dossier de presse

GRECO

16 octobre 2019 - 10 février 2020

Grand Palais
Galerie sud-est

sommaire

communiqué de presse	p. 3
press release	p. 5
comunicado	p. 7
plan de l'exposition et principe scénographique	p. 9
textes des salles	p.10
Greco, un drame en cinq actes	p.14
portrait chinois de Greco par Guillaume Kientz	p.16
liste des œuvres exposées	p.17
liste des prêteurs	p.30
ils ont dit, ils ont écrit	p.32
on retrouve aussi Greco au cinéma	p.33
chronologie	p.34
extraits du catalogue	p.40
notices d'œuvres	p.48
catalogue de l'exposition	p.58
autres publications	p.60
programmation culturelle	p.61
activités pédagogiques	p.64
informations pratiques	p.66
visuels disponibles pour la presse	p.67
mécènes	p.81
partenaires médias	p.87

Greco (dit), Theotokopoulos Domenico, *L'Assomption de la Vierge* (détail), 1577-1579, huile sur toile, 403,2 x 211,8 cm, Etats-Unis, Chicago, Art Institute of Chicago, don de Nancy Atwood Sprague en mémoire d'Albert Arnold Sprague, 1906 / Photo © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image Art Institute of Chicago

communiqué

Greco

16 octobre 2019 - 10 février 2020

Grand Palais
Galeries nationales
Galerie sud-est

Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, le musée du Louvre et l'Art Institute of Chicago où elle sera présentée du 8 mars au 21 juin 2020.

Cette rétrospective est la première grande exposition jamais consacrée en France à cet artiste.

Né en 1541 en Crète, Doménikos Theotokópoulos, dit Greco, fait son premier apprentissage dans la tradition byzantine avant de parfaire sa formation à Venise puis à Rome.

C'est cependant en Espagne que son art s'épanouit et s'implante durablement à partir de la décennie 1577. Attiré par les mirifiques promesses du chantier de l'Escorial, l'artiste importe dans la péninsule la couleur du Titien, les audaces du Tintoret et le style héroïque de Michel-Ange. Cette éloquente synthèse, originale mais cohérente par rapport à son itinéraire, donne à Greco, mort quatre ans après Caravage, une place particulière dans l'histoire de la peinture : celle du dernier grand maître de la Renaissance et du premier grand peintre du Siècle d'Or.

Redécouvert à la fin du XIX^{e} siècle, célébré par les écrivains, reconnu et adopté par les avant-gardes du début du XX^{e}, l'artiste jouit ainsi du double prestige de la tradition et de la modernité, reliant le Titien aux Fauves, le maniérisme au cubisme, à l'expressionnisme, au vorticisme, à l'abstraction jusqu'à l'action painting.

Greco est également un insatiable inventeur de formes, mettant au point des compositions innovantes et audacieuses sur lesquelles il n'aura de cesse de revenir tout au long de sa carrière, variant les effets, les moyens plastiques, les intentions de son discours. L'indépendance assurée de son approche n'a alors d'égal que la liberté électrique de sa palette et de son pinceau.

Parmi les angles scientifiques particuliers qui sont développés : la mue impressionnante du peintre à ses débuts, de l'art d'icône à son adhésion esthétique au courant vénitien ; ses inventions et variations, qui permettent, sur un même thème, de mesurer le caractère novateur de son art et de suivre le cheminement de son style de Venise à Tolède ; sa sensibilité, plus humaniste que mystique, son tempérament spirituel, fougueux et littéraire.

Greco (dit), Theotokopoulos Domenico, *L'Assomption de la Vierge* (détail), 1577-1579, huile sur toile, 403,2 x 211,8 cm, Etats-Unis, Chicago, Art Institute of Chicago, Gift of Nancy Atwood Sprague in memory of Albert Arnold Sprague, 1906.99 / Photo © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image Art Institute of Chicago

Sa production abondante et le spectacle que donnent chaque fois ses compositions garantissent de pouvoir retracer l'ensemble de la carrière du peintre, articulée par des œuvres fortes et décisives, pour restituer au public une image juste, puissante mais aussi inattendue d'un artiste qu'on croit connaître à travers une dizaine d'œuvres, mais qu'une rétrospective complète contribuera à éclairer d'une lumière nouvelle, favorisant émotions, découvertes et redécouvertes autour d'un artiste intemporel frappé du sceau de la modernité.

.....

commissaire : Guillaume Kientz, conservateur de l'art européen, Kimbell Art Museum, Fort Worth, USA

commissaire associée : Charlotte Chastel-Rousseau, conservatrice de la peinture espagnole et portugaise, musée du Louvre, département des Peintures

commissaire de l'exposition à l'Art Institute of Chicago : Rebecca Long, Patrick G. and Shirley W. Ryan Associate Curator of European Painting and Sculpture before 1750, The Art Institute of Chicago, Chicago, USA

scénographie : Véronique Dollfus

.....

ouverture : jeudi, dimanche et lundi de 10h à 20h. Nocturne mercredi, vendredi et samedi de 10h à 22h.
Fermeture hebdomadaire le mardi.
Fermeture anticipée le vendredi 18 octobre à 20h.
Fermeture le 25 décembre 2019

tarifs : 13 €, TR 9 € (16-25 ans, demandeurs d'emploi et famille nombreuse), gratuit pour les moins de 16 ans, bénéficiaires des minima sociaux

accès : métro ligne 1 et 13 :
«Champs Elysées-Clemenceau»
ou ligne 9 : «Franklin D. Roosevelt»

informations et réservations :
www.grandpalais.fr

publications aux éditions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, en coédition avec le musée du Louvre, Paris 2019 :

- **catalogue de l'exposition**, relié,
22,5 x 31 cm, 248 pages, 200 illustrations, 45 €

- **journal de l'exposition**,
28 x 43 cm, 24 pages, 45 illustrations, 6 €

#ExpoGreco

contacts presse :

Réunion des musées nationaux - Grand Palais
254-256 rue de Bercy
75 577 Paris cedex 12

Florence Le Moing
florence.le-moing@rmngp.fr
01 40 13 47 62

Svetlana Stojanovic
svetlana.stojanovic@rmngp.fr

presse.rmngp.fr
@Presse_RmnGP

Cette exposition bénéficie du soutien d'Aurel BGC, de Sanef et de la Stavros Niarchos Foundation

press release

Greco

16 october 2019 - 10 february 2020

Grand Palais
Galeries nationales
Galerie sud-est

Exhibition co-organised by the Réunion des musées nationaux – Grand Palais, the Musée du Louvre and the Art Institute of Chicago, where it will be presented from 8 March to 21 June 2020.

This retrospective is the first major exhibition in France ever to be dedicated to this artist.
Born in Crete in 1541, Doménikos Theotokópoulos, known as Greco, undertook his initial apprenticeship in the Byzantine tradition before refining his training in Venice and then Rome.

However, it was in Spain that his art flourished, firmly taking root from the 1577s. Attracted by the incredible promise of the El Escorial site, the artist brought Titian's colour, Tintoretto's audacity and Michelangelo's heroic style. This eloquent combination, original yet consistent with his own way, gave to Greco (who died four years after Caravaggio) a unique place in the history of painting, as the last grand master of the Renaissance and the first great painter of the Golden Age.

Rediscovered in the late 19th century, celebrated by authors, acknowledged and embraced by the 20th century avant-garde, the artist has enjoyed the dual prestige of tradition and modernity, linking Titian to the Fauvists and Mannerism to Cubism, Expressionism, Vorticism and Abstraction up to the Action painting.

Greco was also an insatiable inventor of forms, developing bold and innovative compositions to which he ceaselessly returned throughout his career, varying the effects, graphic means and intentions of his discourse. His resolutely independent approach was matched only by the electric freedom of his palette and brush.

Among the unique scientific angles that emerged was the painter's impressive early transformation, from iconic art to an aesthetic adherence to the Venetian movement; his inventions and variations which, within a single theme, demonstrated the innovative character of his art and chronicled the progression of his style from Venice to Toledo; and both his sensitivity – more humanist than mystic – and his spiritual, ardent and literary temperament.

Greco (dit), Theotokopoulos Domenico, *L'Assomption de la Vierge* (détail), 1577-1579, oil on canvas, 403,2 x 211,8 cm, Etats-Unis, Chicago, Art Institute of Chicago, don de Nancy Atwood Sprague en mémoire d'Albert Arnold Sprague, 1906 / Photo © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image Art Institute of Chicago

His prolific production and the spectacle created by each of his compositions allow us to map out the painter's entire career, built on strong and decisive works, to give visitors a true, powerful yet unexpected image of an artist who we think we know through a dozen of his paintings, but on whom a complete retrospective will help shed new light, bringing about emotion, discovery and rediscovery around a timeless artist imbued with modernity.

.....

curator : Guillaume Kientz, Curator of European Art, Kimbell Art Museum, Fort Worth, USA

associate curator : Charlotte Chastel-Rousseau, Curator of Spanish and Portuguese painting, musée du Louvre, Painting Department

curator of the exhibition at the Art Institute of Chicago : Rebecca Long, Patrick G. and Shirley W. Ryan Associate Curator of European Painting and Sculpture before 1750, The Art Institute of Chicago, Chicago, USA

set design : Véronique Dollfus

.....

opening hours : Thursday, Sunday and Monday from 10 am to 8 pm. Wednesday, Friday, Saturday from 10 am to 10 pm.
Closed on Tuesdays
Closed on 25 december 2019

price : 13 €, concessions 9 € (16-25 years old, jobseekers and large families), free for children under 16 and beneficiaries of social minima.

access : subway line 1 and 13: «Champs Elysées-Clemenceau» or line 9 : «Franklin D. Roosevelt»

informations et réservations :
www.grandpalais.fr

published by the Réunion des musées nationaux - Grand Palais, in coedition with Musée du Louvre, 2019 :

- exhibition catalog, 22,5 x 31 cm, 248 pages, 200 illustrations, 45 €

- exhibition diary, 28 x 43 cm, 24 pages, 45 illustrations, 6 €

#ExpoGreco

press contacts:

Réunion des musées nationaux - Grand Palais
254-256 rue de Bercy
75 577 Paris cedex 12

Florence Le Moing
florence.le-moing@rmngp.fr
01 40 13 47 62

Svetlana Stojanovic
svetlana.stojanovic@rmngp.fr

presse.rmngp.fr
@Presse_RmnGP

This exhibition is organized with the support of Aurel BGC, Sanef and the Stavros Niarchos Foundation

comunicado

Greco

16 de octubre 2019 - 10 de febrero 2020

Grand Palais
Galeries nationales
Galerie sud-est

Exposición organizada por la Reunión de los museos nacionales - Gran Palacio, el Museo del Louvre y el Art Institute of Chicago, donde se presentará del 8 de marzo al 21 de junio de 2020.

Esta retrospectiva es la primera gran exposición dedicada a este artista en Francia.

Nacido en 1541 en Creta, Doménikos Theotokópoulos conocido como Greco, inicia su aprendizaje siguiendo la tradición bizantina, y perfeccionará su formación en Venecia y más tarde en Roma.

Sin embargo, es en España, donde se instala definitivamente en 1577, donde su arte alcanza su máximo esplendor. Atraído por las miríficas promesas de la obra de El Escorial, importa a la península el color de Tiziano, la audacia de Tintoretto y el estilo heroico de Miguel Ángel. Esta síntesis elocuente, original y coherente con su trayectoria, sitúa al Greco, fallecido cuatro años después de Caravaggio, en un lugar muy destacado en la historia de la pintura: es el último gran maestro del Renacimiento y el primer gran pintor del Siglo de Oro.

Redescubierto a finales del siglo XIX, alabado por los escritores, reconocido y adoptado por las vanguardias de principios del siglo XX, alcanza así el doble prestigio de la tradición y de la modernidad, vinculando a Tiziano con el fauvismo, el manierismo con el cubismo, el expresionismo, el vorticismo, la pintura abstracta e incluso con el action painting.

Greco es a su vez un insaciable inventor de formas, desarrollando innovadoras y audaces composiciones durante toda su carrera, variando los efectos, los medios plásticos y las intenciones de su discurso. La independencia de su enfoque solo es comparable a la libertad eléctrica de su paleta y su pincel.

Entre las particulares perspectivas científicas desarrolladas: la impresionante transformación del pintor en sus inicios, del arte de los iconos a su adhesión estética a la corriente veneciana; sus invenciones y variaciones, permitiendo, en un mismo tema, medir el carácter innovador de su arte y seguir la evolución de su estilo desde Venecia hasta Toledo; su sensibilidad, más humanista que mística, su temperamento espiritual, fogoso y literario.

Greco (dit), Theotokopoulos Domenico, *L'Assomption de la Vierge* (détail), 1577-1579, oil on canvas, 403,2 x 211,8 cm, Etats-Unis, Chicago, Art Institute of Chicago, Gift of Nancy Atwood Sprague in memory of Albert Arnold Sprague, 1906.99 / Photo © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image Art Institute of Chicago

Su abundante producción y el espectáculo ofrecido por cada una de sus composiciones garantizan que se pueda mostrar toda la carrera del pintor, articulada por obras fuertes y decisivas, para devolver al público una imagen justa, potente pero a la vez inesperada, de un artista al que creemos conocer a través de una decena de obras, pero al que una retrospectiva completa contribuirá a dar un nuevo enfoque, despertando emociones, descubrimientos y redescubrimientos de un artista intemporal embargado por la modernidad.

.....

comisario : Guillaume Kientz, curador de arte europeo, Kimbell Art Museum, Fort Worth, USA

comisaria asociada : Charlotte Chastel-Rousseau, curadora de pintura española y portuguesa, museo del Louvre, Departamento de Pintura

comisaria de la exposición en el Art Institute of Chicago : Rebecca Long, Patrick G. and Shirley W. Ryan Associate Curator of European Painting and Sculpture before 1750, The Art Institute of Chicago, Chicago, USA

escenografía : Véronique Dollfus

.....

abierto : jueves, domingos y lunes de 10 a 20 h. Visita nocturna los miércoles, viernes y sábados de 10 a 22:00 h.
El viernes 18 de octubre cierre anticipado a las 20 h.
Cerrado el 25 de diciembre de 2019

precio de las entradas : 13 €, TR 9 € (16-25 años, desempleados y familias numerosas), gratis para menores de 16 años y beneficiarios de la prestación social mínima

acceso : metro líneas 1 y 13:
«Champs Elysées-Clemenceau»
o línea 9: «Franklin D. Roosevelt»

informaciones / reservaciónes:
www.grandpalais.fr

publicaciones en la editorial de la Reunión de los museos nacionales - Gran Palacio, en coedición con el musée du Louvre, 2019 París 2019 :

- **catálogo de la exposición**
22,5 x 31 cm, 248 pages, 200 illustrations, 45 €

- **diario de la exposición**
28 x 43 cm, 24 pages, 45 illustrations, 6 €

#ExpoGreco

contactos prensa :

Réunion des musées nationaux - Grand Palais
254-256 rue de Bercy
75 577 Paris cedex 12

Florence Le Moing
florence.le-moing@rmngp.fr
01 40 13 47 62

Svetlana Stojanovic
svetlana.stojanovic@rmngp.fr

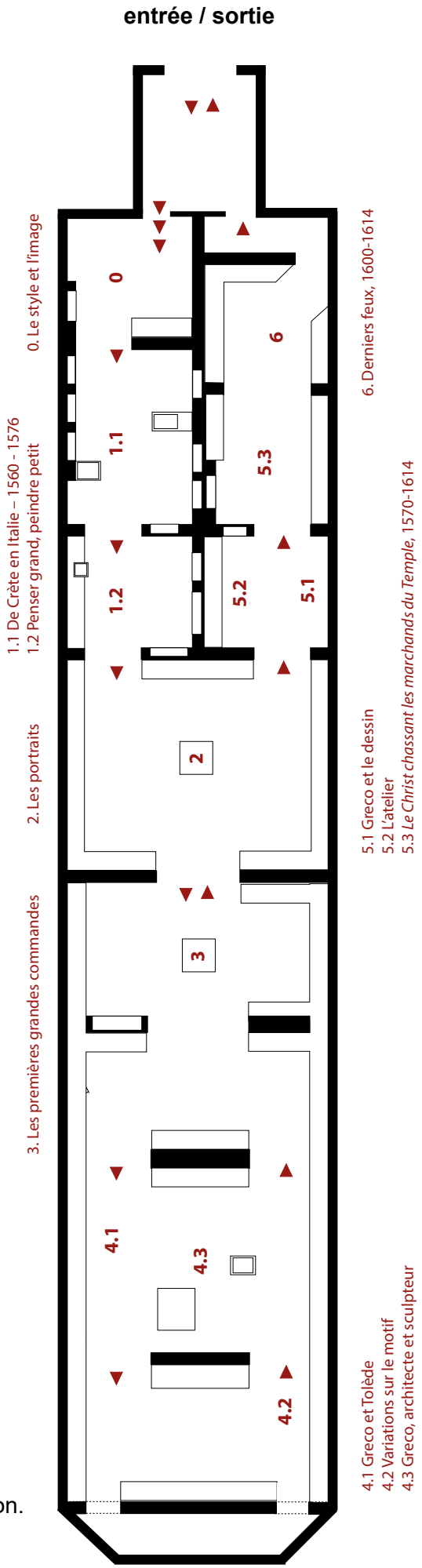
This exhibition is organized with the support of Aurel BGC, Sanef and the Stavros Niarchos Foundation

plan de l'exposition
et principe scénographique

scénographe : Véronique Dollfus,
conceptrice lumière : Sarah Scouarnec
graphiste : Claire Boitel - Atelier JBL

Mise en espace
La mise en espace est puissante, frontale, théâtrale.
Elle joue des proportions imposantes de la galerie, haute et longue.
Passé la première partie qui évoque les débuts du peintre, un axe central focalise la vue sur *L'assomption*, comme vers un maître-autel.
Le jeu des constructions symétriques, les cimaises qui s'élèvent, les plans successifs qui accentuent la profondeur amplifient la perspective.
Les espaces plus intimes, au plafond surbaissé, qui introduisent et ferment cette perspective font valoir la monumentalité de la nef.
Au delà de L'*Assomption*, l'espace devient déambulatoire, pour réunir des variations autour d'un motif, proposer des confrontations autour d'une figure.

Blanc
Résolument blanche, la mise en espace célèbre la modernité du Greco. Elle soutient le regard contemporain que porte le public sur son œuvre.
A la manière d'une cathédrale de la modernité, la lumière participe à la majesté du lieu, en donnant à lire le volume de la nef, la grande hauteur sous plafond et en soulignant les perspectives.
Elle sculpte les volumes, met en valeur les passages, les percées, attire le regard vers les œuvres majeures et rythme ainsi la progression dans la nef. Par l'alternance de pénombre et de clarté, elle immerge le visiteur dans la théâtralité de l'espace et des oeuvres.



La Rmn – Grand Palais poursuit sa collaboration avec Phenix pour le réemploi d'éléments de scénographie de cette exposition.

textes des salles

GRECO (1541 - 1614)

Le style et l'image
Doménikos Theotokópoulos, dit Greco, est incontestablement l'un des talents les plus originaux de l'histoire de l'art. Sa peinture si singulière a suscité de nombreuses théories, souvent farfelues.
On a fait de lui un fou, tantôt hérétique, tantôt mystique. Certains même, pour justifier les audaces de sa palette, l'ont imaginé astigmate. La vérité est moins romanesque... encore que ! De Crète à Venise, de Venise à Rome et de Rome à Tolède, son itinéraire hors du commun et son obstination à défendre sa vision de l'art l'ont élevé, à la force du pinceau, parmi les grands maîtres de la Renaissance, avant de faire de lui, bien plus tard, le prophète de la modernité.

La scène artistique qu'il découvre en Italie lorsqu'il s'y installe vers 1567 est partagée entre Titien dont le pinceau règne dans la cité des Doges, et Michel-Ange (mort en 1564) dont l'art domine toujours Rome et Florence. Greco doit trouver sa voie. Il épouse la couleur de l'école vénitienne, mais lui concilie la force du dessin et de la forme michelangélesque. Parallèlement, alors que l'Eglise cherche de nouvelles images pour répondre à l'iconoclasme protestant et reconquérir les âmes, il met à profit sa grande imagination pour proposer de nouvelles solutions figuratives. Les temps semblent favorables à celui qui veut se faire une place et un nom. Les images et le style : tout est à réinventer. C'est le défi que se lance Greco.

Les quelques 75 oeuvres rassemblées dans cette exposition entendent rendre hommage au génie inclassable et sauvage que fut Greco. Avec ses cimaises blanches et simples, la scénographie veut laisser à l'artiste le monopole de la couleur et recréer la modernité de regard qui accompagna sa redécouverte par les avant-gardes.

Entre Orient et Occident
C'est sur une île grecque, la Crète, que Greco voit le jour vers 1541, à Candie, actuelle Héraklion, alors dominée par Venise. Il se forme dans la tradition byzantine des peintres d'icônes comme en témoigne son *Saint Luc peignant la Vierge* [cat. 1], mais pratique aussi un style hybride s'inspirant de l'art occidental qu'il connait à travers les gravures et les tableaux importés de Venise [*L'Adoration des mages* – cat. 2]. Rêvant au statut d'artiste conquis par les peintres de l'Italie de la Renaissance, il s'installe à Venise. Mais arrivé dans la cité des Doges, il doit faire face à la réalité du marché de l'art qui laisse peu de place à un jeune étranger fraichement débarqué et sans appui.

De Crète en Italie - 1560 - 1576
Arrivé à Venise dans les premiers mois de l'année 1567, Greco y trouve une société cosmopolite dont les accents orientaux lui rappellent sa Crète natale. Surtout, il y découvre Titien, son modèle, dont il fréquente peut-être l'atelier, Tintoret, dont le style dynamique le stimule, Pâris Bordone, dont il admire les perspectives architecturées, et Jacopo Bassano dont il retiendra sa vie durant le clair-obscur. Il y apprend la grammaire de la Renaissance et le langage de la couleur chère à Venise. Face aux tenants de la ligne, menés par le Toscan Giorgio Vasari [cat. 19], il embrasse la cause des défenseurs du *colorito*. Ces premières années italiennes, entre 1567 et 1570 environ, lui permettent de transformer son écriture artistique. S'inspirant de gravures mais plus encore par l'observation et l'intuition directe de la peinture, il abandonne l'art appliqué de l'icône pour adhérer aux ambitions de la Renaissance. *Le Triptyque de Modène* [cat. 03], pierre angulaire de son évolution, témoigne de cette conversion. Les deux compositions qu'il consacre à l'Adoration des mages [musée Benaki - cat. 2, et Fondation Lázaro Galdiano - cat. 6] montrent le chemin rapidement parcouru et ouvrent la voie à ses premiers tableaux proprement vénitiens. Ne parvenant à trouver sa place dans le marché très concurrentiel de la Sérénissime, Greco est contraint de tenter sa chance ailleurs, et rejoint Rome.

Penser grand, peindre petit

De Venise à Rome, Greco peint essentiellement des tableaux de petit format, sur bois. Intrinsèquement lié à l'art de l'icône, le bois reste longtemps pour lui un support de prédilection. Il y trouve un terrain idéal où parfaire son apprentissage et expérimenter des solutions nouvelles, comme pour l'iconographie de saint François [cat. 11, 12]. Quasi inconnu en Italie et ignorant la technique de la fresque, il n'a accès ni aux grandes commandes décoratives, ni aux tableaux d'autel. Le marché des tableautins de dévotion ou de cabinet lui est davantage ouvert.

La Pietà [cat. 13] et *La Mise au tombeau du Christ* [cat. 14] sont caractéristiques de ces années romaines et de sa réponse critique à l'art de Michel-Ange, qu'il se plait à reformuler et à « corriger ». En 1572, son arrogance face à l'oeuvre du grand maître florentin lui aurait valu d'être chassé du palais Farnèse où il était hébergé.

Cette même année, son nom figure sur les registres de l'Académie de saint Luc, la corporation des peintres. Une erreur de lecture a longtemps fait croire qu'il y était inscrit en tant que peintre de miniatures. Bien qu'il n'en soit rien, il manifeste un intérêt constant et un talent réel pour les petits formats et n'hésite pas à représenter saint Luc, patron des peintres, sous les traits d'un enlumineur [cat. 10].

