Document generated on 10/12/2024 3:05 a.m.

Vie des arts

Vie des arts

Le non-hispanisme du Gréco

Francisco José Torres

Number 34, Spring 1964

URI: https://id.erudit.org/iderudit/58472ac

See table of contents

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)
1923-3183 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Torres, F. J. (1964). Le non-hispanisme du Gréco. *Vie des arts*, (34), 22–27.

Tous droits réservés © La Société La Vie des Arts, 1964

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LE NON-HISPANISME DU GRÉCO

par
Francisco José Torres

CE serait, en réalité, une hyper-simplification erronnée de l'essence même de l'esprit du Greco, tel que reflété dans sa vie et dans ses peintures, que d'attribuer son caractère unique à l'esprit de l'Espagne; ce serait alors subordonner et par là limiter son esprit à l'esprit espagnol; ce serait attribuer un caractère essentiellement interprétatif et par conséquent moindre à un peintre qui fut par nature un créateur indépendant et solitaire, un caractère extraordinairement singulier et libre plus qu'un interprète inspiré de quelque sentiment ou idéal peu communs à une époque très particulière et dans un pays très particulier.

Ce serait, en quelques mots, restreindre l'universalité du Greco dans le temps et dans l'espace, négliger les traits fondamentaux de son caractère tel que reflété dans sa vie et dans son oeuvre, que de le considérer comme un interprète de la spiritualité de sainte Thérèse d'Avila et de saint Jean de la Croix, quelque grands et nobles ces saints et leurs pensées aient pu être.

Redécouvert enfin après un oubli de plusieurs siècles, il est d'une élémentaire justice de reconnaître la liberté, l'individualisme suprême, la rébellion inhérente à sa peinture et à la fière solitude de sa nature.

Il est significatif que le Greco soit sorti de l'ombre grâce

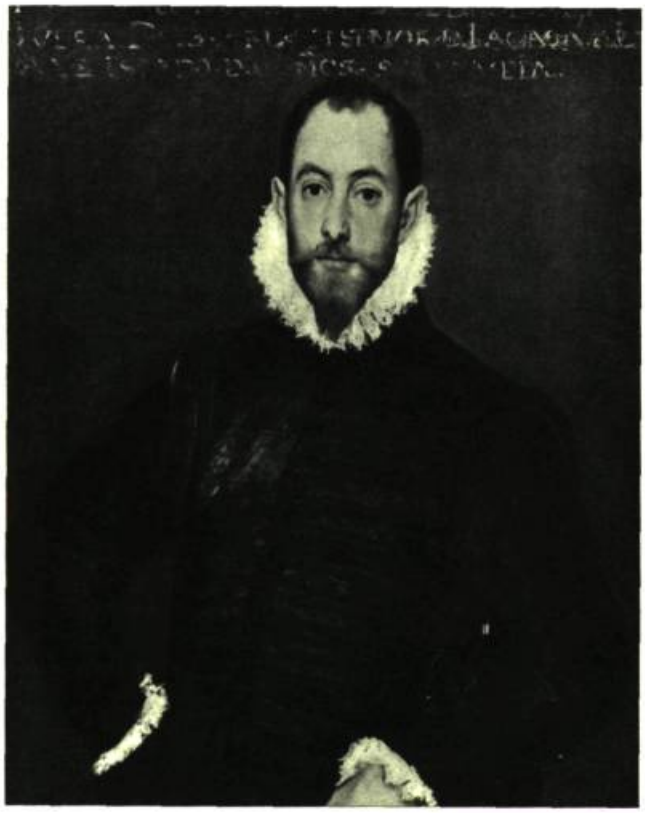
Page ci-contre: Saint André et saint François. Madrid, Musée du Prado. (*Photo Giraudon*).
Ci-dessous: Vue et plan de Tolède. 1605-10. Tolède, Musée Gréco. (*Photo Anderson-Giraudon*).

Ci-contre: Jeune garçon soufflant la flamme. 1570-75. Naples, Musée national (*Photo Anderson-Giraudon*).

