

(art absolument)

les cahiers de l'art d'hier et d'aujourd'hui



ellini Giovanni **Bellini** Le **Tintoret** Nicolas **Poussin** Francesco **Goya** Em
ya Emile **Bernard** Henri **Bergson** Henri **Matisse** Paul **Klee** Geneviève A
evière **Asse** Ernest **Pignon-Ernest** Gérard **Garouste** Marc **Couturier** V
r Valérie **Belin** Jean-Louis **Baudry** Jacques **Darras** François **Bouillon** M
on Michel **Perrin** Liliane & Michel **Durand-Dessert** Philippe **Piguet** Cla
et Claude **Schweisguth** Alain **Tapié** Stéphanie **Katz** Christine **Buci-Glu**
stine **Buci-Glucksmann** François **Jeune** Anne **Dagbert** Anne **Rivière** A

M 06192 - 1 - F: 10,00 € - RD



mai 2002 • numéro

1

10 €

À propos de Tintoret

Jean-Louis Baudry

Chute de corps

L'essayiste et romancier Jean-Louis Baudry, dont on connaît le grand intérêt pour l'art, nous fait partager dans ce texte son goût pour un grand peintre à la fois célèbre et méconnu.

On ne voit pas Venise, on la revoit. Chaque séjour est construit sur les désirs et les bonheurs, les regrets laissés par les précédents et les moments de gloire dont nous a gratifiés la cité. Avait-il fallu que je me donne un bon motif de revoir les Tintoret? Avais-je cherché une occasion de revivre ce que je venais d'appeler un moment de gloire faute d'en avoir connu de similaires. Peut-être aussi, le temps y appliquant son fard, avait-il fini par apparaître tel dans mon souvenir?

Je m'étais donc souvenu des quelques jours que j'avais passés jadis à Venise avec pour seule compagnie le murmure d'une voix qui, à l'exemple des canaux, ne reflétait que d'innombrables et minuscules fragments épars mais répétitifs, trop dépendants du moindre accident de surface pour parvenir à construire l'image rassurante d'une phrase complète. J'étais seul, n'ouvrais la bouche que pour saluer le personnel de l'hôtel et commander les menus. Je ne détestais pas d'ailleurs la présence obstinée de ces scintillements verbaux soutenant à leur façon les sensations incomparables que dispensent la Sérénissime.

Or, à la Scuola di San Rocco, le choc que m'avait causé la peinture s'était transmis à la voix et celle-ci, animée d'une énergie nouvelle, avait mis en mouvement des lèvres depuis des jours immobilisées et s'était fait entendre physiquement de moi sinon de mes voisins. Alors que tant d'œuvres réclament le silence, celles de Tintoret, me demandais-je, auraient-elles appelé des mots? Cette peinture exigeait-elle la parole? Attendait-elle d'être dite, d'être décrite?



Tintoret

La Cène, chiesa di San Giorgio Maggiore

(détail)

En tout cas, les mots que je m'étais senti obligé de prononcer avaient été secondés par des déplacements amplifiant ceux que les yeux effectuaient, en les reproduisant sur le sol comme l'aurait fait un pantographe. Courbes, S, 8 ou ∞ , figures d'une danse que le corps traçait autant de fois que le regard décryptait les éléments du décor, accompagnait la ronde des personnages et bondissait d'une échappée à l'autre des espaces emboîtés. Danse à laquelle ne devait pas être étranger le pouvoir musical des formes, non plus que ce besoin de comprendre, dont une part - nous le savons dans ces instants - est dévolue au corps.

Le monde que délivrent la plupart des œuvres des siècles passés nous est familier. Ce qu'elles nous montrent a l'évidence des choses que nous aurions dû avoir vues. Elles nous apprennent de la sorte la négligence de notre regard, une lassitude de l'attention, notre paresse à vivre. C'est à ce sentiment que nous devons de revenir vers la peinture. Nous espérons y trouver soit une assurance d'existence qui persiste à nous fuir, soit l'expression de nos inquiétudes, soit une image de nos désirs. Le monde que nous propose Tintoret n'est pas celui-là. Ces corps vus sous une incidence inhabituelle, ces personnages pris dans la turbulence de passions actives, leurs interminables et silencieuses conversations, ces architectures rêveuses, démesurées, trop grandes, trop petites, fuyantes, ces cieux, théâtre d'un drame en reflet, tout cela il nous le fait découvrir. Sans lui, nous ne les aurions pas imaginés. Nous avons pensé qu'avec un peu d'effort nous étions en mesure de concevoir *Les Noces de Cana* de Véronèse. Si grandiose et chamarrée que soit la scène, l'ordonnancement de la table, la place des invités ne diffèrent guère des banquets auxquels nous avons assisté, du souvenir que nous en gardons. Celles de Tintoret, que l'on voit à la Salute, n'ont dans notre mémoire ou dans notre imagination aucun précédent. L'univers que ses tableaux décrivent, nous ne savons si nous en avons été exilés ou s'il nous est promis. Nous sommes du moins certains de ne pas l'habiter. Les lois qui le régissent ne sont pas celles auxquelles notre planète a conformé notre corps et habitué nos sens. Ces

œuvres-là, il faut le dire, ont l'efficace d'une grâce : elles nous introduisent à l'intérieur d'un monde que nous n'avons pas habité et que nous ne pourrions oublier.

