

Greco. Retours, détours et perspectives

Emmanuel Marigno

Introduction

Greco – l’homme et le peintre – demeure, aujourd’hui encore, un mystère...

En effet, malgré les remarquables catalogues muséographiques¹ et en dépit des précieuses études d’historiennes et d’historiens de l’art, Françoise Barbe-Gall tentait d’élucider, très récemment encore, *Pourquoi Greco est Greco*².

Homme de la Renaissance pour certains, mystique puis romantique pour d’autres, pré-cubiste et pré-surréaliste selon les plus récents, la réception de Greco porte aujourd’hui sur la question de la *modernité* du Maître tolédan, comme s’efforce de le démontrer par exemple Anne-Sophie Molinié, qui place *Le Peintre extravagant de Tolède*³ à l’origine d’une certaine forme de modernité.

Il sera donc ici proposé un parcours critique à travers ces différentes perceptions de l’Œuvre de Greco. Le contexte dans lequel évolue le peintre fonctionne, nous le verrons en premier lieu, comme une clef fondamentale permettant d’accéder à nombre d’aspects de la peinture de celui dont l’histoire commence en Crète pour culminer ensuite à Tolède. Tracés existentiel et pictural se confondent ici, inspirés par l’universalisme intellectuel caractéristique d’un homme de la Renaissance. Mais nous verrons, surtout, l’héritage contextuel que portent les œuvres de Greco, la singularité de son style entre mille reconnaissable et, surtout, les indices qui préfigurent une forme de modernité.

Mais il ne suffit pas de prononcer le mot. En quoi, précisément, réside cette fameuse modernité ? D’ailleurs, plutôt que le terme de *modernité*, ne serait-il pas préférable d’évoquer une forme de *contemporanéité* dans l’Œuvre de Greco ?

1. Notamment le dernier en date, Kientz 2019.

2. Barbe-Gall, 2019.

3. Molinié, 2019.

1. Un contexte en tension(s)

Le contexte – culturel, politique, religieux et socio-économique – dans lequel évoluent les problématiques – nombreuses et riches – que pose la peinture de Greco constitue l'une des clés essentielles, qui aident à appréhender et à apprécier cette énigme que constitue l'Œuvre du Maître tolédan dans l'histoire de l'art espagnol, européen et international.

Il faut rappeler, tout d'abord, que l'Espagne du XVI^e siècle se trouve à la tête de l'un des plus puissants empires ayant jamais existé, d'un empire dont la force repose, notamment, sur des richesses considérables et variées, tels que les épices, les matières premières, les métaux précieux, entre autres, le tout issu pour l'essentiel des territoires colonisés. Bien entendu, je désigne ici par le terme d'« empire », les très nombreuses possessions que détenait l'Espagne, à la différence du « Saint Empire Romain Germanique ». La distinction demeure fondamentale, car elle permet de différencier les règnes de Charles V et de Philippe II, John H. Elliott précisant que « En los siglos XVI y XVII sólo había un imperio verdadero en el mundo occidental, el Sacro Imperio Romano, aunque otras Monarquías occidentales comenzaban a apropiarse del título de imperio para sus propósitos¹ ».

Cette nuance étant faite, notons que deux épices condensent la totalité de cette puissance impériale : Tolède, historiquement « ville impériale » justement, puis, dès 1561, Madrid, qui accède au statut de capitale en raison, notamment, de sa situation géographique au cœur de l'Espagne, et donc, de l'Empire². Deux villes, donc, auxquelles les parcours artistique et existentiel de Greco sont solidement reliés, et en particulier, Tolède.