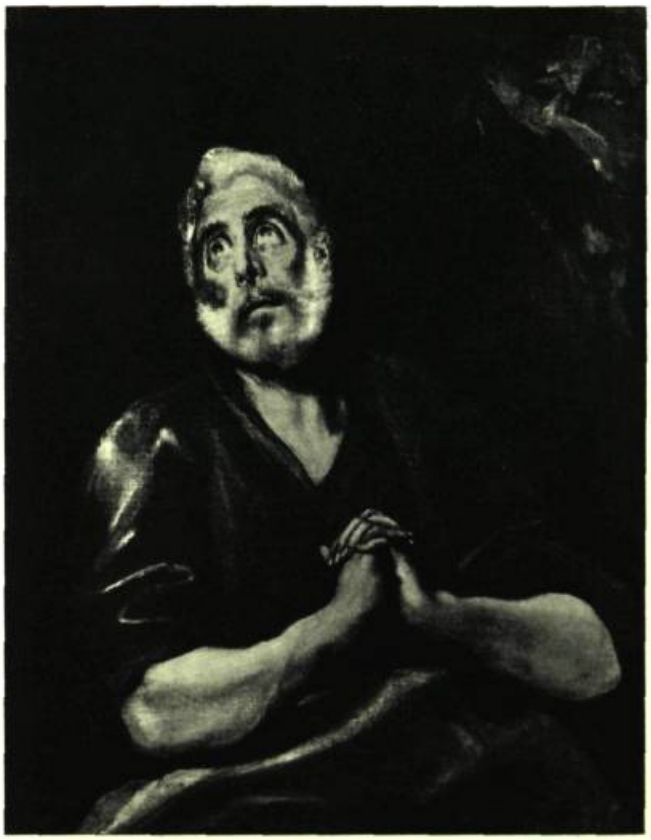
Ci-dessous: Un gentilhomme de la Maison de Leiva. 1580. 34½" x 27¼" (87,65 x 69,20cm). Montréal, Musée des Beaux-Arts.

Bas de la page, à gauche: Une dame de qualité (détail). Château de Villandry, collection du Dr Carvalho. (*Photo Giraudon*).

Bas de la page, à droite: Saint Pierre en larmes. Paris, collection O'Rossen. (*Photo Giraudon*).



à ce que l'on a appelé la «Génération espagnole de 98». Ce que l'on pourrait désigner comme «l'actualité» du Greco commence il y a cinquante ans à peine avec un groupe de philosophes dont la rareté dans la vie culturelle espagnole a été tacitement admise par le nom même qui leur a été donné. Ortega y Gasset et Unamuno créèrent, avec quelques autres, un épanouissement intellectuel peu commun dans la péninsule ibérique, une renaissance de valeurs et d'idées tournées, il est vrai, vers elle, mais avec une libération et une appréciation nouvelle de ce qui avait été pendant des siècles ses caractéristiques, reflétées dans l'isolement historique de la péninsule et dans ses propres traditions religieuses, culturelles et philosophiques. Il est également significatif que les deux idées extrêmes qu'embrasse la pensée de cette génération de 98 ne sont pas essentiellement nationales mais plutôt extra-nationales. Pour Ortega y Gasset, il est nécessaire d'européaniser l'Espagne, de détruire dans la réalité le concept que l'Europe, comme l'avait exprimé Napoléon, s'arrête aux Pyrénées. Pour Unamuno, il est au contraire nécessaire d'hispaniser l'Europe, d'obliger le pays à déborder de ses frontières nationales sur le continent déjà vieilli et fatigué; rien de plus différent de que ce que l'on pourrait appeler la «Vocation de l'Espagne» telle que déterminée par l'isolement politique et spirituel commencé sous Philippe II — époque de la



vie et du travail du Greco — et il y a cinquante ans lorsque ladite génération entreprit «l'actualité» du peintre.

Il faut également se souvenir que «l'actualité» dont a joui le Greco pendant sa vie disparut sitôt après sa mort, et qu'au moment où précisément cette actualité aurait dû être la plus grande, c'est-à-dire pendant la période qui suivit sa mort, elle devint infime, presque insignifiante pour ne pas dire inexistante; il est à remarquer de plus que le Greco ne fut considéré comme espagnol que lorsqu'un groupe de philosophes que l'on pourrait appeler «non-espagnol» le firent sortir de l'ombre. Tenant compte de ces quelques remarques, il peut paraître pour le moins étonnant pour ne pas dire illogique et irraisonnable que le Greco soit soudain classé comme l'interprète d'une modalité jugée caractéristique d'une période particulière de l'histoire.

