

COLLÈGE SCIENCES SOCIALES ET HUMANITÉS

MASTER RECHERCHE

« HISTOIRE, CIVILISATIONS, PATRIMOINES »

PARCOURS : ARTS, CULTURES ET SOCIÉTÉS

***LE SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES
STIGMATES DE GRECO DU MUSÉE
DES BEAUX-ARTS DE PAU.***

NOUVELLES PERSPECTIVES D'INTEPRÉTATION

Travail d'Étude et de Recherche

Présenté par M. Matteo Gargiulo

Sous la direction de M^{me} Delphine Trébosc, Maître de conférences

—
Vol. 1/2

Texte

Juin 2022



***LE SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES
STIGMATES DE GRECO DU MUSÉE
DES BEAUX-ARTS DE PAU.***
NOUVELLES PERSPECTIVES D'INTEPRÉTATION

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je voudrais témoigner toute ma gratitude.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance à la directrice de ce mémoire, Madame Delphine Trébosc, Maître de conférences à l'Université de Pau et des pays de l'Adour, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils, qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Je tiens également à la remercier pour le stage qu'elle m'a proposé dans le cadre du pré-projet de recherche « Paléomusées ».

Je désire aussi remercier Madame Sabine Forero-Mendoza, Professeur à l'Université de Pau et des pays de l'Adour, pour ses cours, ainsi que pour les séminaires qu'elle a animés dans le cadre de mon parcours d'études, qui ont été pour moi de grande inspiration. J'aimerais aussi la remercier pour le soutien moral et intellectuel tout au long de ces années, qui ont été parfois difficiles à cause de la pandémie.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers le Professeur Rodolfo Papa et toute l'équipe de l'Accademia Urbana delle Arti de Rome. Leurs cours d'art sacré ont profondément nourri mes réflexions sur l'iconographie et sur l'histoire des images religieuses qui sont au cœur de ce mémoire.

Je tiens à remercier spécialement Madame Vanessa Rodrigues, Docteure et enseignante en histoire de l'art et archéologie, ainsi que Julie Fesentieu. Les discussions passionnantes que nous avons eues durant ces années ont alimenté et soutenu ce projet de recherche.

Un grand merci à Leonardo Sadovnik, Juliette Martin et Xavier Britsch pour leurs patientes relectures et pour leurs conseils concernant mon style d'écriture, ils ont grandement facilité mon travail.

Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à mon épouse, Mar, sans laquelle ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

Sommaire

INTRODUCTION	6
PREMIÈRE PARTIE : LE <i>SAINTE FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES</i> DE GRECO DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE PAU : UNE ANALYSE ICONOGRAPHIQUE...	17
Chapitre 1 : Les images franciscaines de Greco : variations sur le thème.....	19
Chapitre 2 : Le type iconographique de la stigmatisation de saint François.....	25
Chapitre 3 : La spiritualité franciscaine au XVI ^e siècle : l'interprétation christologique de la vie de saint François.....	31
Chapitre 4 : Tolède, les images dévotionnelles et la <i>Devotio moderna</i>	34
SECONDE PARTIE : LES « ICÔNES DE SAINT FRANÇOIS » DE GRECO : TRADITION ET INNOVATION DANS LA PEINTURE DE DÉVOTION MODERNE	38
Chapitre 1 : Le byzantinisme de Greco : historiographie et problématiques.....	40
Chapitre 2 : José Camon Aznar, les œuvres franciscaines et la <i>rebyzantinization</i>	44
Chapitre 3 : Greco et la <i>maniera greca</i> : les apostilles de Greco aux <i>Vite</i> de Vasari.....	46
Chapitre 4 : Greco, inventeur et peintre d'« icônes » pour la dévotion moderne.....	51
CONCLUSION	63

Avant-propos

Au premier abord, ce mémoire peut sembler atypique dans la mesure où il se concentre principalement sur une seule œuvre. Le projet de cette recherche m'est venu à la suite de l'invitation, qui m'a été adressée par l'association Art&Fac de tenir une conférence sur le *Saint François recevant les stigmates* de Greco au musée des beaux-arts de Pau, le 14 mars 2019. Lors de ma visite au musée, j'ai pu analyser de façon détaillée l'œuvre ; c'est à ce moment que j'ai commencé à avoir des doutes sur l'identification de l'iconographie. Cette représentation des stigmates m'est apparue assez inhabituelle, principalement en raison de la présence du crâne en bas à gauche du tableau. Lorsque j'ai consulté le dossier de l'œuvre, mes doutes se sont intensifiés.

J'ai constaté que, malgré la qualité de l'œuvre, très peu d'études avaient été menées sur elle. Le dossier de l'œuvre établi par le musée s'attarde en premier lieu sur l'attribution douteuse du tableau, en mentionnant la possibilité qu'il puisse s'agir d'une œuvre réalisée par l'atelier du peintre, ou par le fils de Greco, Jorge Manuel. J'ai également été surpris qu'aucun des spécialistes mentionnés dans le dossier n'identifie l'œuvre comme une stigmatisation de saint François. Ce sont les raisons qui m'ont poussé à conduire en premier lieu une étude iconographique approfondie.

Par la suite, j'ai été surpris de remarquer que les œuvres franciscaines de Greco, malgré leur popularité, avaient rarement été étudiées du point de vue iconographique. C'est pour cette raison que, dans le développement de ma recherche, je pars spécifiquement du tableau du musée de Pau et de l'identification de l'iconographie, pour ensuite m'élargir à l'ensemble du corpus franciscain de Greco.