Les portraits

Parmi les nombreuses facettes du talent de Greco, celle de portraitiste n'est pas la moindre. Dès sa période romaine (1570-1576), il semble jouir d'une solide réputation dans ce genre. Ainsi, dans sa lettre de recommandation au cardinal Farnèse, l'artiste miniaturiste Giulio Clovio mentionne un autoportrait de Greco qui suscite l'admiration de tous les peintres de Rome. Si ce tableau est aujourd'hui perdu, d'autres toiles témoignent de son succès dans le genre du portrait. Comme dans l'ensemble de sa production, il évolue d'un style fortement vénitien à une manière puissante et plus personnelle.

Sa fréquentation des cercles humanistes du palais Farnèse lui permet en outre d'accéder à la société érudite de son temps. Sa vie durant, il y trouvera ses amis, ses soutiens et ses commanditaires. Comme une galerie d'illustres, ses portraits fixent les traits et l'intelligence des brillants personnages, profonds ou puissants, qui posent pour lui, à Rome d'abord, à Tolède ensuite.

Les premières grandes commandes

Tout comme Venise, Rome reste fermée à Greco. On a longtemps cherché dans son tempérament arrogant les raisons de ce nouvel échec. Il ne faut cependant pas sous-estimer les difficultés que pouvait alors rencontrer un peintre étranger. Sans appui, maitrisant imparfaitement la langue italienne et ignorant la technique de la fresque, il n'est pas aisé de se faire une place dans une ville aux mains de dynasties d'artistes bien installées.

L'Espagne serait donc son *Eldorado*. On dit que le roi Philippe II, grand admirateur de Titien, cherche des peintres pour décorer son gigantesque monastère de l'Escorial. Luis de Castilla, un ami espagnol rencontré à Rome, l'assure de son soutien auprès de son père, Diego, doyen des chanoines de la cathédrale de Tolède.

Alors que Madrid émerge à peine, Tolède est la cité la plus prospère de Castille. Greco croit à sa chance. En 1577, il signe deux contrats avec Diego de Castilla : l'un pour *L'Expolio* de la sacristie de la cathédrale [cat. 15], l'autre pour le retable monumental et les deux autels latéraux de l'église du couvent de Santo Domingo el Antiguo [cat 35, 36 et 37]. Greco a enfin l'occasion de montrer l'étendue de son talent.

Peu après, vers 1578-1579, il entreprend un tableau pour le roi, *L'Adoration du nom de Jésus* [cat. 18], véritable manifeste chrétien. C'est un succès. Le monarque lui passe une nouvelle commande pour une chapelle de l'Escorial dédiée au martyre de saint Maurice, mais cette fois, accusée de manquer de piété, l'oeuvre déplait fortement. Il n'y aura pas de troisième fois.

Greco et Tolède

Tolède rayonne dans toute l'Europe comme l'un des grands centres artistiques et culturels. Quand Greco s'y installe, il se trouve à son aise parmi une clientèle lettrée qui partage l'esprit humaniste découvert lors de ses années italiennes. La vieille cité impériale devient dès lors le cadre - et presque le personnage secondaire - de nombre de ses compositions dont les arrière-plans laissent voir les monuments emblématiques : la cathédrale, l'Alcazar, le pont d'Alcántara… C'est notamment le cas du *Saint Martin et le mendiant* [cat. 32]. Le développement de la dévotion privée amène de nombreuses familles tolédanes

à fonder des chapelles et des oratoires. La demande de tableaux s'accroît d'autant. Greco profite de ce contexte favorable et se dote bientôt d'un atelier pour pouvoir répondre aux commandes ordinaires tandis qu'il travaille lui-même aux marchés les plus importants. Parallèlement, il dépense beaucoup de temps et d'énergie en procès contre des mauvais payeurs, dont l'Eglise souvent, qui négocient à la baisse le prix de ses oeuvres une fois livrées.

Variations sur le motif

Greco place la variation au coeur de son processus créatif. Faut-il y voir un héritage de sa formation byzantine fondée sur la répétition de prototypes ? Est-il inspiré par les pratiques observées dans les ateliers vénitiens ? Quoi qu'il en soit, son art semble s'animer de cette tension permanente entre invention et variation. Cette approche lui offre en effet l'occasion de retravailler une formule, de trouver des alternatives et, de variations en variations, de parvenir à des solutions inédites et affinées. D'une certaine façon, sa démarche originale devance le travail en série propre aux impressionnistes et à Cézanne. Elle conduit en tout cas Greco à former son propre alphabet artistique et à imposer ses canons à travers un catalogue d'images et de types. Si elle témoigne d'une incroyable fertilité d'imagination, elle entraine aussi son art dans une logique autoréférentielle qui finit par former un monde clos, nourri de lui-même, souverain mais progressivement isolé.

Greco, architecte et sculpteur

L'intérêt de Greco pour l'architecture est manifeste dès ses débuts en Italie. Il admire Sebastiano Serlio (vers 1475-1564) et plus encore Andrea Palladio (1508-1580) qu'il a pu rencontrer. Sa bibliothèque inclut les *Dix livres d'architecture de Vitruve* [cat. 45], architecte et théoricien latin republié en 1556 par Daniele Barbaro. Il annote son exemplaire de nombreux commentaires, vraisemblablement dans l'idée de rédiger lui-même un traité. Si Greco n'a conçu aucun monument que l'on puisse identifier, il conçut des architectures éphémères aujourd'hui disparues et, de façon certaine, les dessins des retables dont il reçoit la commande. Le tabernacle qu'il exécute pour l'hôpital de Tavera [cat. 40] est à ce titre un témoignage exceptionnel. Ce monument miniature abritait en outre un ensemble de sculptures dont le contrat de 1595 précise qu'il devait en être l'auteur. Seul *Le Christ ressuscité* nous est parvenu [cat. 39]. Il s'agit de l'un des très rares exemples - le seul qui soit véritablement incontestable - de l'activité de Greco en tant que sculpteur.

Greco et le dessin

Greco place la peinture au-dessus de tous les autres arts. Dans le débat entre tenants de la ligne et tenants de la couleur, il prend clairement le parti de ces derniers. Rarement conservé, le dessin, qu'il pratique de façon marginale, est une simple modalité fonctionnelle dans son processus de création.
Seules sept feuilles peuvent aujourd'hui être attribuées à Greco avec un certain degré de certitude : deux, de sa période italienne, sont des méditations d'après Michel-Ange [cat. 43, présentées au début de l'exposition] ; trois sont préparatoires au grand retable de Santo Domingo el Antiguo à Tolède [cat. 41, 42] ; deux enfin sont liées à l'importante commande passée pour le collège de Doña Maria de Aragón à Madrid [cat. 44].

Greco et L'atelier

En 1585, Greco installe sa famille et son atelier dans trois appartements qu'il loue au palais du marquis de Villena.
L'atelier lui permet de développer le versant commercial de sa production en multipliant les exemplaires d'une même composition, qu'il peut à l'occasion retoucher et même signer. Cette organisation rend possible une activité soutenue dont le rythme s'intensifie significativement à partir des années 1600.
La tentation est grande d'attribuer une partie de ces oeuvres au propre fils de l'artiste, [cat. 72] mais les faits sont moins conciliants. Les documents laissent à penser que ce dernier aurait préféré devenir architecte ; il le devient d'ailleurs à la mort de son père. À partir de 1603 cependant, il figure dans les contrats aux côtés de Greco. Sa présence sert notamment à garantir l'achèvement des commandes en cas de décès du maître. Cette précaution devait viser à rassurer les clients inquiets de la capacité de Greco à honorer ses nombreux marchés.

***Le Christ chassant les marchands du Temple* - 1570-1614**

Emblématique plus que toute autre, la série du *Christ chassant les marchands du Temple* permet, autour d'un même thème et d'une même composition, de suivre Greco de ses premières années italiennes à ses dernières années tolédanes. Ce ne sont pas seulement le style, la technique, le format ou le support qui varient de tableau en tableau, c'est l'artiste lui-même qui se ressource et se réinvente.

Le sujet dut particulièrement le marquer. Peut-être s'identifie-t-il à ce Christ en colère qui purifie le Temple comme il entend purifier la peinture de ceux qui la trahissent, de ceux qui ne savent pas l'apprécier, ou encore de ceux qui rechignent à rétribuer la création artistique à sa juste valeur? Quelles que soient ses motivations, cette composition l'accompagne tout au long de sa carrière. Elle emprunte tour à tour à l'architecture vénitienne et romaine comme à la sculpture antique et à Michel-Ange. Greco finit par s'y citer lui-même en reprenant dans la toile de l'église San Ginès à Madrid [cat. 53] le motif du retable qu'il exécute pour l'église d'Illescas. Comme un phénomène de persistance rétinienne, la figure effrayée, bras en l'air, réapparaît au fil des années : sur *Le Triptyque de Modène* [cat. 03], *Le Songe de Philippe II* [cat. 18] ou *L'Adoration des bergers* du musée national de Bucarest (1596-1600). À l'extrême fin de sa vie, elle devient le personnage principal de *La Vision de saint Jean* [cat. 76].

Derniers feux - 1600-1614

Quand Greco s'éteint en 1614, Caravage est mort depuis quatre ans déjà. Qui pourrait penser qu'une telle peinture fût encore possible si tard dans un siècle qu'on dirait bientôt « baroque » ? Cette anomalie n'est due qu'à la résistance du pinceau de Greco et au fier isolement de Tolède, devenue sa citadelle. A bien des égards pourtant, ses clairs-obscurs, ses grands effets déclamatoires, sa touche libre et enlevée anticipent l'art de certains peintres du XVII^{e} siècle. Après un long temps d'oubli, ce sont les impressionnistes et les avant-gardes qui sauront le redécouvrir et le comprendre au point d'en faire leur prophète, voire, plus intimement encore, leur camarade sur les bancs indisciplinés de la modernité.

> « De l'inconnu, des noces qui s'y consomment et qui nous valent les chefs-d'oeuvre, Greco tire la pourriture divine de ses couleurs, et son jaune et son rouge qu'il est le seul à connaître. Il en use comme de la trompette des anges. Le jaune et le rouge réveillent les morts qui gesticulent et déchirent leur linceul […]. Les créatures de Greco, ne les verrait-on pas souvent déshabillées par la foudre ? Elles restent nues sur place, immobilisées dans l'attitude où elles furent surprises par la mort.
>
> Et leurs linges s'envolent, se tordent, s'arrachent au loin, figurent les nuages auxquels on ne peut pas ne plus revenir dès qu'on s'occupe de Greco […]. Un jour nous verrons ce limon sculpté de la terre devenir les *Baigneurs* de Cézanne, et de croisement en croisement, aboutir à l'effrayante race d'hommes sauterelles, d'hommes chiens, d'ogres à tête de bouquet de fleurs dont Salvador Dali peuple ses solitudes. »
>
> Jean Cocteau, *Le Greco*, 1943

Greco, un drame en cinq actes

Le rideau s'ouvre : c'est la Crète, ses murs blancs, son soleil franc, sa nature arcadienne et intemporelle. Là, le jeune Domenigo Theotokópoulos apprend le métier de peintre d'icône, suivant l'ancienne et noble tradition de ses ancêtres byzantin. Mais déjà l'adolescent rêve aux grands maîtres italiens dont il entend parler et dont il voit peut-être quelques tableaux ou gravures. Venise est loin, mais Venise est proche : c'est la Sérénissime qui gouverne son île et les contacts entre les deux mondes, grec et latin, sont nombreux. Une importante communauté candiote y est même installée et prospère. Il la rejoindrait !

Venise, un dock, ce qu'on appelle ici une *darsena*. Greco pose son premier pied en Italie. Gothique, orientale, Renaissante, la ville est mille choses aux yeux du peintre tout juste débarqué. Il craint de regarder où il marche de peur de perdre une seule de ses beautés. Soudain, il se trouve au milieu de l'agitation d'une foule et d'un chaos d'étals. Il s'en souviendrait au moment de peindre son *Christ chassant les marchands du Temple*. Car dès lors tout ce qu'il voit, tout ce qu'il sent, tout ce qu'il touche, se grave dans sa mémoire pour former un répertoire de formes et d'émotions qui habiterait son âme et son œuvre jusqu'à la fin de sa vie. Peut-être cherche-t-il à rejoindre l'atelier du Grand Titien. Peut-être y parvient-il. Il l'admire en tout cas et s'empresse en l'imitant d'apprendre le langage, nouveau pour lui, de la Renaissance italienne. Il rencontre Tintoret aussi. Voilà le peintre qu'il voudrait être ! Arrive-t-il trop tard ? Sera-t-il jamais capable de se faire une place auprès des Véronèse, Bassano, Palma et tant d'autres, du reste peu partageurs? Alors pourquoi pas Rome ? La cité des papes est moins exigües que celle des doges et c'est là-bas qu'on peut voir les œuvres de celui dont tout le monde parle désormais : Michel-Ange !

Rome. Le Palais Farnèse. Greco ne pensait pas être impressionné par Rome, au fond, elle n'était qu'une imitation de la Grande Grèce et le Grec c'était lui ! Mais au cœur du plus prestigieux palais de la ville, où grâce à l'amitié du miniaturiste Clovio il a eu la chance de trouver l'hospitalité, il découvre une collection d'antiques presque sans pareil, une bibliothèque riche de milliers de volumes précieux, une galerie de peinture à couper le souffle et une cour humaniste rassemblant les plus brillants esprits. La Renaissance tient toutes ses promesses. Il comprend qu'il vient de trouver ce qu'il cherchait. Cependant, par un malentendu propre aux étrangers enthousiastes qui parlent sans prudence et se sentent à l'aise un peu trop vite, il se croit lui aussi autorisé à donner son avis sur tout. Erreur fatal. S'il est de bon ton alors de critiquer Michel-Ange, si sa voix n'ajoute rien aux commentaires acerbes, qui est-il ce jeune Grec pour prétendre qu'il pourrait faire mieux et proposer même, tout de go, de repeindre le *Jugement dernier de la Sixtine* ? Greco a oublié qu'à Rome il n'était rien, et Rome, sèchement, le lui rappelle. En 1572 il est brusquement mis à la porte du Palais Farnèse. Un temps inscrit à l'académie des peintres de Saint-Luc, il cherche des clients. Inconnu, il ne peut prétendre à la commande d'un tableau d'autel dans une église. Le marché est par ailleurs verrouillé par des réseaux et dynasties d'artistes bien installés. Ne maîtrisant pas la technique de la fresque, il ne peut rejoindre les grands ateliers occupés aux larges cycles décoratifs qui fleurissent un peu partout. Il peint donc des portraits. Il ronge sans doute son frein quand il entend pour la première fois parler d'un roi, en Espagne, grand amateur de Titien, qui cherche des artistes et paye généreusement. L'information vient de Luis de Castilla, un Espagnol, dont le père, Diego, est le doyen du chapitre de la primatiale de Tolède, la plus puissante cathédrale de la péninsule ibérique. Les astres, enfin, semblent tous alignés.

Monastère de l'Escorial. Greco attend, nerveux mais à vrai dire surtout frigorifié, dans l'ombre des voûtes de la basilique San Lorenzo. Son tableau plaira-t-il ? Il y a mis toute sa science, toute sa fougue, toute son invention. C'est une allégorie. On y voit au centre le souverain agenouillé, le doge, le pape, en adoration devant l'apparition du nom de Jésus dans un ciel d'or peuplé d'anges. Tout autour, on prie, on souffre, on hurle : c'est le Triomphe de l'Eglise sur les hérésies. Philippe II semble satisfait de la toile que lui apporte cet étonnant artiste, qui ne parle pas l'Espagnol et mélange encore un peu le Grec à l'Italien. Il lui passe même une commande pour un *Martyre de saint Maurice*, destiné l'une des chapelles de son nouveau sanctuaire. Une fois encore, le peintre pèche par imprudence. Trop rapidement convaincu de son succès il livre une toile ambitieuse, complexe, magistrale oubliant d'écouter le roi qui n'attend qu'une composition claire, simple et pieuse. Se faire chasser du palais

du plus riche prince de Rome ne l'avait pas assez fait réfléchir, Greco vient de perdre le soutien de l'homme le plus puissant du monde.

Tolède. Eglise de Santo Tomé. Tolède serait donc sa ville, son paysage, son univers, son royaume bientôt. Ses premières œuvres y ont rencontré le succès : *L'Expolio* à la cathédrale et surtout l'*Assomption* à Santo Domingo El Antiguo. De toute façon, il n'est plus prêt à négocier sa valeur, ni son génie, ni son prix. Gare à qui cherche à s'opposer à lui, les longs procès ne lui font pas peur. Tolède serait son horizon peut-être, mais il y règnerait en maître et sa peinture en tyran, imposant ses canons, son style, ses couleurs, ses formules. Hors de Greco l'art n'aurait point de salut. *L'Enterrement du comte d'Orgaz* avait été le théâtre de son coup d'état, proclamation froide assurée et menaçante de sa supériorité. Après cela les commandes plurent et l'artiste, indiscuté, créait chaque jour davantage un monde pictural plus clos et un imaginaire propre formant une cosmogonie artistique, insulaire et sans partage.

Epilogue. Tolède. Palais du marquis de Villena. A 73 ans, le vieux despote s'est éteint. Le silence est assourdissant dans le large espace de son atelier installé au palais du marquis de Villena. Ses pinceaux, laissés sur de lourdes palettes pleines de couleurs coagulées, semblent peser des tonnes, le poids du génie disparu. Son fils, Jorge Manuel, dresse l'inventaire, compte les tableaux, les dessins, les livres, prépare la suite. Cette suite n'arriverait que des siècles plus tard, quand les premiers curieux, esthètes, poètes et peintres d'avant-garde pousseraient à nouveau la porte de son art et laisseraient le jour redonner vie à ces grandes silhouettes oubliées et jugées bizarres. Protégée par une pyramide d'indifférence et d'incompréhension, la peinture de Greco leur paru soudain si fraîche et si neuve qu'ils l'adoptèrent, le prirent par le bras et l'émancipèrent de la Renaissance pour inscrire son nom à côté du leur dans le grand livre naissant de la modernité.

L'histoire de cette redécouverte se passa plus à Paris qu'en Espagne, plus dans les ateliers d'artistes et les cafés littéraires que dans les musées. 111 ans après la première présentation d'une poignée de toiles du maître au Salon d'Automne, il était temps de réparer l'injustice, de ramener Greco au Grand Palais et de lui consacrer l'exposition qu'il mérite.

Guillaume Kientz

portrait chinois de Greco

par Guillaume Kientz

Si Greco était une ville : trop facile de dire Tolède, il est New York avec ses verticalités de gratte-ciels, son énergie électrique et son ambition de créer un nouveau monde, sa prétention d'en être le centre.

Si Greco était un paysage : Tolède cette fois ! Sans nul doute. Une personnalité escarpée, protégée par une armure, avec ses monuments blancs comme des accents qui crient entre un ciel bleu sombre agité et un vert strident.

Si Greco était un animal : un loup. Solitaire, souverain, sauvage.

Si Greco était une plante : l'agave. Imposante, ample, blessante à qui s'y frotte, et qui, dans une poussée de vie, fleurit quand elle meurt.

Si Greco était un cinéaste : Eisenstein qui s'en est beaucoup inspiré et lui a même consacré un essai.

Si Greco était un écrivain : Ils sont nombreux à s'être pris de passion pour le peintre, mais si le peintre avait dû se prendre de passion pour l'un d'eux ça aurait été Cocteau. Le livre qu'il consacre à l'artiste est plein de fulgurances, voyant clair en lui avec des années d'avance sur les historiens. C'est le privilège des poètes de se retrouver dans une dimension que nous ignorons et qu'avec générosité ils nous laissent entrevoir.

Si Greco était un groupe de Rock : Queen ! Indiscipliné, imprudent, sûr de soi, cherchant à inventer un nouveau style. Une chanson ? *Don't stop me now*

Si Greco était une créature légendaire : évidemment un phénix, renaissant et renaissant toujours.

Si Greco était une odeur : la peinture.

Si Greco était un plaisir : l'extase.

Si Greco était un défaut : l'arrogance.

Si Greco était une qualité : la persévérance.

Si Greco était une catastrophe : un incendie, comme ceux qui animent son pinceau et parsèment ses toiles.

Si Greco était un personnage historique célèbre : …. Dieu !

liste des œuvres exposées

76 oeuvres dont 71 de Greco
sauf mention contraire les oeuvres ci-dessous sont de Greco

Sainte Véronique
Vers 1580
Huile sur toile
91 × 84 cm
Tolède, Museo de Santa Cruz, Gobierno de la Junta de Comunidades de Castilla – La Mancha

• DE CRÈTE EN ITALIE - 1560-1576

Saint Luc peignant la Vierge
1560-1566
Tempera et or sur toile, marouflée sur bois
41 × 33 cm
Athènes, musée Benaki

Autel portatif, dit *Triptyque de Modène*
1567-1569
Tempera sur panneau
37 × 23,8 cm (fermé)
Modène, Galleria Estense

Adoration des Mages
Vers 1568-1570
Huile sur panneau
45 × 52 cm
Madrid, Museo Lázaro Galdiano

Adoration des Mages
Vers 1560-1568
tempera sur panneau
40 x 45 cm
Athènes, Musée Benaki

La Cène ou *Le Dernier Repas du Christ*
1567-1570
Huile sur panneau
41,5 × 51 cm
Bologne, Pinacoteca Nazionale

La Mise au tombeau du Christ
Vers 1568-1570
Huile et tempera sur panneau
51,5 × 42,9 cm
Athènes, Pinacothèque nationale – musée Alexandros Soutsos

L'Annonciation
1569-1570
huile sur panneau
36,4 x 44 cm
Madrid, Fondo Cultural Villar-Mir

Giorgio VASARI
Le Vite de' piu eccelenti pittori, scultori e architettorii, in Fiorenza, appresso i Giunti,
vol. 2, annoté par Greco - pages 10 et 11
1568
imprimé
25 x 17,2 x 3,3 cm
Biblioteca Nacional de España, Madrid

Buste du Christ
Vers 1585-1595
Huile sur papier, marouflé sur toile
15 × 9 cm
Collection particulière

Le Christ portant la Croix
Vers 1570
Huile sur toile
52 × 45 cm
Private Collection London: El Greco

Saint Luc
Vers 1605
Huile sur toile
98 × 72 cm
Tolède, Cabildo Catedral Primada

• PENSER GRAND, PEINDRE PETIT

Saint François recevant les stigmates
1570-1575
Huile sur panneau
27,5 × 19 cm
Private Collection London: El Greco

Saint François recevant les stigmates
Vers 1568-1570
Huile sur panneau
40,9 × 53,5 cm
Bergame, Accademia Carrara

La Mise au tombeau du Christ
Vers 1570-1575
Huile sur panneau
28 × 19,4 cm
Newark (New Jersey), The Alana Collection

Pietà
1570-1575
Huile sur panneau
28,9 × 20 cm
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection 1917

L'Adoration du nom de Jésus, dit aussi *Le Songe de Philippe II*
Vers 1575-1580
Huile et tempera sur panneau
55,1 × 33,8 cm
Londres, The National Gallery

Le Partage de la tunique du Christ (El Expolio)
Vers 1579-1580
Huile sur panneau
55,7 × 34,7 cm
National Trust Collections, Upton House, The Bearsted Collection

• LES PORTRAITS

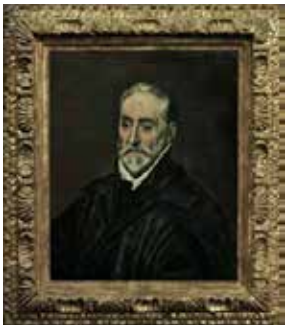
Portrait d'un homme
1570
Huile sur toile
99 × 83,5 cm
Londres, Julius Priester Collection

Portrait d'un architecte
Vers 1575-1576
Huile sur toile
116 × 98 cm
Copenhague, Statens Museum for Kunst

Portrait d'un sculpteur (Pompeo Leoni ?)
Vers 1577-1580
Huile sur toile
94 × 87 cm
Collection particulière

