

L'ÉTRANGETÉ DES FONDS DU GRECO

HECTOR RUIZ

À l'issue d'un siècle de lente redécouverte, le Greco est aujourd'hui l'un des peintres les plus connus du Siècle d'Or de la peinture espagnole. Cité par Kandinsky dans ses écrits, exposé dans la même salle que Picasso, étudié comme astigmatisme ou comme portraitiste de fous et névropathes, sa reconnaissance apprise à un rythme d'avant-garde est la preuve d'une normalité acquise, d'une insertion progressive dans le goût et dans l'imaginaire d'une époque¹. L'artiste qui pour la première fois en Espagne a sculpté un Christ nu serait le mystique par excellence, l'incarnation du baroque le plus extrême, s'éloignant ainsi par la force des musées de l'originalité première de son art.

Pourtant le mot qui signe l'accueil réservé à ses œuvres, employé par Jusepe Martinez en 1675 puis par Antonio Palomino en 1724, est celui d'extravagance. Un *Art de la peinture* suivi d'un *Parnasse espagnol* construisent l'image longtemps canonique d'un peintre mineur, parfois habile malgré ses fantaisies, mais qui reste l'étranger du domaine espagnol, le crétois toujours extravagant.

De son vivant (1541-1614), Le Greco est en effet un peintre voyageur, qui quitte sa Crète natale et choisit Tolède à l'issue d'un long périple à travers Venise et Rome. Il atteint Tolède avec un riche bagage, sa formation s'ayant prolongée depuis l'art des icônes jusqu'à l'art de l'Italie la plus moderne, traversant ainsi la frontière qui sépare l'aire byzantine de l'aire maniériste, et voyageant d'un art anti-naturaliste vers un art fondé sur la définition du tableau non pas seulement comme surface peinte, mais comme fenêtre ouverte à l'œil du spectateur².

Son parcours atypique n'en débouche pas moins sur l'ouverture à Tolède d'un atelier où se forment, avec son fils, plusieurs apprentis. À la mort du maître, ils constituent un groupe stylistique se réclamant de lui, étirant comme lui les figures, et signalant par là la particularité de style du crétois. C'est la conscience contemporaine d'un style extravagant, d'une impureté esthétique, que l'on découvre dans deux cas au moins du travail de l'atelier.

Lorsque l'on compare le *Saint Louis Roi de France* du Greco (1592-1595, voir Illustration 1) conservé au Louvre et celui se trouvant au Musée du Greco à Tolède (1600, voir Illustration 2), œuvre d'un apprenti, on découvre un pinceau habile en imitation, capable de rendre les enjeux les plus valorisés du tableau, la préciosité des reflets sur l'armure ou le trompe-l'œil de la main droite projetée vers le spectateur. Cependant, le fond de la copie dévoile une véritable incompréhension de l'original : le résultat rompt l'homogénéité chromatique du tableau du maître, et l'apprenti n'arrive à rendre qu'une surface stridente à la place du ciel. Cet échec de l'imitation est compensé par l'apprenti par un dépassement de l'imitation. De par sa formation hispanique,

¹ STORM, Eric. *El descubrimiento del Greco: Nacionalismo y arte moderno (1860-1914)*, José Cuní Bravo (trad.), Madrid, Fundación El Greco 2014 y Centro de Estudios Europa Hispánica, Marcial Pons, 2011.

