grande toiture ouverte et délabrée. Il y a de la paille, il y a les femmes. Les bergers sont en bas. Les femmes sont en haut. Ce sont les femmes qui ont procédé à l'accouchement.

La partie supérieure est destinée à la Sainte Famille, la partie inférieure aux bergers qui offrent leurs dons à l'enfant.

Egalement un petit détail, une corbeille dans la partie inférieure, où il y a des œufs. Ces œufs vont avoir une symbolique encore plus grande...



Dans la partie supérieure, à droite on voit Marie, Joseph, et l'Enfant Jésus est ici figuré dans une extrême fragilité.

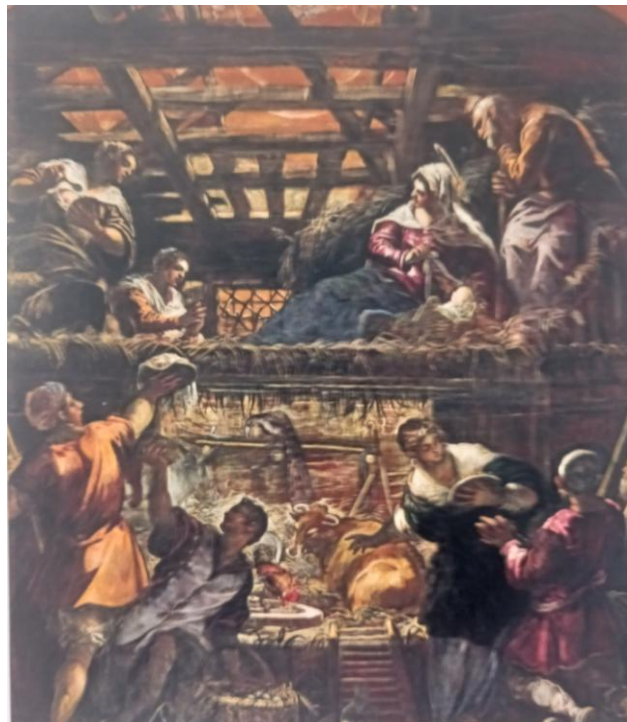
Marie est en train de soulever un voile transparent. En soulevant le voile transparent, elle dit là le mystère de l'Incarnation, c'est-à-dire d'une représentation. La notion de mystère, le mot « mystère » en tant que tel, signifie dévoiler. C'est Marie qui révèle que cet Enfant n'est pas un enfant ordinaire, et ce dévoilement dit un mystère de transparence, de révélation qui ne peut être compris qu'à travers la dimension de la foi ; et que ces femmes qui sont à côté disent la nature même de cet Enfant qui est véritablement né homme. On remarquera que Marie se tourne pour présenter cet Enfant.

Joseph est toujours dans une situation de méditation et de contemplation, d'un mystère qui peut être à la fois étrange mais, comme tout mystère, qui reste toujours à vivre au cœur d'une expérience.

Le Tintorette montre que les choses les plus humbles ont aussi leur importance. Il abandonne l'iconographie traditionnelle et la disposition habituelle des figures pour nous présenter la naissance de Jésus dans une grange, en situant ses personnages sur deux éléments superposés. Ce sont deux niveaux de lecture, de ces niveaux de lecture où il va dire à la fois la nature et le surnaturel, qui restent toutefois unis par la lumière surnaturelle provenant du toit, une lumière qui filtre entre les poutres pour éclairer les figures des bergers en définissant leur silhouette comme c'est presque toujours le cas chez le Tintorette. Il suggère plus qu'il ne montre véritablement.



C'est presque toujours cette dimension-là. C'est ce soin minutieux des éléments de détail de la scène qui introduisent l'observateur dans le tableau. De ce geste, de la densité du geste, de ce côté naturel, d'une figuration et de ces touches extrêmement rapides qui n'enferment pas la réalité des corps dans ce que j'appellerai « la matière cernée », « la peinture cernée ».