Le jour de mon arrivée, j'ai pris le vaporetto pour aller à San Marcuola où je savais que se trouvait une des nombreuses Cènes peintes par Tintoret. Je l'avais déjà vue lors d'un de mes précédents voyages. Des tableaux d'église, cependant, je ne gardais le souvenir que de celui de *La Présentation de la vierge Marie au temple* à la Madonna del Orto, des tableaux de San Giorgio Maggiore et de ceux de San Cassiano où j'étais allé il y a fort longtemps et que je n'avais pu revoir qu'une seule fois par hasard, ayant toujours trouvé porte close. Ces deux tableaux de San Cassiano, dont ne me restait de l'un que la vision d'une crucifixion en contre-plongée, d'une haie de lances, et de l'autre d'une chaîne sortant des ténèbres, je n'étais pas près de les oublier. Je les avais découverts par l'entremise d'un personnage d'une nouvelle d'Henry James *Compagnons de voyage*, qui m'avait conduit jusqu'au petit bâtiment austère qui se tient au bord d'un minuscule campo peu fréquenté.

Pendant le trajet, je repensais à l'inquiétude que cause la peinture quand elle nous donne le désir d'écrire après nous avoir harcelés d'un bourdonnement de mots. Le défaut de toute langue impuissante à donner un équivalent satisfaisant de la réalité, la peinture semble parfois n'exister que pour le rendre plus cruel. Était-ce donc pour éprouver cette cruauté que j'avais décidé de demeurer de longs moments devant les tableaux de Tintoret? On aurait dit que, l'âge venant, je n'aurais pas détesté élargir à une défaillance de l'espèce des difficultés que j'avais crues m'être personnelles.

San Marcuola était fermée. Je m'étonnais à peine. Je savais qu'il était souvent difficile de voir les tableaux de Tintoret qu'un mauvais sort semblait vouloir écarter de notre chemin. On aurait dit que le peintre était l'objet d'une négligence inconsciente, d'un délaissement involontaire, d'un rejet. Il impressionnait, on disait l'admirer, il n'était guère aimé. J'allais à San Felice, non loin de là. Près de l'entrée se tenait une vieille femme vêtue de noir, assez forte, le visage bouffi, blanchâtre et massif. J'avais noté sur un cahier tous les tableaux de Tintoret visibles à Venise. Celui de San Felice, *Saint Demetrius et le donateur* datait des premières années. Je m'approchais du tableau comme toujours mal éclairé. Il me surprit. Je ne sais s'il me déçut. Ce n'était pas ce tableau qui m'aurait arraché des mots sans suite, des bouts de phrases, les prémices d'une histoire. Le ciel, cependant, me retint immédiatement à cause de sa couleur vert plomb, comme un dépôt de peinture appliquée sur une plaque de métal surchauffée. Je retrouvais la même impression plus tard à l'Accademia devant *L'Enlèvement du corps de Saint Marc*. Le ciel encore, plaque de métal recouverte de noir de fumée; et les nuages, écoulement d'une substance qui, en brûlant, a viré au marron. Dans le tableau de San Felice, les nuages se détachaient en camaïeu clair, d'un vert amande, sauf à l'horizon, au-dessus de la tête du donateur, d'un blanc sale, petite étendue crémeuse. J'étais déçu de ne pas retrouver dans le tableau la couleur signalétique du peintre. C'est ainsi que je me rendis compte que de Tintoret j'attendais d'abord une couleur ou une teinte aussi caractéristique que l'est en musique le retour obsédant d'un rythme ou de certains intervalles qui nous font reconnaître à coup sûr un compositeur. Cette couleur propre à Tintoret, je ne la reconnaissais ni dans le rouge orange de la chlamyde du saint soldat auquel faisait écho en plus clair le rouge de la bannière, ni dans celui encore plus franc, bien trop décisif pour Tintoret, des bas.

J'aurais aimé simplement rester auprès de ce tableau un peu comme on voudrait l'être devant la vie avec l'espoir d'apprendre un jour pourquoi nous sommes ici. Mais je n'étais pas seul et je percevais que la vieille femme assise près de la porte n'était occupée que de moi. C'était comme si son regard avait tenu enchaîné le mien, comme s'il en avait fâcheusement réduit l'élasticité et que sa surveillance m'avait empêché d'approcher d'assez près un tableau que ses conditions d'accrochage et d'éclairage ne laissaient que deviner. Il est vrai que la relative inaccessibilité de la peinture qui résulte →



Tintoret
La présentation de la Vierge au Temple,
(détail), chiesa Madonna dell'orto

peut-être autant de sa résistance à notre prise que des conditions dans lesquelles la plupart du temps nous la voyons m'apparut, durant ces jours, encore plus pénible. Cependant assez vite l'idée s'imposa que malgré la



Tintoret
Le serpent d'airain, [détail]
 La Scuola grande di San Rocco

simplicité, la grande évidence de ce tableau, une pensée était à l'œuvre. Je me l'exprimais dans ces termes mêmes. Cette impression tenait-elle à la situation du saint soldat curieusement juché sur un piédestal plutôt destiné à une statue, à sa douceur que contredisait une main empoignant martialement le pommeau de l'épée tandis que l'autre tenait la bannière ou encore, blanchâtre, fantomatique, à la petite construction d'allumettes collées figurant des ruines qu'on aurait dit romaines. Cette pensée, était-elle seulement celle du peintre? Fallait-il distinguer une pensée voulue, maîtrisée, et une pensée qui, bien qu'obstinément présente, réitérée, active, n'était pas tout à fait consciente, produit de la main ou effet de peinture? Cette pensée, me disais-je, n'aurait pas été épuisée par le recensement, s'il avait été possible, de toutes les intentions du peintre, pas plus que sa manière n'aurait été définie par l'énumération des influences subies. Mais il se pouvait que cette pensée reconnue, cherchée, dérobée, peut-être insaisissable, ne fût pas étrangère à la question qui m'avait souvent retenu auprès des peintres et maintenant auprès d'une œuvre plutôt modeste de Tintoret. Qu'est-ce qu'une pensée qui ne passe pas par le langage et que devient-elle quand on la traduit en mots? Quelle valeur alors lui accorder?

