

Un foudroyé : Le Greco

José Manuel Pita Andrade, *Le Greco*, traduction de l'espagnol par Paul-Henry Plantain, coll. « Grands Peintres », Paris, Fernand Nathan, 1983, 190 p.

Fernand Ouellette

Volume 27, numéro 2 (158), avril 1985

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/31264ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (imprimé)

1923-0915 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Ouellette, F. (1985). Compte rendu de [Un foudroyé : Le Greco / José Manuel Pita Andrade, *Le Greco*, traduction de l'espagnol par Paul-Henry Plantain, coll. « Grands Peintres », Paris, Fernand Nathan, 1983, 190 p.] *Liberté*, 27(2), 118–128.

FERNAND OUELLETTE

UN FOUDROYÉ: LE GRECO

Jose Manuel Pita Andrade, Le Greco, traduction de l'espagnol par Paul-Henry Plantain, coll. «Grands Peintres», Paris, Fernand Nathan, 1983, 190 p.

Domênikos Theotokopoulos, dit le Greco, passe d'abord par Venise, son ailleurs immédiat, par Rome, par Madrid, puis s'installe à Tolède. Il arrive de Crète. Il vient spirituellement de Byzance.

Jadis l'île de Crète était une possession de Venise. Avec le plus profond mépris les Crétois étaient traités comme des fauves. (Les rues sont faites pour les porcs, disait-on à Venise, et les maisons pour les chiens.)

Lorsque le Greco pénètre dans l'atelier du Titien, c'est un jeune homme colonisé, humilié qui se présente, encore marqué par le dernier tremblement de terre qui a dévasté Candu, sa ville natale. Mais c'est d'abord un esprit tragique dont l'orgueil puissant est tendu comme un arc. C'est surtout une nature mystique, restée très attachée à François d'Assise.

Les Crétois, intégrés dans la sphère d'influence de Byzance, connaissent bien la tradition des Vierges de la Tendresse, de la Pitié, de la Passion. L'atelier du *madonnero*, où le Greco reçoit sa première formation, demeure vivant. En 1546, cinq ans après la naissance de Greco, Théophas le Crétois peint les fresques du mont Athos avec un regard de peintre d'icônes. Au XVI^e siècle, l'école crétoise est très importante, si bien que dans les personnages du Greco on

perçoit mieux la flamme, la force vive d'une vibration intérieure, propre à Byzance, que la recherche strictement formelle du canon allongé des maniéristes dont Malraux dit que le Greco est le dernier représentant¹. Dans son élan démesuré vers la lumière, vers le divin, Greco manifeste l'intensité d'un peintre d'icônes. C'est un esprit chrétien qui s'affirme, non seulement parce qu'il peint des sujets religieux, des retables pour les églises, mais surtout parce que dès sa première grande Crucifixion (Louvre) il découvre un ciel d'orage qui n'est plus dissociable de la Passion, qui se propose ainsi qu'une scène cosmique de la Passion, ainsi qu'un miroir des ténèbres du Vendredi saint. Ce ciel devient une caractéristique essentielle de son art. Toutefois, la perception de l'espace d'un tableau, de son organisation, ne s'est jamais détachée de Byzance: «il ne saura jamais représenter les événements échelonnés dans le temps ou dans l'espace autrement que par les mêmes moyens qu'employaient les peintres byzantins ou moyenâgeux en les faisant tout petits»². Ce qui me semble une évidence dans les premières œuvres qu'il peint en Espagne: *le Songe de Philippe II* (Londres), et *le Martyre de saint Maurice* (Monastère de l'Escorial) que déteste Philippe, ce qui empêche le peintre de poursuivre sa carrière à la cour. Malraux remarque que le Greco a su «imaginer des formes apparentées au gothique (...), annexant les découvertes du dessin baroque»³. Et l'historien Paul Guinard ajoute que «c'est dans un ordre platonicien et renaissant qu'il situera ses recherches»⁴. On a parlé de sa «cérébralité». On a dit qu'il était un grand philosophe. N'aurait-il considéré «sa peinture (que) comme une science, avec ce que cela suppose de plus pur dans la tradition de l'humanisme laïque»?⁵ Je me permets d'en douter. Ce n'est pas en concevant la peinture comme une science qu'on débouche sur une «énergie dépravée, une puissance malade qui trahissent le grand peintre et le fou de génie» (texte de la jaquette). Le Greco était possédé à la fois par la puissance de réflexion et d'analyse d'un esprit scientifique et par

1. *L'Irréel*, Gallimard, 1974, p. 182.