Mais il y a quelque chose qui relève d'une sorte de bruissement de la couleur et du trait, et il découvre avec précision un panier, ce panier avec les œufs : ce sont les œufs de Pâques ! L'œuf est le symbole de la Résurrection. L'œuf, depuis la plus haute Antiquité, est considéré comme le symbole de la vie.

Il faut aller voir en Egypte, en Mésopotamie : l'œuf est considéré comme le centre même d'une réalité de fécondité. La matière dure de la coquille laisse pressentir la nourriture que représente l'œuf. Donc l'œuf, dans la corbeille, est une préfiguration de la Résurrection.

Le rouge de la tunique de Marie est associé également à la robe. Le rouge, le sang et la dimension spirituelle liée à l'acceptation, mais le bleu dit la transcendance.

Mais ce qui est intéressant, c'est qu'il faut partir des choses les plus simples pour comprendre les choses surnaturelles, et la manière de composer cette œuvre de la part du Tintoret met bien en évidence ces êtres-là, aussi simples soient-ils. Il faut savoir que les bergers, durant la période où le Christ est né, étaient de simples malfrats : ils étaient bannis de la société, ils n'étaient bons que pour aller accompagner les troupeaux, pour la transhumance des troupeaux, avec des mœurs des plus douteuses. Donc ils vivaient effectivement cette réalité alors que là, ceux qui vont donner à manger à la Sainte Famille, ce sont ces bergers.

Et ces bergers qui donnent à manger font référence à ceux qui donnent à manger, aux contemporains de la Scuola Grande di San Rocco, qui exercent ce pouvoir et qui sont effectivement bergers en humanité. Tout ceci étant une interprétation « théologique » de la fonction et de l'usage du lieu qui est de nourrir, de vêtir, reprenant effectivement toute la classification des références faites dans l'évangile de Matthieu (ch. 25, v. 34-40) : « Tout ce que vous avez fait au plus petit d'entre les miens, c'est à moi que vous l'avez fait ».

Et cette fragilité associée avec la puissance des regards, met bien en scène cette conscience de l'individu, qui est de servir. C'est d'ailleurs cette scène tout entière qui semble s'ouvrir à la lumière. La lumière répartie dans la totalité. Elle n'est pas simplement enfermée sur la Sainte Famille, mais elle irradie sur la totalité des personnalités et des personnes qui sont figurées ici.

Les bergers dans la partie inférieure regardent vers le haut, vers la source lumineuse, et la Vierge Marie ne se penche pas sur l'Enfant, comme c'est le cas dans l'iconographie traditionnelle. Mais elle se tourne elle aussi, avec Joseph, vers la lumière triomphante et révélatrice qui pénètre à travers les poutres disjointes. Ici, le personnage le plus important, c'est la lumière, et la lumière dit la divinité même du sujet représenté.

Dans la Scuola Grande di San Rocco, il y a toute la vie du Christ, la vie de la Vierge, il y a également des scènes de l'Ancien Testament, et en particulier une scène importante que, par analogie, vous allez vite comprendre, c'est la réception de la manne dans le désert. Pour un lieu où on fait la « charité » au sens le plus noble du terme.

### **Le thème de la Cène.**

La Cène

Huile sur toile  
( 1578 – 1581 )

La Scuola Grande  
di San Rocco

Venise.



Comme dans beaucoup de ses œuvres, Tintoret construit l'espace dans cette diagonale qui crée une véritable dynamique. Et ce n'est pas un effet de style qui pourrait simplement caractériser l'œuvre du Tintoret, mais c'est surtout une dimension de mettre en évidence que la diagonale est une perspective d'avenir.

Cela veut dire que les choses ne sont pas figées en elles-mêmes et que cette dynamique crée un mouvement lié à un déplacement. Si vous mettez les choses dans une dimension horizontale, vous arrêtez le temps. La *Cène* de Léonard de Vinci, c'est arrêter le temps dans un lieu qui est un réfectoire, c'est le temps d'une présence, c'est le temps qui met en suspens l'exercice de la vie spirituelle associé au repas qui est celui des moines. Ici, c'est la dimension du don qui va être scénographiée et tout cela se passe à travers ces figures.