À Venise les tableaux de Tintoret proposent aussi des lieux, c'est-à-dire des trajets. Ceux qui se présentèrent d'abord, je les avais faits maintes fois. L'un avait l'aspect des calmes canaux rectilignes du Canareggio que l'on franchit pour aller à la Madonna del Orto, l'autre, par les calle étroites, bordées d'échoppes d'artisan et d'anti-quaires, débouchant sur de larges campi, tombait après de brusques changements de direction sur les hauts murs de brique des Frari, à deux pas de la Scuola di San Rocco. Le jour où je m'y rendis, je m'arrêtai d'abord à San Trovaso qui était sur mon chemin.

C'est souvent de ces inspirations de hasard que dépend l'attention portée à un motif, à un thème, à un objet. Lors d'un précédent voyage, j'étais resté assez longtemps sur la place, bordée par un canal, qui sert d'esplanade à l'église. Entourée de maisons aux vives couleurs, elle était faite pour servir de décor à la comédie italienne. Voilà toute la mémoire! Je me souvenais de la pénombre de l'église, de la situation des tableaux, du prêtre qui m'avait adressé la parole, je me souvenais même de mon recueillement, mais point des tableaux.

Je viens de relire la première page du petit carnet de croquis (très pratique pour écrire quand on manque d'appui) que j'avais pris avec l'espoir d'y retranscrire les mots que la peinture de Tintoret, si l'expérience ancienne se renouvelait, était censée me souffler. Il pourrait au moins, me disais-je, servir d'aide-mémoire. Je savais aussi qu'il suffit de quelques mots pour mettre en mouvement un crayon qui, une fois lancé, écrit de lui-même des choses dont on n'aurait pas idée. Et puis la peinture est pour nous promesse de pensées (le pluriel convient seul à ces fleurs de hasard). En particulier – aurait-ce été la raison de mon choix? – j'attendais des mots qui se présenteraient spontanément (ils n'avaient, il est vrai, abouti jadis, pure tautologie, qu'à une simple esquisse descriptive de ces parties du tableau que je m'efforçais de bien voir) qu'ils me disent les raisons de mon émotion. Émotion spécifique qui ne pouvait se confondre avec celle que provoquaient par exemple les œuvres de Vermeer, de Rembrandt et même de Titien ou de Véronèse. À celui qui n'est ni historien d'art, ni philosophe, ni esthéticien, il ne reste à dire, s'il y parvient, que son émotion, petite chose de rien qui aidera parfois ceux qui l'auront lu à trouver le chemin de la leur. Il ne souhaite rien d'autre. Ouvrant donc le carnet, j'ai relu les quelques phrases que j'avais notées sur un banc devant les portes fermées de San Marcuola. "Pourquoi Tintoret? Parce que, mieux que d'autres, il nous ferait voir l'incertitude, la mobilité, le vertige panique du regard? Incapacité de trouver le repos. Agitation, débordement."

À San Trovaso, je suis resté longtemps devant *La Cène, L'Ultima Cena* disent les Italiens. Afin d'éviter les reflets de l'illuminazione qu'à intervalles réguliers je

réactivais avec des pièces de 500 lire, je me tenais assis au bas des marches, dans la situation même, je m'en suis avisé plus tard, des mendiants que l'on voit dans d'autres Cènes de Tintoret.

Il ne m'échappait pas que le tableau, ainsi disposé dans une chapelle près de l'autel où s'accomplit le sacrement qu'il figure, imposait l'idée que par un tour singulier il faisait un peu plus que représenter l'événement inaugural de la Transsubstantiation. D'une certaine façon, il effectuait lui aussi une transsubstantiation. Miracle de la peinture, qui demande cependant la croyance en une présence réelle qui n'est pas forcément celle de la réalité. Cette idée n'était peut-être pas aussi folle et sacrilège qu'il semblait. Il se peut que le mystère de l'Eucharistie nous aide à comprendre en effet la relation de l'image et de la réalité; ou que, pour comprendre les mystères de l'Incarnation et de la Transsubstantiation, nous n'ayons qu'à songer à la fonction et au statut de l'image dans notre vie. Ne vient-elle pas se substituer au corps des choses et, comme le rêve le suggère, ne possède-t-elle pas assez de pouvoir pour concentrer en elle le sens de notre existence et, parfois, nous en avertir? Cette pensée me ramenait à l'impression d'éloignement, de rejet et d'attirance. Ce monde plus désirable qu'elle présente, doit-il, si proche, se tenir à une distance qui le rend inaccessible?

Si, un peu plus tard, à San Stefano et à la Scuola di San Rocco je me projetais dans un de ces personnages allongés sur les marches de l'estrade, au pied de la Sainte Table, à San Trovaso, c'est en contemplant l'enfant endormi (car c'est bien un enfant que nous voyons à gauche du Christ, la tête reposant sur ses bras repliés) que j'ai eu le soupçon que cette peinture ne réclamait pas seulement notre regard. Elle exigeait que nous passions du côté des figures peintes, que nous traversions la surface du tableau et que nous plongeons comme Alice de l'autre côté du miroir. Il fallait avoir la témérité de se déplacer à l'intérieur du territoire qu'elle déployait et accepter d'être parmi ceux qu'elle nous montrait et même d'être l'un d'eux. Et presque aussitôt, je me suis vu dans cet enfant endormi. Ce n'était pas trop difficile. Je n'ai jamais été tout à fait réveillé. Les mots, je les ai appris en dormant et j'ai donné abri à une parole qu'en somnambule encore je restitue.