2. Antonina Vallentin, *El Greco*, Albin Michel, 1954, p. 146.

3. *Les Voix du silence*, Galerie de la Pléiade, NRF, 1951, p. 425.

4. *Les Peintres espagnols*, coll. «Le livre de poche», 1967, p. 149.

5. Fernando Marias et Agustín Bustamante, cités par Andrade, p. 164.

l'extravagance sublime d'une imagination et d'une foi propres aux vrais mystiques.

C'est donc un homme très complexe qui se rend en Italie. Et là il apprend à peindre des paysages. Il se confronte au Titien, à Tintoret, à Bassano et surtout à Michel-Ange. Mais sa nature mystique le destine à Tolède, l'orgueilleuse. C'est là que l'Espagne lui fait le don capital «du silence de la peinture»⁶. Loin des grands adversaires qu'il admire, il lui sera plus facile d'affirmer sa personnalité de créateur original.

Vers 1560, Tolède est une ville de quatre-vingt mille à cent mille habitants, resserrée dans un espace exigü. Métropole religieuse. Plaque tournante de l'empire. Centre de diffusion de «l'acquis millénaire». Carrefour des contacts entre l'Orient et l'Occident. Centre de magie. (C'est d'ailleurs par ses astrologues, grâce à leurs recherches des sources arabes qui remontent à l'Antiquité, que le Moyen Âge reçoit son initiation à l'astrologie.) En somme, si le Greco vient de Crète, il appartient naturellement à Tolède.

Malraux écrit: «Tolède était ocre: le Greco l'a peinte une seule fois pour elle-même — et vert sombre. Elle ne fut pas un modèle de délivrance. Elle le libère de l'Italie... Il a crucifié Tolède»⁷. Elie Faure: «Par les jours de soleil, elle ruisselle de flamme, elle est livide comme un cadavre en hiver»⁸. Théophile Gautier la visite du 20 au 23 juin 1840: «Cela tient à la fois du couvent, de la prison, de la forteresse et aussi un peu du harem, car les Mores ont passé par là»⁹.

Voilà la Tolède du Greco. Premier peintre immense de Tolède. Fondateur de la peinture espagnole. Maître de Vélasquez.

En s'éloignant de Venise, il ne peint plus que ce qu'il ne voit pas¹⁰. («Ne retenez que ce qui ne se voit pas», conseillait Matisse.) Il est possédé par son Orient intérieur. L'art n'est pas pour lui une «parure du monde». Sa couleur ne s'alimente plus des «souve-nirs de la nature»¹¹. Tout en elle se nourrit d'une lumière intérieure aspirée par Dieu. Sa tension née de l'icône lui permet de s'arracher au monde des sens, à

6. André Malraux, *Les Voix du silence*, p. 424.

7. Les Voix du silence, p. 423.

8. Histoire de l'art (L'art moderne), Plon, 1948, pp. 80-81.

9. Voyage en Espagne, Garnier-Flammarion, 1981, p. 191.

10. A. Malraux, *Les Voix du silence*, p. 433.

11. René Huyghe, *L'Art et l'Âme*, Flammarion, 1960, p. 117.

notre nature, à nos arbres, à nos vallées. La conquête d'une vision n'est jamais facile. Elle n'est possible qu'en se laissant travailler par une ascèse omniprésente, comme si elle se retrouvait soudainement au centre de la blancheur lunaire. Alors le corps humain peut parler le langage des formes. Avec ce corps qui monte, le Greco délivre «l'âme espagnole». «Après lui la flamme monte droite et haute, pour mourir presque brusquement», note Elie Faure¹². Ce n'est pas seulement par l'allongement du corps, par son ascension, mais aussi par le geste des personnages, par le raccourci des formes, que le style s'affirme et scandalise.