Les personnages. Comment entre-t-on dans ce tableau ? C'est ainsi qu'il faut quand même procéder si on veut faire une lecture plus ou moins cohérente. On y rencontre un seuil de dénuement avec, à gauche, un mendiant qui, à côté de lui, a du pain, puis à droite, une femme qui a, elle, une cruche, et un petit récipient avec deux œufs, difficilement visibles.

Il y a un emmarchement à trois niveaux. Et ce qui est au centre, c'est le chien, signe de la fidélité. Mais cette fidélité du chien, cela veut dire qu'il a foi en son maître, et c'est le chien qui fait le passage en direction de la scène, de ces différents personnages qui s'interrogent, qui sont associés, qui s'étonnent, de ces personnages à qui le Christ s'adresse. Le Christ n'est pas celui que l'on voit à droite.

### Détail : le vaisselier



Ce fond avec le vaisselier qui n'est signe pour le XVIe siècle que de la grandeur de ceux qui reçoivent. On présente la vaisselle qui est un signe d'apparat et d'honneur associé à la richesse. On montre de la vaisselle qui permet de dire qu'on a de quoi manger.

### Détail : le Christ



Au bout de la table, deux personnages qui semblent être à la fois étonnants et étonnés ; on voit le Christ, avec saint Jean, on voit le Christ qui donne un morceau de pain (qui est ici-même davantage une représentation d'une hostie) à ce personnage qui semblerait être Pierre (?).



Vous avez une littérature surabondante concernant cette œuvre, parce que les gens se posent la question, mais où donc est Judas ? Effectivement il est quelque part, mais il n'est absolument pas identifiable : étrange ! Certains vous diront « mais on voit Pierre, alors ? » ; certains vous diront que c'est le personnage de droite ou que c'est ce personnage que l'on voit le troisième sur la gauche à table, qui regarde et qui n'a pas de nimbe. Pourtant, vu de près, il en a un. Ou est-ce ce personnage grandiloquent que l'on trouve à droite revêtu de jaune, qui était effectivement la marque des juifs ? Ou est-ce que c'est celui à genoux qui est en train de s'étonner et qui est à distance ? On ne sait pas. Alors vous avez toutes les versions, mais je crois qu'à un certain moment il est bon de ne pas tout savoir. Parce que cela permet effectivement d'interroger dans cette ascension : le Christ est inséré dans un escalier monumental. C'est déjà la préfiguration de Gethsémani. La montée vers le calvaire.

### **Une autre Cène dans l'église San Giorgio Maggiore, Venise**

(1592 – 1594)

Huile sur toile, 365 x 568 cm

1594, c'est l'année de sa mort, le 13 mai. Comme dans beaucoup de ses œuvres, et en particulier dans ses toiles de la grande salle de la confrérie de San Rocco, le Tintoret combine avec génie deux différentes sources de lumière. Parce que l'élément qui construit l'espace, c'est cette lumière avec le pavement, cette lumière qui émane, qui irradie l'ensemble, cette lumière qui dit ce rapport très flouté de ce qu'on pourrait appeler les silhouettes, que l'on retrouvera chez un autre artiste qui fit un passage à Venise, le Gréco. Le plus grand "successeur" du Tintoret, c'est le Gréco, avec ses figures diaphanes.



Le Tintoret combine avec génie cette lumière, lumière irradiante, lumière spirituelle, les mouvements, une sorte de disposition et de représentation extrêmement complexes. On y retrouve toujours sa grande figure de style, qui est cette diagonale transversale.



Une lumière apparemment naturelle provenant d'une source interne ou externe au tableau, et une lumière artificielle ou surnaturelle interne à la représentation. C'est ainsi que, dans la perspective grandiose définie par le raccourci en diagonale de la grande table le long de laquelle sont assis les douze apôtres et Jésus, l'auteur utilise deux sources lumineuses qui déchirent symboliquement les ténèbres de la pièce dépouillée.