Bien sûr, ce voyage dans la troisième dimension, dans la profondeur illusoire que Tintoret aime singulièrement faire miroiter, n'aurait été qu'un vœu si je ne l'avais pris pour ce qu'il était : une méthode, une manière d'exprimer comment se comporter avec sa peinture. L'espèce de danse effectuée jadis devant elle n'avait-elle pas été une manière de circuler à l'intérieur des tableaux? N'étais-je pas invité par le jeune apôtre ensommeillé à fermer les yeux afin de recréer en moi, grâce aux ressources conjuguées de la mémoire et de l'imagination, l'image peinte. Mais si elles aident à mieux pénétrer le clair-obscur du mystère chrétien, les suppositions qu'elles laissent sous forme de traces dans l'esprit ne font que rappeler l'étendue désolée de tout ce que l'on perd.

La mémoire immédiate nous serait d'un grand secours à la Scuola di San Rocco lorsqu'on se trouve non pas devant mais sous les grandes toiles peintes par Tintoret au plafond de la Sala Grande, à la croisée desquelles on aimerait admirer à son aise *Le Serpent d'airain*. La tête levée, le cou ployé, les épaules reculées, c'est à un exercice physique des plus pénibles que le peintre nous convie. Après quelques secondes d'efforts éprouvants, nous sommes contraints de lâcher prise et d'abandonner le tableau comme un gymnaste la barre à laquelle il était suspendu. Les miroirs qui sont à notre disposition ne nous apportent pas le soutien espéré. La position humiliante qu'ils nous font adopter d'un élève qui reçoit une sermonne n'est guère moins fatigante, la flexion du cou se révélant vite aussi pénible que son extension avec le désavantage ajouté d'une image inversée de fond d'étang que nous n'arrivons ni à rétablir ni à immobiliser. Pris de vertige, nous reposerons bientôt où nous l'avons prise la fallacieuse et dangereuse prothèse. Il ne nous restera donc plus qu'à observer la grande vision de souffrance et de salut du *Serpent d'airain* en usant en alternance de la vue et de la mémoire. C'est ainsi que nous gravirons, éprouvant dans nos muscles la douleur du corps et, par défaut →



Tintoret
Le serpent d'airain, (détail)
La Scuola grande di San Rocco

de mémoire, l'indigence de l'esprit, ce sentier tressé d'humains torturés, agonisants ou déjà morts, attaqués par des créatures préhistoriques, mi-serpent mi-oiseau, petits dragons rapaces avides de chair et de sang, jusqu'à la croix où s'enroule la même idole préhistorique dans sa gloire de métal flamboyant.

Je soupçonnais alors la raison pour laquelle tant de personnages – on les dirait toujours en trop grand nombre – occupent l'espace. Ils ne sont pas seulement rassemblés à des fins de figuration. Tous, bras tendus ou repliés, corps dressés, bustes arqués, ou courbés, retenus dans une chute lente, accrochés à des actions, déroulant des gestes vus sous des angles inimaginables, et surtout liés les uns aux autres, renversés, surpris dans un suspens précaire, déséquilibrés, capricieux, ne poursuivent qu'un but : nous entraîner avec eux dans l'ivresse de leur sarabande fantastique.

Voilà pourquoi Tintoret décourage et rebute. Il fait du spectateur un acteur et bouscule l'amateur. Il vous surprend, vous saisit, vous contraint, il vous oblige à quitter la place que vous aviez l'habitude d'occuper. Il ne reste à celui qui s'apprêtait à observer et à juger qu'à se détourner ou entrer dans la danse. Son regard doit devenir le moteur d'un mime. Cette peinture ne montre ni ne démontre, elle agit. Chacun de ces instantanés montrant chaque personnage est comme la note d'une mélodie. Le regard en passant de l'un à l'autre la fait chanter. On ne peut, quel qu'en soit le désir, s'arrêter sur l'un des personnages sans être poussé vers son voisin, celui qu'il désigne par un geste, un mouvement de bras, un regard, une torsion, une supplication, enfin un déséquilibre. Sur chacun le regard roule comme une bille sur une pente et rebondit de l'un à l'autre sans trouver de repos, et le plaisir d'ivresse que lui procure le mouvement entre en compétition avec celui que lui promet une pause sur les indiscretions de ces chairs retroussées, comme le seraient les feuillages par le vent de la peinture. Il y a chez Tintoret des manières de prestidigitateur. Davantage encore que chez d'autres peintres plus appliqués, on aimerait saisir le secret de ces tours de peinture qui nous émerveillent, nous subjuguent ou nous irritent. Mais cela va décidément trop vite. Emportement de la danse, la tête nous tourne et, comme après une valse, c'est le monde qui, échappant à notre volonté, poursuit sa ronde quand nous avons terminé la nôtre.

On a souvent remarqué que Tintoret, à côté de la profoundeur de l'espace qu'il ménage par des plans successifs, divise ses tableaux en deux étages, sans que la circulation entre les deux niveaux soit jamais interrompue. Dans *L'Adoration des bergers*, par exemple, par le regard et l'offrande, le bras tendu d'un berger ; dans *Le massacre des Innocents*, par le corps d'une petite

victime, crâne fendu, qui pend inerte, encore retenu par la main de sa mère, ou par les deux corps indissociés de l'enfant et de la mère chutant le long du mur.

L'étage supérieur, qui pourrait avoir pour lieu le ciel entier, n'est pas moins occupé que l'inférieur. Le chemin de souffrance que nous parcourons dans *Le Serpent d'airain* en piétinant ceux qui ont subi la cruelle morsure (les tableaux de Tintoret nous font, tels Virgile et Dante, les voyageurs des cercles, des corniches et des sphères) ne nous conduit pas seulement vers la croix et le serpent de métal, mais, par une sorte de bifurcation, vers les espaces célestes non moins peuplés que les étendues terrestres.