Ce travail ascensionnel d'un être épris de Dieu n'est possible que par «la vitesse et l'intensité du geste créateur»¹³. Le Greco ne peint pas avec la soie silencieuse de Vermeer, il peindrait plutôt avec le fleuret de Frans Hals, avec la brosse de Rembrandt. Il annonce Cézanne, Van Gogh et les Fauves. On parle même d'expressionnisme à son sujet. Bref, il se bat avec la nuit. Il lui arrache, comme avec un couteau, la stridence de ses couleurs pour mieux la frapper de foudre¹⁴. En un sens, voilà le peintre naturel de la Contre-Réforme. Même la lumière de l'extérieur trouble son silence. Comme une turbulence trop forte pour son silence secret. Il s'enferme dans son atelier, clôt les volets, se concentre sur sa seule lumière intérieure. Il n'a que faire des bruits alentour de l'âme. C'est ce que Malraux appelle une démiurgie: «J'appelle ici démiurgie, le pouvoir par lequel les grands artistes de l'irréel font de leurs figures imaginaires les rivales triomphantes des créatures, donnent aux premières une vie aussi convaincante que celle des secondes»¹⁵. Il ne peint pas les apparences, non par impuissance mais parce que le monde n'est qu'une «approximation divine»¹⁶. Et dans ses dernières œuvres, son exaspération à peindre l'impossible, son exagération fébrile et froide aboutissent à une sorte de «hiératisme convulsif»¹⁷. A vrai dire, il ne se confronte qu'à l'incomparable. C'est un poète qui regarde Dante dans les yeux, car il ne craint l'errance

12. *Histoire de l'art*, p. 83.

13. René Huyghe, *L'Art et l'Âme*, p. 29.

14. René Huyghe, *L'Art et l'Âme*, p. 117.

15. *L'Irréel*, p. 180.

16. Elie Faure, *Méditations catastrophiques, Œuvres complètes, tome III*, Pauvert, 1964, p. 713.

17. André Malraux, *L'Irréel*, p. 201.

ni l'écart fulgurant ni la descente aux enfers. Les cendres de la lune, les ombres obsédantes, le silence de la pierre lui sont familiers. Il ne sait peindre que s'il questionne simultanément la Mort et son Dieu. Quand il bute sur le profane, ce n'est qu'une illusion. Car son rapport avec un visage d'homme ne peut être que religieux. Et cela il l'a illustré magnifiquement dans les visages des gentilshommes qui s'interrogent sur la mort du comte d'Orgaz, ou dans la plupart des portraits, qui ne sont pour lui que des supports de l'âme. Tout visage a la gravité de l'unique.

18. Greco, coll. «*Tout l'œuvre peint*», introduction de Paul Guinard, Flammarion, 1971, p. 14.

19. *Voyage du condottiere*, Emile-Paul, 1954, p. 493.

Il faut être foudroyé pour s'approcher de ce foudroyé. Il faut maintenir vive l'image que l'on reçoit du tableau. Cocteau remarque que ses personnages sont «deshabillés par la foudre»¹⁸. André Suarès disait: «Je n'entends jamais la sommation de la foudre, sans penser à mourir»¹⁹. En réalité nulle sommation n'est plus aiguë, plus irrépressible. N'oublions pas que Le Greco arrive dans une Tolède où vit sainte Thérèse d'Avila, qu'elle y écrit alors son *Château intérieur*, et que Jean de la Croix, emprisonné et fouetté dans un cachot que domine le pont Alcántara, trouve son poème célèbre: *Je sais bien la fontaine qui sourd et court...*

Le christ en croix (1577-1580, Paris, Louvre)

20. *Les Voix du silence*, p. 428.

Avec le ciel de l'arrière-plan, Le Greco atteint la pleine possession de son art, affirme Malraux, qui ajoute que ce fond tient davantage du marbre veiné que de l'orage. Ce n'est pas un trou, une immensité, mais un plan²⁰. (Ce ciel d'orage que l'on retrouve dans tant d'œuvres n'est pas un système. Dans le *Christ en croix* du Prado, par exemple, c'est un rocher qui met en valeur la lumière.) Dans le *Christ de Cleveland*, le Greco a supprimé les personnages adoreurs. Tout se passe entre le noir du ciel et le corps lumineux du Christ. Mais c'est le même esprit. La répétition du sujet fait partie de l'esprit d'un artiste formé par Byzance, de son humilité. Dans la *Crucifixion avec la Vue de Tolède* (Madrid), le Greco fait la synthèse. Le Christ et la ville sont inséparables.