On entre dans la nuit. Cette profondeur, cette perspective vers la nuit dit effectivement l'obscurité de la mort à venir.



Et cette manière d'utiliser la lumière comme source symbolique, va dire combien la pièce est à la fois agitée mais aussi dépouillée, que les putti (angelots) que l'on voit apparaître, que les monstres qui semblent se défier dans les ombres d'une nuit orageuse, sont toujours quelque chose de très étrange. Placée en haut à gauche dans le dos des personnages, on voit une lumière d'une lampe à huile. Elle éclaire par derrière, dessinant leur silhouette avec le halo qu'elle crée autour d'eux et l'éclat de la lumière surnaturelle qui s'embrase surtout dans la tête du Christ. Cette étreinte de la lumière devient incandescence christique. Le Christ donnant la communion aux apôtres et qui semble nourrir de la même clarté irréaliste les images évanescentes des anges descendant du ciel. On retrouve la même thématique de l'évanescence, c'est-à-dire de ces figures inachevées que l'on pourrait dire « brouillonnes », esquissées, c'est ce non-finito de l'œuvre.

Et la scène est divisée en deux parties. A gauche, l'événement miraculeux et divin, à droite, la réalité de tous les jours avec les serviteurs prêts à tendre les assiettes, les paniers et les tables recouvertes de pain et de fruits. Ce rapport entre la réalité quotidienne et la présence divine, entre le terrestre et le céleste, souligné par le contraste de la double source lumineuse, donne à la composition sa signification religieuse et symbolique. Le surnaturel de la dimension de l'eucharistie, et le quotidien de la réalité de la fonction des repas.

Et dans la coupe que tient la femme, au premier plan, ce sont des dragées, les dragées du baptême : l'interprétation, du moins théologique, c'est que pour accéder à l'eucharistie, il faut être baptisé. Donc le peuple, à travers les serviteurs, est invité à vivre son baptême qui donne une direction et une orientation qui ne peut s'accomplir

qu'à travers l'eucharistie, c'est-à-dire à la messe. Donc nous avons ici cette obligation que l'on retrouvait durant cette période, c'est d'aller à Pâques communier une fois l'an.

Donc il y a tout cela qui est interprété. C'est-à-dire que la catéchèse qui est donnée à l'intérieur de la Scuola Grande di San Rocco est une catéchèse de la conscience, de la pratique de la foi...Au service du bien commun. Ce qui va changer au XVIIIe siècle : je ne vous parlerai pas du carnaval et de ce qu'on y faisait pendant six mois. Restons décents.

Mais là, au XVIe siècle, on veut unifier le pouvoir, et également le pouvoir spirituel. Cela veut dire qu'ils étaient garants de la tenue de ceux qui bénéficiaient : de la tenue physique, de la tenue sociale, mais aussi de la tenue spirituelle. Donc ils encadraient la vie des Vénitiens.

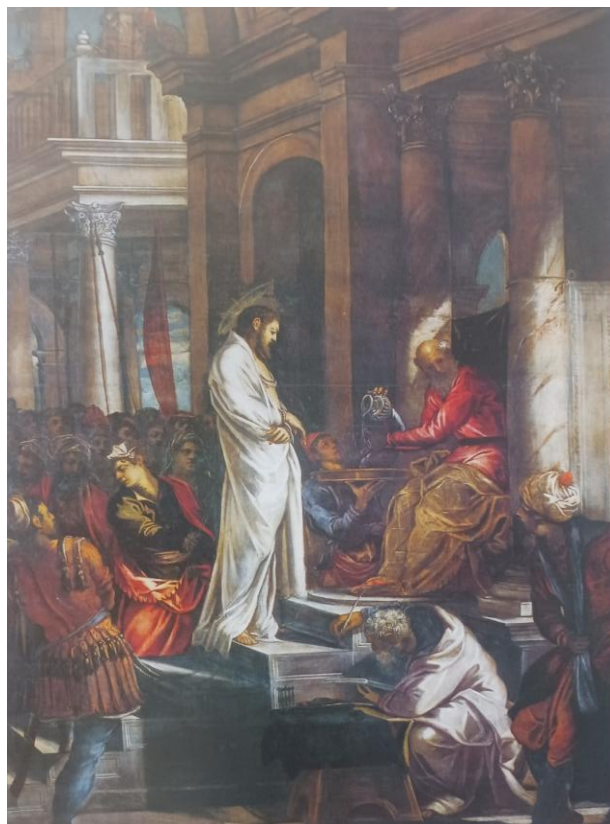
C'est une œuvre absolument extraordinaire, cette importance accordée à tous ces personnages, et tout cela dans une œuvre extrêmement complexe, avec ces personnages qui apparaissent : on ne sait pas à qui on a affaire, il y a une confusion, mais tous sont invités autour de la table.