Portrait d'un gentilhomme de la maison de Leiva
vers 1580
Huile sur toile
87,8 × 69,5 cm
Montréal, musée des Beaux-Arts de Montréal, legs Adaline Van Horne

Portrait de Diego de Covarrubias y Leiva
c.1600
huile sur toile
68 x 57 cm
Tolède, Museo del Greco



Portrait d'Antonio de Covarrubias y Levia
Vers 1597-1600
Huile sur toile
68 × 58 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Portrait du cardinal Niño de Guevara
Vers 1600
Huile sur toile
171 × 108 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York. H.O. Havemeyer Collection, legs de Mrs. H.O. Havemeyer, 1929

Portrait du frère Hortensio Félix Paravicino
Vers 1609-1611
Huile sur toile
112 × 86,1 cm
Boston, Museum of Fine Arts. Isaac Sweetser Fund

Portrait d'un frère Trinitaire
Vers 1609-1611
Huile sur toile
92,4 × 85,4 cm
Kansas City (Missouri), The Nelson-Atkins Museum of Art. Achat : William Rockwill Nelson Trust

Le Christ en Croix adoré par deux donateurs
1595
Huile sur toile
260 × 171 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures

• LES PREMIÈRES GRANDES COMMANDES

L'Annonciation
Vers 1576
Huile sur toile
117 × 98 cm
Madrid, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza

Greco et atelier
Le partage de la tunique (El Expolio)
Vers 1580-1585
Huile sur toile
165 × 98,8 cm
Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München – Alte Pinakothek

L'Adoration du nom de Jésus, dit aussi *Le Songe de Philippe II*
Vers 1578-1579
Huile sur toile
140 × 109,5 cm
Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial

L'Assomption de la Vierge
1577-1579
Huile sur toile
403,2 × 211,8 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago, don de Nancy Atwood Sprague en mémoire d'Albert Arnold Sprague

Adoration des Bergers
vers 1579
Huile sur toile
210 x 128 cm
Colección Fundación Botín

La Sainte Face
1579-1584
Huile sur panneau
67 × 46 cm
Collection particulière

• GRECO ET TOLEDE

Saint Louis et son page
1585-1590
Huile sur toile
120 × 96 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Saint Martin et le pauvre
1597 - 1599
Huile sur toile
193,5 x 103 cm
Washington, National Gallery of Art

Le Christ en croix
Vers 1600
Huile sur toile
193 × 116 cm
Cleveland, The Cleveland Museum of Art

• VARIATIONS SUR LE MOTIF

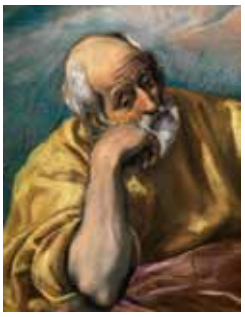
Jeune garçon soufflant sur une braise (El Soplón)
Vers 1569-1570
Huile sur toile
60 × 50,8 cm
Madrid, collection Colomer

La Fable
vers 1585
huile sur toile
65 x 90 cm
Leeds, 8th Earl of Harewood, Harewood House Trust

Saint Pierre pénitent
Vers 1595-1600
Huile sur toile
93,7 × 75,2 cm
Washington, The Phillips Collection

Sainte Marie-Madeleine pénitente
Vers 1584
Huile sur toile
108 × 101,3 cm
Worcester (Massachusetts), Worcester Art Museum

Sainte Marie-Madeleine pénitente
1576-1577
Huile sur toile
157 × 121 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum. Don de Marcell Nemes, 1921



Saint Joseph
Vers 1576-1577
Huile sur toile
68 × 56 cm
Collection particulière

La Sainte Famille
Vers 1580-1585
Huile sur toile
106 × 87,5 cm
New York, The Hispanic Society of America

La Sainte Famille avec sainte Marie-Madeleine
Vers 1600
Huile sur toile
130 × 100 cm
Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 1926.247 ; don de the Friends of the Cleveland Museum of Art en mémoire de J. H. Wade

Saint Pierre et saint Paul
Vers 1595-1600
Huile sur toile
124 × 93,5 cm
Stockholm, Nationalmuseum

Saint Paul
Vers 1585
Huile sur toile
120 × 92 cm
Collection particulière

Saint Pierre et saint Paul
1600-1605
Huile sur toile
116 × 91,8 cm
Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Saint François recevant les stigmates
Vers 1585
Huile sur toile
102,2 × 96,8 cm
Baltimore (Maryland), The Walters Art Museum

Saint François et frère Léon
Vers 1600-1605
Huile sur toile
168 × 103,2 cm
Ottawa, musée des Beaux-Arts du Canada; achat 1936

Diego de Astor (vers 1584 – 1650)
Saint Pierre et saint Paul
1608
Burin
28,2 × 24,7 cm
Madrid, Biblioteca Nacional de España

Saint François en prière, dit aussi La Méditation de saint François
Vers 1590
Huile sur toile
147,3 × 105,4 cm
San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco; don de the Samuel H. Kress Foundation

Diego de Astor (vers 1584 – 1650)
Saint François et frère Léon
1606
Burin
22,8 × 14,7 cm
Madrid, Biblioteca Nacional de España

L'Agonie du Christ au jardin des Oliviers
Vers 1590
Huile sur toile
102,2 × 113,7 cm
Toledo, Toledo Museum of Art, inv. 1946.5 ; achat avec la participation de the Libbey Foundation, don d'Edward Drummond Libbey

L'Agonie du Christ au jardin des Oliviers
Vers 1600
Huile sur toile
100 × 142 cm
Private Collection London: El Greco

Saint Dominique en prière
Vers 1585-1590
Huile sur toile
118 × 86 cm
Collection Arango

Pietà
1580-1590
Huile sur toile
121 × 155,8 × 2,5 cm
Collection particulière

La Vierge Marie
Vers 1590
Huile sur toile
53 × 37 cm
Strasbourg, musée des Beaux-Arts

Le Christ sur le chemin du Calvaire
Vers 1585
Huile sur toile
67,2 × 51,4 cm
Collection particulière

• GRECO ARCHITECTE ET SCULPTEUR

Le Christ ressuscité
Tabernacle
Vers 1595-1598
Bois polychrome et bois doré
47 × 12,5 × 24 cm
200 × 134 × 134 cm
Tolède, Fundación Casa Ducal de Medinaceli

Vitruve
I Dieci Libri dell'Architectura, libro VI, édité par Daniele de Barbaro, Vinegia, annoté par Greco - pages 170-171
1556
41 x 29 x 3,4 cm
Madrid, Biblioteca Nacional de España

• L'ATELIER

Atelier de Greco
Le Repas dans la maison de Simon
Vers 1615-1625
Huile sur toile
150 × 104,5 cm
New York, The Hispanic Society of America

Greco et atelier
Le Repas chez Simon
Vers 1610-1614
Huile sur toile
143,3 × 100,4 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago, inv. 1949.397 ; don de Joseph Winterbotham 1949

Portrait de Jorge Manuel Theotokópouli, fils de l'artiste
1603
Huile sur toile
74 × 51,5 cm
Séville, Museo de Bellas Artes de Sevilla

• GRECO ET LE DESSIN

Saint Jean Baptiste et Saint Jean l'Évangéliste
Vers 1577-1579
Stylet, plume et encre brune, lavis brun et gris sur traces de fusain et rehauts de blanc sur papier
136 × 55 mm et 136 × 50 mm
Suisse, Fondation Jan Krugier

Nu, étude pour le baptême du Christ
1596-1600
Pierre rouge et lavis rouge
350 × 210 mm
The Phillips Family Collection

Etude de nu masculin, d'après une sculpture
1568-1570
pierre noire et craie blanche sur papier bleu
25,3 x 9,8 cm
Collection particulière

• LE CHRIST CHASSANT LES MARCHANDS DU TEMPLE, 1570-1614

Le Christ chassant les marchands du Temple
Vers 1570
Huile sur panneau
65,4 × 83,2 cm
Washington, National Gallery of Art; Samuel H. Kress Collection

Le Christ chassant les marchands du Temple
Vers 1575
Huile sur toile
116,9 × 149,9 cm
Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. 24.1 ; The William Hood Dunwoody Fund

Le Christ chassant les marchands du Temple
Vers 1600
Huile sur toile
106 × 130 cm
Londres, The National Gallery, inv. NG 1457 ; présenté par sir J. C. Robinson, 1895

Le Christ chassant les marchands du Temple
Vers 1610-1614
huile sur toile
106 x 104 cm
Madrid, Real Parroquia de San Ginés de Arles – Archidiocesis Metropolitana de Madrid

• DERNIERS FEUX, 1600-1614

Annonciation
Vers 1600-1605
Huile sur toile
91 × 66,5 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum; achat, 1907

L'Ouverture du cinquième sceau, dit aussi *La Vision de saint Jean*
1610-1614
Huile sur toile
222,3 × 193 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art; Rogers Fund, 1956

Le Mariage de la Vierge
Vers 1600
Huile sur toile
110 × 83 cm
Bucarest, Muzeul Naţional de Artă al României; collection de Charles Ier de Hohenzollern, roi de Roumanie

liste des prêteurs

Allemagne
Munich
Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Alte Pinakothek

Canada
Montréal
Musée des Beaux-Arts de Montréal
Ottawa
Musée des Beaux-Arts du Canada

Danemark
Copenhague
Statens Museum for Kunst

Espagne
Barcelone
Museu Nacional d'Art de Catalunya
Madrid
Biblioteca nacional de Espaňa
Museo Lázaro Galdiano
Museo Nacional Thyssen-Bornemisza
Real Parroquia de San Ginés de Arles – Achidiocesis Metropolitana de Madrid
Colecciones Reales, Patrimonio Nacional, Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Santander
Fundación Botín
Séville
Museo de Bellas Artes de Sevilla
Tolède
Cabildo Catedral Primada
Museo del Greco
Museo de Santa Cruz de Toledo, Gobierno de la Junta de Comunicades de Castilla-La Mancha

États-Unis
Baltimore, Maryland
The Walters Art Museum
Boston
Museum of Fine Arts
Chicago
The Art Institute of Chicago
Cleveland
The Cleveland Museum of Art
Kansas City, Missouri
The Nelson-Atkins Museum of Art
Minneapolis
Minneapolis Institute of Art
New York
The Hispanic Society of America
The Metropolitan Museum of Ar

Newark, Delaware
The Alana Collection
Philadelphie
Philadelphia Museum of Art
San Francisco
Fine Arts Museums of San Francisco
Toledo
Toledo Museum of Art
Washington D.C.
National Gallery of Art
The Phillips Collection
Worcester, Massachusetts
Worcester Art Museum

France
Paris
Musée du Louvre, département des Peintures
Strasbourg
Musée des Beaux-Arts

Grèce
Athènes
Musée Benaki
Pinacothèque nationale – Musée Alexandros Soutsos

Hongrie
Budapest
Szépművészeti Múzeum

Italie
Bergame
Fondazione Accademia Carrara
Bologne
Pinacoteca Nazionale di Bologna – Polo Museale Emilia Romagna
Modène
Gallerie Estensi

Roumanie
Bucarest
Muzeul Naţional de Artă al României

Royaume-Uni
Banbury
National Trust Collections, Upton House
Harewood
Harewood House Trust
Londres
The National Gallery

Suède
Stockholm
Nationalmuseum

ils ont dit, ils ont écrit...

Au fond, la vie de Greco c'est celle d'un émigré Grec qui veut réaliser son rêve : devenir un grand peintre de la Renaissance. Malgré de nombreuses vicissitudes il y parvient, mais il va surtout au-delà. En effet, si Velázquez est le peintre des peintres, Greco est celui des écrivains. Nul autre que lui n'a autant inspiré les poètes. Si Velázquez est une révélation pour la génération romantique (Manet), Greco est une révolution pour les avant-gardes (Picasso). Mieux, il est l'un des leurs, un cubiste et un Fauve, car Greco est l'outsider de la peinture ancienne. Son art en quelque sorte c'est la Renaissance à l'état sauvage. (Guillaume Kientz)

Il y a des abus de blanc et de noir, des oppositions violentes, des teintes singulières, strapassées, des draperies cassées et chiffonnées à plaisir : mais dans tout cela règnent une énergie dépravée, une puissance maladive qui trahissent le grand peintre et le fou de génie. Peu de tableaux m'ont autant intéressé que ceux du Greco, car les plus mauvais ont toujours quelque chose d'inattendu et de chevauchant hors du possible, qui vous surprend et vous fait rêver.

Théophile Gautier, *Voyage en Espagne*, 1843

Pour moi, dès ce premier abord, je me sentis devant une âme forte et singulière, qu'il est raisonnable de tenir en suspicion, mais plus raisonnable encore d'écouter attentivement. Je me promis d'étudier ce beau problème espagnol, en me faisant raconter sa vie et en poursuivant au fond des églises toute la série de ses tableaux.

Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède,* 1910

Pourtant des coins de la terre, au ras des maisons s'éclairaient et je dis à Saint-Loup que s'il avait été à la maison la veille, il aurait pu, tout en contemplant l'apocalypse dans le ciel, voir sur la terre comme dans l'enterrement du comte d'Orgaz du Greco où ces différents plans sont parallèles, un vrai vaudeville joué par des personnages en chemise de nuit, lesquels à cause de leurs noms célèbres eussent mérité d'être envoyés à quelque successeur de ce Ferrari dont les notes mondaines nous avaient si souvent amusés, Saint-Loup et moi, que nous nous amusions pour nous-mêmes à en inventer.

Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu,* 1913

Les créatures de Greco, ne les croirait-on pas, souvent, déshabillées par la foudre? Elles restent nues sur place, immobiles, dans l'attitude où elles furent surprises par la mort.
Et leurs linges s'envolent, se tordent, s'arrachent au loin, figurant les nuages auxquels on ne peut pas ne plus revenir dès qu'on s'occupe de Greco.
Nuages, blanc de l'oeuf, oeuf bondé de circonvolutions vivantes, ventre de la mère, ventre de l'homme, méandre du labyrinthe des entrailles, tripes qui s'enchevêtrent, sexes qui se dressent ou qui s'écartent, veines qui s'enroulent, artères qui battent, épaules qui pointent, biceps qui se gonflent, dos qui se creusent, hirondelles qui nichent sous le bras des chefs aux cuirasses peintes sur le corps, pages dont la chevelure hirsute hérisse l'aisselle de ce général nu qui se reflète trois fois sous trois angles comme il arrive par le jeu subtil des miroirs, voilà, une fois pour toutes, et nous n'en reparlerons pas, cette sensibilité érotique apparentant notre homme, quoi qu'il en dise, à celle de Michel-ange et qui le distingue des peintres de tout repos.

Jean Cocteau, *Les Demi-dieux. Le Greco*, 1943

[...] en 1966 Picasso pregunto a Otero: «Que es lo que ve todo el mundo en Velasquez hoy dia?», y respondia: «Preferio mil veces al Greco. El si que era un pintor»

Picasso, *El Greco y la pintura moderna,* sous la direction scientifique de Javier Barón, 2014

on retrouve aussi Greco au cinéma

Plusieurs films mettent en scène Greco comme personnage historique ou dans lesquels apparaissent et jouent un rôle important des œuvres du peintre ou bien dont l'esthétique s'inspire de la plastique des toiles du maître, parmi lesquels :

Blood and Sand, Rouben Mamoulian 1941

Yvan le terrible, Sergueï Eisenstein, 1945

La dama del armino de Ardavin, 1947

A Spanish Affair, Siegel, 1957

Fuego en Castilla de Jose Val del Omar, 1961

El Buen amor, Reguiero, 1963

Casi un caballero, Forqué, 1964

L'Incorrigible, Philippe de Broca, 1975

El Caballero de la mano en el pecho, Zamora, 1976

Passion, Jean-Luc Godard, 1983

Las Gallinas de Cervantes, Castellon, 1987

Les pleins pouvoirs, Clint Eastwood, 1997

Te doy mis Ojos, Marull, 2003

chronologie

par Jéna K. Carvana
extraits du catalogue de l'exposition

Crète (1541-1567)

1541
Doménikos Theotokópoulos naît à Candia (aujourd'hui Héraklion), en Crète, dans une famille de *cittadini* grecs orthodoxes, fonctionnaires de l'État vénitien. Il est le fils de Georgios, marchand et marin, qui meurt probablement avant novembre 1566 ; Doménikos est alors confié aux soins de son frère, Manoussos, qui a au moins dix ans de plus que lui. Marchand prospère et, plus tard, collecteur des impôts, Manoussos peut subvenir aux besoins de son jeune frère durant ses années d'apprentissage.

1556
16 janvier. Mort de Charles Ier d'Espagne ; son fils, Philippe II, lui succède sur le trône.

1561
Philippe II déplace la capitale de l'Espagne de Tolède à Madrid.

1563
Dernière session du concile de Trente. Pendant cette période de Contre-Réforme, le concile de Trente publie des listes d'hérésies commises par les partisans du protestantisme et redéfinit strictement la doctrine, la liturgie et les pratiques de l'Église catholique.
23 avril. Début de la construction du monastère et du site royal de San Lorenzo de El Escorial (l'Escurial). Situé à une centaine de kilomètres de Madrid et financé par l'or et l'argent des Amériques espagnoles, ce vaste complexe de bâtiments est destiné à être tout à la fois un palais royal et une bibliothèque, un séminaire, une église et un monastère, et un lieu de repos pour les membres âgés de la famille royale, à commencer par Charles Ier.
28 septembre. Le commandeur Giorgi Abramo mentionne Greco sous le titre de « maître » dans une ordonnance demandant à Manea Ballestra, à son fils Constantin et à sa belle-fille de ne pas «harceler le maestro Domenego», son frère Manoussos et leur famille. Cette référence à Greco en tant que maître peintre indique qu'il a terminé sa formation et décidé d'ouvrir un atelier plutôt que de travailler comme ouvrier ou de rejoindre une guilde. Ce document laisse penser aussi que Greco était marié et vivait chez Manoussos en 1563. Dans la mesure où il n'est plus fait mention de la femme de Greco par la suite, il se peut qu'elle soit morte avant 1567, ou qu'elle soit restée en Crète quand lui-même est parti pour Venise.

1566
6 juin. Témoin de la vente d'une maison, Greco signe « Maistro Ménegos Theotokópoulos sgourafos », c'est-à-dire « Maître Menegos [diminutif de Doménikos] Theotokópoulos, maître-peintre ».
5 novembre. Greco est impliqué dans un litige contre le noble vénitien Luca Miani, gendre de Demitrio Coressi di Bartolomeo, commerçant et l'un des hommes les plus riches des colonies vénitiennes. La raison et l'issue du litige nous sont inconnues, mais il est probable que Miani avait commandé un tableau au peintre, qui n'a pas respecté les clauses du contrat. On peut penser en tout cas que Greco avait déjà établi des relations avec les élites sociales de l'île, y compris avec la noblesse vénitienne.
26 décembre. Avec l'autorisation du gouvernement vénitien de Crète, Greco accepte de vendre à la loterie une icône de la Passion pour 70 ducats. L'artiste Georgio Klontzas et le peintre et prêtre orthodoxe Ioannis de Frogresso avaient évalué l'œuvre respectivement à 70 et 80 ducats, sommes relativement importantes qui témoignent des talents du peintre.

Venise (1567-1570)

1567
Greco s'installe à Venise au début de 1567. La capitale de la Sérénissime est une grande puissance maritime qui contrôle les territoires et les routes commerciales de la Méditerranée et attire les ambitieux. C'est notamment une destination évidente pour les artistes crétois désireux de produire des icônes pour la clientèle vénitienne ou de travailler à la construction de la confrérie de San Giorgio dei Greci, associée à la communauté grecque de la ville. La seule documentation connue concernant la présence de Greco à Venise est une lettre datée du 18 août 1568 par laquelle le duc de Crète, Fanurios Sclentzas, demande à Manolis Dacypris de réunir pour sa collection des dessins du cartographe crétois Georgios Sideros, qui les a achetés à Venise auprès du maître « Menego Theotocopulo ».

Rome (1570-1577)

1570
Après un voyage d'étude en Italie, durant lequel il continue de s'imprégner des styles occidentaux pour trouver des commandes, Greco arrive à Rome.
16 novembre. Peintre de miniatures et ami proche de Greco, Giulio Clovio intercède auprès de son mécène, le cardinal Alexandre Farnèse, pour obtenir au palais Farnèse un hébergement temporaire pour le « jeune Candiot, disciple de Titien », qu'il qualifie de « peintre exceptionnel ».

1571
Le pape Pie V, Philippe II d'Espagne et Alvise Ier Mocenigo, doge de Venise, forment la Sainte Ligue, alliance des forces chrétiennes contre les raids des Turcs ottomans en Méditerranée à la suite des récentes attaques contre Malte (1565) et Chypre (1570). Conformément à l'accord conclu le 20 mai, l'Espagne fournira la moitié des fonds, des hommes et des navires, Venise un tiers et la papauté un sixième.

1572
6 juillet. Dans une lettre, Greco demande à être disculpé pour une infraction (dont on ignore la nature) qui l'a contraint à quitter le palais Farnèse.
18 septembre. Il rejoint la Compagnia di San Luca (plus tard l'Accademia di San Luca) sous le nom de « Dominico Greco ». En tant que membre, il est autorisé à travailler comme peintre à Rome. À la fin de l'année, il ouvre un atelier et engage comme assistant Lattanzio Bonastri de Licignano.

Vers 1574
Le peintre italien Francesco Preboste rejoint l'atelier de Greco ; il y restera jusqu'à la fin de sa vie.

1575
Achève un portrait de Vincenzo Anastagi pour commémorer la nomination de ce dernier au poste de *sergente maggiore* du château Saint-Ange, à Rome.

Vers 1576
Greco quitte Rome en compagnie de Preboste. Bien qu'il ait exécuté plusieurs œuvres durant son séjour au palais Farnèse, il semble qu'il n'ait pas trouvé de client régulier ni obtenu de commandes publiques.

Tolède (1577-1614)

1577
Dès juin et août, Greco se déplace entre Madrid et Tolède en quête de mécènes. Ses brefs séjours à Madrid semblent avoir été improductifs. Il est possible qu'il ait peint à cette époque l'*Allégorie du Saint Nom de Jésus* (aussi appelée Le *Songe de Philippe II* et *Allégorie de la Sainte Ligue*, 1577-1579, monastère de San Lorenzo del Escorial), qui célèbre la victoire de Philippe II à la bataille de Lépante (1571). Cette œuvre a peut-être été conçue comme un appel du pied lancé au roi, mais elle ne débouchera sur aucune commande royale.
2 juillet. À la demande de Diego de Castilla, Greco peint *Le Partage de la tunique du Christ* pour la cathédrale de Tolède.
8 août. Signe un contrat avec Castilla pour six toiles et quelques sculptures pour le maître-autel, ainsi que deux autres toiles pour les autels latéraux de l'église du couvent cistercien de Santo Domingo de Silos, connu sous le nom d'el Antiguo, à Tolède. Selon les clauses de l'accord, Greco doit résider à Tolède pendant la durée du projet et avoir achevé son travail pour la fin mars 1579. Le sculpteur et architecte tolédan Juan Bautista de Monegro est chargé d'exécuter le travail d'architecture des retables d'après les plans de Greco.

1578
Naissance de Jorge Manuel, fils de Greco et de Jerónima de las Cuevas. Le couple ne se mariera jamais.

1579
15 juin. Greco et García de Loaysa y Girón, chanoine et responsable des travaux de la cathédrale de Tolède, conviennent que *Le Partage de la tunique du Christ* est achevé ; ils choisissent des experts pour procéder à l'évaluation (*tasación*).
5-11 juillet. L'équipe d'experts de la cathédrale évalue l'œuvre à 227 ducats, une valeur peu élevée qu'elle explique par certaines irrégularité. Pour leur part, les experts de Greco évaluent le travail à 900 ducats en raison du caractère grandiose de l'œuvre et de l'habileté du peintre.
15 juillet. L'arbitre Alejo de Montaya évalue *Le Partage de la tunique du Christ* à 318 ducats, mais refuse de se prononcer sur les reproches de la cathédrale concernant l'imagerie.
22 septembre. Les huit tableaux de Greco sont installés à temps pour l'inauguration de l'église Santo Domingo el Antiguo.