² La formule d'Alberti, qui se trouve au fondement des théories artistiques maniéristes, n'évoque aucunement la vue du spectateur : dans le *De pictura* (1435), le peintre désigne la toile comme une fenêtre ouverte sur l'*istoria*. Cependant, à partir de ses lectures de Lomazzo et de Vasari, le Greco reformule la définition d'Alberti en transformant la transparence de la fenêtre en visibilité de « l'œil naturel », qu'il s'agirait de tromper pour feindre des « choses apparentes comme choses naturelles ». Réunissant la fenêtre albertienne et l'optique chère aux peintres –dont le mot *perspectiva* offre une traduction usuelle– le Greco investit le domaine théorique italien en parfait maniériste.

d'inspiration italianisante, l'apprenti ne peut traduire le fond impénétrable du Greco, et il va même jusqu'à représenter des bâtiments à la frontière du ciel et de la terre, qui étaient absents dans l'œuvre originale. Par cet ajout, la pénétrabilité –l'habitabilité– d'une partie du fond de l'œuvre est rendue explicite, de sorte à recomposer une certaine continuité spatiale entre le fond et la figure du tableau.

Cette liberté prise dans l'imitation montre la conscience d'une difficulté, celle d'un fond intrus qui bouleverse les catégories mimétiques de l'apprenti, jusqu'à bouleverser l'acte même d'imitation. Le même problème sous-tend le travail de Diego de Astor, graveur flamand accueilli par le Greco dans son atelier entre 1606 et 1608. Lorsqu'il entreprend de reproduire le *Saint Pierre et Saint Paul* du Greco (1587-1592, Saint-Pétersbourg, Musée Hermitage, voir Illustration 3), il réalise un véritable travail d'explicitation du fond par lequel il investit l'œuvre du crétois plutôt que de s'y soumettre³.

Dans la gravure (voir Illustration 4), le fond opaque et presque uniforme du tableau est spatialisé jusque dans le tracé qui oriente la frange centrale, plus claire, de façon à introduire une certaine fuite perspective. En orientant ainsi cet espace, le graveur rend lisible la luminosité de l'image, puisque celle-ci se répercute sur la partie du fond qui se trouve en biais. Un espace hors-champ est donc suggéré à partir de la clôture du tableau du Greco : celui de la source lumineuse de la scène.

Ce deuxième cas est plus complexe que celui du *Saint Louis*, parce que le rapport de la reproduction au modèle pose problème. Là où il ne se trouve qu'un seul *Saint Louis* dans l'œuvre du Greco, il se trouve au moins trois versions différentes du double portrait de Saint Pierre et de Saint Paul. La critique est sûre du rapport entre la gravure d'Astor et le tableau de l'Hermitage⁴, et il y a cependant une deuxième version de ce même thème qui date de 1607 (Stockholm, Nationalmuseum), et qui est donc contemporaine de la réalisation de la gravure. Ainsi existerait-il une relation directe entre le travail du graveur et celui du peintre, qui aurait fait une reprise de son ancien thème en vue d'une reproduction. Comme l'on y trouve déjà tout le travail de spatialisation que reprend à son compte le graveur, il semblerait que l'étrangeté du fond n'était pas seulement sensible aux contemporains du Greco, mais qu'il en était lui-même conscient, dans la mesure où il éprouva le besoin de l'explicitation dans un ses tableaux –quinze ans après l'avoir fini– à la veille de sa reproduction par gravure⁵.

Ces deux reprises des fonds du Greco montrent une irréductible étrangeté dans le travail du crétois, par rapport à un apprenti hispanique et à un graveur flamand. C'est sur ce point particulier que peuvent se réunir l'extravagance évoquée par Martinez et Palomino, et la géographie des sources et des motifs du Greco composée par la critique actuelle, qui oppose au peintre formé à l'italienne les rémanences d'une première technique crétoise. Car la conception du fond, entre la feuille d'or des icônes et l'idée de la fenêtre albertienne, trace la frontière par excellence entre l'art byzantin et l'art de l'Italie maniériste.

Dans le cas du Greco, ses premières œuvres crétoises déploient des fonds saturés de couleur, fantastiques et sans aucun ancrage mimétique, contrairement à celles de la période italienne. Guidé par un effort constant dans l'apprentissage de la perspective, le

³ L'inversion du sens de l'image est le résultat du processus technique de reproduction.

⁴ MARIAS, Fernando, *El Greco, biografía de un pintor extravagante*, Madrid, Nerea, 1997, p. 267.