### *Le Christ devant Pilate*

(1566 – 67)

Huile sur toile 515 x 380 cm

Scuola Grande di San Rocco



Je souligne l'importance de la dimension des tableaux : 5,15 m sur 3,80 m, c'est considérable !

Le Tintoret est très attaché à l'architecture, il construit ses œuvres comme on construit un monument en pierre ou en marbre. C'est-à-dire qu'on fabrique cette architecture, et cette résonance de l'architecture devient une sorte de lecture que je vais qualifier à « colonne ». Une colonne, c'est ce qui est orienté, qui a une verticalité et qui soutient une structure de couverture.

Cette toile fait partie du cycle de décoration de la confrérie de San Rocco, commencé en 1564 et terminé en 1588. Le Tintoret a basé encore une nouvelle fois sa composition sur deux éléments, la perspective et la lumière. L'espace est défini par un plan qui coupe la scène en diagonale, en léger raccourci comportant des colonnes verticales dans l'ombre, à travers lesquelles filtrent des rayons de lumière. Il y a un arc entouré de deux éléments qui sont associés à des structures palatiales.



Devant cet arc de passage, à gauche, où on voit apparaître la figure du Christ dans lequel celui-ci s'inscrit, à droite on retrouve Pilate qui est en train de se laver les mains, et tout à droite nous avons un personnage avec un turban : durant cette période, en 1571, il y a la fameuse bataille de Lépante, qui arrête l'invasion des Ottomans. Cela veut dire que cette lecture du « Christ devant Pilate » est une lecture historiée, qui rentre dans l'histoire contemporaine de la période où ces œuvres ont été peintes.

Le Christ est enveloppé d'un manteau blanc. Ce manteau ressemble davantage à un linceul qu'à une tunique. Vous avez tous compris ce que cela pouvait signifier. Cette vision, cette blancheur est une véritable coulée lumineuse contrastant avec les tons bruns du fond et avec les rouges des habits de Pilate et des autres personnages disposés en cercle autour de Jésus. La blanche figure, avec son attitude soumise, sans cesser d'être dominatrice, reprend les lignes verticales de la colonne. Il y a donc résonance, il y a double sens.

**Détail :**



Egalement ce scribe qui est vraiment courbé, dans une position pas forcément des plus agréables pour retranscrire le procès-verbal de Jésus. Ces colonnes veinées sont veinées de sang. Elles sont au nombre de deux, puisqu'elles encadrent la figure de Pilate, et derrière on voit un autre rideau, blanc.

Certains historiens de l'Art disent que c'est déjà le sanctuaire de la représentation d'un autel (?). Les colonnes sont les colonnes du passage. C'est aussi en référence avec les colonnes de la flagellation, associée à la condamnation.



Le Christ semble absent de son procès. L'inclinaison de la tête, cette humilité qui le renvoie à un état originel qui va le conduire de la terre à l'élévation, et la figure de ce Jésus semble briller d'une luminosité propre contrastant avec l'ombre autour de lui. Il y a une signification à la fois picturale et symbolique, une signification donc théologique. Comme à son habitude le Tintoret attire l'observateur à l'intérieur de la scène. Et ce qui est très intéressant chez le Tintoret, c'est qu'il nous invite à participer : qui es-tu ? Qui suis-je pour toi ?