Anges, archanges, chérubins, garde rapprochée, accompagnent un Dieu majestueux et démonstratif qui salue, la tête tournée, d'un petit signe de main. Quelques-uns d'entre eux, cependant, soutenant ses bras, aident son vol, comme des infirmiers, des courtisans ou des valets, les pas d'un vieux monarque fatigué. Dans d'autres tableaux, les anges effectuent des piqués,



Tintoret
La tentation de Saint Antoine,
chiesa San Trovaso
(détail)

foncent sur leur cible, se redressent, frôlent, effleurent, caressent. Quelquefois, le souverain du ciel, comme dans *La Récolte de la manne*, se contente d'une apparence diaphane qui, convenant à son être, suffit à la confirmation de son existence. Si les humains subissent (et même quand ils agissent, leur action présente est comme déjà effectuée, tombant dans l'histoire, régie par la Providence), les anges interviennent ou, à peine entrevus sous l'arc d'une baie, se préparent à intervenir. C'est aussi le Christ, qui après une descente vertigineuse, les reins cambrés, actionnant les gouvernes de ses bras tendus, amorce au dernier instant, juste au-dessus de saint Antoine, ce qu'en aviation on appelle une ressource.

Gabriel, à la façon d'une mouette sur le point d'attraper un poisson, bat vivement des ailes au moment où il se pose près de Marie. Ou bien un autre, se présentant à saint Roch à l'heure de sa mort, bat des jambes comme un nageur sous-marin. Parmi les anges déménageurs qui transportent la croix de saint Pierre, il en est un à qui suffisent des ailes plus transparentes que des ailes de libellules. Ou bien, autour du lustre de *La Cène* de San Giorgio Maggiore, ces volutes sont-elles la dernière apparence d'anges en train de se dissiper ou au contraire, sous la forme de fumeroles, les prémices de leur pleine incarnation ?

Nous savons bien que ces créatures qui ne diffèrent de nous que par les ailes de théâtre qu'on leur a collées sur le dos, s'étant échappées de nos songes, sont les figurants de nos désirs. Comme nous l'avons tenté et réussi au moment de dormir, comme après nos rêves nous nous en sommes souvenus, les bras tendus en croix, aidés par la voilure de larges manches, secoués par le vent de la vitesse, les mèches des cheveux nous fouettant le visage, vainqueurs de la pesanteur, enfin libres, nous avons évolué au-dessus de nos semblables, laissant derrière nous les villes et leurs clochers. Le cinéma a certes donné une apparence de réalisme à nos échappées aériennes. Mais si les anges et les dieux de ces tableaux ont conféré aux figures de nos songes un bonheur incomparable, c'est que leur vol est actif et que leurs actions ne diffèrent guère de celles que nous aimerions accomplir si nous volions. Et cela ne manque pas de nous surprendre. Ces actions que nous n'avons pas voulues, qui nous entraînent, sont plus proches de nous que celles que, dans les mêmes tableaux, nous voyons accomplir par nos semblables, parce qu'elles sont plus familières à nos désirs et que nous les y reconnaissons. Ce n'est pas seulement par le milieu qu'ils occupent ou par les ailes qui complètent leur anatomie que les habitants des royaumes célestes diffèrent de ceux qui sont rivés à la terre, c'est par leur maintien, leur maîtrise de l'espace, l'aisance à s'y mouvoir et leur assurance. Les humains chez Tintoret sont victimes de la pesanteur. À la puissance généreuse des corps de gloire évoluant au-dessus d'eux s'oppose la force d'inertie de l'attraction de la terre qui contrarie, gêne, limite les actions. On dirait qu'un geste incontrôlé de clown emporte le malheureux. Si chacun est par sa beauté à l'image de Dieu, par la chair que le péché a corrompue il est exposé à la chute. On essaie de se retenir, on glisse, on dérape, on patine, on n'avance souvent qu'à la manière d'un piéton maladroit marchant sur un sol verglacé, on tente de se rétablir par de grands moulinets de bras impuissants.

Même les créatures les plus saintes - même Marie, même Jésus - tant qu'elles n'ont pas rejoint le ciel, restent soumises à l'attraction du sol, à la menace d'une chute dont *La Dormition*, *La Déposition* ou *La Mise au tombeau* font voir la phase finale. Si bien que l'on se prend à songer que c'est moins par la position, par l'attitude, que les personnages diffèrent les uns des autres que par leur proximité plus ou moins grande avec la terre, cause d'un déséquilibre dont il a produit la vision. Le déséquilibre précédant la chute est comme la suite visible de l'incarnation : il annonce la mort, en prédit les effets et fait paraître l'urgence d'un recours.

Le sentiment religieux qui habite les personnages de Tintoret ne l'emporte cependant pas toujours sur la démonstration théologique. Sans un regard attentif, on pourrait confondre l'obliquité impétueuse des êtres célestes et l'instabilité souffrante et tourmentée, séductrice, sensuelle et implorante de ceux qui sont encore attachés à la chair. On dirait que ce déséquilibre traduit aussi la condition de créatures qui ne s'appartiennent pas tout à fait.