23 septembre. Les responsables de la cathédrale saisissent les magistrats de la ville, craignant que Greco ne quitte Tolède sans avoir livré *Le Partage de la tunique du Christ*. En tant qu'étranger, Greco refuse de révéler les raisons de sa venue à Tolède et de confirmer son intention d'y rester. Il reçoit l'ordre de remettre le tableau sous peine de nouvelles actions en justice. Le lendemain, Greco promet au magistrat d'apporter les changements nécessaires et de remettre l'œuvre dès qu'il aura reçu son paiement.
Automne. Philippe II commande un *Martyre de saint Maurice* pour l'église de l'Escurial. Le contrat définit le cahier des charges pour le tableau et exige que Greco paye son matériel de peinture et trouve un garant pour couvrir ses dépenses jusqu'à ce que le travail soit terminé et évalué.

1580
Avril. Philippe II ordonne au prieur de l'Escurial de donner à Greco des fournitures, « surtout de l'outremer », l'artiste ayant indiqué dans une lettre qu'il n'avait pas les moyens de se payer le matériel.
L'incapacité de Greco à trouver un garant pour couvrir ses frais laisse penser qu'il n'est pas en mesure d'assumer de dépenses importantes et qu'il n'a pas encore trouvé la clientèle qui, plus tard dans sa carrière, lui offrira ce type de soutien.

1582
5 mars. Greco accepte le paiement final pour *Le Partage de la tunique du Christ* et met fin au différend sans avoir modifié aucun élément du tableau. Vient s'ajouter un montant supplémentaire de 118 ducats pour le cadre, qu'il achèvera en 1587, sans autre contentieux concernant le paiement. La bataille judiciaire de quatre ans autour de cette œuvre a probablement empêché Greco d'obtenir d'autres commandes de la part du clergé de la cathédrale de Tolède.
Mai. Fait office d'interprète pour l'Inquisition lors du procès de Michel Rizo Calcandil, un jeune Athénien accusé d'hérésie. Calcandil est innocenté.
16 novembre. Achève *Le Martyre de saint Maurice*, qui est remis à l'Escurial.

1583
Avril. Début du processus d'évaluation du *Martyre de saint Maurice*. Les experts ne parvenant pas à un accord, l'artiste Rómulo Cincinnato est consulté et fixe le prix à 800 ducats. Philippe II note la grande qualité de l'œuvre, mais celle-ci ne sera jamais installée à l'endroit prévu à l'Escorial. En revanche, le roi commande à Cincinnato une autre version sur le même sujet, qui sera terminée l'année suivante.

1585
10 septembre. Signe un bail pour louer trois appartements dans le palais du marquis de Villena, pour y loger sa famille et y aménager un atelier.

1586
18 mars. Andres Núñez de Madrid, curé de l'église Santo Tomé, commande *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, qui doit être achevé pour Noël de la même année. Le contrat stipule que si les évaluateurs ne parviennent pas à se mettre d'accord sur un prix, Pedro de Salazar de Mendoza officiera en qualité d'arbitre.

1587
26 avril. Les reliques de sainte Léocadie, une importante sainte de Tolède, sont exposées dans les rues et installées dans la cathédrale. Pour l'occasion, le parcours de la procession est bordé d'arcs décoratifs temporaires commandés par le conseil municipal de Tolède (*Ayuntamiento*). Greco exécute deux arcs complexes, aujourd'hui perdus.

1588
Printemps. Achève *L'Enterrement du comte d'Orgaz*. L'évaluation initiale fixe le prix à 1 200 ducats, mais la paroisse juge le prix exorbitant et demande une nouvelle expertise. La seconde évaluation estimant le travail à 1 600 ducats, la paroisse fait appel au conseil (*Consejo*) de l'archevêché de Tolède.
30 mai. Le conseil de l'archevêché décide que la première évaluation de 1 200 ducats doit être acceptée. Greco fait appel au nonce apostolique, mais abandonne sa plainte pour éviter un long et coûteux litige. En juin, l'église Santo Tomé accepte de payer *L'Enterrement du comte d'Orgaz* en réglant une partie des dettes contractées par Greco chez un drapier et un apothicaire.
Le différend concernant le paiement de cette commande ne semble pas mettre fin aux relations entre Greco et Núñez de Madrid. Dans son testament, ce dernier (1601) mentionne deux œuvres de l'artiste et exprime l'admiration qu'il lui porte. En tant que membre d'une grande famille de marchands proche d'autres familles tolédanes, Núñez de Madrid constitue sans doute un lien entre le peintre et la grande famille De la Fuente, pour laquelle Greco peint des portraits et des œuvres dévotionnelles et qui, en retour, passe des commandes au peintre et lui accorde une aide financière et juridique.
1er juillet. Greco et Preboste autorisent deux agents à collecter l'argent pour leurs peintures de saint Pierre et de saint François envoyées à Don Diego de Velasco, à Séville. En 1597, ils engagent de nouveau un agent pour percevoir l'argent de toutes les toiles et des autres objets envoyés au dessinateur Pedro de Mesa pour qu'il les

vende à Séville, ainsi que pour faire l'inventaire de ce que Mesa a vendu, et collecter l'argent ainsi perçu.

1589
27 décembre. Greco signe un nouveau bail dans le palais du marquis de Villena et accepte de payer 50 ducats pour la prochaine année de loyer. Dans le document, il est qualifié de *vecino*, ou résident de Tolède, ce qui laisse penser qu'il prévoyait de rester dans la ville.

Vers 1590
Le frère de Greco, Manoussos, arrive à Tolède.

1591
14 février. Greco est chargé de l'exécution d'un autel latéral pour l'église San Andrés à Talavera la Vieja (Cáceres), avec plusieurs peintures et une sculpture de Notre-Dame du Rosaire. Le travail est achevé et installé en 1592.
26 novembre. En tant qu'agent de Greco, Preboste discute d'une éventuelle commande de retable pour le Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe, dans l'Estrémadure.

1595
Été [juin-juillet]. Est chargé par Pedro de Salazar de Mendoza, désormais administrateur de l'Hospital San Juan Bautista (Hospital Tavera), d'exécuter un tabernacle décoré de statues du Christ ressuscité et des quatre grands Pères de l'Église.

1596
Décembre. Commande d'un retable pour le maître-autel du Colegio de la Encarnación, connu sous le nom de Colegio de Doña María de Aragón, à Madrid.

1597
16 avril. La commande pour le Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe est confirmée. Le contrat stipule que l'œuvre sera achevée en huit ans et que l'artiste recevra 16 000 ducats. Pour des raisons inconnues, le retable a été achevé par le fils de Greco, Jorge Manuel, et par le sculpteur flamand Giraldo de Merlo.
9 novembre. Martín Ramírez de Zayas, professeur de théologie à l'université de Tolède et membre de la famille Fuente, commande trois retables pour la chapelle San José. Le maître-autel doit inclure des toiles de saint Joseph et l'Enfant Jésus et du Couronnement de la Vierge dans des cadres conçus et dorés par les artistes. La commande porte également sur la création d'autels latéraux présentant des scènes de saint Martin et du mendiant et d'une Vierge à l'Enfant avec sainte Martine et sainte Agnès. Le travail doit être terminé pour août 1598.
Hiver. N'ayant pas reçu l'avance de 1 000 ducats du Colegio de Doña María de Aragón, Greco dépose une injonction à payer ; il perçoit la somme à la fin de l'année.

1598
Des experts sont désignés pour évaluer le tabernacle de l'Hospital Tavera, bien qu'il manque les quatre sculptures des Pères de l'Église. Les représentants de l'artiste et de Mendoza évaluant l'œuvre respectivement à 1 973,8 et à 813,6 ducats, un arbitre est consulté : il s'agit de Francisco Merino, qui, en août, l'évalue à 2 272,7 ducats, expliquant qu'il aurait proposé plus en raison de la qualité du travail mais qu'il a baissé le prix après avoir examiné des œuvres comparables par d'autres artistes. En décembre, Greco confirme qu'il a reçu 1 454,5 ducats et renonce au reste du paiement en raison de sa « dévotion pour l'hôpital », et pour son ami Salazar de Mendoza.
13 septembre. Philippe II meurt et est enterré à l'Escurial en septembre. Le travail sur l'Escurial se poursuit sous la houlette de son successeur, Philippe III ; les générations ultérieures y apporteront encore des ajouts et des rénovations.

1599
22 juin. Abandonne une injonction de paiement complémentaire contre la succession de Doña María de Aragon, peut-être pour apaiser les tensions quand il se rend compte qu'il ne terminera pas le travail à temps.
13 décembre. Une *tasación* évalue les retables de la chapelle San José à 2 848 ducats d'or. Ramírez de Zayas accepte de payer le montant après une seconde évaluation, mais refuse un ostensoir que Greco a exécuté pour l'autel. Sur ce montant, 636 ducats sont versés directement aux créanciers de Greco, dont 500 ducats, pour un motif inconnu, au peintre Juan Sánchez Cotán.

1600
12 juillet. Les tableaux achevés pour le Colegio de Doña María de Aragón sont emportés à Madrid.
23 août. Le retable du Colegio est évalué par deux peintres, Juan Pantoja de la Cruz pour le collège et Bartolomé Carducho pour le peintre. Ils estiment le travail à près de 6 000 ducats. Greco reçoit le paiement final à l'automne 1601.
Décembre. Règle une dette de 230 ducats envers Juan Suárez de Toledo, seigneur de Gálvez y Jumela, pour la location de chambres depuis l'année précédente.

1603
Jorge Manuel figure au nombre des assistants de son père et prend plus de responsabilités dans l'atelier. Luis Tristán de Escamilla entre comme apprenti ; il restera dans l'atelier jusqu'en 1606.
18 juin. Greco et Jorge Manuel sont engagés pour exécuter un retable avec peintures et sculptures pour l'église de l'Hospital de Nuestra Señora de la Caridad, à Illescas, village situé entre Tolède et Madrid ; l'échéance est fixée au mois d'août 1604. Selon le contrat, l'hôpital sélectionnera les évaluateurs. Le docteur Gregorio de Angulo est le garant de Greco pour cette commande.

1604
Naissance de Gabriel Theotokópoulos, fils de Jorge Manuel et Alfonsa de los Morales. Son parrain est Gregorio de Angulo, ami et mécène de Greco et de Jorge Manuel.
Le frère de Greco, Manoussos Theotokópoulos, meurt à Tolède.
Août. Loue vingt-quatre pièces dans le palais du marquis de Villena pour y habiter et y installer ses ateliers, au prix de 175 ducats par an. Greco et Jorge Manuel y resteront jusqu'à la mort de Greco, ajoutant d'autres pièces au fur et à mesure que s'agrandissent l'atelier du peintre et la famille de Jorge Manuel ; à partir de 1608, ils paient l'énorme somme de 700 ducats. En 1611, Greco et Jorge Manuel ont plus de 400 ducats d'impayé de loyer ; ils doivent négocier avec les agents du marquis pour différer le paiement.

1605
4 août. Le retable de l'Hospital de la Caridad est évalué à 2 430 ducats seulement. Cette faible estimation s'explique principalement par la présence (dans le panneau central de *Notre-Dame de la Charité*) de figures de l'époque (dont celle du fils de Greco, Jorge Manuel) portant des fraises extravagantes distrait le spectateur du contexte religieux de la peinture.
20 septembre. Après une série d'appels interjetés par les administrateurs de Greco et ceux de l'Hospital de la Caridad, le conseil de l'archevêché choisit deux nouveaux arbitres pour réévaluer le retable. Cette deuxième estimation en fixe le prix à 4 437 ducats.
19 novembre. L'Hospital de la Caridad dépose une série de réclamations contre Greco, notamment pour non-respect des délais et pour les « imperfections et omissions » mentionnées plus haut.
14 décembre. Greco adresse une requête au conseil de l'archevêché concernant l'évaluation du retable de l'Hospital de la Caridad. Le conseil décide de s'en tenir à la deuxième évaluation, mais l'hôpital porte l'affaire devant la chancellerie royale de Valladolid. Le conseil de l'archevêque annule la deuxième estimation et décide de procéder à une troisième évaluation.

1606
26 janvier. La troisième évaluation du retable d'Illescas, par le peintre Hernando de Nuncibay et le sculpteur Juan de Ruiz de Elvira, fixe un montant de 4 835 ducats.
Mars. L'hôpital rejetant la troisième évaluation, le conseil de l'archevêché décide de faire la moyenne des trois évaluations, soit 3 818,2 ducats. Il élit également un représentant chargé de confisquer des biens de l'hôpital afin de payer Greco.
Été. L'hôpital fait appel à la fois à la chancellerie royale et au nonce papal de Madrid, qui annulent la décision du conseil. La chancellerie royale tient une audience en juin, pour laquelle Greco choisit d'être représenté par Francisco Preboste.
25 août. L'oncle de Gregorio de Angulo, Juan Bautista de Úbeda, charge Greco et Jorge Manuel d'ajouter des décorations sculpturales et des peintures dans la chapelle familiale, dans l'église San Ginés à Tolède.
Octobre. La chancellerie royale autorise l'hôpital à choisir des représentants pour procéder à une quatrième évaluation, mais déclare qu'il sera tenu de payer la somme ainsi fixée.

1607
17 mars. La quatrième évaluation, effectuée par Martín Gomez, peintre de Cuenca, fixe la valeur du retable d'Illescas à 2 093 ducats.
29 avril. Greco, âgé d'environ soixante-six ans, donne délégation à Preboste de convenir en son nom de toute « commande de retable, peinture ou travail d'architecture en tout genre, et de facturer et recevoir ce qui lui est dû en argent, biens et peintures et de suivre les procès passés ou en cours ». Ce document démontre la confiance qu'a Greco en son élève et assistant de longue date, qui prend ainsi le premier rang après l'artiste. C'est la dernière fois que Preboste est mentionné dans un document, ce qui laisse penser qu'il est mort entre le 29 avril et le 29 mai, date à laquelle Greco produit un document semblable donnant à Jorge Manuel le pouvoir de le représenter dans des procès, et la capacité de « prendre à sa charge et à la mienne, ou seulement à la mienne, tout ce qu'il veut, retables, peintures [et] commandes d'architecture, et de négocier leur prix […] et de recevoir et facturer tout montant qui m'est dû jusqu'à aujourd'hui […] aussi bien par des administrateurs, des membres de la confrérie de l'hôpital et de la confrérie Nuestra Señora de la Caridad, à Illescas, que par toute autre personne ».
27 mai. Greco et l'Hospital de la Caridad conviennent d'un arrangement à l'amiable. Jorge Manuel et Angulo signent un accord qui assure au peintre la somme de 2 666,6 ducats. Les fraises des figures de *Notre-Dame de la Charité* ne sont pas modifiées.
28 novembre. Après la mort de l'artiste Alessandro Semini, Angulo et le juriste Juan Langayo sont nommés par

l'Ayuntamiento de Tolède pour négocier un contrat avec Greco en vue de terminer la décoration de la chapelle Oballe dans l'église San Vicente. Dans le contrat d'origine, l'artiste doit dorer les portes de la chapelle, décorer les murs et le plafond de fresques et exécuter un retable comportant une peinture de l'Immaculée Conception. Au moment de sa mort, Semini n'avait pas commencé les fresques ni les toiles de l'Immaculée Conception.
11 décembre. Greco accepte les conditions originales de la commande d'Illescas mais propose, entre autres, de rehausser l'autel et de remplacer le plafond d'origine peint à fresque par une peinture ronde à l'huile.
18 décembre. Greco, Angulo et Langayo signent une version finale du contrat, qui intègre les modifications apportées au projet par le peintre.

1608
16 novembre. Pedro Salazar de Mendoza confie à nouveau à El Greco la réalisation des éléments architecturaux et sculpturaux de l'Hospital Tavera. Le nouveau projet comprend l'exécution de retables pour l'autel principal et les autels latéraux de la chapelle, l'ajout de douze nouvelles sculptures et le traitement polychrome de la statue du *Christ ressuscité*, déjà achevée par Greco. Le contact stipule que Greco est responsable de la fabrication, de l'assemblage, de la sculpture et de la dorure des œuvres, ainsi que de toutes les réparations nécessaires pendant les dix ans qui suivront leur installation. Le projet est prévu pour durer cinq ans. Gregorio de Angulo est l'un des garants de Greco.

1610
Les difficultés rencontrées dans la réception des paiements obligent Greco et Jorge Manuel à poursuivre en justice les garants de l'Hospital Tavera et à ralentir leur travail sur la commande au profit d'autres projets.

1611
Luis de Castilla obtient des religieuses cisterciennes de Santo Domingo el Antiguo le don d'un caveau funéraire pour Greco.
L'écrivain et peintre Francisco Pacheco (1564-1644) visite l'atelier de Greco, qu'il décrit plus tard dans son livre *Arte de la pintura: su antiguedad y grandezas* (1649) : « Dominico Greco m'a montré […] un buffet plein de maquettes en terre cuite faites à la main, qu'il utilisait dans ses œuvres et, ce qui dépassait toute admiration, les originaux de tout ce qu'il avait peint dans sa vie, à l'huile, sur de petites toiles que, à sa demande, son fils m'a montré. »

1612
26 août. L'abbesse et la prieure de l'église Santo Domingo el Antiguo offrent à Greco et à Manuel Jorge un caveau funéraire familial plus grand que le précédent, à condition que Jorge Manuel le décore à ses frais et fasse un monument pour le monastère. Jorge Manuel achève le monument en février 1618, mais l'intendante du monastère considère qu'il ne respecte pas les termes du contrat. Le monument est aujourd'hui perdu. Greco commence à travailler sur l'*Adoration des bergers*, la dernière de ses œuvres exécutées sans l'aide de son atelier ni de Jorge Manuel.

1613
17 avril. Greco annonce avoir achevé le travail pour la chapelle Oballe et demande une évaluation.

1614
Installation de l'*Adoration des bergers* dans le caveau familial.
31 mars. Cloué au lit, Greco donne à Jorge Manuel et à sa mère, Doña Jerónima de las Cuevas, le pouvoir de rédiger son testament, de payer ses dettes et d'organiser son enterrement. Greco nomme comme exécuteurs testamentaires Luis de Castilla et Fray Domingo Banegas.
7 avril. Greco meurt à Tolède à l'âge de soixante-treize ans et est enterré dans le caveau familial à Santo Domingo el Antiguo. Jorge Manuel hérite des commandes non achevées pour la chapelle Oballe et l'Hospital Tavera.
12 avril et 7 juillet. Jorge Manuel fait l'inventaire des biens de son père.

1615
13 mars. Jorge Manuel déclare que la commande de la chapelle Oballe est achevée.
31 décembre. Première évaluation des peintures de la chapelle. Les experts de l'Ayuntamiento évaluent le travail à 775 escudos. Le 2 janvier, ceux de Jorge Manuel l'évaluent à 1 300 escudos. On ignore s'il y eut une troisième évaluation ou si Jorge Manuel est parvenu à un accord avec l'Ayuntamiento.

1616
20 janvier. Jorge Manuel rédige le dernier testament de Greco.

extraits du catalogue de l'exposition

Greco et l'image. Invention et variation
par Guillaume Kientz

Fou, excentrique, astigmate, mystique, hérétique… Ni les adjectifs, ni les théories - farfelues souvent - n'ont manqué pour expliquer l'originalité de l'art de Greco. Car original il l'est bien, original et singulier, à telle enseigne qu'un tableau de Greco, même de loin, se reconnait au premier coup d'œil. Ce fut à l'évidence l'une des raisons de son succès et de sa célébrité jusqu'à aujourd'hui.
Mais si Greco n'était pas fou, s'il ne voyait pas plus mal qu'un autre, ne croyait pas plus fort, pas moins fort non plus, bref, si Greco doit avant tout être considéré pour ce qu'il est, un peintre de son temps, la Renaissance, dans ce cas, et sur ce terrain seulement, en quoi se différencie-t-il des autres ? Où résideson originalité ? Quelle en est la nature ? Et comment s'explique-t-elle ?
C'est, nous le croyons, plus que tout autre chose sa trajectoire qui est originale, les surimpressions de langues, de cultures, d'idées et d'aspirations qu'elle impliqua et les conséquences de ces dernières sur son art et la conception qu'il en développa. Si beaucoup a été écrit sur la formation crétoise de l'artiste, sur le contexte humaniste de ses années italiennes et sur les milieux lettrés qu'il fréquentait à Tolède, peu d'historiens de l'art se sont en revanche intéressés à la nature de son processus créatif, intellectuel comme technique, dont l'originalité nous semble néanmoins découler directement de la singularité de cet itinéraire et se polariser autour la tension persistante dans son art entre invention et variation sur fond d'une profonde crise de l'image.
Or ces deux termes associés entretiennent une relation pour le moins paradoxale avec la notion d'originalité. L'invention semble nécessairement l'impliquer, quand la variation, en ce qu'elle sous-entend la répétition ou la dérivation, parait clairement l'exclure ou du moins l'affaiblir.
Pourtant chez Greco, c'est précisément la corrélation de ces deux pratiques au cœur de son art qui fut en grande partie à l'origine de la vitalité si prolifique et originale de son œuvre comme de sa conception de la peintre et du rôle de l'artiste.

L'image et son auteur

Domenikos Theotokópoulos est né en Crète, probablement en 1541, dans la ville de Candie, aujourd'hui nommée Héraklion . Formé dans la tradition post-byzantine, il est peintre d'icônes, un art qui suppose une fidélité formelle à des prototypes anciens et établis. La valeur de l'« iconographe » se mesurait dès lors à sa capacité à respecter scrupuleusement les modèles qu'il reproduisait, dans l'image comme dans le style, sans jamais chercher à marquer visuellement son identité artistique. Il n'y a là rien de plus contraire aux ambitions des peintres de la Renaissance italienne, hantés par les questions d'individualité, de manière et d'invention. A cette même époque cependant, la situation de la Crète, possession de la République de Venise depuis 1204, permettait de nuancer quelque peu cette apparente étanchéité. Non seulement, une communauté « latine » coexistait dans ce monde grec, mais nombre d'œuvres vénitiennes s'y trouvaient, entrainant un marché local pour l'art occidental et favorisant l'émergence d'œuvres hybrides, parfois rapidement appelées vénéto-crétoises, nourries tout à la fois d'une technique byzantine et d'emprunts à des gravures européennes, vénitiennes et d'au-delà. Deux conceptions de l'image cohabitaient.

[...]

Peintre de la Renaissance et cependant artiste grec, il forma ses propres prototypes, édicta ses propres canons, imposa ses propres formules et les répéta, pratiquant l'autoréférence, l'autocitation, générant en quelque sorte un auto-maniérisme dans un style si personnel qu'il aurait vite valeur de signature et d'une certaine manière d'image.
Comble de l'originalité - et de la prétention - il alla jusqu'à détruire et réinventer le *Laocoon*, refusant de se soumettre à la sculpture du Vatican, comme il avait avec insolence proposer de repeindre le *Jugement*

dernier de la Sixtine. Se considérait-il, de par sa naissance crétoise, affranchi de du besoin de rendre hommage à l'Antiquité grecque dont il était au fond un héritier plus légitime que les peintres « latins » ?
A l'orée du XVII^{e} siècle, Greco rompit avec la tradition pour imposer la sienne. Comme le Christ au Temple il fit table rase, comme lui devant l'aveugle il prétendait rendre la vue. Le *Laocoon* du Greco « casse la boite » des canons classiques pour mieux les reformuler et les régénérer, pour faire rentrer de l'air dans un formalisme étouffant, dans l'impasse, arrivé au bout de ses possibilités. Cette boite au fond, c'est avec quelques siècles d'avance, celle, brisée aussi, des *Demoiselle d'Avignon*. Car les vrais suiveurs de Greco, dans sa recherche aux confins de l'image, furent les artistes du XX^{e} siècle. Et Picasso le premier, sur les épaules de Cézanne, put ainsi terminer, accomplir et poursuivre le geste et le grand mouvement, entrepris des siècles plus tôt à Tolède par un vieux peintre grec demeuré longtemps oublié.

Greco en Italie
par Keith Christiansen

Titien, Tintoret, Bassano : les aînés vénitiens

[...]