Cette interrogation met en scène, là aussi, ce fantôme éblouissant parmi les ténèbres, nous permettant presque d'entendre le murmure de la foule, qui s'agite dans l'ombre ; cette nuit obscure, qui révèle là aussi que l'image du Christ, qui semble entrer à l'intérieur de cet arc « aveugle », entre déjà dans le tombeau, où il sera conduit après sa mort.

### **La Crucifixion**

1565

Huile sur toile 536 x 1224 cm

Scuola di San Rocco, Venise



Une œuvre extraordinaire qui se trouve dans cette salle qu'on appelle « l'Albergo ». L'Albergo, ce n'est pas l'auberge, c'est simplement la salle où se réunissait le Conseil administratif de la Scuola Grande di San Rocco, le Bureau.

Voyez la dimension, considérable ! Vous avez les stalles où siègent le président, les assesseurs de cette œuvre de charité, le Conseil d'administration, et là est figurée la Crucifixion. Pour bien rappeler que le tableau doit inciter à dire pourquoi ils agissent

de la sorte. L'œuvre représentée doit donner sens à ce qu'ils donnent. Celui qui a donné sa vie invite ceux qui sont associés au bien, à partager et à faire des dons. Cette œuvre est totalement démesurée et certainement le grand chef-d'œuvre du Tintoret.



Il termine la toile de *la Crucifixion* en un an. Vous avez vu les dimensions, vous avez vu le nombre de personnages, l'agitation, la force et la puissance de cette œuvre qui est totalement démesurée, la tension qui est figurée dans ce tableau avec la surabondance des diagonales. Il n'y a que des diagonales.



A gauche, vous avez un personnage qui est en train d'élever un des larrons, qui est en train de tirer sur la corde. La tension, l'échelle qui donne à nouveau cette perspective. Ici il n'y a aucune valeur symbolique concernant l'échelle, c'est simplement une dynamique de diagonale qui accentue la perspective, la démesure monumentale de la représentation de la croix du Christ et du Crucifié.

### *La Gloire de Saint Roch*



Une bête à concours : La Gloire de saint Roch, plafond de la Sala dell' Albergo. La Scuola Grande di San Rocco. 1541

A propos de cette toile, souvenez-vous de la manière dont il a obtenu le contrat : Vasari raconte, avec une touche peut-être excessivement romanesque, qu'au moment où les autres s'appliquaient à faire leur dessin avec diligence, le Tintoret va créer cette fameuse toile qu'il va installer dans la nuit pour imposer son œuvre.

Il va faire don de ce Saint Roch qui se trouve au plafond de la salle de l'Albergo. Il l'a donné. Donc c'est une habileté intéressante mais qui a valu au Tintoret d'être jugé ignominieux par ses confrères. Le Titien qui était très âgé, très fatigué, l'a traité de tous les noms, mais en fin de compte a dit que ce n'était pas si mal que ça.

En découvrant cette œuvre, le Conseil ne pouvait pas refuser. C'est ainsi que le Tintoret réussit à obtenir non seulement la décoration de la salle d'hébergement, l'Albergo, mais aussi de toute la Scuola.

La disposition des toiles principales de la salle est la suivante : on y voit au sommet ce *Saint Roch*, également sur les murs *le Couronnement d'épines* et *le Christ devant Pilate*. Cela veut dire que ces œuvres invitent à réfléchir. Sur les murs latéraux, des figures de prophètes : Malachie, Isaïe et sur le fond, *la Crucifixion*.



C'est une œuvre immense. Elle est à la fois immense par ses dimensions, mais elle est aussi immense spirituellement.

Le Tintoret réussit à dominer l'espace et à maîtriser sa composition malgré ses dimensions gigantesques : il donne effectivement ce souffle à travers l'énoncé et la puissance de cette représentation.

