



*L'Ouverture du cinquième sceau, dit aussi La Vision de saint Jean.*  
1610-14, huile sur toile, 222,3 × 193 cm  
The Metropolitan Museum of Art, New York.

# GRECORAMA

« Mais il a envie de consacrer un jour de plus à Tolède car il est admirateur d'un élève de Titien dont je ne me rappelle pas le nom et qu'on ne voit bien que là. »

Marcel Proust. *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, 1919

**LÀ... ET AU GRAND PALAIS JUSQU'EN 2020 DANS UNE EXPOSITION CAPITALE PARCE QU'UNE DES RARES À SE CONSACRER AU COURANT TOUT ÉTRANGE DU MANIÉRISME PAR UN DE SES ENFANTS TERRIBLES, GRECO, MAÎTRE D'UNE INDOLENCE GRISÉE SUR PALETTE HALLUCINANTE.** PAR VINCENT QUÉAU



**GRECO**  
GRAND PALAIS, PARIS  
DU 16 OCTOBRE 2019 AU 10 FÉVRIER 2020  
COMMISSAIRE : GUILLAUME KIENTZ

Qu'est-il de vrai dans cette sentence de la marquise de Villeparisis, embrouillée par décence pour ne pas avouer sa vieille passion illégitime pour Norpois, prétextant une perte de mémoire bien peu crédible tandis que le narrateur affirme sa nature d'élite, amoureuse d'une autre marquise, de Sévigné cette fois (comme la grand-mère adorée!), et dont la densité apparaît autrement plus solide que celle de sa nièce, la décevante duchesse de Guermantes? Filiation par trop évidente? Sans doute car, avant d'être Grec, avant, aussi, d'être Espagnol, Doménikos Theotokópoulos, dit le Greco, se révèle la plus admirable recrue d'une école vénitienne qui expire en crépitements kaléidoscopiques fiévreux... Titien, certes, mais uniquement celui qui louche vers Rome et la nébuleuse des forcenés de Michel-Ange; surtout, peut-être, Véronèse, Tintoret et les Bassano. Il semble pourtant les dépasser tous, réalisant ce grand saut vers un inconnu de peinture pure, affranchie des règles de la copie servile du monde, qui fascinera tant cette autre génération, trois cents ans plus tard: les Cézanne, Toulouse-Lautrec ou Émile Bernard qui, comme lui, n'oseront complètement révéler l'art par ses qualités abstraites. Car Greco pousse les tentatives vénitienes vers un paroxysme plus radical: ses nuits sont plus noires, ses glacis plus

gras, ses gestes plus brusquement imprimés sur la toile, ses rehauts plus tranchants... Même ses moirures venues habiller l'uniformité de masses grises semblent trop exquises pour ce vocable réducteur...

## **ROSES D'OR, VIFS ARGENTS, GRIS DE LIN**

Et Greco outrepassa les gris. Socles de sa palette, ils créent un nouvel argent et vivifient des ciels dans la tourmente, belle évocation des mystères de l'histoire sainte dans ses épisodes les mieux scénarisés. En écho, leur nébulosité s'enroule et se déploie en circonvolutions qui se lovent autour d'oculi azurés du même bleu franc des Bolonais du futur, de Carrache à Carlo Dolci. Ses brouillards se fardent de bis, glycine, ardoise, étain, acier, tourterelle... Quand il ne s'agit pas d'un simple trou noir creusé dans des nuées jaunes, des fumerolles brunes. Là, la teinte matifiée se révèle aplat matériel absolument abstrait. La couleur tantôt ruisselle de son pinceau en plis gracieux, impalpable, tantôt une brosse râpeuse carde des traînées de pigments dans la gestuelle d'un Hans Hartung ivre. Greco, quand ses Crucifiés saignent, laisse son pinceau pleurer des gouttes d'un sang bistre, miracle de cette maîtrise qui signale les artistes majeurs à travers les siècles. Sa virtuosité procède d'une désin-

volture radieuse jusqu'à insérer des petits carrés blancs, dont le fond importe peu, à peine effleurés d'un paraphe tout juste lisible. Le sujet de mon bac en arts plastiques était le suivant : « Écriture-peinture » ; nous en sommes encore là que Greco, déjà, résolvait le problème avec un génie bien digne de faire couler d'autres encres... Car voilà bien un nouveau signe, celui qui provoque l'émulation, l'art le meilleur en inspire d'autres ; ce que la scénographie de l'exposition rappelle à propos en retranscrivant à même le mur des citations de Gautier, Barrès, Proust, Cocteau...