Nous ne savons pratiquement rien des deux ans et demi à trois ans que Greco a passés à Venise. À son arrivée à Rome, son confrère, le miniaturiste d'origine croate Giulio Clovio (1498-1578), le qualifie de « disciple de Titien », mais rien ne prouve qu'il ait travaillé dans l'atelier très animé du peintre vénitien.
Trois artistes ont cependant joué un rôle particulièrement important dans la métamorphose de Greco, même si, curieusement, leur influence n'apparaît pleinement que dans les premières oeuvres qu'il peint en Espagne, et notamment dans la grande *Assomption de la Vierge* de Chicago. Le premier est Titien, avec sa touche libre – faite de couches multiples et néanmoins diaphanes (au point que certains considèrent son travail comme *non finito*). Il avait récemment ouvert de nouvelles voies au rendu des expressions avec son nocturne *Martyre de saint Laurent*, exécuté pour l'église Santa Maria dei Crociferi (aujourd'hui aux Gesuiti), et avec sa sublime *Annonciation* dans l'église San Salvador. Dans cette dernière, le contraste entre les figures presque palpables de Gabriel et de la Vierge et l'apparition divine d'un ange qui se dissout dans un éclat de lumière eut sur Greco une impression indélébile.
Le deuxième peintre est Tintoret. Dans ses toiles pour la Chiesa et la Scuola di San Rocco et la Scuola di San Marco, il avait créé de véritables dramaturgies, avec des personnages aux poses audacieuses et un infaillible sens visionnaire. Il n'est pas surprenant que, dans ses commentaires manuscrits aux *Vite* de Giorgio Vasari – ouvrage que Federico Zuccaro lui offrit en 1586 –, Greco considère que les peintures de Tintoret sur la vie de saint Roch figurent parmi les plus belles au monde. C'est d'après son exemple que Greco retient la pratique de fabriquer des figurines en cire et en argile à partir desquelles il peut étudier des poses et des raccourcis complexes (comme dans l'Assomption). Le troisième et dernier artiste est Jacopo Bassano dont le retable pour l'église de l'Umiltà, où les apôtres Pierre et Paul apparaissent sur fond d'une falaise rocheuse et d'un ciel balayé par les nuages, a été pour Greco le catalyseur de ses plus grandes peintures dévotionnelles – des oeuvres dans lesquelles le rendu naturel des détails cohabite avec un artifice extrême – et de sa préférence pour la palette légèrement mordante qui, là encore, est une caractéristique frappante de l'*Assomption de la Vierge de Chicago.* [...]

À l'instar d'autres peintres crétois qui ont résidé temporairement à Venise, Greco semble avoir d'abord gagné sa vie en peignant de petites oeuvres dévotionnelles très génériques, dans un style populaire qui s'adressait peut-être surtout à une clientèle grecque locale. Par leur ambition et leur qualité, elles semblent si différentes du reste de la production de l'artiste que leur autographie a été longtemps contestée.
Pourtant, la plus belle d'entre elles – un triptyque portable signé en grec « de la main de Doménikos » – fait le lien avec les oeuvres plus ambitieuses de Greco tout en témoignant des réalités économiques de son entrée dans le monde cosmopolite de Venise. À Rome aussi, c'est le marché des tableaux de dévotion qui lui permet de subvenir à ses besoins alors qu'il tente, sans succès, de pénétrer le réseau concurrentiel des mécènes qui règnent sur les commandes publiques. [...]

À Rome, l'émergence d'une « manière fraîche et audacieuse »

Greco comprend très vite que, dans une ville dominée par le *triumvirat* de Titien, Tintoret et Véronèse, auxquels s'ajoute une foule d'autres peintres de talent, il n'y a pas de place pour un novice comme lui. En 1570, il prend donc la décision courageuse de s'installer à Rome, capitale artistique de l'Europe. [...]

À son arrivée dans la ville pontificale, Greco trouve un logement temporaire au palais Farnèse grâce à l'entremise de Giulio Clovio, autre artiste au service du cardinal. Peut-être est-ce par l'intermédiaire de quelque membre de la famille vénitienne des Grimani que Greco a rencontré Giulio, originaire comme lui d'un avant-poste de l'État vénitien, quoique déjà établi et particulièrement bien placé pour l'aider à partir du bon pied. Le fait que Greco n'obtienne pas la reconnaissance qu'il désire au cours des six années suivantes (et malgré son adhésion à la guilde de Saint-Luc en 1572) contraste toutefois avec le succès d'un autre étranger qui, comme lui, avait été présenté au cardinal Alexandre Farnèse par Clovio: le peintre du Nord Bartolomeus Spranger (1546-1611). Actif à Rome en même temps que Greco mais bénéficiant des bonnes grâces du cardinal, Spranger terminera sa carrière comme peintre de cour de l'empereur Rodolphe II à Prague. L'échec de Greco à Rome doit être attribué, en partie du moins, à son caractère querelleur et arrogant qui le met constamment en porte-à-faux avec les personnes à même de promouvoir sa carrière. Ce problème de comportement, qui remontait à la Crète, lui vaudra encore des déconvenues à Tolède. [...]

Le projet privé le plus important du cardinal Farnèse pendant les années romaines de Greco est la décoration de sa villa de Caprarola. Nous savons que Greco visita les lieux, mais il n'avait aucune expérience de ce genre de commandes décoratives. Pour les mêmes raisons, sa participation à la décoration intérieure de l'oratoire de la confrérie du Gonfalon – peut être le plus grand projet religieux du début des années 1570 – était hors de question. Greco a dû voir progresser ce chantier avec un sentiment croissant d'exclusion.
C'est ce sentiment d'injustice qu'il exprime, des années plus tard, dans ses annotations, souvent venimeuses, aposées sur l'exemplaire des *Vite* que lui avait donné Zuccaro. Voir ce dernier à Tolède au service du roi ne put que lui rappeler des souvenirs amers de ses ambitions de jeunesse avortées, et le chemin parcouru depuis qu'il avait quitté le centre du monde artistique. [...]

Leçons picturales

Il est pourtant facile de voir quelles leçons Greco tira d'une oeuvre comme la fresque de la *Flagellation du Christ* de Zuccaro dans l'Oratorio del Gonfalone, pas tant pour son style quelque peu emphatique et classicisant – la maîtrise de figures anatomiquement correctes dans des poses sculpturales – que pour la façon dont l'artiste utilisait des moyens rhétoriques pour s'adresser au public. C'est le cas de ce soldat qui, appuyé sur le cadre du tableau, fixe le spectateur, tandis qu'une autre figure gesticule en direction du Christ. À Tolède, Greco a recours à un procédé similaire dans les deux retables latéraux qu'il peint pour l'église Santo Domingo el Antiguo. Dans *l'Adoration des bergers*, c'est un saint Jérôme à mi-corps qui se retourne vers le spectateur ; dans la *Résurrection*, c'est saint Ildefonse qui, par son regard et son geste, attire l'attention sur la scène qui se déroule derrière lui. [...]

Ce que Greco a appris en Italie se retrouve finalement dans ses deux premières commandes à Tolède : *l'Assomption de la Vierg*e de Chicago pour le retable monumental de l'église Santo Domingo el Antiguo, et l'*Expolio* (*le Partage de la tunique du Christ*) pour la sacristie de la cathédrale de Tolède. Les deux oeuvres combinent une touche libre faite de couleurs vives contrastées et une composition dense utilisant des poses élégantes, des *contrapposti* et des points de vue changeants (dans l'*Assomption*, le sarcophage, placé sur une diagonale déstabilisante, est vu en plongée tandis que la Vierge qui s'élève, inclinée en arrière, apparaît en contreplongée). La couleur vénitienne -qui rappelle la palette de Bassano- est associée au disegno romain.
Dans l'*Expolio,* le Christ adopte une attitude d'une élégance rhétorique, dont l'artifice manifeste est destiné à exprimer sa divinité. Cette extrême raffinement contraste avec le raitement réaliste du demi-cercle des accusateurs, dont les visages expriment la méchanceté. Le groupe de trois femmes à mi-

corps, coincées dans l'angle inférieur gauche, rappelle les figures que Michel-Ange a insérées dans sa fresque de la *Crucifixion de saint Pierre* à la chapelle Pauline (oeuvre clé dans l'évolution de la peinture de la Contre-Réforme), tandis que certains passages, comme les reflets du Christ et de sa tunique rouge dans l'armure du soldat romain – manifestement un portrait –, attestent l'influence durable sur lui de la peinture vénitienne. Ces chefs-d'oeuvre étonnants, sur lesquels Greco a construit sa carrière et sa renommée, n'auraient tout simplement pas pu être peints sans les leçons que l'artiste avait apprises durant les années, certes décevantes mais riches en événements et en enseignements, qu'il a passées en Italie.

Dans l'atelier de Greco

Leticia Ruiz Gomez

L'établissement d'un atelier

Dès lors, le peintre centra son activité et sa vie personnelle à Tolède, où son fils Jorge Manuel était né en 1578. Après la livraison de la toile de l'Escorial, le peintre obtint une série de commandes dans la ville, où il jouissait de relations qui pouvaient l'aider à accroître ses perspectives de travail. En dehors de la Cour, le marché artistique reposait sur la production de retables et aussi d'oeuvres religieuses de taille moyenne pour des chapelles de couvents, d'églises et de maisons particulières. Les différents chantiers exigeaient une organisation logistique et spatiale qui, au moins à partir de septembre 1585, avec la location d'un groupe de maisons appartenant au marquis de Villena et situées dans le quartier du Tránsito, permit à Greco de disposer d'un vaste espace qui lui servait d'habitation, de magasin et d'atelier.

En juillet 1585, il s'engagea à exécuter pour la cathédrale « l'ornement en bois » de l'Expolio, un cadre monumental pour lequel il reçut 525 ducats, une somme largement supérieure aux 318 ducats perçus pour le tableau. La fabrication du cadre se prolongea jusqu'en février 1587 et nécessita certainement l'intervention d'un certain nombre de collaborateurs – au moins un sculpteur, un doreur et peintre de statuaire et des menuisiers. Les sources documentaires ne nous fournissent que les noms de ces derniers : Julián de Montoya et Miguel González. Ce sont peut-être eux qui confectionnèrent à la même époque les arches conçues par Greco pour la décoration de la ville à l'occasion de l'entrée solennelle des reliques de sainte Léocadie à la cathédrale.

Pendant qu'il s'attelait à ces tâches, Greco reçut une autre commande importante, l'*Enterrement du comte d'Orgaz* (1586-1588). De grande taille (480 × 360 cm) et de composition complexe, la toile lui fut commandée par le curé de Santo Tomé pour son église, dans la paroisse où étaient situés la nouvelle résidence et l'atelier du peintre. Tout indique que, jusqu'à cette date, l'atelier de Greco avait été très actif mais que par la suite les commandes de retables et de grands tableaux d'autel se firent plus rares. Si l'on tient le compte de celles qui se sont concrétisées jusqu'à la mort du peintre, on constate que ces oeuvres de premier plan sont peu nombreuses et certainement insuffisantes pour rentabiliser l'entretien d'un atelier de grande taille, surtout celui d'un maître comme Greco. Le peintre s'est toujours tenu à l'écart des associations traditionnelles entre ateliers locaux et il ne s'est pas non plus intéressé à d'autres travaux que les artistes tolédans ne dédaignaient pas, comme les peintures murales, les monuments de la semaine sainte, les portes d'orgues, la peinture et la dorure de grilles, de tabernacles et de reliquaires et la restauration de tableaux.

À partir de 1585, Greco multiplia les tableaux destinés à de petites chapelles privées. Il adapta ses capacités artistiques au marché local, une façon de travailler qui se traduisit par un renouvellement de l'iconographie religieuse au service des exigences spirituelles de l'époque.

Le Greco et la France
par Véronique Gérard Powell

Aujourd'hui encore, la première idée que les Français se font du Siècle d'or espagnol repose souvent sur deux personnalités : le romancier Cervantes avec son *Don Quichotte* (1605) et Greco avec ses portraits ou ses tableaux religieux. Si la première traduction française de Don Quichotte parut dès 1614, il fallut attendre le milieu du XIX^{e} siècle pour que Greco commence à être connu en France, pays qui joua ensuite un rôle non négligeable dans les divers aspects que prit alors la fortune du peintre : à la légende romantique du peintre « fou », qui eut la vie dure – les pathologies oculaires qu'on se plaît encore à diagnostiquer chez Greco en sont un dernier avatar –, se juxtaposa peu à peu, à partir des années 1860, l'enthousiasme de quelques collectionneurs, français et étrangers, aux personnalités souvent anticonformistes, et ce malgré l'indifférence des historiens de l'art. La redécouverte de son œuvre en Espagne conduisit ensuite les artistes hispaniques installés à Paris à jouer un rôle important dans son tardif succès français. À l'orée du XX^{e} siècle, Paris, où le marché de l'art était beaucoup plus actif qu'en Espagne, devint la plaque tournante du commerce de tableaux de Greco, mais aussi une place privilégiée pour le développement de l'aspect le plus spectaculaire de sa fortune : le rôle que son œuvre joua dans la révolution moderniste que connaissait alors la peinture, étudié dans cet ouvrage par Javier Barón .
Dans sa chronique préliminaire à l'ouverture en janvier 1838 de la Galerie espagnole au Louvre, le jeune critique Théophile Gautier (1811-1872) élargissait avec raison son ignorance personnelle au pays entier: « Nous avons remarqué une tête d'un peintre dont le nom n'est même pas connu en France. C'est un artiste d'origine grecque, nommé Theotocopouli dit El Greco. » À la différence de l'œuvre de nombreux artistes espagnols, celle de Greco, principalement conservée dans les établissements religieux tolédans ou dans des demeures ancestrales de Castille, avait échappé durant la guerre d'Espagne (1808-1813) aux acquisitions illicites de l'armée napoléonienne d'occupation pour des raisons plus pragmatiques qu'esthétiques. [...]

Les critiques – pour la plupart de jeunes écrivains romantiques ne connaissant guère l'Espagne – tombèrent sous le charme du *Portrait de la fille du Greco*, aujourd'hui *La Dame à la fourrure*, dont l'attribution est actuellement discutée. Ils cachèrent leur désarroi devant l'audace stylistique de ses peintures religieuses en reprenant et amplifiant la théorie de la folie du peintre, apparue en 1829 sous la plume de l'historien espagnol d'obédience néoclassique Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829). Elle lui permettait d'accepter les œuvres « classiques » et de rejeter les œuvres « abominables », d'obédience plus maniériste. Le jeune chartiste Achille Jubinal (1810-1875) – qui publiait alors, sans être allé en Espagne, un catalogue de la collection de l'Armurerie royale de Madrid – semble avoir été le premier à reprendre cette thèse en développant l'idée du « lumineux flambeau de la raison qui s'éteint par intervalles » ; il trouvait aussi que la manière dont Greco avait peint le *Jugement dernier / Adoration du nom de Jésus* ressemblait à celle de Rabelais racontant la descente aux Enfers d'Épistémon dans Pantagruel… Après cela, Théophile Gautier, fasciné par *La Fille de l'artiste*, ne sut comment justifier le topique apparu dans la presse et s'en tira par une pirouette : cette fille est si belle que Greco aurait voulu être son amant plus que son père, d'où sa folie ! Sa vie durant, Gautier ne remit jamais en question ce poncif de la folie de Greco, reprenant de Ceán l'idée de sa jalousie envers Titien. Aujourd'hui encore, elle masque l'admiration évidente qu'il ressentit pour l'artiste lors de son voyage d'Espagne en 1840. En septembre 1865, Zacharie Astruc (1833-1907) s'en plaignait dans une lettre à Édouard Manet (1832-1883) qui rentrait d'Espagne : « Mais pourrez vous croire maintenant à cette absurdité propagée encore par Gautier, que Greco devint fou, désespéré de sa ressemblance avec Titien ? » Le commentaire d'Ernest Prarond sur son ami Baudelaire (1821-1867) – « Il avait des toquades, était très attiré par un certain Theotocopuli, entrait [au musée espagnol] pour deux ou trois tableaux et s'en allait » – souligne cette fascination qu'au-delà de la légende qu'ils colportèrent, Greco exerça sur la génération romantique. [...]

Ce n'est finalement que vers 1890 que la France connut enfin une explosion d'intérêt pour l'artiste. Elle fut le fait de collectionneurs parisiens très avertis, les peintres Edgar Degas (1834-1917) – il acquit en 1894 *Saint Ildefonse* et en 1896 *Saint Dominique* – et Henri Rouart (1833-1912), l'avocat Paul Cheramy

(1840-1912) et Alphonse Cherfils (1833-1892). Elle s'appuya aussi sur la colonie d'artistes espagnols installés à Paris, qui y relayèrent la réhabilitation que l'œuvre de l'artiste connaissait en Espagne. L'épisode le plus célèbre de leurs diverses acquisitions fut en 1894 l'achat à Paris par Santiago Rusiñol (1861-1931), à l'instigation d'Ignacio Zuloaga (1870-1945), d'un *Saint Pierre repentant* et d'une *Sainte Madeleine* de la collection Pablo Bosch (1841-1915), transportés en grande pompe à Sitges (Museu Cau Ferrat). L'enthousiasme sans bornes de Zuloaga, transformé en « apôtre du Greco », le conduisit à former une collection, de qualité certes inégale, installée à Paris jusqu'en 1914 : la pièce maîtresse en était l'*Ouverture du cinquième sceau*. Son excellente intégration dans les milieux parisiens contribua beaucoup à la diffusion de cet enthousiasme auprès d'une certaine élite. Ainsi, son ami le russe Ivan Chtchoukine (1869-1908), frère de Serguei, réunit rapidement une collection d'inégale qualité, mais qui comptait la *Marie-Madeleine pénitente*.
Généralement considérée comme de faible niveau, l'exposition « Greco » organisée par Maxime Dethomas, beau-frère de Zuloaga, au Salon d'Automne de 1908 révélait en fait quelques chefs-d'œuvre: la *Vue de Tolède* (New York, Metropolitan Museum) prêtée par le marchand Durand-Ruel, qui s'était fait une spécialité d'acquérir des Greco en Espagne pour les revendre immédiatement à sa clientèle américaine; la *Pietà* aujourd'hui à l'Hispanic Society, prêtée par le marchand Trotti ; le *Saint Pierre pénitent* qui avait appartenu à Chtchoukine ou la *Sainte Famille avec Marie-Madeleine* que possédait alors le couturier Pierre Orossen, alias Stanislas O'Rossen (1864-1933).
Un homme encore trop mal connu, Paul Lafond (1847-1918), ami de Degas, d'Alphonse Cherfils ou de Zuloaga, joua un rôle clé dans cette soudaine reconnaissance. Conservateur du musée de Pau, il contribua à une meilleure analyse et une meilleure connaissance de Greco : en 1906, il publia ainsi dans la Gazette des beaux-arts le contrat des peintures de la chapelle Saint-Martin de Tolède, que ses propriétaires vendirent peu après aux marchands français Boussod et Valadon. Vint ensuite en 1911 un essai dans le volume *Le Greco* de la collection des « Maîtres de l'art moderne », qu'accompagnait une première édition de *Le Greco ou le secret de Tolède* par Maurice Barrès. En la rééditant à part en 1911, le romancier prenait de vitesse Lafond, qui publia sa magistrale synthèse en 1913. C'est la vision de Barrès, celle d'un Greco « peintre de l'âme espagnole » qui allait pour longtemps séduire les Français.

Greco et la peinture moderne en France. Du Symbolisme à Cézanne
par Javier Barón

[...] Cézanne fut l'artiste dont le nom a été le plus fréquemment et le plus intensément associé à la peinture de Greco de sorte qu'à la création du mythe fondateur de l'art moderne, la figure de Greco fut associée à celle de son représentant principal. D'où les témoignages éloquents, affirmant que l'on percevait mieux la profonde originalité de *La vue de Tolède* de Greco si on la regardait auprès d'une des versions de la *Montagne Sainte-Victoire*, chez les Havemeyer qui possédaient les deux tableaux. On sait que Cézanne n'est jamais allé en Espagne et il n'est pas certain qu'il ait vu des toiles de Greco même si dans son atelier des reproductions d'œuvres de l'artiste côtoyaient celles de maîtres anciens. Les propos bien connus tenus par Cézanne à Joachim Gasquet lors d'une conversation au Louvre devant l'esquisse du *Paradis* de Tintoret sont révélateurs: « J'ai très peu vu Tintoret, mais, comme le Greco, plus puissamment, parce qu'il est plus sain, il m'attire. Ce Greco, toujours on m'en parle, et je ne le connais pas. Je voudrais en voir… ». Gasquet lui-même a aussi signalé qu'il y avait une similitude entre les figures de Cézanne et les nus étirés de Greco.

La copie (collection particulière) de la *Dame à l'Hermine* (Glasgow, Polok House) datée de 1885-1886, a été réalisée d'après une gravure sur bois de J. B. Laurens. Dans son schématisme, la gravure éliminait la subtile finesse des surfaces de fourrure, augmentait la taille des yeux, donnait plus de dureté au visage et, en raccourcissant le cou, faisait paraître la tête comme le prolongement du corps, ce qui donnait à l'ensemble une forme pyramidale. Ces réductions facilitèrent la tâche du peintre qui, à son tour, prit le parti de la simplification. Ainsi, il a escamoté le poignet de dentelle qui a disparu de la composition

ainsi que la moitié de la main. Il a évité la fourrure, transformée en une simple étole qui souligne le sens presque géométrique de la figure tandis que les variations de tons bleus et verts (qui n'ont rien de commun avec l'original) accentuent la construction.

On a fait remarquer que dans ses copies faites à partir de reproductions plutôt que d'originaux, Cézanne a choisi des portraits ou des scènes privées de la vie des maîtres anciens. *La Dame à l'Hermine* était considérée comme le portrait d'une fille de Greco. Il est significatif que la copie de Cézanne ait été regardée par Antoine Vollard comme « le portrait d'une sœur de Cézanne qui ressemble si étrangement à Greco », comme si l'artiste français avait ajouté sa propre référence familiale à un portrait ancien d'une personne aussi intimement liée au peintre que l'était sa fille. L'original qui avait fasciné Gautier, Baudelaire et Stirling Maxwell et, longtemps après, Montesquiou et Maurice Barrès, intéressa plus tard les critiques qui continuèrent à le rapprocher de Cézanne. Roger Fry, qui connaissait la copie de Cézanne, la reproduisit dans sa traduction du texte de Maurice Denis sur l'artiste et suggéra une interprétation différente : la matrice byzantine de l'art du crétois pouvait confluer avec le désir de simplification propre à Cézanne et à d'autres artistes postimpressionnistes qui auraient agi par rapport à l'art antérieur comme l'ont fait les protobyzantins avec l'art romain décadent. La confrontation de la copie de Cézanne à côté de l'original, rendue possible pour la première fois lors de l'exposition du Musée du Prado en 2014, a permis de constater la façon radicale dont l'artiste français a simplifié et structuré l'image provenant du passé bien que celle-ci ait déjà été réduite à un schéma par l'effet de la xylographie.

Les interprétations faites après la mort de Cézanne, non seulement par Maurice Denis mais aussi par Rainer Maria Rilke, Hugo von Tschudi et surtout, Julius Meier-Graefe, confirmaient cette relation et voyaient en elle, justement, une sorte d'acte fondateur de la modernité. Pour Meier-Graefe, c'était précisément la connaissance de Cézanne qui permettait de mieux comprendre Greco mais de plus il existait une interaction entre les deux à tel point que Cézanne, à l'inverse, rendait possible la connaissance de Greco.

D'autres articles postérieurs témoignent de la survivance de cette interprétation qui liait l'œuvre de Cézanne à l'influence de Greco, parmi eux un texte de Roger Fry dans lequel il affirmait que le peintre français avait adopté de Greco « sa grande découverte de l'imprégnation de toutes les parties du dessin avec un sujet plastique uniforme et continu ».