Car, si c'est bien à Héraklion que Greco débute sa carrière de Maître d'icônes, c'est en revanche à Tolède que le peintre affirme son génie, son originalité, sa singularité. Au sujet de ce parcours géographique comme parangon d'un tracé pictural au cours duquel le style de Greco ne cessera de s'affirmer, Françoise Barbe-Gall souligne que

De la Crète à l'Espagne en passant par l'Italie, Greco effectue un parcours hors du commun [...]. Ses premières œuvres obéissent ainsi aux principes iconographiques et formels définis depuis les premiers siècles de l'Église, qui font de l'icône le lieu de la présence divine [...]. Celui qui écrit l'icône, simple intermédiaire, reste en retrait. Lorsqu'il arrive en Italie, Greco pénètre dans un monde où l'image peinte est au contraire un moyen de transmission du savoir, dont il s'agit de multiplier

1. Elliott, 2007, p. 27.

2. Au sujet de Madrid comme définition d'un nouveau centre pour l'Empire, voir notamment Elliott, 2007, p. 39 et ss.

les possibilités d'expression. L'Église d'Occident, de même que les politiques, créent une émulation parmi les artistes, engagés à affirmer leur individualité dans des œuvres toujours plus convaincantes¹.

Selon la formule antique, et désormais célèbre depuis le règne de Charles V, cet « empire sur lequel jamais le soleil se couche » traverse l'hémisphère d'Ouest en Est, embrassant ainsi les colonies espagnoles d'Amérique – dont la conquête débute dès 1492 et qui incluront également le Brésil de 1580 à 1640 – jusqu'à l'Océanie – dont les îles Philippines furent acquises par l'Espagne suite au Traité de Saragosse de 1529 –.

Pour ce qui concerne l'Europe, l'Espagne s'impose à une France affaiblie à cause des dissensions internes – guerres de religion – lors du traité du Cateau-Cambrésis en 1559, qui garantit à Philippe II la suprématie sur Milan, ainsi que sur Naples et sur la Sicile, dont il est respectivement Roi et Duc ; viennent compléter ces territoires conquis la Franche-Comté et, dans une certaine mesure, les Pays-Bas – la Hollande faisant sécession dès 1581 –. L'immensité de ces possessions territoriales amènent John H. Elliott à penser que « *El Imperio español sobrepasó, pues, tanto en extensión como en número de habitantes, al mayor Imperio de la historia de Europa, el Romano*² ».

Cet empire, le plus grand et le plus puissant que l'histoire n'ait jamais vu, bénéficie d'un rayonnement économique écrasant, notamment, grâce aux richesses extraites de la région de Potosí, ville que l'Espagne fonde en 1545. Toutefois, car aucune richesse n'est inépuisable, John H. Elliott rappelle que « [...] *a comienzos del siglo XVII, las circunstancias habían cambiado. El mercado comenzó a agotarse [...]*³ ».

Cette fin de xvi^e siècle amorce, donc, une période de déclin économique, un début de crise qui, malheureusement, se confirmera effectivement au xvii^e siècle. Cette décadence commençante de fin Renaissance relève de causes fondamentalement conjoncturelles et éminemment concrètes, mais ces dernières se doublent, en outre, d'une crise idéologique et, plus précisément, religieuse. Il convient en effet d'avoir à l'esprit que, au xvi^e siècle, l'activité économique est perçue à travers le prisme de la religion. À ce sujet, Bartolomé Benassar souligne qu'

1. Barbe-Gall, 2019, p. 11.

2. Elliott, 2007, p. 29.

3. Elliott, 2007, p. 47.

À peine est-il nécessaire de rappeler que la vie économique est elle-même placée sous un patronage religieux : les assemblées corporatives ont lieu généralement dans la chapelle d'une église paroissiale ou d'un monastère. Les confréries professionnelles qui doublent les corporations organisent la vie culturelle du métier en même temps qu'elles gèrent les institutions de secours mutuel. Toutes les perturbations de la vie économique ou, plus simplement, du cours naturel de l'existence provoquent aussitôt une réplique religieuse : inondations ou sécheresse prolongée, invasions, de sauterelles grêle, disettes, épidémies, déclenchent un cycle de processions ou de rogations, de cérémonies conjuratoires ou expiatoires que la fin du malheur public convertit en manifestations propitiatoires. Déjà s'affirme la conception providentialiste de la société¹.