⁵ Bien sûr il ne garda pas avec lui pendant quinze ans un tableau qui était une commande et une image de type cultuel, mais il avait, de toutes ses œuvres, des copies de petite taille, qu'il faisait vraisemblablement lui-même. Ces œuvres-là, citées par Francisco Pacheco dans son *Art de la peinture*, auraient été vues dans l'atelier du crétois au cours de l'année 1611.

peintre inscrit alors ses scènes sur un fond radicalement nouveau dans son œuvre, remplaçant l'opacité fantastique de la couleur par la pénétrabilité d'un décor établi mathématiquement. Il change un fond hérité de l'icône par un fond d'inspiration maniériste. Or, arrivé à Tolède, il délaisse l'étude perspective et atteint peu à peu un équilibre stylistique que l'on pourrait appeler bilingue, mi-maniériste et mi-byzantin. Plus précisément, il retranscrit le fond doré byzantin, en termes d'opacité et d'impénétrabilité, par des aplats de couleur ou des nuances de *sfumatto*. Il emploie ainsi des techniques maniéristes –et plus particulièrement vénitiennes, fondées sur la couleur– pour rendre une spatialité byzantine *dissimulée*, mais qui fait malgré tout œuvre d'intrus vis-à-vis des catégories mimétiques qui conforment le système pictural espagnol. Et pourtant, la dissimulation de l'icône en tableau maniériste renvoie au paradoxe d'une spatialité non mimétique modulée par une mimésis d'un registre autre, qui cache l'opacité du fond d'icône dans un ciel comme dans un semblant de mur. Ce qui revient à distinguer la mimésis comme principe constructif fondé sur le présupposé de la transparence du tableau, et donc du fond devenu profondeur, de la mimésis qui n'est qu'illusionnisme, représentation sur une surface d'objets se voulant figuratifs⁶. Dans cette subtilité se cache l'extravagance du Greco, ainsi que son parcours de l'icône vers la *maniera* : dans une technique italienne mise au service d'une spatialité non mimétique, et dans une mimésis mise par devant une construction iconique de l'image.

⁶ « Strictement, la figure ne désigne donc qu'une *relation*, malheureuse en son fond, parce que désespérant de son terme final. Lorsque nous parlons aujourd'hui, à propos de l'art occidental chrétien, de « peinture figurative », nous risquons de commettre un deuxième contresens sur la notion de figurabilité, contresens qui, depuis la Renaissance, identifie le mot « figure » à un terme, un terme visible, un terme isolable et descriptible, par exemple tel personnage dans un tableau ou tel schéma géométrique d'une composition peinte. C'est sans doute chez Alberti que la notion de figure a entamé ce recouvrement complet de l'*aspect* « figuratif » sur la *virtualité* « figurale » du sens que l'art médiéval –art en son fond exégétique– n'avait jusque-là cessé de mettre en œuvre. », Georges DIDI-HUBERMAN, « Puissances de la figure », in : *L'image ouverte, motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007, p. 211. Ainsi, la technique du Greco induit la séparation en acte de ce que la théorisation de la mimésis d'Alberti réunissait : ce pour quoi elle est particulièrement italianisante et à double titre –positivement et négativement– héritée d'Alberti.



Illustration 1 : *Saint Louis Roi de France*, El Greco, 1592-1595, huile sur toile, 120 cm x 96 cm, Musée du Louvre, Paris.



Illustration 2 *Saint Louis Roi de France*, Apprenti du Greco 1600, huile sur toile, 128 cm x 90 cm, Musée du Greco, Tolède.



Illustration 3: *Saint Pierre et Saint Paul*, El Greco, 1587-1595, huile sur toile, 121 cm x 105 cm, Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.



Illustration 4: *Saint Pierre et Saint Paul*, Diego de Astor, 1608, gravure, 28,2 cm x 24,7 cm, Bibliothèque Nationale, Madrid.