Tous ces gris servent, en fin de compte, une couleur bien accorte aux enseignements du maniérisme : chocs, déflagrations, désaccords. Greco a effectivement totalement assimilé la leçon des anticlassiques florentins, sans oser autant de dissonances que Rosso, en arrondissant les vivacités de Pontormo, sans cette nuance diaphane d'un Corrège non plus, et en s'affranchissant, surtout, du corps conçu comme illusion du vrai. Car on ne retrouve aucune correction dans les physionomies du peintre. Des bras trop longs, des troncs ramassés, des silhouettes désossées, des par-

ties manquantes, même, et pourtant l'harmonie de ces visions d'art transporte vers une autre perception. Maniériste en grand — la Biblioteca Nacional de España possède toujours son exemplaire annoté des *Vite* de Vasari (1568), déjà apostillé par Federico Zuccaro, rentré au service de Philippe II en 1585 —, on retrouve en lui les mêmes schèmes que ceux édictés par l'historiographe florentin comme preuves de *Bella Maniera* : l'invention en toutes choses (son geste et sa couleur en témoignent), l'art qui outrepassa la nature (et ses canons inédits confèrent une humanité plus esthétiquement parfaite à ses acteurs), l'interprétation des maîtres, enfin. Ainsi, on peut le lire comme une sorte de rébus, retrouvant ici un petit bout de *Cléopâtre endormie* (plus tard rétrogradée en Ariane) — une

*Le Christ chassant les marchands du temple.*  
Vers 1575, huile sur toile, 116,9 x 149,9 cm  
Minneapolis Institute of Art, Minneapolis.





*L'Assomption de la Vierge.*  
1577-79, huile sur toile,  
403,2 x 211,8 cm.  
The Art Institute of Chicago.

copie romaine d'après un original de l'école de Pergame, datant du II<sup>e</sup> siècle avant J.-C., alors célèbre pour orner depuis 1512 une fontaine, commandée par Jules II pour la cour du Belvédère —, là un *Ignudo* appartenant à l'*Enfer* de Michel-Ange, ailleurs une des *Niobides*, découvertes en 1583 et achetées par le Cardinal Médicis pour sa villa romaine... Le tout dans deux manières très distinctes, la première imprégnée de l'influence du Véronèse à laquelle succède une pleine maturité qui n'appartient qu'à lui et s'accroît toujours vers cette tentation de la peinture pour elle seule. Moderne, Greco l'a semblé à ses contemporains pour qui il se fondait dans un grand courant diffus

qui l'apparente aux Hans von Aachen à Prague, plus anguleux et tourmenté, Hendrick Goltzius ou Frans Floris en Flandre, plus michélangélesques et de loin, Domenico Beccafumi à Sienne, tout aussi visionnaire, voire Toussaint Dubreuil à Paris comme Fontainebleau. Et il a aussi dû très tôt sembler d'avant-garde par son adaptation de la révolution caravagesque qui le mène directement aux recherches de ses successeurs cinquante ans plus tard, depuis les effets d'un éclairage violent sur des physionomies quasi animales qui pourraient rappeler un Vignon, un La Tour, jusqu'aux dissolutions des silhouettes d'un Louis Cretey, d'un Peruzzini ou d'un Magnasco au mitan du siècle.