Ces doutes idéologiques en viennent donc à prendre un expression toute religieuse, et violemment conflictuelle d'ailleurs, alors qu'elles surgissent au cœur-même du monde chrétien. Ces divergences sur la chose culturelle, politique et socio-économique se cristallisent sous la forme d'affrontements particulièrement sanglants, qui opposent la faction des Contre-réformistes et celle des Réformistes. La chrétienté se trouve ainsi ébranlée au cœur de ses fondements-mêmes à cause de ces dissensions internes – encore que d'intensité variable selon les pays –, dissensions que l'on s'efforce d'aplanir au dix-neuvième concile œcuménique de l'Église catholique, plus communément connu sous la dénomination de Concile de Trente (1545-1563). Mais encore fallait-il que l'ensemble de l'Empire espagnol, dont les Pays-Bas notamment, veuille bien mettre en œuvre cette nouvelle doctrine post-tridentine.

Ces nouveaux préceptes religieux post-tridentins ne pourront en effet éviter que l'Empire ne subisse l'amorce d'un fléchissement dès 1575, comme l'ont démontré les ralentissements de l'économie, puis, comme conséquence, de la natalité. Qu'à cela ne tienne, pour le fervent Philippe II, le centre de l'Empire sera dans ce cas le lieu où raisonne la nouvelle doctrine post-tridentine, point de départ d'une sorte de renouveau religieux, et le symbole en sera la construction de l'imposant complexe architectural de l'Escorial, dont les travaux qui débutent en 1563 ouvrent un chantier long de vingt-et-un ans. Il ne faut pas négliger le rôle central et essentiel que joue cette *obra magna* dans la stratégie du Roi Prudent, ainsi que dans son intention de rétablir l'ordre culturel, politique et religieux. Le stratagème particulièrement élaboré de l'Escorial est décrit par Pierre Civil, pour qui

1. Bennassar, 1975, p. 59.

L'Escorial est d'abord un Panthéon royal, lieu sacré de la mémoire et de l'éternité de la Monarchie espagnole. Il est aussi un centre spirituel consacré à la lutte anti-protestante, dont l'imposante Basilique constitue le cœur : un couvent et un séminaire, un immense relicaire conservant les restes des corps glorieux de la plupart des saints et bienheureux. Il est un lieu de formation et d'exaltation du savoir universel : sans doute l'une des plus importantes Bibliothèques de son époque. Enfin, il eut sa pleine fonction de centre rayonnant du pouvoir, motivé par une victoire des armes, de résidence royale, favorisant les sporadiques retraites du souverain, à quelques 50 kilomètres de Madrid¹.

C'est donc dans ce contexte d'une Espagne, certes pour encore quelque temps au sommet de sa puissance, mais dont il est néanmoins aisé d'en pressentir le déclin annoncé, qu'il faut replacer la peinture de Greco, inlassablement en quête de reconnaissance artistique, et pour laquelle il croit deviner – et à juste titre – une possibilité d'accomplissement dans le mécénat de Philippe II, instigateur de l'Escorial, un roi, rappelons-le, sensible à la peinture de Titien et prêt à donner sa chance à ce peintre crétois fraîchement débarqué de Rome après un passage par Venise, et qui se présente comme étant, judicieusement, le disciple de Titien. Ce sera, néanmoins, dans une toute autre ville que Greco se forgera le statut de Maître de la peinture : Tolède.

En ce xvi^e siècle, où s'annonce un déclin économique général, Tolède subit elle aussi les prémices d'une décroissance, mais pour des causes qui lui sont un peu plus spécifiques. Tout d'abord, les mauvaises récoltes de 1577 et de 1578 engendrent une période de disette qui restera comme la plus difficile de toute l'histoire de Tolède ; vient ensuite une baisse de la consommation et donc des bénéfices engrangés par le tissu commercial tolédan du fait de la migration de la Cour vers Madrid ; enfin, l'industrie du textile, et de la soie notamment, amorce une période de crise qui s'explique par des coûts d'investissement de plus en plus onéreux, par la hausse des taxes et du fait de la concurrence de produits moins chers en provenance de l'étranger.