Dans ces tableaux de la crucifixion, le monde est ébranlé par l'événement infini qui secoue le mont des Oliviers. Rien n'est plus tragique que le fait de la Rédemption. Il ne s'agit pas ici de la sagesse et du silence de l'Orient. La nature même du créateur occidental surgit brutalement avec un plan noir que cerne des lueurs de fin du monde. La solitude infinie du Christ est accentuée. «Représenté ou non, maintenant le Christ est toujours là. Il est devenu le plus puissant moyen de sa peinture: mais il est autant au service de cette peinture, que cette peinture est à son service. Style. Christ et cité sont indissolubles (...)»²¹. Dès que la peinture du Greco advient, elle est foudroyée. Elle se met à flamboyer dans la nuit. A jamais sous le choc, elle chasse le soleil de son espace. Notre soleil s'est retiré dans un autre monde, incapable de survivre à la mort du Christ en croix.

21. *André Malraux, Les Voix du silence, p. 435.*

Le songe de Philippe II ou l'adoration du nom de Jésus (1576-1579, Londres, National Gallery)

Certainement la plus saisissante illustration de la formation byzantine du Greco. Superposition de plans très circonscrits où l'espace est suggéré par la dimension de personnages réduits et par le contraste des couleurs, jusqu'à l'esquisse de quelques ectoplasmes et de courbes noires marquant la multitude des têtes. Tout est donné à la fois. Il n'y a plus qu'un espace sans temps, obsédé par l'éternité. Une sorte d'enfer s'ouvre comme la gueule d'un requin énorme. Les vivants s'y bousculent puis se métamorphosent en squelettes. Il en faudrait peu pour que Philippe II, habillé d'un vêtement intensément noir, à genoux sur un coussin et un tapis d'Orient, ne glisse lui-même dans l'enfer. Seule une robe de cardinal au rouge saturé semble le séparer des damnés et des morts. Au loin quelques formes se baignent dans un fleuve de feu...

L'enterrement du comte d'Orgaz (1586-1588, Tolède)

Voilà la magie de l'or et du noir. De Van Eyck. Voilà le «glorieux scarabée qu'est le compte

22. André Malraux, *Les Voix du silence*, p. 426.

d'Orgaz»²². Nul cadavre, dans sa cuirasse à reflets d'or, n'a jamais été plus somptueux. De plus, il est entouré, enveloppé dans l'or lourd des dalmatiques de saint Etienne et de saint Augustin, mis en valeur par le noir des vêtements qui distingue les contemporains du comte. Nul visage de mort n'est plus livide. On ne retrouve ce gris que dans l'inanimé des nuages, avec les lueurs de la froque de François d'Assise. Les visages des gentilshommes sont uniques, chacun saisi dans son rapport unique avec la mort. Ici la dimension réaliste du Greco prend toute sa force. Puis la gloire de l'au-delà, irradiée par la blancheur des drapés que porte le Christ, ouvre l'accueil qui est fait au mort. L'âme, ectoplasme esquissé comme un nourrisson, est offerte par un ange qui se meut dans sa robe d'or jaune. Elle est comme aspirée dans le couloir de lumière qui s'établit entre elle et le Christ.

23. Méditations catastrophiques, p. 763.

Elie Faure dit de cette œuvre qu'elle est «la plus funèbre et la plus somptueuse des symphonies de la peinture»²³. Tout dans cette œuvre se ressent du réel, de la matière. Tout est sous l'emprise de l'esprit. Nulle mort d'homme n'a été plus gravement spiritualisée.