La pesanteur dont ils subissent et marquent les effets n'est, bien entendu, que l'expression la plus visible des forces qui agissent sur eux et les dépossèdent de leur volonté. La piété, qui cependant agenouille et courbe les corps, paraît être le seul acte dont ils ont encore la maîtrise. Je ne vois pas d'exemple plus frappant de →



Tintoret
La Cène, chiesa di San
Giorgio Maggiore
(détail)



Tintoret
La Mise au tombeau, chiesa di San Giorgio Maggiore
 (détail)

ce déséquilibre que celui de Marie dans *La Mise au tombeau* de San Giorgio. Retenue et enveloppée par les ailes immenses des noirs manteaux des deux ombres secourables, elle n'en finit pas de tomber dans une chute que ses bras en arc et ses mains pendantes ralentissent encore. Je vois en elle dans cet abandon d'agonie, dans ce mimétisme terrible à la mort ou au mort, le sort de chaque humain, mère, amant, femme ou fils, que la compassion condamne avant la mort à vivre la mort. Serait-ce donc la raison pour laquelle Tintoret aurait la capacité de représenter toute la peinture ? Celle-ci imprime en nous à jamais, même quand nous les avons oubliées, dans la variété de ses innombrables propositions, les images d'un terme que nous savons devoir rejoindre et qui fait de notre vie, quel que soit l'objet qui occupe notre présent, une perpétuelle agonie.

L'incitation à la piété ne se borne pas à décliner les formes variées du sentiment religieux que le pouvoir d'empathie de la peinture favorise. Si l'on excepte les portraits et les œuvres votives, elle peut aussi prendre une forme érotique.

Elle est même souvent à la fois érotique et religieuse (dans le *Saint Georges* de l'Accademia, regardez la princesse, le visage tourné vers son sauveur, chevauchant, le corps à demi renversé, le cadavre avachi du dragon transpercé d'une lance dont la hampe brisée repose à ses pieds). Sans doute la vision des corps nus, culbutés, couchés, défaillants, contribue-t-elle à fortement exciter la piété (le cycle de sainte Catherine est à ce titre exemplaire). On dirait que pour Tintoret, qui s'attache à découper et à recomposer les expressions les plus variées des corps (il peint ceux-ci comme d'autres les visages), il n'y a qu'un seul désir que l'objet en soit divin ou profane, comme il n'y a qu'une seule ferveur qu'elle se nomme piété, adoration, dévotion, concupiscence.

Dans *La Cène* de San Trovaso, au milieu de tous ceux qui expriment la plus vive émotion, deux apôtres se distinguent. L'un, à l'écart, tient serrée contre lui une

écuelle que l'on présume emplie d'une nourriture profane. Serait-ce donc, malgré l'auréole qui couronne sa tête, Judas ? Et l'autre, Jean, assis à la gauche du Christ. En le représentant endormi, Tintoret voulut-il seulement marquer avec insistance l'enfant qu'il était encore. Dans la plupart des autres Cènes (il y en a neuf en tout dont six à Venise), Jean, toujours vêtu aux couleurs du Christ en signe de parenté spirituelle, est montré pareillement endormi. J'ai relu les Évangélistes. Alors que Jean est le seul des quatre à mentionner le lavement des pieds qui précède le dernier repas, il est aussi le seul à taire l'épisode crucial de la consécration. Merveilleux langage de la peinture ! Il n'y aurait donc qu'une seule raison à l'omission de l'apôtre bien-aimé : il dormait.

La comparaison des Cènes nous permet, s'il en était besoin, d'apprécier pleinement le génie inventif de Tintoret. Pas une ne ressemble à l'autre. Il s'emploie à jouer des éléments du décor, forme de la table, carrée ou rectangulaire, présentation frontale ou oblique de droite à gauche ou de gauche à droite comme s'il faisait tourner l'ensemble de la scène ; il s'applique à varier le point de vue, l'éclairage, le mobilier, comme il transforme par l'introduction des personnages annexes l'animation et la scène de chaque tableau. Considérant les attitudes du Christ et des apôtres, je me demandais si Tintoret avait cherché à figurer d'une composition à l'autre les différents épisodes du récit des Évangélistes, l'annonce de la trahison, leur étonnement et leur inquiétude, la consécration et la communion, le départ de Judas. Ou bien encore si, à la manière des primitifs, il avait représenté sur le même tableau les moments successifs de l'événement afin d'en produire une narration instantanée. Comme j'essayais une nouvelle fois de comparer les différentes versions du dernier repas, il m'apparut que chacune se caractérisait plutôt par un suspens de durée et que Tintoret tentait de représenter moins l'événement dans la succession des instants dont il se compose que les affects qu'il engendre.

Rien n'est plus difficile que de peindre les sentiments puisque c'est tenter de rendre par des expressions, par des traits visibles, tout ce que la langue sinon la psychologie classique a logé dans les organes cachés à l'intérieur du corps. Ce n'est pas seulement l'amour, c'est, comme Pascal l'a perçu, la foi qui loge dans le cœur. Est-il possible alors de peindre l'agitation, le débat intérieur, la contrainte, la crainte, l'amour, la passion, la piété, les effusions de l'âme, sans passer par des expressions du visage, par des attitudes qui sont celles du théâtre ? Comment peindre le débat intérieur, l'étonnement et la crainte qui frappe chacun des apôtres à la nouvelle que l'un d'eux trahira Jésus : "Serait-ce moi ? Et si ce n'est moi, lequel ?" Comment dire la pieuse incrédulité, la soumission au

Seigneur à l'heure de la consécration, la foi exigée et déjà la douleur du deuil quand il leur est dit : "Faites ceci en mémoire de moi." Tout le parti du peintre (Tintoret ici les représente tous) aura toujours été de peindre ce qui n'est pas visible. Dire un peu trop vite que cet art est théâtral, c'est s'exposer à ne pas tout à fait comprendre les enjeux de la peinture, à ne pas reconnaître ses moyens.