Ainsi, lorsque Greco arrive à Tolède, la ville commence donc, et comme l'ensemble de l'Empire, une période de déclin. Cependant, la ville impériale constitue une sorte d'exception. C'est tout du moins ce que déclare, en effet, en 1619, l'un des représentants de l'Inquisition à Tolède, Martín González de

1. Civil, 1998, p. 185. Sur ce point, voir également : Checa, 1989.

Cellorigo, selon qui « Aunque en años pasados gozó de más florido estado, su caída le viene de la común declinación de estos reinos a que todas las cosas del mundo están sujetas; y a Toledo le toca menos que a ningún lugar [...]»¹.

Par conséquent, il faut se représenter Tolède comme un lieu en quelque sorte sauvegardé dans cet Empire qui débute ce qui sera une très longue décadence. En effet, cette situation tout à fait privilégiée dont jouit Tolède du fait d'acquis historiques notamment, offre toutes les conditions requises pour un mécénat artistique sur lequel Greco pourra généreusement compter pour développer son art de la peinture, un mécénat qui autorise des commandes sacrées mais également profanes, au sujet desquelles John H. Elliott précise que « En tiempos del Greco aun brillaban una Iglesia extremadamente rica y un patriciado urbano compuesto por familias acomodadas que habían obtenido su riqueza en el comercio. Entre los miembros de este Patriciado encontró el Greco a sus mecenas. Miembros de las grandes familias toledanas, muchos de ellos educados en la universidad de la propia ciudad, dominaban la vida municipal y el capítulo catedralicio [...]»².

Nous le voyons, Tolède est une ville profondément empreinte d'une religiosité qui, justement, constituera pour Greco un potentiel de commandes très substantielles. Car l'espace sacré est immense et il ne se limite certainement pas aux seules possessions de l'Église, fort nombreuses par ailleurs ; il se développe également de manière fulgurante dans nombre d'espaces de dévotion privée.

En premier lieu, et concernant les espaces sacrés – cathédrales, chapelles et autres églises –, rappelons qu'il existe depuis le Moyen Âge une croyance selon laquelle l'achat d'indulgences par le biais de la réalisation d'œuvres pieuses permet d'écourter considérablement le séjour au Purgatoire, passage obligé pour expier les péchés afin d'être autorisé à entrer au Paradis. C'est ainsi que nombre de Tolédans fortunés finançaient la création d'œuvres picturales, mais également de chapelles funéraires où des chapelains copieusement rétribués étaient chargés de réciter des prières destinées à accélérer l'entrée de toutes ces âmes généreuses au Paradis. Il s'agit bien là d'un véritable phénomène de société au long cours car, selon les termes de Richard L. Kagan,

En 1520, on estimait à cent deux le nombre de chapelains pour la seule cathédrale de Tolède, et à quatorze pour les autres églises de la ville. Cinquante ans plus tard, ces chiffres sont en nette hausse. En 1576, selon un recensement effectué par un prêtre local, plus de trois cents chapelains sont affectés à la cathédrale, et le nombre de chapelanies dans la ville est évalué à deux cent treize. Les villages

1. Cellorigo, 1600, p. 312. Voir également John H. Elliott, 2007, p. 332-335.

2. Elliott, 2007, p. 333.

et les villes des environs connaissent des augmentations comparables, et, au début du xvii^e siècle, l'archevêque de Tolède, faute de statistiques précises, parle des « innombrables chapellenies fondées par des « personnes dévotes ». Il ajoute que les messes sont si nombreuses dans la cathédrale qu'elles se succèdent en continue depuis « la première heure [vers six heures du matin] jusqu'après les complies [vers vingt et une heures]¹.