Saint François et Frère Léon méditant sur la mort (1595-1605, Ottawa, Galerie nationale du Canada)

On connaît vingt exemplaires de ce modèle. Les deux personnages sont atteints par une lueur de ciel qui se détache parfaitement sur le brun-noir de la grotte. Le canon de François est quelque peu élané. Les habits sont plus veloutés que rudes, comme s'ils avaient l'apparence soyeuse d'une fourrure. Tout est silence dans le visage de François penché vers un crâne qu'il tient dans les mains avec respect. Il a la beauté de forme et de traits que l'on retrouve dans le visage de la Vierge de *la Sainte Famille avec sainte Anne* (Tolède). Car Le Greco est profondément sensible à la qualité plastique du visage et des mains, quand il n'est pas emporté dans sa frénésie de déformation où chaque élément de l'œuvre se soumet au tout qui nous extrait du réel.

L'annonciation (1596-1600, musée Balaguer, Prado)

L'économie du salut se joue à tout instant jusqu'au Jugement dernier. Le *fiat* de la Vierge, sous le signe de l'Esprit-Saint, met en branle le concert des anges. Le cosmos exulte. La lumière de l'Esprit est la Vie. Elle établit le courant entre la Vierge et la Colombe. Les cieux s'écartent. Le cycle de la Rédemption est ouvert. La vision du Greco, comme sa lumière, provient uniquement de sa contemplation imaginative.

Saint Pierre (1605-1610, monastère de l'Escorial)

Visage creusé avec des yeux infiniment tristes. Allongement extrême du canon. La ligne brisée du vêtement jaune, en particulier la ligne du bras gauche, accentue le tourment du saint. Rien de paisible comme dans la grande chasuble de *Saint Ildefonse* (monastère de l'Escorial). Des plis d'un brun sombre, des angles. De l'ardoise, de la craie rosée dans le ciel. Vision en contre-plongée, fréquente chez Le Greco. Car le peintre regarde rarement un saint en se situant sur le même plan que lui. Il garde son affrontement, son face à face pour les portraits «profanes». Le choix du plan met en relief la puissance du saint. L'humain, à travers lui, prend une dimension colossale, lui donne une qualité de dieu, si ce n'était pas un peu risqué d'utiliser ce terme en parlant du Greco.

Vue de Tolède (1610, New York, Metropolitan Museum of Art)

L'un des rares paysages du Greco. Le choc est intense. La ville appartient au mystère chrétien. La ville foudroie. La fusion est totale entre la ville et l'esprit du peintre. Ils sont les miroirs l'un de l'autre. A vrai dire, la ville n'existe qu'en lui et par ses mains. C'est un travail d'illuminé. Le bleu, le gris, le gris-blanc bleuté, les verts, les ocres, tout s'en ressent. Théophile Gautier a «presque» vu la ville du Greco lorsqu'il la décrit en disant: «Toute la ville se dessine devant vous avec la netteté et la précision des plans sculptés en liège (...), ce paysage, inondé et criblé d'une lumière crue, impitoyable, aveuglante que nul

24. *Voyage en Espagne*, p. 204.

reflet ne vient tempérer et qu'augmente encore la réverbération d'un ciel sans nuage et sans vapeur, devenu blanc à force d'ardeur, comme du fer dans la fournaise»²⁴. En fait Gautier n'a vu que la ville réelle dans la crudité solaire de juin. Mais la ville du Greco est une vision intérieure, une pensée rêvée, une image nocturne, dénudée, granit bleu sur l'ocre et le vert sombre, sous un ciel plus noir à l'horizon qui vient de s'obscurcir avec la mort du Christ. C'est bien la ville que j'ai vue à New York. C'est la toile qui m'a révélé le génie de Greco. Bien voir la *Vue de Tolède*, c'est deviner ce que signifie l'éruption du Greco dans l'histoire de la peinture.

Portrait du cardinal Juan de Tavera (1608-1614, Tolède)

Si le visage de *Saint Jérôme* (New York, collection Frick) est impitoyable dans son jugement des hommes, celui du cardinal est imprégné par une tristesse si profonde, si envahissante, qu'il donne un frisson de frayeur. À partir de ce visage, toute la peinture de Francis Bacon devient possible. Bientôt la déformation rageuse et significative du visage sera un art. Notre temps dévoilera sa haine de l'humanité. L'horreur dominera. Tout visage sera déporté, mis à l'écart de toute atteinte divine.