## DE LA CRÈTE À TOLÈDE

Greco naît à Candie (Héraklion), sans doute en 1541, dans une famille grecque solidement implantée auprès de la colonie des marchands vénitiens. Les archives le mentionnent en 1563 comme « maître », ce qui sous-entend qu'il a alors fini son apprentissage. Il s'adonne à l'art des icônes dont ce *Saint Luc peignant la Vierge*, parfaitement conforme à la tradition orthodoxe avec fond d'or, symbolique des couleurs

codifiée et synthétisme canonique des formes, préserve les rigueurs. On imagine pourtant aisément comment un jeune artiste ambitieux, renseigné sur le tout nouveau statut du peintre, nouvel obligé du prince prêt à devenir son égal, a pu se morfondre dans une conception de l'art immuable se justifiant comme rempart contre l'iconoclasme adapté d'un monde ottoman en conquête... Aussi, il ne tarda pas à partir et on le retrouve à Venise dès 1567. Il y reste jusqu'en 1570, date à laquelle son ami Giulio Clovio lui obtient un logement temporaire auprès du Cardinal Alexandre Farnèse. Il est chassé du palais éponyme deux ans plus tard, ouvre un atelier dans la foulée mais, sa carrière à Rome s'enlisant, il part pour l'Espagne en 1577. Excellent publiciste, il y ouvre son œuvre par une *Adoration du Saint Nom de Jésus*, fourmillant d'allusions à la Sainte-Ligue, au lendemain de la bataille de Lépante, destinée à s'attacher Philippe II, son héros principal. La démarche n'aboutit pas immédiatement, quoiqu'elle ait dû attirer l'attention du monarque sur un transfuge de l'Empire byzantin défunt, et il lui faudra attendre encore deux années pour que lui soit officiellement commandé un *Martyr de saint Maurice* pour l'église de l'Escorial. Entre-temps, Greco va se fixer à Tolède, l'ancienne capitale du royaume de Castille qui, depuis cinq siècles, fait office de carrefour entre l'art mudéjar, le gothique, la renaissance, et vit d'une prospérité commerciale et de celle d'ordres monastiques puissants. Ils figurent parmi les principaux commanditaires du peintre qui entame alors une longue carrière essentiellement retracée grâce aux minutes d'innombrables procès donnant lieu à autant d'arbitrages pour établir la valeur des tableaux. Greco convolera avec Jerónima de las Cuevas sans jamais l'épouser, en aura un fils auquel il délèguera, à la fin de sa vie, les aspects juri-



*Saint Luc peignant la Vierge.*  
1560-66, tempera et or sur toile, marouflée sur bois,  
41 × 33 cm.  
Musée Benaki, Athènes.



*L'Adoration du Nom de Jésus,*  
dit aussi *Le Songe de Philippe II.*  
Vers 1575-80, huile et tempera  
sur panneau, 55,1 × 33,8 cm.  
The National Gallery, Londres.

diques de son commerce, tout en le formant dans un atelier qu'il ouvre dès 1585 dans un appartement du palais du marquis de Villena. Suite d'une carrière de peintre, âpre en premier lieu, puis plus confortable, qui le voit s'employer à des ouvrages de peinture n'excluant pas la fourniture des sculptures ni des architectures de ses retables. Il meurt à Tolède en 1614

et son fils Jorge Manuel hérite de ses commandes inachevées qu'il solde dans des procédures endémiques. Quelques mentions encore en 1639 chez Carducho, en 1648 par Ridolfi, l'année suivante chez Pacheco, puis il disparaît de la littérature artistique jusqu'aux premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle après que les premiers clients de Thomas Cook aient découvert le tourisme.