Cependant, une telle ignorance et une si longue indifférence vis-à-vis de son oeuvre et de son existence, de même que la nature de sa «découverte», apparaissent plus naturelles si l'on envisage le Greco comme un homme des plus singulier, aussi universel, il est vrai, qu'avec son époque — avec et non en son époque — mais cependant distant et suffisamment détaché d'elle pour lui permettre de se projeter au-delà de la période même de sa vie, d'enjamber les siècles, de la période byzantine à l'Impressionnisme même. En réalité, le mystère qui entoura pendant si longtemps le Greco s'éclaircit si on l'observe lui-même, le peintre et l'homme, avec une lumière indépendante de celle de Castille, après lui avoir redonné sa liberté naturelle.

Il est si franc avec lui-même, et ce à un tel degré, que le plus réputé de ses critiques, Camón Aznar, tire la conclusion suivante: «il n'y a pas dans son art le moindre reflet de ce qu'il a vu, ni le moindre signe d'imitation».

Ci-dessus: Saint Louis accompagné d'un page. Paris, Musée du Louvre. (*Photo Giraudon*).

Ci-contre: Saint François en méditation avec un moine. 66″ x 40⅝″ (167,65 x 103cm). Ottawa, Galerie nationale.

Le caractère non-espagnol du Greco semble s'affermir encore davantage par le fait qu'il fut oublié, et ce, comme le dit le fameux biographe Palomin, en dépit d'avoir «libéré» l'art dans la péninsule: «tous ceux qui exercent une profession artistique doivent des remerciements éternels à Domenico Greco» car il fut le premier à lutter en faveur de l'immunité de l'art, risquant, défiant et triomphant des dogmes artistiques établis et garantis, avec l'appui royal et parfois au-delà même du roi, par l'Inquisition. Grâce au Greco, écrit Antonina Vallentin, «la peinture passe ainsi d'un état artisanal à un état d'indépendance artistique; tous les artistes d'Espagne savent désormais qu'ils ne sont plus isolés». Mais il fut cependant oublié, ignoré au point que, vingt ans à peine après sa mort, son petit-fils opta pour le nom de sa mère au lieu de préserver celui qui aurait pu ou aurait dû lui donner, sinon la gloire, du moins le prestige de son ancêtre.(1)

(1) La théorie que le véritable nom du peintre, Domenico Théotocopuli, était trop difficile à prononcer en espagnol n'est guère convaincante puisque le nom de "Domenico Greco" était déjà utilisé lors de son arrivée à Tolède.

Jésus chassant les marchands du Temple. Londres, Galerie nationale. (*Photo Giraudon*).

El Greco fut pendant toute sa vie un «étranger», moins en ce qui concerne sa propre nationalité que du fait qu'il ne put jamais se sentir «chez lui» où que ce soit; un «étranger» plus en raison de sa propre détermination qu'en raison du désir de la masse ou de la multitude à vouloir l'isoler par son manque de compréhension. Ne perdant jamais une occasion d'exagérer sa qualité d'étranger, de Crétois, de Grec, il y a cependant tout lieu de croire qu'il ne le faisait que pour défendre son indépendance innée de tout ce qui essayait de l'opprimer, plutôt que pour faire preuve d'un patriotisme envers une île depuis longtemps stérile, une île qu'il avait quitté pour toujours encore adolescent et vers laquelle il ne formula jamais le moindre désir de retourner.

Les idiosyncrasies de sa peinture faisaient déjà partie de lui-même lorsqu'il arriva dans la péninsule où, pourrait-on dire, elles ne firent que s'approfondir davantage; c'est à cause d'elle et uniquement parce qu'elle l'environnait de toutes parts que lui, fidèle à sa nature, réagit plus encore, en une réaction qui n'était que la continuation de son expérience et de ses sentiments précédents. Si l'on devait dire que l'Espagne fut le complément du Gréco, ce ne serait qu'en autant que le remède — El Greco lui-même — est le complément d'un cas médical en voie de guérison.

La stylisation, l'anxiété de hauteur palpitant dans ses peintures religieuses, de même que le regard profond, mystérieux et sans cesse hanté de ses portraits — s'en rapportant à ce qui est généralement considéré comme le «mysticisme espagnol» du Greco — faisait déjà partie de son oeuvre, de son esprit avant son arrivée en Castille. En outre, à l'époque de l'arrivée du Greco, Tolède était une ville sans traditions et sans activités artistiques, sans une école capable de transmettre ses enseignements au nouveau venu.