Certaines des versions des *Baigneurs* peintes vers 1890, en particulier celles qui présentent des nus masculins (Paris, Musée d'Orsay et Saint Louis, Saint Louis Art Museum), pourraient mettre en évidence la prééminence d'un sens de la construction fondé sur la couleur ainsi que d'une monumentalité sculpturale qui rappellent les formes sculpturales des nus de Christ dans les *Résurrections* de Greco, dont l'un d'entre eux, *le Christ ressuscité* (Fundación Casa Ducal de Medinaceli) est, de plus, une œuvre sculptée. En 1937, un article de Jean Babelon qui approfondissait la thèse des origines byzantines de l'art de Greco, déjà démontrées entre autres par Roger Fry et David Talbot Rice, reproduisait précisément cette œuvre de Cézanne et la comparait à des œuvres de Greco, parmi lesquelles les nus de la *Vision de Saint Jean*, le *Laocoon* et la *Résurrection du Prado*, car à son avis, elles partageaient une même structure et un même rythme.

En Espagne, la prise de conscience des liens existant entre Cézanne et Greco se fit à partir de 1908, lors du voyage de Meier-Graefe qui fut immédiatement accueilli dans les milieux intellectuels espagnols. José Ortega y Gasset se fit l'écho de cette visite dans un article où il mentionnait déjà l'idée que Cézanne constituait « une introduction à Greco ». Il regrettait que n'ait pas été organisée en Espagne « une exposition rétrospective de la peinture étrangère au cours du siècle précédent » qui eût mis en valeur ce que ces grands peintres avaient appris des maîtres espagnols. Longtemps après, la Guerre Civile espagnole terminée, le peintre José María Sert (1874-1945) tenta de faire organiser au Louvre une exposition de peintures du Prado qui se trouvaient alors à Genève où elles avaient été évacuées, à condition qu'ensuite, les peintures françaises du XIX^{e} siècle inspirées des maîtres anciens espagnols seraient exposées à Madrid. José María Sert pensait que le lieu le plus indiqué serait le Palais Royal et que l'on pourrait y exposer, outre des paires comme Goya-Manet, Velázquez-Degas, « certains Greco à côté de Cézanne ».

Il ressort de ces appréciations la conviction que l'influence de Greco a joué un rôle essentiel sur la radicalité des transformations menées par un peintre tel que Cézanne, d'une importance fondamentale dans l'histoire de l'art. Un parallèle a aussi été établi entre la nature indépendante et solitaire et le caractère difficile ou peu accommodant des deux artistes. En outre, ils partagèrent une certaine maladresse à leurs débuts : pour Greco, en raison de sa formation comme peintre d'icônes, en marge des principes de la perspective et des canons en vigueur dans la peinture européenne depuis la Renaissance et, pour Cézanne, en raison d'un choix initial d'un type de peinture dans des tons foncés et avec des déformations expressives marquées. De ce fait, on a parfois utilisé comme base de comparaison avec des œuvres de Cézanne, des peintures de qualité très inférieure qui n'étaient pas de Greco mais de son fils Jorge Manuel ou de son atelier, mais qui, à l'époque, passaient pour être des œuvres du maître. Bernard Berenson qui n'appréciait pas beaucoup Greco qu'il considérait comme « séducteur » et « surestimé » a vu son influence dans quelques œuvres de Cézanne comme le Portrait de *Victor Chocquet* (env. 1889, auparavant à Florence, collection Sforni) tout en précisant que le peintre français était allé plus loin que le peintre crétois. À l'opposé, ceux qui, comme Louis Rouart, minimisaient le mérite de Cézanne en raison de sa supposée maladresse relevaient aussi un lien avec Greco.

De plus, les deux artistes partageaient une certaine conception de l'espace et une prédilection pour les tons rougeâtres des fonds. Chez Greco, ce procédé devint plus visible à la maturité, à une époque où lui et son atelier utilisèrent le minium à profusion . Enfin, Greco allait devenir, dans ses tableaux inachevés, un précurseur du concept de *non finito* qui parcourt l'art moderne et dont les principaux jalons seraient, parmi les peintres du XIX^{e} siècle qui apprécièrent son œuvre, Goya, Delacroix, Manet et Cézanne. En effet, les ultimes œuvres de ce dernier présentent, à travers une élaboration en plans brefs avec de légères transitions de ton, le meilleur exemple de rejet définitif de l'exécution achevée prônée par la peinture académique, pour laisser au spectateur un rôle actif dans l'interprétation complète de l'œuvre.

notices d'œuvres
extrait du catalogue de l'exposition

L'Assomption de la Vierge

1577-1579
huile sur toile
403,2 x 211,8 cm
Etats-Unis, Chicago, The Art Institute of Chicago
Photo © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago

Le 2 juillet 1577, Greco reçoit la commande de l'*Expolio* de la cathédrale de Tolède, un mois plus tard, le 8 août, il signe un marché comprenant huit toiles, cinq statues et trois architectures de retables destinées à l'église du couvent Santo Domingo el Antiguo. Il s'agissait de la première entreprise de grande envergure confiée à l'artiste, arrivé en Espagne quelques mois plus tôt. Une même personne était à l'origine de ces deux projets : Diego de Castilla. Doyen du chapitre de Tolède, Don Diego avait dû entendre parler de Greco par son fils naturel, Luis, avec lequel le peintre s'était lié à Rome. Si, à la cathédrale, il agissait en qualité de chanoine, à Santo Domingo c'est au titre d'exécuteur testamentaire de Doña Maria de Silva qu'il eut recours au service du Candiote. On a dit de celle-ci, dame de compagnie de l'impératrice Isabel, qu'elle avait été la maîtresse de l'homme d'Église, et la mère de Luis. Veuve en 1537, elle prit en tout cas le voile dans cet ancien couvent dominicain, et à sa mort confia ses dernières volontés à Don Diego. Pour Greco, cette vaste commande est l'occasion de faire montre de l'étendue de sa maîtrise et de la multiplicité de ses aptitudes. Il intervient en effet à la fois en tant que peintre, dessinateur – sur ses sept dessins connus, trois concernent les figures de *Saint Jean* et *Saint Jean Baptiste* pour Santo Domingo –, architecte pour le tracé des retables et, d'une certaine manière, sculpteur, même s'il ne fournit que les dessins des statues, dont l'exécution est confiée à Juan Bautista Monegro. Surtout, conscient que, bien plus que l'*Expolio*, c'est cet ensemble qui servirait à mesurer son talent et serait jugé par la critique, Greco se livre à une démonstration éloquente de virtuosité tant technique que rhétorique, marquant l'aboutissement et le triomphe de ses années d'apprentissage de la Renaissance en Italie.
Le projet se compose d'un autel majeur, dédié à la Vierge, dont l'*Assomption* occupe la travée centrale. La critique en a souvent rapproché la composition de la toile de Titien exécutée pour les Frari (Venise, 1516-1518). À la différence de son aîné, Greco ne représente pas la *Trinité* dans le même espace mais lui consacre un compartiment distinct, au registre supérieur du retable. De même, aux gesticulations agitées des apôtres, il préfère une articulation plus pondérée des attitudes, mettant les figures en discussion les unes avec les autres. Enfin, la palette fraîche, claire et lumineuse, ainsi que la plasticité appuyée des corps rompent avec la douceur du coloris et l'harmonie tonale chères au Vénitien. Ces choix témoignent de la méditation par Greco des grands exemples romains, à commencer par ceux de Michel-Ange, auquel

il cherche encore à se mesurer et, en quelque sorte, à répondre. La figure agenouillée (saint Pierre ou saint Jacques), dans l'angle inférieur gauche, a ainsi été comparée avec la pose de saint Barthélemy dans le *Jugement dernier* de la Sixtine ; et Paul Joannides de mentionner un dessin encore plus proche dans le fonds du maître florentin conservé à la Casa Buonarroti. Raphaël ensuite, avec l'*École d'Athènes* ou, plus encore, la *Dispute du Saint Sacrement* (Vatican, Palais apostolique), pourrait être l'une des inspirations pour les disciples, débattant comme des philosophes ou disputant comme des théologiens. Une source plus voisine encore, proposée par Casper (2014, p. 158-159), semble être l'*Assomption* commencée à la chapelle Pucci de la Trinité-des-Monts (Rome) par Taddeo Zuccaro et achevée par son frère Federico. Greco avait pu connaître la fresque directement et en garder mémoire grâce à une gravure de Cherubino Alberti datant de 1571. Une autre estampe, reprenant la même composition mais représentant la Vierge debout, peut-être d'après un dessin ou une composition perdue, est plus proche encore de la solution retenue à Tolède. Les formules, les gestes, les expressions et les types de certains personnages enfin (le jeune homme drapé de dos, le vieil homme barbu, le sépulcre de biais…) sont puisés dans les précédentes compositions du peintre, la petite *Mise au tombeau* de ses débuts et, plus encore, les séries de la *Guérison de l'aveugle* et des *Marchands du Temple*, qui se présentent comme autant de répertoires de formes et d'inventions et préparent à cette apothéose commune du peintre et de la Vierge.

La logique ascensionnelle de la composition répond en outre à un programme global combinant usage liturgique et discours théologique. Marie, figure d'intercession entre le fidèle et Dieu, relie tout à la fois ce dernier à la *Trinité*, c'est-à-dire au dogme, et, dans une logique eucharistique, le tabernacle, où réside l'hostie consacré, à la *Sainte Face* qui symbolise la relique du Christ incarné. Dans ce contexte, la Vierge, corps et corporéité, peinte dans un style héroïque, tout michelangélesque, concentre l'intention déclamatoire de l'artiste qu'appuient les gestes des apôtres au registre inférieur. Comme le note Casper (2014, chap. 6), l'œuvre, dans le contexte de la messe, adopte une fonction performative qui à bien des égards anticipe les inventions baroques à venir. Cette « mécanique » visuelle, Greco dut en être fier, au point de substituer à l'habituel « *epoiei* » (« a créé »), qu'il ajoute après son nom dans sa signature, sa naissance crétoise (« *kres* ») et le mot « *ho deixas* » (« a rendu visible »). Elle ne se limite pas en outre au seul retable majeur, mais participe d'une ambition plus grande qui intègre deux autels latéraux situés au transept : côté nord l'*Adoration des bergers*, côté sud la Résurrection. Comme autrefois au *Triptyque de Modène*, ces scènes tissent entre elles un discours élaboré. À la nuit du soir de la Nativité répond l'aurore du Christ ressuscité. Dans le chœur, encadrant l'*Assomption*, saint Jean Baptiste et saint Jean l'Évangéliste leur font écho, incarnant respectivement la figure du prophète qui annonce l'accomplissement des Écritures et celle du disciple qui, à Patmos, entrevoit la fin des temps. Au centre, la Vierge, solaire, pivot du Salut chrétien, triomphe comme une préfiguration du récit de l'Apocalypse. Les obscurités crépusculaires des toiles latérales mettent d'autant en exergue la grandeur et la clarté rhétorique de l'autel principal. Symptomatiquement, ces deux tableaux présentent en eux-mêmes une polarité esthétique que l'artiste résout précisément à travers l'*Assomption*. Le luminisme lyrique de l'*Adoration* renvoie à Venise, à Bassano notamment, fixant par ailleurs un schéma sur lequel Greco reviendra tout au long de sa carrière. Le puissant clair-obscur découpe des rythmes syncopés et des espaces difficiles à appréhender. Le Christ, tout de clarté, conformément à la tradition de sainte Brigitte de Suède, fournit la seule certitude visuelle de la composition vacillante. Sa lumière organise les figures et guide le regard. Saint Jérôme, présent sur demande expresse du commanditaire Diego de Castilla, prend le spectateur à témoin des premiers pas hésitants d'une humanité primordiale et balbutiante. Côté sud, la *Résurrection* tire ses exemples de la peinture romaine, ainsi que l'a bien mis en évidence Keith Christiansen, puisant notamment chez les Zuccaro, Marco Pino ou Parmesan (alors actif à Rome). Saint Ildefonse, patron de Tolède, occupe l'angle inférieur droit, toujours selon la volonté exprimée par Don Diego. En pendant à saint Jérôme côté nord et en réponse à saint Bernard et saint Benoît présents au maître-autel, il incarne avec eux, après les apôtres, l'Église témoin des mystères, soutien du dogme et actrice de l'histoire du Salut.

Pièta

1580-1590
huile sur toile
121 x 155,8 x 2,5 cm
collection particulière
© collection particulière

Le thème de la *Pietà* ou sa variante de la *Mise au tombeau* avaient particulièrement intéressé Greco pendant ses années italiennes, au cours desquelles il avait traité le sujet par trois fois. En Espagne, si l'on excepte la toile de l'Hispanic Society, reprise du panneau de Philadelphie exécuté à Rome, Greco n'interpréta qu'une seule fois cette iconographie pourtant centrale dans la foi chrétienne. Plus surprenant encore, au regard des pratiques de l'artiste, on ne connaît aucune copie ni réplique de la présente composition, alors même qu'elle constitue à l'évidence l'un de ses chefs-d'oeuvre les plus aboutis. Il n'est pas exclu que la nature précise et peut-être spéciale de la commande, dont nous ignorons tout, soit à l'origine de l'extrême confidentialité dans laquelle l'oeuvre est demeurée.
Rarement montrée au public et exceptionnellement prêtée à l'occasion de cette exposition, la toile est habituellement située dans les années 1580-1590. Ses emprunts italiens sont encore manifestes, notamment à la *Mise au tombeau* de Titien pour la position de la Vierge et à la *Pietà Bandini* de Michel-Ange une fois encore réélaborée pour le corps du Christ. Par ailleurs, la similitude du visage de Marie-Madeleine et de celui qui apparaît dans le tableau de Worcester corrobore cette datation, correspondant à un moment où l'artiste entame une première phase de stylisation de sa propre manière, par une géométrisation plus anguleuse des masses et des physionomies dont les *Sainte Famille* de Santa Leocadia et de Cleveland sont d'autres illustrations annonçant les solutions libres du retable de Doña Maria de Aragón (Madrid, musée du Prado ; Bucarest, Muzeul Naţional de Artă al României).
Par son cadrage serré, qui comprime l'image, la composition est d'une grande force émotionnelle.
Le cadavre du Christ, dont la chair déjà grise est baignée d'une lumière froide, se détache sur le bleu profond du manteau de sa mère.
Celle-ci, sereine, retient la tête de son fils tandis que probablement Joseph d'Arimathie achève de déposer le corps sur ses genoux. Le jaune vif de son manteau trouve dans la chevelure lâchée de Madeleine un écho qui ferme la composition. Ce même jaune doré, qui se détache subtilement du vert du manteau du vieil homme, vient faire une auréole dans la chevelure sans vie de Jésus, en lieu et place de la couronne d'épines, tombée à terre, où se distingue la signature du peintre. La lente courbe du linceul, comme un voile huméral du corps eucharistique, est accompagnée par le bras du Christ, qui donne le tracé d'un ovale au sein des rythmes cassés du reste de la composition. Ce bras, long et lourd, repris de Michel-Ange mais développé et rendu central, concentre le drame de la Passion. Placé à la limite de la bordure de la toile, comme une invitation à saisir sa main, il engage un rapport de proximité inédit et saisissant avec le spectateur.

Saint Luc piegnant la Vierge

1560 - 1567
tempera et or sur toile marouflée sur panneau
41,6 x 33 cm
Musée Benaki, Athènes
© Benaki Museum, Athens, Greece / Gift of Dimitrios Sicilianos / Bridgeman Images

On demeure peu renseigné sur l'activité de Greco en Crète. Il y naît sans doute en 1541, y est documenté la première fois en tant que peintre – « maistro Domenego Theotocopuli » – en 1563, puis deux fois en 1566, d'abord dans le cas d'un arbitrage, puis pour une icône de la *Passion du Christ* qui est estimée 70 ducats. Cette dernière, que d'aucuns ont tenté – sans convaincre – d'identifier avec le *Christ supporté par trois anges* de la collection Velimezis (Athènes), est ainsi la seule œuvre attestée du peintre sur son île natale. En 1934 cependant, le musée Benaki acquit une *Adoration des Mages* portant la signature (en grec) « Cheir Domenikou » (c'est-à-dire : de la main de Doménikos), qui fut également déchiffrée trois ans plus tard sur un triptyque portatif retrouvé dans les réserves de la Galleria Estense de Modène en Italie et que l'on observe sur près d'une vingtaine d'autres œuvres autographes de Greco au long de sa carrière. En 1959, à l'occasion d'un nettoyage, la même signature apparut encore sur cette icône représentant *Saint Luc peignant la Vierge* acquise trois ans plus tôt par le musée athénien.
La grande diversité de style et de typologie entre ces différentes œuvres fit longtemps régner le scepticisme parmi les experts considérant qu'il s'agissait probablement de plusieurs peintres de culture vénéto-crétoise partageant le même prénom et ce bien que les archives ne mentionnent qu'un seul Domenigo peintre en Crète au XVI^{e} siècle. La découverte en 1983 d'une icône de la *Dormition de la Vierge* dans la cathédrale d'Ermoupolis (île de Syros), dûment signée « Doménikos Theotokópoulos o deixa » (c'est-à-dire : exécuté par Doménikos Theotokópoulos) mit un terme au débat et donna dès lors un visage à la première activité *byzantine* de Greco en Crète.
En dépit du fond or et d'une technique caractéristique du travail de l'iconographe, la *Dormition* témoigne de perméabilités à l'art occidentale et notamment italien. Le contrapposto de la Vierge dans les cieux et la pose contorsionnée de l'ange de gauche, que certains observateurs ont rapproché de la figure de la *Nuit* de Michel-Ange dans la sacristie médicéenne de San Lorenzo à Florence, en sont les plus visibles flagrances. Ce caractère hybride se manifeste plus clairement encore dans l'icône de *Saint Luc* où la figure en raccourci de l'ange semble reprise d'une gravure de Giovanni Battista del Moro d'après Bernardino Campi et celle de l'apôtre inspirée tout à la fois d'un personnage de la *Dernière Cène* gravée par Marcantonio Raimondi, de la déesse Athéna peignant François I^{er} gravée par Giulio Bonasone (in Achille Bocchi, *Symbolicarum quaestionum libri quinque*, Bologne, 1555) et enfin de la *Fama* gravée en 1561 par Nicoletto da Modena.
On aurait trop vite fait de penser que ces emprunts sont purement formels. Le thème lui-même, rare en Crète et dans la tradition byzantine, porte en lui un discours novateur sur le rôle et la place de l'artiste, la noblesse de son métier et le caractère « extraordinaire » de ses créations, en parfaite adéquation au contraire avec les idéaux de la Renaissance. Dans ce contexte, l'usage de la perspective dans la mise en espace du chevalet, du banc et de la boîte à pigments, est significatif. Elle emphatise le contraste entre l'icône peinte par Greco et l'icône dans l'icône, strictement fidèle aux canons de la Vierge de l'Hodigitria. L'œuvre a ainsi non seulement une dimension sociale et intellectuelle, mais aussi un caractère autoréférentiel et culturel dévoilant les ambitions et les centres d'intérêt d'un peintre qui déjà regarde vers l'Italie.

Portrait du cardinal Niño de Guevara

vers 1600
huile sur toile
171 x 108 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York
© the MET

La rigueur des faits malmène les légendes noires, et celles qui ont tenté de faire de Greco un artiste hérétique ou en prise violente avec l'Inquisition espagnole résistent mal à la réalité historique. En effet, si l'artiste avait échoué à convaincre le roi, non pas de son talent mais de son aptitude à créer des images pieuses, son art plut au clergé érudit et les conflits qui l'opposèrent souvent à l'Église n'étaient d'autre nature que financière. Ainsi, reconnu pour sa grande maîtrise du genre du portrait, Greco fut sollicité pour immortaliser les traits de deux figures religieuses majeures de son temps : le cardinal et Grand Inquisiteur Fernando Niño de Guevara et le Frère Hortensio Félix Paravicino, futur prédicateur de Philippe IV.
Assis sur un imposant fauteuil tapissé de velours pourpre, le prélat, les mains sur les accotoirs, l'une serrée l'autre non, regarde légèrement sur sa gauche. Le sol de la pièce dans laquelle il est installé est revêtu de marbre, alternant sur fond blanc des losanges et des cercles rouges. Au mur, un panneau de cuir de Cordoue damassé et doré est interrompu par une porte, ou un lambris de bois à caissons, dans une formule qui rappelle le *Portrait de Vicenzo Anastagi*. Fort habilement, Greco a placé l'axe du corps du cardinal à la jonction des deux matériaux conférant au siège le rôle d'organiser et de distribuer l'espace. La perspective semble inversée, à la manière des icônes byzantines, et l'avancée de la forme vers le spectateur, ajoutée au cadrage serré de l'image, donne à la scène un aspect presque claustrophobique. L'équilibre parfait des tonalités rouge moiré, jaune doré, blanc grisé et brun terreux apaise cependant la représentation, tout comme la main relâchée contrebalance l'autre, crispée, symboles de la disposition tantôt ferme, tantôt magnanime du modèle. Le regard, souligné par des bésicles rondes, maintient une intensité, entretient une tension. À l'extrême premier plan, un papier, au sol, se détache sur le pourpre du marbre et laisse lire la signature du peintre. Ce détail a longtemps interrogé. Le cardinal a-t-il laissé échapper une lettre. Cette dernière joue en fait le rôle d'un cartellino ou d'un cartouche comme si le cadre de la scène était le cadre du tableau. L'idée sera reprise par Velázquez. Placée à terre cependant, littéralement aux pieds du prince de l'Église, la missive porte un autre discours, plus implicite, un geste même, *in abstentia,* établissant un rapport de domination, supposant la révérence de l'artiste qui l'y a déposée et annonçant celle du serviteur qui la ramassera.
Cette image « pantocratique » du cardinal de Guevara – car il semble désormais définitivement abandonné qu'il puisse s'agit du cardinal Bernardo de Sandoval y Rojas (Brown et Carr, 1982) – a longtemps fait corps avec la fascination moderne pour l'Inquisition espagnole. Dans ce contexte, les yeux chaussés de lunettes pouvaient être compris comme le désir d'omniscience, l'attitude scrutatrice et l'intransigeance de jugement de la terrible institution. Né d'une famille aristocratique de Tolède, Guevara fut en effet un membre puissant du clergé espagnol. Créé cardinal en 1596 et nommé Grand Inquisiteur par Philippe III de 1599 à 1601, il fût ensuite archevêque de Séville. C'est probablement juste avant son départ de Castille que Greco fit son portrait, peut-être sur une commande d'un neveu sien, Pedro Laso de la Vega.

Son regard sans procès pourrait toutefois connaître une autre interprétation que celle de l'intolérance ou du fanatisme religieux. On sait en effet que le cardinal prit la défense du moine dominicain réformiste Agustin Salucio qui militait pour la suppression de lois raciales et la pratique abusive de la *limpieza de sangre* (enquête généalogique visant à vérifier, prouver ou contester la pureté de l'ascendance chrétienne d'une personne). Les bésicles en outre sont l'habituel compagnon des érudits et des lettrés, des savants et des docteurs, de ceux qui lisent, qui cherchent et étudient. Cet attribut humaniste peut être ainsi compris comme un symbole de curiosité à un moment où l'on se passionne en outre pour la science optique dont Séville était justement devenu l'une des capitales. De nombreux tableaux en témoignent (Diego Velázquez, *Portrait de Francisco de Quevedo*, localisation inconnue ; Francisco de Zurbaran, *Saint Bonaventure au Concile de Lyon*, Paris, musée du Louvre ; Bartolomé Murillo, *Quatre figure sur un emmarchement*, Fort Worth, Kimbell Art Museum…).

Portraituré quelques années plus tard, le frère Horensio Félix Paravicino appartient également à ce clergé éclairé. Poète et penseur, il fut un proche et un grand admirateur de Greco, lui dédiant même un éloquent sonnet à son décès en 1614. Ce dernier avait retrouvé à Tolède, capitale culturelle et intellectuelle de Castille, l'ambiance lettrée et raffinée qu'il avait pu connaitre en Italie et en particulier dans le cercle de Fulvio Orsini. Ce petit noyau humaniste partageait avec lui une même conception, haute et ambitieuse, de l'art, dans un contexte où, en Espagne, la peinture avait encore largement un pied dans le monde de l'artisanat. Le tableau que le peintre consacra au jeune trinitaire est ainsi l'une des exemples les plus achevés d'un portrait de la Renaissance, cumulant la force d'une individualité, le prestige d'une naissance et la détermination d'un destin. Confié à l'un des plus grandes artistes de son temps, le tableau ne pouvait être qu'un chef-d'œuvre rendant avec une vibrante perfection la nature optimiste, intelligente et enthousiaste de Paravicino – lequel s'empressa de composer un poème pour accompagner la peinture et témoigner de son émerveillement.