La visitation (1612-1614, Washington, Dumbarton Oaks Research Library and Collection)

Avant tout un travail sur deux formes bleu-vert incrustées de rehauts blancs, comme les personnages des icônes souvent marqués par la craie. Le travail, ici, est poussé à l'extrême. Les visages sont flous, comme en sécurité loin de nos propres regards sacrilèges. La forme de l'œuvre est circulaire, pensée pour une voûte, afin de mieux nous garder à distance. Tout est vu pour renforcer l'intimité de la rencontre. Les effets lumineux sont accentués à la manière expressionniste. Les formes s'animent en lignes brisées, sous la force d'une joie intérieure. Je parlerais d'une sorte d'hallucination joyeuse. Voilà un travail qui

préfigure Cézanne, son «limon sculpté de la terre».

**Le cinquième sceau de l'Apocalypse
(1608-1614, New York, Metropolitan Museum of Art)**

L'une des rares œuvres du Greco où il y a des nus. Car Tolède s'est bien gardée du nu et de la mythologie (*Laocoon*, Washington). Saint Jean, le visionnaire, n'est qu'étirement de la forme, tension maximale pour éloigner les nues menaçantes près des bienheureux, à moins que son bras ne déclenche la furie des forces cosmiques... Le ciel même prend le mouvement de son bras gauche, comme entraîné. Jean, agenouillé, se perd dans son vêtement car celui-ci, comme la mante sur le sol, est conçu pour équilibrer par sa masse la nudité modelée des corps, certes, mais aussi pour intensifier le drame. Les bienheureux sont inattaquables. Seuls les pécheurs s'agitent. (Rarement un peintre a autant travaillé avec les gestes du corps. Il y a chez lui une *gestuelle* qui a son propre code, comme tout geste dans une icône a une signification immuable, transmise de maître à disciple. Il me paraîtrait hasardeux de parler de gesticulation.)

Bien entendu Le Greco et Fra Angelico sont deux peintres chrétiens. Mais ils ne sont pas concernés par les mêmes mystères. Ni Andreï Roubliov. Et pourtant Le Greco a peint toutes les représentations des mystères. Il a peint *le Partage de la tunique du Christ* (L'Espolio), ce qui était une innovation thématique. Mais ce que Fra Angelico et Roubliov avaient peut-être en plus, c'est une quiétude, une conviction profonde que le Paradis était proche. Le Greco était plus visionnaire que saint. On n'a qu'à comparer les *Trinités* de Roubliov et du Greco. C'est la lumière de la Passion et de l'Apocalypse qui a en quelque sorte forgé l'âme du Greco. L'univers pictural chrétien s'en trouve d'autant enrichi.

25. Le Greco, biographie et catalogue, Ediciones Poligrafa, Barcelone, 1983, 374 p.

L'ouvrage de Jose Manuel Pita Andrade, directeur du musée du Prado, fait le point sur les recherches et travaux qui ont été consacrés au Greco. L'ouvrage, comme celui de *Tout l'œuvre peint*, est complété par le catalogue des œuvres. Deux cent quatre-vingt-quatorze peintures sont retenues. Jose Gudiol, dans sa monographie importante, en avait retenu trois cent quatre²⁵. Ce qui signifie que la recherche avance ou que le jugement d'Andrade est plus sévère. De toute façon, il semble très difficile, dans certains cas, d'arriver à un jugement qui départage le travail des assistants d'atelier, les mains soumises à l'esprit et aux directives du Greco, des accomplissements du Greco lui-même.

L'œuvre du Greco est répandue dans le monde, mais concentrée en Espagne. Il devient difficile de parler des toiles sans être allé à Tolède et à Madrid, comme il le serait de parler de Breughel sans être allé à Vienne.

Dans l'ouvrage d'Andrade un grand nombre d'œuvres sont reproduites en couleurs, avec certains agrandissements de détails qui nous font voir la manière: ce qui nous échappe dans une photographie. Dans l'ensemble le choix est essentiel. Les notes en regard des reproductions sont particulièrement concises et utiles.

La collection de Nathan a l'avantage, par rapport à *Tout l'œuvre peint*, de nous offrir une étude beaucoup plus poussée, avec un nombre encore plus considérable de reproductions.