On devine que Tintoret profite de la reprise des mêmes sujets (Suzanne et les vieillards, le Lavement des pieds, la Crucifixion, etc.) pour essayer de décliner les options qui se proposent, comme si, avec les moyens picturaux à sa disposition, plongée, contre-plongée, surélévation, éléments du décor, constructions des éclairages, travail sur les ombres et l'obscurité, les gestes et les attitudes, Tintoret avait voulu recenser les affects, en faire les portraits en produire les variations. Je vois moins le théâtre que l'excès. Et celui-ci se traduit par une contradiction dans le temps du regard. On dirait que cette peinture nous contraint tout à la fois à embrasser la totalité, à nous laisser entraîner dans les circuits que sa composition dessine et à nous arrêter sur chacun des éléments, objets, architecture, attitude, expression, mouvement.

À part ceux de l'Accademia les tableaux de Tintoret, je l'ai dit, sont peu accessibles. Quand les églises ne sont pas fermées, elles sont en restauration, et quand elles nous ouvrent leur porte, il est bien rare que les chapelles, les murs qui les accueillent reçoivent assez de lumière pour éclairer cette grande ombre étendue qui les couvre, trouée par places. Exposés dans les lieux mêmes pour lesquels ils furent peints, nos yeux ne les atteindront qu'à la condition de nous torturer muscles et vertèbres. Quelquefois on a consenti à les éclairer. Las! Le projecteur dépose sur les trois quarts de la surface un voile bleu ou mauve, couleur de moisi, dont on essaie de soulever les bords en arpentant l'une après l'autre les directions de l'espace au-dessous du tableau. Nous ne parviendrons à découvrir un côté sans que d'un même mouvement l'autre ne soit recouvert.

Pour contempler la peinture de Tintoret et l'observer d'un peu plus près, nous n'aurons que le recours de revenir à nos plaisirs d'enfance et retrouver les heures fécondes et délicieuses passées à feuilleter les livres d'images. Ceux sur Tintoret sont rares. Les reproductions qui pervertissent les couleurs et, en réduisant l'échelle, diminuent l'émotion ont du moins la vertu d'éclairer à la manière d'une lampe de poche des recoins de grenier où nos jouets remisés, tout cassés qu'ils soient, retiennent enchaînés à eux les souvenirs, les rêveries et les curiosités d'un enfant. Ce sont bien des sortes de jouets ces reproductions en pleine page des détails mis pour ainsi dire à portée de main : ce serpent ailé pose sur nous un regard de porcelaine aussi fixe et apeuré que celui que nous prêtons à l'ours en peluche ; ce sont des figurines de carnaval et presque des marionnettes de guignol qu'on est tout étonné de retrouver au fin fond de la grande *Crucifixion* de San Rocco. Par l'effet de je ne sais quelle radioscopie, les reproductions nous font traverser l'épaisseur opaque de l'ombre et nous en découvrent les entrailles ; ou bien sous les couleurs allégées apparaissent les expressions des visages, le bel enroulement de vagues des cheveux, l'intérieur des coupes, un panier de vaisselle, le cuivre humide d'une casserole, un chien, un chat blotti sous une table. À l'animation des touches, au mouvement de la brosse, nous reconnaissons les procédés de la couleur, les métamorphoses opérées par les blancs, les effets de rendu. Encore un peu plus près et l'on reconnaîtra la dextérité de Manet. C'est la même rapidité.

Il est bien certain qu'on ne voit jamais aussi bien la peinture qu'installé confortablement dans un fauteuil, le livre d'art sur les genoux. L'oubli du corps, sans lequel il n'y a pas de bonne lecture, laisse toutes ses chances au regard, à l'attention et aux inventions de la rêverie. Ces facilités, qui ont leur mérite, risquent cependant de nous rendre indifférents aux moyens du peintre, à ses ruses, aux pièges qu'il nous tendit pour nous attirer et nous retenir. Si Tintoret semble avoir voulu mêler l'ombre active de ses tableaux et la pénombre active des églises, n'était-ce pas pour que nous déplaçons sur les uns les dispositions d'esprit que nous apportons dans les autres. L'ombre et →

même l'obscurité dominant dans des tableaux que le mouvement, l'emportement devaient vouer à la lumière. Tintoret paraît vouloir autant nous entraîner dans la circulation de l'enchaînement des corps, qu'arrêter le regard, non pas l'obliger à des pauses, mais le mettre aux aguets en lui ménageant des plages de ténèbres. C'est par ce qu'elles cachent dans leurs replis et qu'elles nous obligent à scruter que ces étendues d'obscurité font de nous, tels ces vieillards à l'écart de Suzanne, des voyeurs. Celui qui veut se rendre visible la peinture doit contourner ou franchir la haie épaisse, l'ombre du bois qui en dissimule le corps nu.

Si, comme l'affirment les spécialistes, le temps a davantage encore obscurci les plages d'obscurité, c'est donc qu'elles n'avaient pas pour seule fonction d'élever le relief des parties lumineuses mais, étant alors moins impénétrables, d'attirer les regards trop facilement distraits. Ceux-ci peuvent bien être spontanément éblouis par la transparence des choses, c'est la curiosité qui les guide, les retient. Voir, c'est deviner, découvrir, pénétrer. Sans le feuillage nocturne des oliviers de Gethsémani, on n'aurait pas su que la condition pour voir la méditation de mort de Jésus ("écarte de moi ce calice") tenait à ce temps d'accompagnement passé à essayer de mieux voir ; de même qu'elle le tient éveillé, la nuit a plongé les disciples inconstants dans l'oubli du sommeil tandis que des filaments spectraux dénoncent la menace de la troupe commise à son arrestation. Par les réserves du visible qu'enferment les poches obscures (on pense aussi

aux limbes de San Cassiano) Tintoret semble indiquer que toute la peinture tient dans ce passage du visible au contemplé, et qu'en effet le temps en est le moyen.