Selon les propres dires du modèle, il était âgé de 29 ans lorsque Greco exécuta son portrait. En toute rigueur, cela en situerait l'exécution en 1609, mais une approximation de sa part n'est pas à exclure dans la mesure où il n'arrive à Tolède qu'en 1611. C'est cette même année qui est habituellement retenue pour dater l'effigie d'un autre Trinitaire, reconnaissable à la croix rouge et bleu de sa robe. Assis sur le même fauteuil, moins déployé dans sa formule que dans le cas précédent, l'œuvre n'en demeure pas moins imposante avec son cadrage serré et la présentation rapprochée du personnage. Ce dernier pourrait être identifié avec le frère Juan Bautista de la Concepcion, ascète et mystique espagnol qui résida à Tolède. Il fut le mentor de frère Hortensio qui commanda peut-être à Greco son portrait en même temps que le sien.

Saint Pierre et Saint Paul

1600-1605
huile sur toile
116 x 91,8 cm
Museu Naciolal d'Art de Catalunya, Barcelone
© Photo © Fine Art Images/Bridgeman Images

Si la critique s'accorde sur le caractère indiscutablement autographe des *Saint Pierre et saint Paul* des musées de Stockholm, Saint-Pétersbourg et Barcelone, la question de leur chronologie demeure confuse et débattue. Mayer, Camon Aznar, Wethey et Jordan placent la toile catalane avant la version suédoise, et avant même celle de l'Ermitage, la situant respectivement dans les années 1577-1579, 1585, 1590-1595. Cette situation témoigne autant de leur profonde divergence sur le fond – car le Greco de 1577 n'est pas le même que celui de 1585 ou de 1595 – que de la grande difficulté dans la datation du corpus d'un artiste qui déroute par ses écarts stylistiques et brouille les pistes par la constante reformulation de ses propres inventions. Il est ainsi sans doute plus juste et plus efficace de procéder par séquences et de tenir compte pour la chronologie des quelques repaires fiables que la documentation de l'activité de Greco permet, par exemple : les commandes de l'*Expolio* et de l'*Assomption* (entre 1577 et 1579), du *Martyre de saint Maurice* (entre 1580 et 1582), de l'*Enterrement du comte d'Orgaz* (entre 1586 et 1590) et du retable du collège de Doña Maria de Aragon (entre 1596 et 1600). Comparant ensuite les deux variantes iconographiques, celle de Saint-Pétersbourg et Stockholm d'un côté, celle de Barcelone de l'autre, il semble que la solution mise au point pour la toile catalane soit la moins heureuse. Certes plus équilibrées dans leur rapport, les deux figures y enchevêtrent cependant leurs deux mains dans une formule peu satisfaisante qui déçoit par rapport à la noble articulation des apôtres des autres versions. Cet insuccès doit expliquer la tentation d'y voir une première pensée, encore imparfaite, et donc de le placer en amont de l'autre composition. Ce raisonnement bute toutefois sur l'analyse du style et il semble difficile de situer l'œuvre de l'Ermitage au-delà de 1585 (Alvarez Lopera propose autour de 1586) en raison de sa proximité avec le *Saint Maurice de l'Escorial* et le *Comte d'Orgaz* de Santo Tomé. Ce sentiment est renforcé par l'existence, en motif isolé, d'un *Saint Paul* qui reprend la formule de la toile russe. Son exécution, solide et pleine, est typique des premières années tolédanes de Greco. S'il est peu crédible, contrairement à ce que suggère Kagané, que l'apôtre seul précède la représentation du couple de laquelle il parait plutôt un « tiré à part », il est probable que leur datation soit très voisine. Dans ce contexte, le tableau pétersbourgeois serait la version *princeps* de cette invention initiale, le *Saint Paul* une première variation, la toile de Stockholm une réplique autographe, sans doute vers 1595 – en tout cas avant 1608, date de la gravure qu'en tira Diego de Astor –, et la composition de Barcelone une reformulation, moins réussie certes, qu'à la suite de Soehner il semble logique de situer autour de 1600-1605.

L'étude iconographique peut en outre aider à la compréhension de cette séquence. La représentation « en couple » des deux apôtres s'inscrit en effet dans le contexte d'un discours politique d'unité de l'Église catholique qui, au moment des révoltes protestantes, prenait une acuité particulière. Les divergences entre Pierre et Paul, leurs oppositions même, voire leur rivalité, est célèbre. Ce dernier, volontiers qualifié de colérique ou d'atrabilaire, incarne une inflexibilité morale et une puissance intellectuelle supérieure. Nouveau converti, il est d'autant plus zélé qu'il ne compte pas parmi les disciples du vivant du Christ.

Pierre au contraire, plus faible et plus humain, incarne la figure du pécheur. Par peur, il renie trois fois le Christ. Par peur toujours, il fuit Rome avant de rebrousser chemin, suite à l'apparition de Jésus, et de finalement consentir au martyre. C'est cependant à Pierre, premier pape, que les clefs de l'Église sont remises. Ainsi cette dernière entend-elle affirmer, au-delà de l'opposition de leurs tempéraments, la complémentarité de leurs personnalités, gage de crédibilité, Pierre assurant la légitimité apostolique et Paul la rigueur doctrinale, Pierre incarnant l'église latine, Paul, depuis Antioche, celle d'Orient.
La première formule mise au point par Greco insiste donc sur le dialogue entre les deux hommes, comme le soulignent leurs gestes de parole. Paul s'appuie sur les textes, Pierre semble avancer une argumentation plus intuitive. Il tient sa clef, bien visible, dans sa main gauche. Dans sa deuxième formule, le peintre met davantage l'accent sur l'accord entre les personnages – symbolisé par leur pose bras dessus, bras dessous. Si Paul y campe avec monumentalité, armé de son épée de citoyen romain, - et futur instrument de son martyre -, la préséance est toutefois donnée à Pierre dont le visage se détache sur le fond bleu du ciel à l'endroit même où s'écartent les nuages. Le geste de Pierre, central, prend l'avantage dans la discussion. Cette solution est un reversement par rapport à la formule précédente dans laquelle saint Paul bénéficie clairement de l'ascendant, à la fois spatialement et rhétoriquement, imposant son point de vue avec force (son poing posé sur le livre) quand Pierre paraît à peine réussir à le nuancer. Greco put vouloir corriger un déséquilibre qu'on était en droit de lui faire remarquer et proposer une reformulation, peut-être à la demande expresse d'un commanditaire. Il n'en fut en tout cas pas sérieusement inquiété ainsi que l'atteste l'existence d'une seconde version et d'une diffusion par la gravure de Diego de Astor. Il est certain que la stature intellectuelle de saint Paul était de nature à plaire à la clientèle érudite de Tolède. Particulièrement vénéré dans l'Église byzantine, grecque notamment, Paul était une figure à laquelle Greco eut peut-être la tentation de s'identifier. Est-ce la raison du tableau indépendant qu'il lui consacra ? Il est séduisant en tout cas d'assimiler l'espace représenté à l'atelier du peintre chez le marquis de Villena, de reconnaître dans les traits orientaux de

L'ouverture du cinquième sceau, dit aussi ***La vision de saint Jean***

1610-1614
huile sur toile
222,3 x 193 cm
The Metropolitan Museum of Art, New York
Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN-Grand Palais / image of the MMA

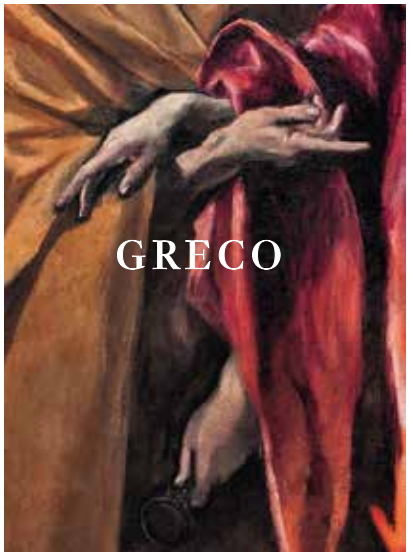
l'apôtre ceux de l'artiste lui-même, et d'imaginer que la main droite du modèle ait pu tenir une palette.

[...]
À l'« horror vacui » propre au maniérisme, Greco ajoute dans son tout dernier style un « horror immobilis ». Sa peinture électrique ne laisse aucun répit aux formes, que ce soit par sa touche enfiévrée ou par les accords chromatiques à la musicalité heurtée. Le Mariage de la Vierge du musée de Bucarest, qui pourrait correspondre au « despojo pequeño » listé dans son inventaire après décès en 1614, séduit par la force plastique des plis tranchants des vêtements de Marie et de Joseph et l'agitation froissée des drapés de l'arrière-plan. Au point qu'on a pu suggérer que l'œuvre fût demeurée inachevée à l'instar de la Visitation de la Dumbarton Oaks Library qui partage ce puissant équilibre de valeurs sculpturales et picturales. L'une et l'autre de ces tendances culminent dans la célèbre toile de l'Ouverture du cinquième sceau, dit aussi la Vision de saint Jean.
L'œuvre fut d'abord connu sous le nom d'Amour divin et amour profane, sans doute né de l'opposition entre la figure agenouillée du saint et la présence des corps nus à l'arrière, interprétés comme autant de tentations sensuelles, à l'image du tableau éponyme de Titien à la galerie Borghèse. La composition se réfère en fait à un passage du récit de l'Apocalypse de Jean, plus précisément à l'épisode de l'ouverture du cinquième sceau : « Quand il ouvrit le cinquième sceau, je vis sous l'autel les âmes de ceux qui avaient été immolés à cause de la parole de Dieu et à cause du témoignage qu'ils avaient rendu. Ils crièrent d'une voix forte, en disant : Jusques à quand, Maître saint et véritable, tardes-tu à juger, et à tirer vengeance de notre sang sur les habitants de la terre ? » (Apocalypse selon saint Jean, 6 : 9-10). Comme l'a suggéré Mann (1982), cette iconographie, traitant de la fin des Temps – donc des souffrances et de la résurrection de la chair désormais apaisée –, ne doit pas surprendre dans le contexte d'un hôpital. La commande des trois retables de l'église de Tavera (Tolède) constituait la dernière entreprise importante de l'artiste avant sa mort. Le lieu lui était familier pour y avoir travaillé depuis 1595 à l'occasion d'un tabernacle monumental et d'une sculpture du Christ ressuscité. L'administrateur, Pedro Salazar de Mendoza, était un grand admirateur de l'art de Greco et fut probablement à l'origine du programme de la commande de 1608. Celle-ci, interrompue par le décès du maître, ne fut pas menée à son terme. Seul le Baptême, achevé par l'atelier, fut mis en place au transept sud de l'église.
Probablement plus grande à l'origine et aujourd'hui fragmentaire, la toile du Metropolitan Museum procède, comme souvent dans le dernier style de Greco, d'une combinaison d'inventions qui tirent leurs origines loin dans la mémoire du peintre pour réapparaître plus ou moins discrètement, comme une persistance rétienne, au gré de ses compositions. La formule du saint les bras au ciel s'observe déjà dans le fond du Songe de Philippe II ou à l'arrière-plan de l'Adoration des Bergers du Patriarcat de Valence et encore dans la Purification du Temple de San Ginès. Les personnages masculins nus

sont repris du groupe antique du *Laocoon*, connu à Rome, que Greco cite à de nombreuses reprises (dans les différentes versions du Christ chassant les marchands du temple ou dans le Saint Sébastien, cathédrale de Palencia) sauf quand il choisit de traiter lui-même le thème et donc de le réinventer. Le fonctionnement de l'iconographie rappelle celui du Triptyque de Modène. Le discours en effet porte en lui, outre l'Apocalypse, l'idée du Jugement dernier, répondant escatologiquement aux autres scènes prévues dans la commande, le Baptême (in situ) ou l'Annonciation (collection particulière et musée d'Athènes). L'accomplissement des Écritures est en marche. C'est l'histoire du Salut des âmes, symbolisé par le voile blanc qu'apporte les anges.

Amputée de sa partie supérieure, l'œuvre n'en est que plus explosive, renfermant, concentrant et libérant enfin une énergie qui fait l'effet d'un choc pictural et visuel pour tout regard qui la croise. Les premiers furent ceux des peintres, Cézanne, Picasso, Chagall, puis vinrent les écrivains, Barrès, Cocteau. La certitude d'être face à un chef-d'œuvre immense fut immédiate, celle de voir l'œuvre d'un génie aussi, mais un génie inclassable. On le crut fou, on le crut mystique, on le crut malade. Il était surtout seul et isolé avec ses idéaux esthétiques dans une Tolède devenue provinciale et dans un siècle tourné vers le naturalisme. Restaient intactes son ambition pour l'art et sa certitude que quelque part, bien plus tard peut être, son cri serait entendu.

catalogue de l'exposition



sous la direction scientifique de **Guillaume Kientz**

coédition Réunion des musées nationaux - Grand Palais / Louvre, Paris 2019
relié, format 22,5 x 31 cm, 248 pages, 200 illustrations, 45 €
parution le 16 octobre 2019

en vente dans toutes les librairies ou sur www.boutiquesdemusees.fr

sommaire

essais :
Greco et l'image. Invention et variation par Guillaume Kientz
Greco en Italie par Keith Christiansen
Tolède, Urbs sacra. Le peintre et ses commanditaires par Richard Kagan
Dans l'atelier de Greco par Leticia Ruiz Gómez
Greco et la France par Véronique Gerard Powell
Greco et la naissance de la peinture moderne en France par Javier Barón Thaidigsmann

catalogue :
De Crète en Italie
« Que les maîtres du dessin rejoignent les sages. » par Jaime García-Máiquez
Les apostilles de Greco aux Vite de Vasari par Michel Hochmann

Portraits

Greco et Tolède
Greco peintre de retables. Ambitions et frustrations (1577-1582) par Rebecca Long
Greco face à la sculpture par Fernando Loffredo
Greco. Théorie et pratique du dessin par Furio Rinaldi
La firmitas de la venustas. La culture architecturale de Greco révélée par les détails par Adrián Almoguera

Réinventer le sacré

Variations sur le motif

L'atelier

Derniers feux (1600 – 1614)

chronologie - index - bibliographie

auteurs du catalogue :

Adrián Fernandez Almoguera : Historien de l'art, Sorbonne Université / École française de Rome, Paris

Javier Bavier Barón Thaidigmann : Jefe de Conservación de Pintura del Siglo XIX, Museo Nacional del Prado, Madrid

Jena K.Carvana : Research Associate of European Painting and Sculpture at the Art Institute of Chicago

Charlotte Chastel-Rousseau : Conservatrice de la peinture espagnole et portugaise, département des Peintures, musée du Louvre, Paris

Keith Christiansen : John Pope-Hennessy Chairman of European Paintings at the Metropolitan Museum of Art, New York

Jaime Garcia-Máiquez : Documentación Técnica y Laboratorio de análisis / Gabinete de Documentación Técnica, Museo Nacional del Prado, Madrid

Véronique Gerard Powell: Maître de conférences, université Paris-Sorbonne

Michel Hochmann : Directeur d'études à l'École pratique des hautes études (EPHE, PSL), Paris

Eduardo Jimènez Fernández : Historien de l'art, Paris-Séville

Richard L.Kagan : Academy Professor and Arthur O. Lovejoy, Professor Emeritus of History at Johns Hopkins University Krieger School of Arts and Sciences, Baltimore

Guillaume Kientz : Curator of European Art, Kimbell Art Museum, Fort Worth

Rebecca J.Long : Patrick G. and Shirley Ryan Associate Curator of European Painting and Sculpture before 1750 at the Art Institute of Chicago

Fernando Loffredo : Professeur d'histoire de l'art à l'université du Colorado Boulder, Denver

Furio Rinaldi : Old Master Drawings Specialist, Christie's, New York

Leticia Ruiz Gómez : Jefa del Departamento de Pintura española del Renacimiento, Museo Nacional del Prado, Madrid

autres publications

Le Journal de l'exposition

par **Charlotte Chastel-Rousseau,** commissaire associée de l'exposition Greco. Docteure en histoire de l'art, elle est conservatrice au musée du Louvre, où elle est responsable de la peinture espagnole et portugaise (XVI^{e}-XIX^{e} siècle), des collections Beistegui et Victor Lyon et de la collection de cadres anciens.

coédition Réunion des musées nationaux - Grand Palais / Louvre, Paris 2019

format 28 x 43 cm, 24 pages, 45 illustrations, 6 €

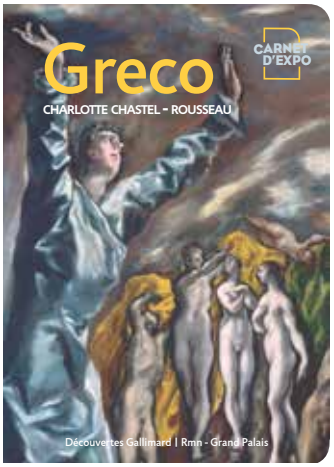
parution le 16 octobre 2019

en vente dans toutes les librairies ou sur www.boutiquesdemusees.fr

On ne regarde pas du tout Greco comme on regarde Tintoret, mais bien plus comme on va voir Kandinsky, Chagall ou Picasso. Les avant-gardes du XX^{e} siècle ne s'y étaient pas trompées. Des auteurs aussi différents que Apollinaire, Hemingway, Malraux, Cocteau ou encore Théophile Gautier le tenaient pour un artiste génial et ont écrit sur son œuvre novatrice.
Car Greco jouit effectivement du double prestige de la tradition et de la modernité : capable d'une synthèse éloquente et originale, il importa dans l'Espagne des années 1570 les audaces de Tintoret et la force plastique de Michel-Ange. Il est considéré comme le dernier maître de la Renaissance et le premier grand peintre du Siècle d'Or. En abordant Greco sous l'angle de la modernité et par le biais de la littérature, ce journal insiste sur l'indépendance d'approche du peintre, sur sa liberté électrique et sur le renouvellement des moyens plastiques qu'il proposa à Tolède – manière de souligner l'intemporalité de cet artiste génial.

***

Découvertes Gallimard Carnet d'expo



par **Charlotte Chastel-Rousseau**

coédition Gallimard / Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris 2019

format 12 x 17 cm, 64 pages, 9,20 €

parution le 16 octobre 2019

programmation culturelle

auditorium du Grand Palais
L'entrée à l'auditorium Champs Elysées, Square Jean Perrin, est gratuite.
L'accès est prioritaire sur présentation d'une invitation à retirer sur grandpalais.fr
https://www.grandpalais.fr/fr/lauditorium

les rencontres du mercredi - 18h30

Greco à deux voix

16 octobre : **Greco. Au bout de la peinture**
Présentation de l'exposition par Guillaume Kientz, conservateur du patrimoine, Curator of European Art, Kimbell Art Museum, Fort Worth (USA), et Charlotte Chastel-Rousseau, conservatrice de la peinture espagnole et portugaise, musée du Louvre, département des Peintures et de la collection de cadres, département des Peintures, musée du Louvre, tous deux commissaires de l'exposition

23 octobre : **Greco, Lautrec : la rencontre oubliée**
Conversation entre Guillaume Kientz et Stéphane Guégan, commissaires des expositions
« Greco » et « Toulouse-Lautrec »

13 novembre : **Invité - Gérard Garouste, peintre et sculpteur**
Charlotte Chastel-Rousseau, co-commissaire de l'exposition, s'entretient avec Gérard Garouste, figure majeure de la peinture française et grand admirateur de Greco

Conférences

20 novembre : **La Renaissance sauvage - une actualité de la Renaissance aujourd'hui ?**
par Guillaume Logé, chercheur associé en histoire et théorie des arts et en philosophie de l'environnement à l'Université Paris I Panthéon Sorbonne
A l'issue de la conférence, Guillaume Logé signera son ouvrage *Renaissance sauvage. L'art de l'Anthropocène (*Puf, 2019)

18 décembre : **L'étrange Doménikos Theotokópoulos**
par Jérémie Koering, chargé de recherche au CNRS, Centre André Chastel

8 janvier : **Tolède impériale, Tolède érudite, Tolède sacrée. La ville-refuge du Greco à la fin du XVI^{e} siècle.**
par Cécile Vincent-Cassy, hispaniste et historienne de l'art, Université Paris 13

22 janvier : **Extravagances d'El Greco ? Retour sur ses chemins de traverse**
par Anne Corneloup, maître de conférences, Université de Strasbourg

les lundis sur scène - 18h30

Les élèves du Conservatoire national supérieur d'Art dramatique, classe de Robin Renucci "Dire et lire le vers et la prose" évoquent à travers une sélection de textes la vie et le travail de Greco « le peintre des écrivains ».

2 décembre : *Greco, le mystère de Tolède*
9 décembre : *Greco, aux yeux du monde*

les films du vendredi - 12h

Cycle « Corps et âme »

15 novembre
Arènes sanglantes (*Blood and Sand*)
de Rouben Mamoulian, 1947, avec Tyrone Power, Linda Darnell et Rita Hayworth, 2h05, VOSTF

20 décembre
Passion
de Jean-Luc Godard, 1982, avec Isabelle Huppert, Hanna Schygulla et Michel Piccoli, 1h30

10 janvier
Ne dis rien (Te doy mis ojos)
d'Icíar Bollaín, 2004, avec Laia Marull, Luis Tosar et Candela Peña, 1h25, VOSTF (tous droits réservés)
En première partie : *Fuego in Castilla* de José Val del Omar, 1961, 11'

la musique

Greco classique ou électrique ?