La diagonale est une perspective d'avenir. La diagonale dit la tension de l'être. Et cette tension de l'être met bien en scène la référence qu'il fait à Michel-Ange. Il suffit de regarder avec précision les corps pour essayer d'entrevoir la qualité de la figuration qu'il emprunte à Michel-Ange, qu'il admirait tellement.

L'espace de la scène est construit avec une perspective à la fois divergente et convergente, ce qui veut dire que nous avons des perspectives linéaires, mais également des perspectives qui reviennent en pointe à partir de celui qui regarde.

Et les personnages qui entourent, dessinent différents types de diagonales. Il suffit simplement de regarder l'orientation, par exemple, des croix, et également la construction des éléments minéraux que l'on voit sur la droite ; et les personnages qui sont en train de se partager la tunique.



### Détail : au pied de la croix

Marie est effondrée. Les personnages qui entourent la Vierge sont agglutinés comme dans une sorte de position fœtale attendant une renaissance. Mais ceci met bien en évidence que la mort est représentée par les ténèbres du ciel qui s'obscurcit.

La croix, le groupe de gauche qui, grâce à la diagonale, met tout cela en scène. Les personnages sont là pour dire une véritable scénographie qui s'opère. Le Tintoret a le sens « cinématographique » de faire se déployer une scène centrale focale à partir de laquelle tout se déploie.

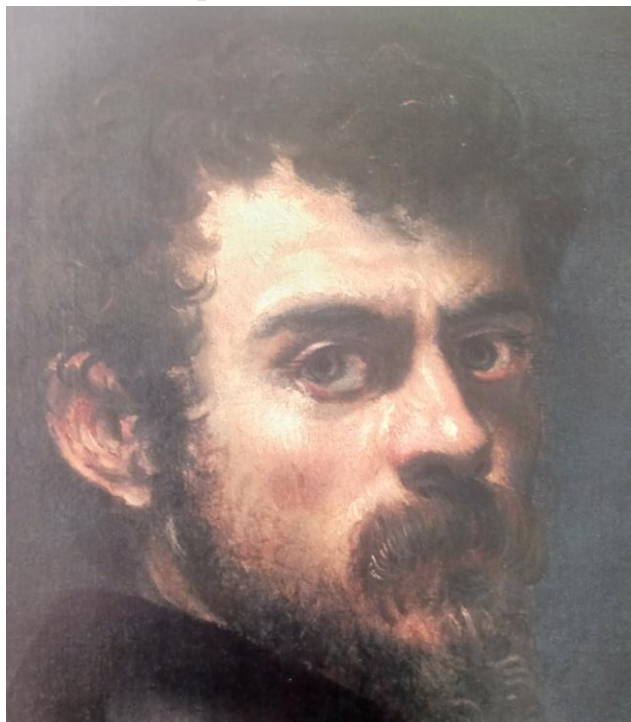


Nous voyons bien effectivement que les différents personnages sont associés avec des représentations, à droite, du centurion qui va reconnaître qui est le Christ : « Vraiment Celui-ci est Fils de Dieu » ; de ces personnages associés à différents types de donateurs sur la gauche qui attendaient, des personnages que l'on voit au fond, et en particulier d'un âne !

John Ruskin, l'historien de l'art du XIXe siècle, a souligné en voyant cette œuvre que le personnage de l'âne, qu'on associe parfois à un cheval mais qui est en fin de compte un âne, est l'âne de l'entrée à Jérusalem.

Ce lien, cette puissance, mais effectivement l'importance accordée entre le dessin de Michel-Ange et la couleur du Titien, parce qu'il faut bien savoir que si le Titien n'accordait quasiment pas d'attention au Tintoret, même si c'était un concurrent concernant le « marché de l'art », si je puis dire, le Titien reconnaissait quand même que ce personnage fantasque était assez extraordinaire dans l'originalité de sa figuration. Nous le trouvons dans le fameux livre de Vasari, premier historien de l'art moderne, qui va écrire dans les années 1570 les « Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs ».