Sans ces ombres qui se lèvent à l'avant du tableau, la lumière aurait-elle encore la vertu miraculeuse que nous lui reconnaissons. En effet, comme le suggérerait un film italien célèbre, elle tient du miracle. Son apparition désigne une puissance supérieure dispensatrice de la grâce qu'elle révèle. Elle est miraculeuse parce qu'elle n'éclaire pas toujours ce qui devrait l'être. Elle dévoile, caresse, s'échappe, disparaît ; elle sème le long des chemins d'obscurité des petits cailloux qui guideront les retours du regard. Si la lumière est l'instrument du miracle, si elle en est plutôt la matière et le support, l'ombre en est la destination. C'est celle-ci qu'il s'agit de percer, de pénétrer. On ne sait pas toujours d'où vient la lumière, où en situer la source. Comme celle-ci est presque toujours hors champ, nous la supposons aux parties éclairées du visage, des vêtements, des objets, mais d'autres reflets infirment notre déduction, ou plutôt la relativisent. La lumière chez Tintoret est paradoxale. Elle n'est pas là où nous l'attendons. Elle traverse les lointains, dessine en de très fines traces de bave étincelante des silhouettes fantomatiques, tandis que l'ombre qui s'étend sur les choses et sur les personnes paraît figurer le secret qui les enferme. Les dépôts de lumière attirent le regard, mais l'ombre le retient.

Nous voyons donc souvent la peinture de Tintoret dans des conditions défavorables. Celles-ci n'ont pas que les désavantages que nous épargneraient les reproductions. Elles concourent à l'appréhension de nos impuissances que le génie de Tintoret tourné vers l'excès et l'extrême nous réfléchit. Mais qu'ils soient des passions, des sentiments, de la cruauté et de la pitié, qu'ils soient des actions et des formes de la croyance, qu'ils soient sensibles dans la dimension des tableaux, le déboîtement des espaces, le vertige des lointains ou la figuration des foules, l'excès et l'extrême laissent apparaître un tremblement, comme un souffle d'indécision. On parle des



Tintoret

La tentation de Saint Antoine, chiesa San Trovaso

(détail)

influences de Michel-Ange et du Maniérisme. Tintoret ne partage ni la puissance affirmative de l'un ni l'affectation de l'autre. Serait-on en droit de dire qu'il y a chez lui une brutalité de l'indécision que j'ai perçue dans le déséquilibre des corps ?

Point de peinture, donc, où l'incarnation est plus insistante, jusqu'à l'obsession. Elle est donnée par la multitude des corps, leur nudité, la présence du péché, l'inquiétude du salut, ses aléas, et la toute-puissance de la Rédemption. Religion de l'incarnation dans toutes ses conséquences humaines et divines, il n'est pas de peinture qui nous fasse mieux voir le catholicisme, son axiome : le corps. Tintoret peint notre destin d'êtres corporels. Il en montre l'esprit, qui est la pensée du corps.

On évite la difficulté de nommer la couleur dominante des tableaux de Tintoret en disant rose ou mauve souvent accompagné de bleu – le bleu est essentiel à ce rose-là, ainsi qu'il apparaît exemplairement dans les vêtements du Christ. Je ne m'en satisfaisais pas. J'allais d'une église à l'autre, d'un tableau à l'autre, cherchant le mot qui m'aurait libéré du souci de la sensation. Je voyais bien que cette couleur si marquée, si caractérisée qu'elle permettait de la reconnaître à coup sûr dès le premier regard par la sorte d'incertitude qu'elle créait, était une expression de l'art de Tintoret, de son univers, c'est-à-dire de la subjectivité qu'on lui suppose. Un tremblement impliqué par l'emportement de ce forcené. Cette couleur dans tout l'éventail de ses nuances exprimait un goût, confirmait un choix, relevait d'un parti pris. Rose, parce que plus que tout autre couleur elle se montre poreuse à la lumière. Elle ne la reflète pas seulement, elle se laisse pénétrer par elle. C'est au moment où je devinais sa complaisance à la lumière que je reconnus en elle la couleur de ces gelées de fruits rouges et plus précisément de groseille que nos grands-mères conditionnaient dans des pots de confiture en verre épais à larges facettes. Les rayons de soleil traversaient en frissonnant leur chair tremblante, révélant dans leur sillage la trace fantomatique d'un blanc qui y était dissous.

On se plaît à évoquer les mauvaises façons du peintre, extorquant par la ruse, le coup de force ou le renoncement à ses honoraires l'occupation de toutes les surfaces disponibles de la Scuola di San Rocco. S'il voulut à ce point forcer la main de ses commanditaires, ce fut moins pour éliminer ses rivaux qu'à l'exemple de Michel-Ange à la Sixtine obtenir au moins une fois l'espace dont son art avait besoin, et qu'il s'était déjà efforcé de recréer dans ses grandes toiles. Il lui fallait, en occupant toutes les surfaces, montrer à ceux qui n'y auraient pas encore été sensibles le pouvoir d'enveloppement de sa peinture. Il ne cherche pas seulement à accentuer la profondeur, à créer ce qui est moins une illusion qu'une suggestion de la troisième dimension. Comme le ferait le rêve, il s'efforce de transformer celui qui n'était qu'un regardant en un habitant du monde qu'il a fait advenir. Voilà ce que semble nous dire sa peinture : "Il ne vous suffit pas de me voir pour me comprendre. Vous ne parviendrez à me pénétrer que si c'est moi qui vous comprends." ■