Il fut admis dans la vieille ville en tant qu'étranger, plus d'une fois regardé comme «excentrique», apprécié et accepté comme l'était, pourrait-on dire, le style gothique en Espagne, c'est-à-dire sans jamais être totalement compris; accepté et loué comme, par exemple, la très française — et de construction française — cathédrale de Burgos et la non moins française moitié-ascendante de l'Alcazar de Ségovie.

Dans la ville de Tolède, la plus grande puissance de l'époque, tant au point de vue politique que social et religieux, ainsi que dans le domaine des arts, était l'Inquisition dont la domination était ressentie dans le monde catholique tout entier, même dans ce monde outre-Atlantique récemment découvert; un esprit différent, opposé à l'esprit humaniste, cet esprit humaniste qui était et est, sans contredit, la force motrice du Greco.

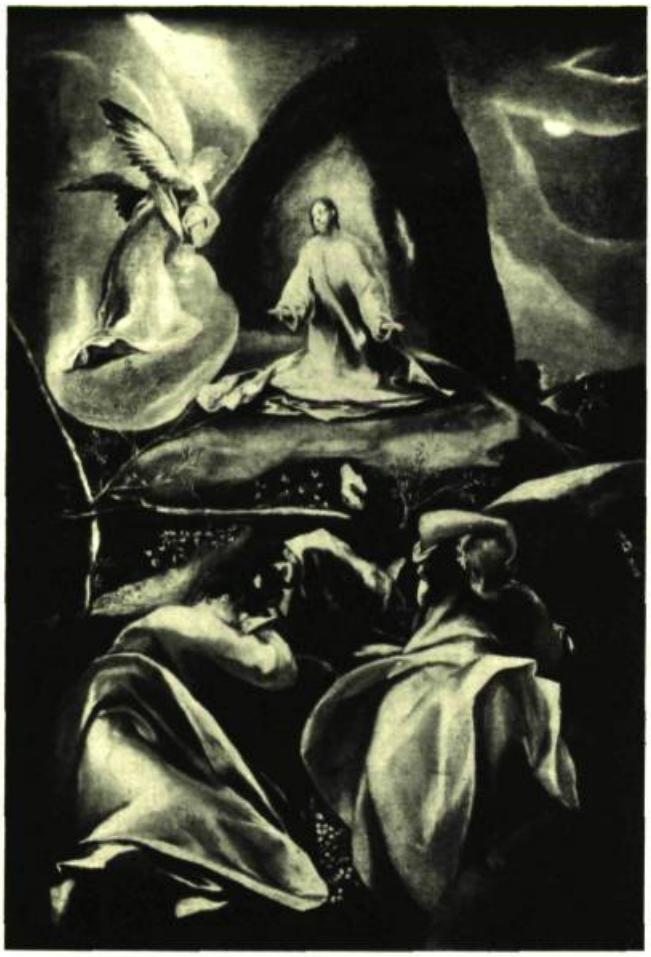
Sans vouloir essayer d'établir une comparaison directe entre El Greco et le gothique en leur attribuant à chacun une «anxiété de hauteur» dont le regard hanté et mystérieux de ses portraits n'est que ce que l'on pourrait appeler la version horizontale et interne, il est cependant difficile de ne pas réaliser que Tolède, dans ses lignes, est l'antithèse du Greco; ses immeubles déterminatifs — en même temps que la cathédrale — de l'architecture, de la manifestation visible de la vie intérieure de la ville, perpétuent le style que Juan de Herrera créa pour Philippe II au monastère de l'Escurial, la plus lourde structure peut-être, à part les Pyramides, jamais ima-