## REBELLE À LA REPRODUCTION

Entendant la polémique autour d'une prétendue rétentio n madrilène, plus d'un commissaire d'exposition doit rire jaune en la comparant aux refus des collections publiques françaises pour des raisons diverses... Et alors, pourquoi ne pas chercher pouille au Musée de Picardie qui aurait bien pu se fendre d'une présentation d'un portrait supposé d'*Alonso de Herrera* ou reprocher aux conservateurs du Musée Bonnat de n'avoir pas insisté pour que soit présenté leur *Saint Jérôme*, aussi dignes de cette belle rétrospective ? Car l'exposition, au-delà de ça, s'affirme comme une réussite complète, réalisant déjà l'exploit d'assembler des toiles que d'autres auraient alléguées ne pouvoir être déplacées et qui permet de saisir le développement d'un artiste passant d'une abstraction à l'autre... Ou presque... Du métissage un peu naïf, proche des primitifs, caractérisant la période vénitienne durant laquelle il ne fait qu'adapter la peinture qu'il découvre, on verra un petit panneau de dévotion, *Annonciation* du Fondo Cultural Villa-Mir, tout diapré de nuées d'or, une *Adoration des mages* vibrant de la manière d'un Véronèse ayant dérobé la palette de Tintoret (Museo Lázaro Galdiano, Madrid), une grisaille crayeuse et terrible de *Saint François recevant les stigmates* (1568-70).

Mais ce sont avant tout les œuvres de la maturité rayonnante qui impressionnent, en commençant par les deux *Expolios* (Munich et Upton House), ces *ricordi* du grand tableau commandé pour la cathédrale de Tolède (et Pacheco, comme son inventaire après décès témoignent de cette pratique du Greco de conserver en petit des aide-mémoire), scènes nocturnes et pathétiques qui commencent l'agonie du Christ, infernales de couleurs chaudes et d'anthracites angoissants. Puis une guirlande de chefs-d'œuvre, des portraits d'inquisiteurs chers à Proust (encore !), ceux de cardinaux, d'ecclésiastiques, d'artistes et de seigneurs altiers ou affables, des portraits idéaux de la Vierge ou du Christ, de *Saint Dominique en prière* (collection Arango) ou de demi-figures de folklore (*La Fable*, vers 1585, Harewood House). Mais également toute une série canoniquement conforme aux recommandations de Trente : un accent mis sur les scènes civiles de la vie du Christ comme celle de *Jésus chassant les marchands du temple*, reprise sans lassitude, avec des variantes et un style, chaque fois



En haut : *Le Christ en Croix adoré par deux donateurs*.  
1595, huile sur toile, 260 × 171 cm.  
Musée du Louvre, département des Peintures, Paris.

En bas : Vue de l'exposition *Greco*, Grand Palais, Paris, 2019.  
Scénographie : Véronique Dollfus.  
Au premier plan : *Le Christ ressuscité et Tabernacle*.  
Vers 1595-98, bois polychrome et bois doré,  
47 × 12,5 × 24 cm et 200 × 134 × 134 cm.  
Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Tolède.



identique, mais neuf ; une volonté d'édifier par les mystères de la révélation proprement humaine de la figure de l'Homme-Dieu, depuis la très spectaculaire *Sainte Véronique* (vers 1580, Tolède, Museo de Santa Cruz), aux carnations marmoréennes flottant sur un fond couleur de saphir pers, jusqu'à une *Sainte Face* en forme de cartouche tenu par deux anges sculptés et polychromes. Toujours dans une perfection de couleurs aux accords particulièrement réussis qui, d'une *Pietà* de 1580-90 où les drapés alternent jaune d'or, vert olive, bleu glacier et zinzolin dur à deux *Madeleine pénitente*, mariage de parme, d'indigo et de bleuet, de blanc et de paille pour celle de Worcester

(vers 1584), séduit, éblouit, charme. Sa fin offre, surtout, un corpus groupé autour de la *Vision de saint Jean* (1610-14, Met, New York), limbes tourmentés à invoquer Rodin et sa porte, et du *Mariage de la Vierge* (vers 1600, Muzeul National, Bucarest), partageant un même caractère insolé, délirant dans la simplification des formes et des masses, dans la fluidité d'une peinture aux glacis admirables... Un élève de Titien, donc, car souvent on l'y retrouve, mais autrement plus libre, aisé, d'une marginalité sans école ni pareil. ■

*Saint Luc.*  
1605-10, huile sur toile, 98 x 72 cm.  
Cabildo Catedral Primada, Tolède.