### *Autoportrait (jeune)*



Miracle et virtuosité chez un maître qui est au service de la réalité, le Tintoret, « le cerveau le plus terrible que la peinture est jamais eu », avait dit Vasari.

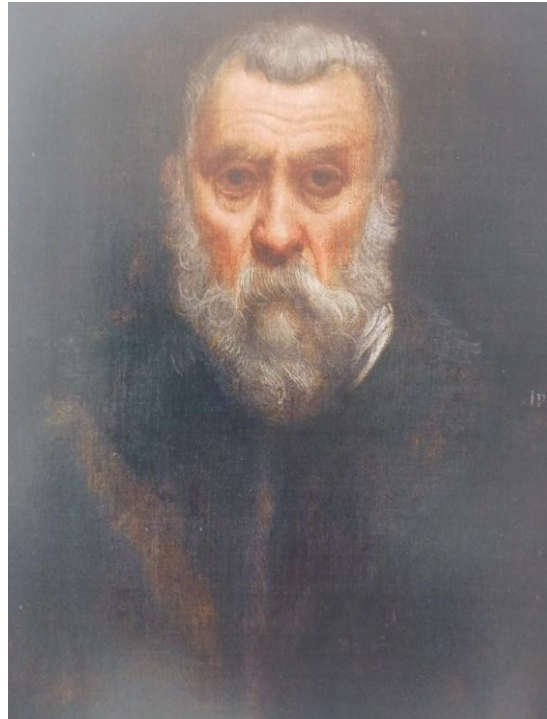
Ce qui est important pour lui, ce sont les volumes et les formes, l'architecture qui plante les décors, le pinceau qui est à la fois la véhémence de ses touches et la construction de l'espace. Avec lui tout s'efface. Il y a une sorte de bruissement de la peinture et de la technique, de la couleur à travers cette peinture à l'huile. Il utilise la gigantesque puissance dramatique de Michel-Ange d'un côté, et de l'autre le dynamisme maniériste pour décrire sur la toile l'épaisseur de la couleur. Lorsqu'on voit l'œuvre du Tintoret in situ, on est étonné de la densité de la matière. On est étonné effectivement de cette invitation à comprendre, à se laisser troubler par la composition de ses tableaux.

Dites-vous bien que ce qu'on remarque communément dans le Tintoret, ses diagonales et ses perspectives ont fait sensation à l'époque, à la fois originales, mais pas simplement originales, parce qu'il voulait faire dire beaucoup plus que ce que l'on voyait. Et s'interroger sur la manière de faire, c'est aussi s'interroger sur la manière d'entreprendre et de voir une œuvre ô combien importante. Un langage dramatique et plein d'émotions, tumulte des passions, le divin, cette mystérieuse créature invisible avec ses différents protagonistes.

*Autoportrait* (vers 1588)

Autoportrait  
vers 1588

Musée du Louvre



On aurait pu s'attarder plus longuement sur les représentations de cet entourage qui ne comprend rien à ce qu'il vit et qui vit comme une foule dans l'ignorance de ce qu'il voit. En tout cas, l'utilisation spectaculaire de la lumière, cette manière de donner à voir, c'est d'irradier le corps au cœur de la matière à travers un artiste qui a été toujours vigilant et attentif aux plus humbles : il n'a jamais oublié d'où il venait. Il a toujours vécu dans le quartier du Cannaregio, c'est-à-dire le quartier des teinturiers et des ouvriers. Dans ce lieu, effectivement, il y avait un univers à la fois vibrant, nerveux, infiniment pathétique. Mais ce pathétique n'est pas l'enfermement dans la mémoire d'un pathos, mais dans la conscience, que c'est un homme qui a vécu au cœur de la couleur. C'est un « petit teinturier », un grand génie.

Abbé Jean-Marc Nicolas  
Historien de l'Art  
Responsable de la CDAS  
16 mai 2025  
Page 32 sur 32