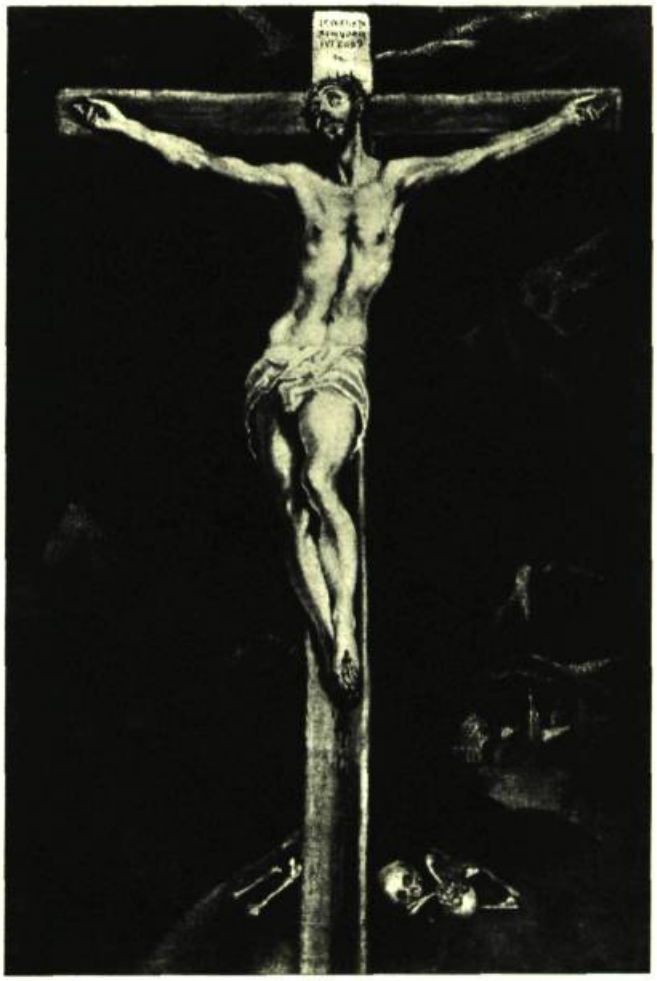
ginée, et certainement la plus représentative de toutes les oeuvres espagnoles tant architecturales que religieuses, philosophiques ou spirituelles.

S'il est vrai que les paysages, les villes, monuments, églises et oeuvres d'art reflètent le sentiment et la pensée de l'homme, les impulsions de son coeur et son attitude philosophique, il est alors impossible de conclure que l'esprit de l'Escurial, de Tolède, de Castille est semblable à celui du Greco. Ils sont philosophiquement incompatibles. Ce n'est pas que l'un soit supérieur à l'autre, c'est simplement que le Greco est une négation constante de tout ce qui est espagnol; l'on ne doit pas permettre à un désir pour un symbole jugé favorable, nécessaire ou grand, de déformer une réalité humaine et artistique.

Ce qui, dans les portraits espagnols est, par exemple, évidence, certitude, assurance, n'est chez le Greco que mystère, paradoxe, contradiction, lutte intérieure. Ce qui dans l'art ou le paysage espagnol — hors l'écrasement ou l'affaissement — est immobilité et silence, n'est chez le Greco qu'anxiété de hauteur, tempête, mouvement. Ce que ses figures recherchent, plus que dans une explosion soudaine ou à travers une chute chaotique comme dans le «Resurreccion" ou le «Lacoon», c'est à s'élever à travers la tempête vers un invisible ciel pur, toujours plus haut, non seulement hors de la toile mais contre et au-delà de la toile même. Plus encore, ces figures, dans leur recherche, ignorent, oublient les espaces clos des niches, églises, édifices et d'autres structures pouvant les entourer ou essayer de les contenir. Elles sont solitaires, détachées, indépendantes, libres.

Jésus au jardin des oliviers. Lille, Musée. (*Photo Giraudon*).





Christ en croix. Collection du Dr Carvalho. (*Photo Giraudon*).

Avec la Renaissance, avec l'Humanisme, avec El Greco, c'est l'image, reflet de l'homme, qui s'élève à la recherche de Dieu à travers la tempête, avec espoir et non avec terreur, dans une ascension qui est à la fois un désir et une explosion de liberté. A la lumière de ces quelques faits, il n'est pas surprenant que l'Inquisition et avec elle la nation toute entière — par son indifférence de quatre siècles — dénoncèrent le Greco, trouvant dans sa peinture trop peu de sang, d'épines et de larmes, modalités du soi-disant réalisme espagnol.

Il est inhérent au génie de se révolter. Lorsqu'il n'y a pas lutte, le génie languit, s'affaiblit, ne peut exister ou, au mieux, devient médiocre. Plus grande est la lutte, plus grand est le génie.

El Greco et son oeuvre, ensemble, ne sont pas que l'antithèse de l'Espagne, mais une rébellion spirituelle constante contre toute frontière, contre toutes limitations quelles qu'elles soient que l'on voudrait imposer ou essayer d'imposer à l'homme essentiellement solitaire et par là essentiellement libre.

F. J. T.