Dimanche 12 janvier – 14h30
A Night At The Opera
Immersion acoustique avec Sonarium
Ecoute de l'album phénomène de Queen dans son intégralité, en son haute-fidélité. Présentation et discussion animées par Julien Bitoun, professeur d'Histoire du Rock à Science Po, journaliste et écrivain.
Un brunch à prix doux est proposé à l'espace restauration du Grand Palais de 12h à 14h30

Samedi 18 janvier - 18h30
Sur les pas de Greco, un voyage musical
Direction : Jérémie Papasergio
Avec les étudiants du Département de Musique ancienne du Conservatoire à rayonnement régional de Paris et du Master MIMA baroque, Sorbonne Université
En collaboration avec le cycle concertiste du Département de Musique ancienne de Paris Responsable : Jean-Christophe Revel.

les documentaires

Greco, peintre de l'invisible
de Miguel Ángel Trujillo, Fundación El Greco 2014 et CEEH, 52'
à 16h : les mercredis 16 et 23 octobre, 13 et 20 novembre, 18 décembre, 8 et 22 janvier

Greco Rouge Greco
de José Maria Berzosa, 1973, 1h15
à 14h : les vendredis 15 novembre, 20 décembre et 10 janvier

auditorium du musée du Louvre
Informations et réservations : https://www.louvre.fr/conferences-de-l-auditorium
https://www.louvre.fr/films

jeudi 17 octobre
à 18h30
Viva El Greco : Eisenstein et le maître de Tolède
Table ronde avec Guillaume Kientz et Charlotte Chastel, commissaires de l'exposition « Greco », Ada Ackerman, CNRS/THALIM, et Philippe-Alain Michaud, Mnam, commissaires de l'exposition « L'Œil extatique. Sergueï Eisenstein à la croisée des arts » au Centre Pompidou-Metz
à 20h30
Ivan le Terrible
Film de S. M. Eisenstein, 1943, musique de Sergueï Prokofiev, 3h06

vendredi 8 novembre à 20h
El Greco
Film de Luciano Salce, 1966, musique d'Ennio Morricone, 1h35
En première partie : *El Greco*, de JM Elorietta, 1948, 10'

mercredi 20 novembre à 12h30
Présentation de l'exposition par Charlotte Chastel-Rousseau, conservatrice de la peinture espagnole et portugaise, musée du Louvre, département des Peintures, co-commissaire de l'exposition

au cinéma Le Balzac
http://www.cinemabalzac.com/public/index/index.php

vendredi 31 janvier - 19h30
Don Quichotte
Un film de Grigori Kozintsev, 1957, avec Nikolaï Tcherkassov, Youri Toloubeev et Serafima Birman, 1h40, VOSTF
*Verre d'accueil et projection : plein tarif 12 € - tarif réduit 9 € (abonnés et – de 26 ans)
Les spectateurs de Don Quichotte bénéficient du tarif réduit (9 €) à l'exposition Greco sur réservation du 10 janvier au 7 février (sous réserve des disponibilités).
Le billet de la séance au Balzac sera demandé au contrôle.

activités pédagogiques

adultes

visite guidée
Grâce à la première grande exposition monographique consacrée à l'artiste jamais organisée en France, découvrez ou re-découvrez Greco. Des prêts exceptionnels favoriseront la compréhension de son style inimitable comme de son parcours de la Crète à Tolède, en passant par Venise, Rome et Madrid.
Accompagnés d'un conférencier, explorez la vie et l'œuvre d'un des génies de la Renaissance.
Durée : 1h30
Tarif : 23€. Tarif réduit : 16€
Offre tarifaire Tribu (billet pour groupe de 4 payants composé de 2 jeunes de 16 à 25 ans) : 62€

visite guidée à deux voix
Les échanges et la circulation des savoirs ont marqué la production littéraire et artistique des XVI^{e} et XVII^{e} siècles espagnols que l'on a coutume d'appeler le Siècle d'or. Dans ce contexte, le génie singulier de Greco témoigne également de la richesse d'un parcours européen.
Découvrez l'exposition avec un conférencier et une spécialiste d'histoire et de civilisation de la période, qui restituera le contexte littéraire et culturel ainsi que des textes en langue originale.
Visite en partie en espagnol.
Durée : 1h30
Tarif : 23€. Tarif réduit 16€
Offre tarifaire Tribu (billet pour groupe de 4 payants composé de 2 jeunes de 16 à 25 ans) : 62€
Dates :
- samedi 18 janvier 14h30-16h00
- mercredi 22 janvier 19h00-20h30
- mercredi 05 février 19h00-20h30

visite atelier adultes Dessins en promenade
Vous aimez dessiner ? Vous êtes professeur d'arts plastiques ou responsable d'un atelier de dessin ? Amateur ou artiste professionnel ? Venez goûter, seul ou à plusieurs, à l'ambiance du Grand Palais en ouverture restreinte. Accompagnés d'un conférencier, prenez le temps de remplir les pages d'un carnet de croquis de créations inspirées par un artiste aux audacieuses recherches formelles.
Matériel de dessin non fourni.
Dates : mardis 10 décembre et 05 février 14h
Durée : 2h
Tarif : 30€. Tarif réduit : 22€

visite LSF (Langue des Signes Française)
Pendant 2h, accompagnés d'un conférencier sourd signant, explorez l'univers fascinant de Greco. Son style, reconnaissable entre tous, raconte avec force et originalité son parcours européen à la Renaissance.
Durée : 2h
Tarif : 7€ pour les personnes titulaires d'une carte d'invalidité
Tarif accompagnateur : 10€
- samedi 23 novembre 10h30
- vendredi 17 janvier 19h15

familles et enfants

visite interactive familles (adaptée aux enfants et aux jeunes de 7 à 16 ans)
Accompagnés d'un conférencier, découvrez en famille par le jeu et l'interactivité un artiste majeur de l'Histoire de l'art.
Durée : 1h30
Tarif : 23€. Tarif réduit : 16€
Tarif famille (2 adultes et 2 enfants de moins de 16 ans) : 53€
Tarif tribu (2 adultes et 2 jeunes de 16 à 25 ans) : 62€

en ligne : activité-jeu graphique Cadavre exquis et contenus pédagogiques.
https://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public

informations pratiques

ouverture :
Jeudi, dimanche et lundi de 10h à 20h. Nocturne Mercredi, vendredi et samedi de 10h à 22h.
Fermeture anticipée le Vendredi 18 octobre à 20h.
Fermeture hebdomadaire le mardi

Pendant les vacances scolaires l'exposition restera ouverte tous les jours de 10h à 22h
(sauf le mardi / et le dimanche 3 novembre fermeture à 20h / le dimanche 5 janvier fermeture à 20h)

tarifs:
13 €, TR 9 € (16-25 ans, demandeurs d'emploi et famille nombreuse), gratuit pour les moins de 16 ans, bénéficiaires des minima sociaux

accès :
Grand Palais, galeries nationales
entrée galerie sud est
métro ligne 1 et 13: «Champs Elysées-Clemenceau»
ou ligne 9 : «Franklin D. Roosevelt»

audioguides (en location) :
parcours adulte en français, anglais, espagnol, audiodécrit et enfant: 5 €

l'Application de l'exposition :
l'application mobile « tout en une » du Grand Palais est un outil pour suivre l'actualité, préparer sa venue, vivre pleinement les expositions et les événements et conserver en souvenir ses œuvres préférées, ses plus belles photographies et ses meilleurs moments de visite. L'utilisateur se l'approprie par une mise à jour à chaque nouvelle visite.
accès gratuit : un parcours découverte *LES COULEURS DE GRECO* : une dizaine d'œuvres emblématiques pour comprendre les palettes de Gréco, le parcours de l'exposition *salle par salle*, programmation culturelle, visite en audiodescription (en français), activités-jeux pour les enfants (nouveau)
accès payant aux audioguides adultes et enfants : sur Google Play et l'Appstore :
https://tinyurl.com/appligrandpalais

réseaux sociaux
Game of Greco: jouez avec les fonctionnalités sur les stories Instagram pour comprendre les œuvres autrement.
nouvelles vidéos sur la chaine **YouTube**

informations et réservations :
www.grandpalais.fr ou par téléphone au 01 44 13 17 17

https://www.grandpalais.fr/fr/evenement/greco

#ExpoGreco

visuels disponibles pour la presse

Autorisation de reproduction uniquement pendant la durée de l'exposition et pour en faire le compte-rendu.
Reproduction authorised only for reviews published during the exhibition.

Chaque photographie doit être accompagnée de sa légende et du crédit photographique appropriés.
Each image should include the proper credit line.

Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du service presse de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais.
No publication may use an image as a cover photo for a magazine, special insert, Sunday magazine, etc., without the prior consent of the press office of Réunion des musées nationaux-Grand Palais

Les sites web ne peuvent reproduire les images dans une résolution supérieure à 72 dpi.
Internet use shall be restricted to low resolution images, no greater than 72 dpi.

Suite à la reproduction illégale d'images et à la mise en vente de contrefaçon, toutes les images numériques fournies devront être détruites après utilisation spécifiée dans les conditions ci-dessus.

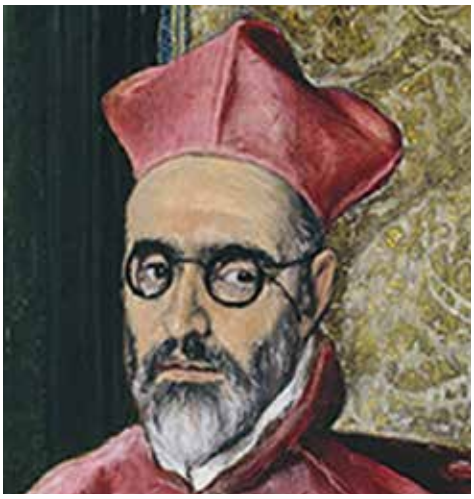
(22 visuels)

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Saint Luc peignant la Vierge
1560-1566
Tempera et or sur toile, marouflée sur bois
41 × 33 cm
Athènes, musée Benaki
© Benaki Museum, Athens, Greece Gift of Dimitrios Sicilianos / Bridgeman Images

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
La Cène ou ***Le Dernier Repas du Christ***
1568-1570
Huile sur panneau
41,5 × 51 cm
Bologne, Pinacoteca Nazionale
Photo © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Mauro Magliani

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Saint Luc
1605-1610
Huile sur toile
98 x 72 cm
Tolède, Cabildo Catedral Primada
Photo © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
L'Adoration du nom de Jésus, dit aussi
Le Songe de Philippe II
Vers 1575-1580
Huile et tempera sur panneau
55,1 × 33,8 cm
Londres, The National Gallery
Photo © The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department

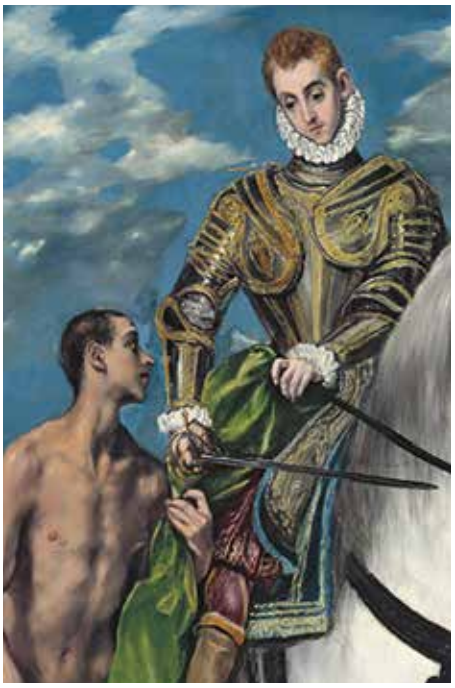


GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Portrait du cardinal Niño de Guevara
Vers 1600
Huile sur toile
171 × 108 cm
New York, The Metropolitan Museum of Art
H. O. Havemeyer Collection, legs de Mrs. H. O. Havemeyer, 1929
© the MET

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Le Christ en Croix adoré par deux donateurs
1595
Huile sur toile
260 × 171 cm
Paris, musée du Louvre, département des Peintures
Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Portrait du frère Hortensio Félix Paravicino
Vers 1609-1611
Huile sur toile
112 × 86,1 cm
Boston, Museum of Fine Arts
Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston.
All rights reserved.

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Le Christ ressuscité
Vers 1595-1598
Bois polychrome
47 × 12,5 × 24 cm
Tolède, Fundación Casa Ducal de Medinaceli
© Bridgeman Images

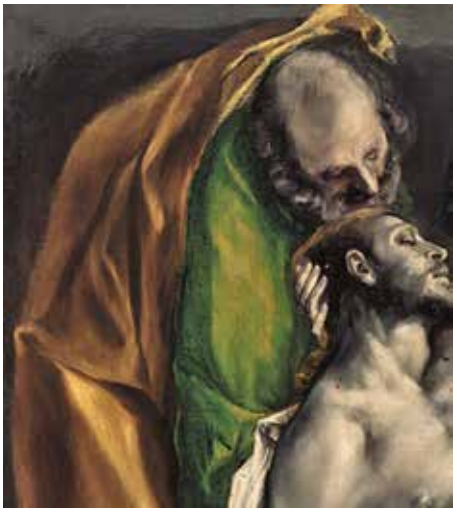


GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Saint Martin et le pauvre
1597 - 1599
Huile sur toile
193,5 x 103 cm
Washington, National Gallery of Art
© Washington, National Gallery of Art

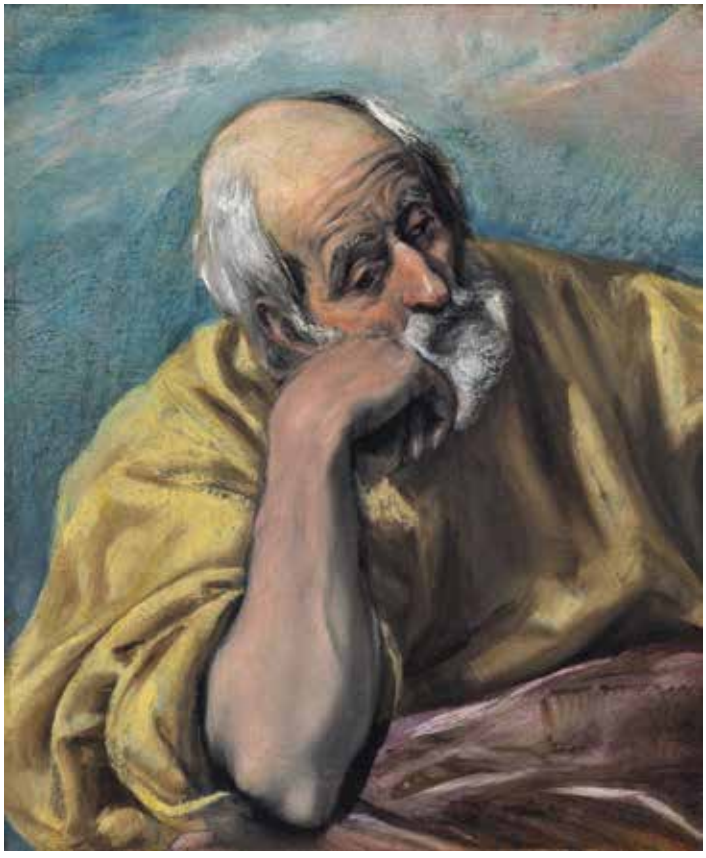
GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
l'Assomption de la Vierge
1577-1579
Huile sur toile
403,2 x 211,8 cm
Chicago, The Art Institute of Chicago; don de Nancy Atwood Sprague en mémoire d'Albert Arnold Sprague, 1906
Photo © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago

GRECO
(Domínikos Theotokópoulos)
La Fable
vers 1585
huile sur toile
65 x 90 cm
Leeds, 8th Earl of Harewood,
Harewood House Trust
© Leeds, Harewood House

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Sainte Marie-Madeleine pénitente
1576-1577
Huile sur toile
157 x 121 cm
Budapest, Szépművészeti Múzeum, inv. 5640 ;
don de Marcell Nemes, 1921
Photo © Selva / Bridgeman Images



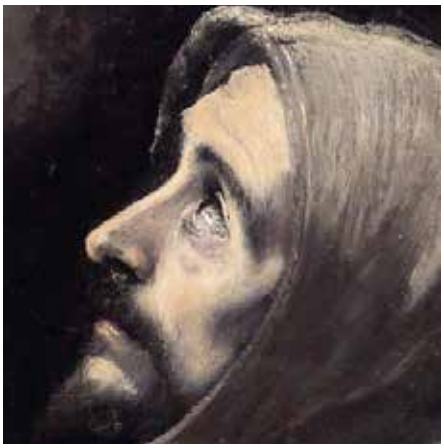
GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Pietà
1580-1590
huile sur toile
121 x 155,8 x 2,5 cm
collection particulière
© collection particulière



GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Saint Joseph
Vers 1576-1577
Huile sur toile
68 × 56 cm
collection particulière
© collection particulière

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
La Vierge Marie
Vers 1590
Huile sur toile
53 x 37 cm
Strasbourg, Musée des Beaux Arts
Photo © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Saint Pierre et saint Paul
1600-1605
Huile sur toile
116 x 91,8 cm
Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya
Photo © Fine Art Images/Bridgeman Images



GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Saint François recevant les stigmates
Vers 1585
Huile sur toile
102,2 x 96,8 cm
Baltimore (Maryland), The Walters Art Museum
© Baltimore, The Walters Art Museum

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Portrait de Jorge Manuel Theotokópouli, fils de l'artiste
1603
Huile sur toile
74 × 51,5 cm
Séville, Museo de Bellas Artes de Sevilla
© Aisa/Leemage

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
Le Christ chassant les marchands du Temple
Vers 1575
Huile sur toile
116,9 x 149,9 cm
Minneapolis, Minneapolis Institute of Art ; The William Hood Dunwoody Fund
© The Minneapolis Institute of Arts

GRECO (Domínikos Theotokópoulos)
L'ouverture du cinquième sceau, dit aussi
la vision de saint Jean
1610-1614
222,3 × 193 cm
Huile sur toile
New York, The Metropolitan Museum of Art;
Rogers Fund, 1956
Photo © The Metropolitan Museum of Art, Dist.
RMN-Grand Palais / image of the MMA

vue de l'exposition *Greco* (1)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (2)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (3)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (4)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (5)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (6)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (7)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (8)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

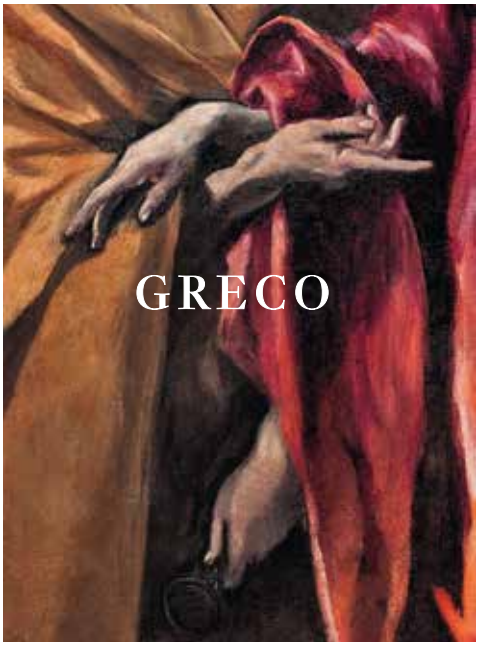
vue de l'exposition *Greco* (9)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (10)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (11)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

vue de l'exposition *Greco* (12)
scénographie Véronique Dollfus
© Rmn-Grand Palais 2019 / Photo Didier Plowy

affiche de l'exposition
© Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris 2019



couverture du catalogue de l'exposition
relié, format 22,5 x 31 cm, 248 pages, 200 illustrations
45 €
parution: le 16 octobre 2019
en coédition avec le Louvre
© Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris 2019

mécènes

En 2011, en devenant mécène de l'exposition *Matisse, Cézanne et Picasso, l'aventure des Stein*, Aurel BGC, leader français de l'intermédiation financière indépendante et filiale du groupe américain BGC Partners, initiait son engagement en faveur de la culture.

Depuis, Aurel BGC a tissé avec la Réunion des musées nationaux – Grand Palais des liens toujours plus étroits autour d'une programmation éclectique et exigeante. Les expositions se sont succédées, allant de la photographie avec *Robert Mapplethorpe*, en passant par l'incroyable collection d'*Icônes Américaines du SFMOMA*, les bandes dessinées d'*Hergé*, la sculpture avec *Rodin, l'exposition du centenaire* et enfin l'art contemporain avec *Michael Jackson : On the Wall* l'année dernière.

Il était donc naturel pour Aurel BGC de s'associer à nouveau à la Rmn-Grand Palais en 2019. Dans les projets accompagnés, Aurel BGC a toujours choisi de soutenir les événements culturels majeurs s'adressant au grand public, pour ainsi contribuer à la diffusion de l'art au plus grand nombre. La rétrospective que la Rmn-Grand Palais consacre à Greco s'inscrit parfaitement dans cette lignée.

Maître incontesté ayant profondément marqué l'Histoire de l'art, Greco n'a pourtant jamais été célébré dans une rétrospective en France. L'exposition au Grand Palais permettra de rendre enfin hommage à l'œuvre spectaculaire de cet esprit libre qui a su imposer son style sans concession, en témoignent ses couleurs audacieuses. En retraçant l'ensemble de sa carrière, la rétrospective inédite Greco permettra d'offrir aux visiteurs du Grand Palais la découverte de son art fougueux et surprenant. Aurel BGC est donc particulièrement fier de soutenir la première grande exposition jamais consacrée en France à cet artiste intemporel.

« *Avec l'exposition du Grand Palais, les visiteurs pourront découvrir la modernité saisissante et fascinante de Greco. Ses formes allongées, ses effets de lumière et ses couleurs si intenses sont autant de caractéristiques que nous retrouverons plus tard chez des artistes comme Chagall, Bacon ou encore Modigliani.* » souligne Jean-Pierre Aubin, Président d'Aurel BGC.

Si la diffusion de la culture est l'une des valeurs fondatrices d'Aurel BGC et le point d'ancrage de son engagement philanthropique, il est une autre cause au cœur de sa politique de mécénat : l'enfance et l'accès à la culture dès le plus jeune âge. C'est pourquoi Aurel BGC organise tout au long de l'année au Grand Palais des moments privilégiés de découverte culturelle et artistique avec des élèves d'écoles franciliennes.

Contact presse :
Agence 187 COM - Elodie Lavesvre
06 62 18 25 93 - elodie@187com.fr

« Le groupe Sanef, gestionnaire de 2000 km d'autoroutes en France, mène depuis de nombreuses années une politique active de mécénat en faveur du rayonnement de la culture espagnole en France et de la culture en région. Il soutient ainsi de nombreuses initiatives culturelles de portée nationale ou régionale, dans l'objectif de faire venir de nouveaux publics.
Le groupe Sanef a également choisi de s'engager en faveur de l'insertion professionnelle en région pour favoriser le retour à l'emploi de personnes en grande difficulté. Il a créé des passerelles entre son mécénat culturel et ses engagements solidaires, convaincu que la culture crée du lien et aide à la réinsertion.
Après avoir soutenu l'exposition Velázquez en 2015 et la rétrospective Miró en 2018, le groupe, avec sa maison mère Abertis, est ravi d'accompagner à nouveau la Rmn-Grand Palais pour l'exposition consacrée au Greco, maître de l'école espagnole du XVI^{e} siècle, dont la modernité ne cesse de nous fasciner. »

Le groupe Sanef

Sanef est la filiale française du groupe Abertis, leader mondial de la gestion d'infrastructures autoroutières.

Le groupe Sanef exploite 2 063 km d'autoroutes, principalement en Normandie, dans le Nord et l'Est de la France. Le groupe emploie environ 2 500 personnes pour un chiffre d'affaires de 1,752 milliard d'euros en 2018.

Principales filiales : Sapn et Bip&Go.

www.sanefgroupe.com

Contacts presse :
Sanef
Direction des Relations institutionnelles et de la RSE

Julie Dramard
Responsable de la communication corporate
julie.dramard@sanef.com

Sandrine Lombard
Responsable mécénat et partenariats culturels
sandrine.lombard@sanef.com

La Stavros Niarchos Foundation (SNF) est fière de soutenir cette formidable exposition sur le travail de Doménico Theotokópoulos -El Greco- au Grand Palais, offrant ainsi à des centaines de milliers de personnes l'opportunité d'apprendre et de s'inspirer de son art.

En tant qu'organisation philanthropique internationale fondée en 1996, la SNF soutient financièrement des projets dans les domaines de l'art et la culture, l'éducation, la santé et le sport ainsi que le domaine social. A travers plus de 4 500 donations faites jusqu'à présent couvrant ces quatre domaines et totalisant plus de €2.4 milliards dans 124 pays, un thème récurrent a été l'amélioration de l'accès aux ressources vitales.

A la SNF, nous considérons l'Art comme une de ces ressources essentielles du fait de sa capacité à nous aider à mieux nous comprendre et de nous connecter à ceux qui ne nous ressemblent pas. En France, nous avons cherché à soutenir des expositions phares qui explorent le patrimoine culturel et engagent les citoyens telles que celles proposées par des institutions comme Le Louvre et l'Institut du Monde Arabe.

Un autre élément clé du travail de la SNF est, comme souhaité par notre fondateur, le partage et la célébration de l'Hellénisme à travers le monde en consacrant la moitié de nos donations à des projets en Grèce ou liés à la Grèce. Né en Crête, imprégné de la tradition Byzantine, formé en Italie et finalement prenant son essor en Espagne, El Greco est un exemple fantastique de l'échange et du mouvement culturel qui caractérise l'histoire Grecque depuis longtemps. Il tient aussi une position unique en tant que figure clé de la transition entre deux périodes importantes de l'art.

Une exposition née du partenariat entre d'importantes institutions européennes et américaines représente le sens contemporain de ce que peut être le partage de l'Hellénisme : l'échange collaboratif d'idées, de traditions et d'expériences par-delà les frontières.

La SNF est ravie de cette présentation exceptionnelle des œuvres de Greco au cœur de la France, offrant ainsi une opportunité unique à notre génération. Nous avons hâte que les amateurs de musées découvrent cette exposition et profitent eux-mêmes des œuvres d'un grand peintre de l'Histoire.

Stavros Niarchos Foundation

Contact presse :
Stavros Niarchos Foundation
Charis DESINIOTI
c.desinioti@SNF.org

partenaires

www.arte.tv

www.6play.fr

www.la-croix.com

www.lepoint.fr

www.ugc.fr

www.ratp.fr

www.lesinrocks.com

www.franceculture.fr

notes