C'est précisément dans ce contexte que Greco reçoit sa toute première commande portant sur un ensemble de huit tableaux destinés à prendre place dans la chapelle familiale de Diego de Castilla, au couvent cistercien de Santo Domingo el Antiguo. Précisons à quel point il était prestigieux pour un artiste d'être sollicité pour la création d'un retable, car, selon les termes de Leticia Ruiz Gómez, « Le retable était la réalisation artistique et doctrinale la plus complexe et la plus ambitieuse de toutes les commandes que pouvait recevoir un artiste dans l'Espagne de l'époque moderne² », et donc, c'est dire le crédit que, de manière quasi immédiate, les commanditaires tolédans accordèrent à Greco. Certes, le cas de Santo Domingo el Antiguo est le plus fréquemment cité, ce qui aurait tendance à occulter d'autres commandes prestigieuses adressées à Greco comme, par exemple, celle de la chapelle privée de San José, destinée à une famille de marchands fortunés de Tolède. Cette commande ne manqua cependant pas de faire scandale pour diverses raisons, notamment, par le fait que les commanditaires, héritiers de Martín Ramírez de Zayas, étaient descendants de *conversos*. Fort peu émus par la controverse que cette entreprise souleva dans Tolède,

Les Ramírez de Zayas [...] entreprirent de construire une grande chapelle particulière, qu'ils dotèrent de fond pour entretenir huit chapelains. Par ses dimensions et ses ambitions, le bâtiment fit polémique, car il fut jugé « ostentatoire » et inapproprié pour une famille de « qualité douteuse », mais celle-ci persévéra. La construction commença en 1588 et se poursuivit par intermittence jusqu'en 1596, date à laquelle l'administrateur de la chapelle confia à Greco une commande de tableaux pour trois retables, dont deux se trouvent aujourd'hui à la National Gallery of Art à Washington³.

1. Kagan, 2019, p. 41.

2. Ruiz Gómez, 2019, p. 50.

3. Kagan, 2019, p. 43.



Figure 1

*Greco, Vierge à l'Enfant, avec Sainte Martine et Sainte Agnès, 1597-1599, huile sur toile, 193,5 × 103 cm, Washington, National Gallery of Art.*¹

Il existait, en outre, à Tolède toute une multitude de *locus orandi* privés, à l'intérieur-même des palais, de véritables chapelles privées équipées d'objets liturgiques, de retables et de tableaux représentant des figures sacrées. Si dans un premier temps le synode archidiocésain de Tolède, comme stipulé par les préceptes post-tridentins, interdit ces pratiques oratoires privées, ces dernières finirent par être autorisées car, d'une certaine façon, elles favorisent la prière et éloignent, par là même, de la tentation².

À cela, et pour tenter d'être aussi exhaustif que possible, il faudrait ajouter qu'à ces potentiels lieux de commandes pour Greco, s'ajoutait « [...] de nombreux autres types d'établissements à vocation religieuse, tels que les hôpitaux (au nombre de vingt-huit à Tolède en 1576), les collèges et les universités, les confréries, et les fraternités, les sanctuaires, etc.³ ».

Si Tolède constitue bien un espace puissamment empreint des préceptes de la Contre-réforme, il ne faut pour autant pas s'imaginer Greco comme le peintre mystique que l'imaginaire collectif a bien voulu, et encore une fois, à tort, retenir. Distinguons bien le lieu, de l'homme.

Tolède tout d'abord. Rappelons que c'est à Madrid que, depuis 1561, réside dorénavant la Cour et le très fervent Philippe II. Par conséquent, le foyer de la spiritualité est davantage Madrid, notamment autour du prestigieux complexe hiéronymite de l'Escorial, plutôt que Tolède, ville autrement plus ouverte à l'époque et dont John H. Elliott précise que « Se ha exagerado el carácter cerrado y místico de la religión en el Toledo del Greco [...] »⁴.

Greco ensuite. Loin d'être un peintre renfermé et solitaire, il est parfaitement apprécié et intégré au Tolède des arts et des lettres avec lequel il est constamment en contact, à tel point que son atelier est une véritable fourmilière où se croisent artistes, clients et autres poètes pour passer commande au peintre le plus apprécié de l'époque, et John H. Elliot de préciser que « [...] sus contactos y amistades con

1. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1165.html>.

2. Sur ce point, voir Kagan, 2019, p. 43.

3. Kagan, 2019, p. 40.

4. Hellio, 2007, p. 335.