

Le Saint François recevant les stigmates de Greco du musée des beaux-arts de Pau. Nouvelles perspectives d'interprétation.

Résumé

À première vue, il peut paraître difficile de mettre en relation l'œuvre d'un peintre du XVI^e siècle et les questions européennes actuelles. Toutefois, au cours de cette étude, des analyses historiographiques m'ont mené à me confronter avec deux thématiques de grande actualité : premièrement, cette étude analyse le rapport, parfois compliqué, entre les « centres » et les « périphéries ». En deuxième lieu, il se concentre sur la question de l'« identité » territoriale et religieuse dans les études historico-artistiques. J'aimerais brièvement vous illustrer ces propos, en m'appuyant sur le texte que j'ai produit pour ce mémoire.

En premier lieu, j'aimerais résumer le cadre dans lequel j'ai mené cette recherche. Elle vise à analyser un petit tableau, souvent négligé par l'historiographie, du peintre crétois Dominikos Théotokopoulos, dit Greco. Il s'agit d'une œuvre à thème franciscain, qui a été probablement produite comme support pour les pratiques de dévotion moderne tolédanes. Le but de la première partie était celui d'analyser l'iconographie du tableau, car l'identification actuelle présentait à mon avis des problèmes.

Dans la méthodologie que j'ai décidé d'utiliser pour parvenir à comprendre le contenu de l'œuvre, j'ai constaté que malheureusement, ces œuvres ont souvent été analysées et interprétées en ayant comme critère un regard focalisé sur les grands « centres » de la péninsule italienne. Or, en m'appuyant sur les thèses de Jesse Locker, j'ai voulu démontrer que les lieux dits « périphériques », tel Tolède à la fin du XVI^e siècle, pouvaient être des foyers de grands renouveaux en matière artistique et spirituelle, et qu'ils ne dépendaient pas forcément d'un « centre ». (voir p. 10-11)

Si nous tentons d'établir une comparaison avec l'actualité, nous constatons qu'encore aujourd'hui, il est difficile de sortir de ces schémas d'interprétation ; il y a encore tendance à valoriser davantage les grands « centres », en dépit des périphéries. Diverses initiatives de l'Union européenne sont en train de sensibiliser sur ces questions, en valorisant les lieux « ruraux », et en faisant ressortir les spécificités territoriales. La recherche scientifique peut finalement contribuer à sensibiliser les nouvelles générations, et leur permettre d'avoir un regard ouvert et intéressé envers ces lieux.

La seconde partie est centrée sur la question de l'identité territoriale. L'étude historiographique que j'ai menée sur les images dévotionnelles de Greco a montré qu'à partir

du XIX^e siècle, les théoriciens ont voulu mettre en relation les particularités stylistiques de Greco avec ses origines byzantines ; c'est pour cette raison que l'on parle souvent du « byzantinisme » de Greco. Cette particularité stylistique s'expliquerait à cause de certaines similarités entre les principes formels propres de l'art byzantin et l'esthétique tardive du peintre crétois. Ce dernier aurait regardé à son passé d'iconographe, pour produire un art tout à fait « originelle ». Ce que j'ai voulu montrer dans mon étude, c'est que la notion de « byzantinisme » appliquée à Greco, se fonde sur un préjugé historique, qui considère que l'art occidental, à partir de la première modernité, aurait pris ses distances des formes gréco-orthodoxes. Ce mémoire s'inscrit ainsi dans la lignée de différentes études récentes, qui ont visé à démontrer que certaines écoles historiographiques, que l'on peut qualifier de « nationalistes », ont pendant longtemps empêché une vision « globale » de l'histoire de l'art. En effet, en ce qui concerne les rapports entre l'art byzantin et l'Europe de la Renaissance, nous nous trouvons confrontés à deux grandes écoles de pensée qui s'opposent : d'un côté, il y a l'histoire de l'art qui débute avec Giorgio Vasari, auteur des célèbres *Vies* entre 1550 et 1568. Dans ses écrits, il oppose l'art byzantin, qu'il qualifie de « grossière », au nouvel art de la Renaissance italienne, qui aurait surclassé l'art médiéval grec. Ces convictions se sont perpétuées dans les écrits sur l'art, en particulier en Italie, jusqu'aux années 1970. De l'autre côté, il y a les historiens de l'art byzantin, qui voyaient dans l'immuabilité de l'art de l'icône, l'expression d'une « spiritualité hellénistique » pure. Pendant longtemps, ces deux visions ont dès lors empêché de voir les relations qui se tissaient entre ces deux cultures, même si l'on avait des preuves historiques qui le démontraient.

En m'appuyant sur les études de Michele Bacci, historien de l'art médiéviste, qui a conduit une étude historiographique importante sur ce sujet, j'ai voulu montrer qu'à partir du XIV^e siècle, les échanges artistiques entre l'Orient et l'Occident ont été à l'origine de nouvelles images dévotionnelles. Greco, qui fut formé dans l'île de Crète, et qui ensuite migre en Italie et en Espagne, portait avec lui un bagage culturel important, qu'il utilisa pour apporter ce renouveau aux images dévotionnelles, s'inscrivant tout à la fois dans la lignée des peintres occidentaux qui regardaient encore avec enthousiasme à l'art byzantin, tels Titien ou Corrège.

À travers cette contribution, j'ai voulu donc montrer que, l'ouverture vers une vision plus « globale », qui ne s'enferme pas dans des schémas « nationalistes », permet de découvrir et d'interpréter des processus tout à fait importants de l'histoire de l'art. L'échange entre l'Orient et l'Occident a profondément nourri les artistes du XV^e et XVI^e siècle, qui continuent

à collaborer, malgré les convictions de certains théoriciens de l'art de l'époque. Dans une actualité qui voit renaître certaines visions du monde qui désirent diviser le monde en blocs contraposés, j'ai voulu apporter ma petite contribution, pour montrer qu'au sein de l'Union européenne, l'identité s'est construite dans l'échange et dans la collaboration entre différents pays et cultures. Greco est une figure historique qui, encore aujourd'hui, peut témoigner de cela.