Introduction

Greco et l'iconographie franciscaine

L'œuvre tolédane de Greco frappe par le nombre de variantes que le peintre sut tirer de ses inventions et par le nombre de répliques que ces dernières suscitent. C'est surtout dans sa période tolédane qu'il produit un nombre significatif de représentations de saints. Il s'agit de tableaux de petit ou de moyen format, qui porteraient des saints souvent en oraison ou en méditation. Les saints représentés le plus souvent sont Dominique, Jacques, Jérôme et Marie-Madeleine. En moindre quantité, nous trouvons des portraits des saints Pierre, Paul, Jean le Baptiste et Jean évangéliste, ainsi que des portraits de sainte Véronique, cette dernière avec la Sainte Face. Plus intéressants encore sont les cas de reprise et de variation de certaines compositions ; il s'agit d'une pratique qui l'accompagne tout au long de sa carrière et se cristallise parfois autour d'un même thème ou d'un même schéma de départ sur plus de quarante ans, témoignant de la constance de ses recherches. L'iconographie de saint François est indubitablement celle qui inspira à Greco le plus de solutions différentes¹. La fonction dévotionnelle de ces œuvres est au cœur des choix formels adoptés par l'artiste. Dans cette étude, nous chercherons à comprendre la profonde connexion qu'il existe entre les choix picturaux de Greco et leur fonction dans le contexte tolédan.

L'iconographie franciscaine de Greco était célèbre à son époque. Nous le savons, car elle est mentionnée dans *L'arte de la pintura*² du peintre et théoricien espagnol Francisco Pacheco. Ce dernier loue les représentations de saint François par le peintre crétois, car, selon lui, elles se conforment au mieux à l'histoire de celui-ci. L'ouvrage de Pacheco, qui servait entre autres de manuel iconographique, contribua à accroître la popularité de ces images.

En ce qui concerne l'historiographie récente, la production d'œuvres dévotionnelles à sujet franciscain a été étudiée pour la première fois de manière approfondie par José Camon Aznar dans sa monographie sur le peintre crétois³. Il souligne la quantité importante d'œuvres à ce sujet, et estime qu'une forte spiritualité émanerait de ces tableaux.

En 1963, José Gudiol publie un article dans lequel il examine le vaste corpus d'œuvres franciscaines de Greco⁴. Après avoir analysé à peu près deux-cents tableaux, il parvient à

¹ KIENTZ Guillaume, « Greco et l'image. Invention et variation » dans *Greco*, exposition, Paris, Grand Palais, 16 octobre 2019-10 février 2020, Guillaume Kientz (dir.), Paris, RMN-Grand Palais Louvre éditions, 2019, p. 20.

² PACHECO Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Seville, S. Faxardo, 1649.

³ AZNAR José Camon, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (1950), vol. 1.

⁴ GUDIOL José, « Iconography and Chronology in El Greco's Paintings of St. Francis », *The Art Bulletin*, n° 3, vol. 44, septembre 1962, p. 195-203.

identifier treize variations sur le thème de saint François. Gudiol fournit une catégorisation des diverses variantes, et il souligne que ces dernières peuvent parfois connaître des variations, surtout en ce qui concerne les éléments iconographiques présents. En 2016, Józef Grabski a publié un article intitulé « The Iconography of St. Francis in the Work of El Greco and His Workshop: Typology, Variants, Derivatives »⁵. Il y actualise les recherches effectuées par Gudiol, pour les compléter avec les découvertes plus récentes d'œuvres de ce même type. Ces études sont précieuses, car elles fournissent une vision d'ensemble sur la vaste production d'œuvres franciscaines du peintre crétois. Une moindre importance est toutefois accordée à l'identification des iconographies représentées dans les tableaux.

Dans le cadre de cette étude, nous focaliserons notre attention sur le *Saint François recevant les stigmates*, conservé au musée des beaux-arts de Pau (fig. 1). Il s'agit d'un tableau de petit format, daté entre 1590 et 1595. Il est entré dans les collections du musée en 1904, par acquisition. Paul Lafond, conservateur et spécialiste de la peinture espagnole, contribua à l'achat de l'œuvre. Elle connut une fortune discrète ; nous conservons une copie de l'œuvre, peinte par Blas Muñoz en 1683, qui en témoigne. Néanmoins, ce n'est qu'en 1913, lorsque Lafond publia un ouvrage intitulé *Le Greco, essai sur sa vie et sur son œuvre*⁶, que le tableau de Pau (fig. 1) est mentionné dans son œuvre.

Nous constatons que ce tableau est connu sous différents titres : Paul Lafond l'identifie comme un *Saint François d'Assise en prière*⁷ ; dans les catalogues raisonnés rédigés par Harold Wethey⁸, José Gudiol⁹ et José Camon Aznar¹⁰, l'œuvre est considérée comme un *Saint François en extase*. L'identification de l'iconographie du tableau comme une stigmatisation de saint François n'apparaît donc pas dans la bibliographie. Le corpus des stigmatisations de saint François peintes par Greco est connu¹¹ ; nous remarquons que ces tableaux diffèrent sensiblement entre eux en ce qui concerne leur contenu.

En ce qui concerne l'iconographie de la stigmatisation, ainsi que son développement au XV^e et XVI^e siècle, elle a déjà fait l'objet d'une recherche conduite par John Fleming. Ce dernier, spécialiste de littérature médiévale, a mené en 1983 une étude sur le célèbre tableau de

⁵ GRABSKI Józef, « The Iconography of St. Francis in the Work of El Greco and His Workshop: Typology, Variants, Derivatives », dans *Art in the time of El Greco*, Andrzej Witko (dir.), Kraków, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II. Wydawnictwo Naukowe, 2016, p. 103-120.

⁶ LAFOND Paul, *Le Greco. Essai sur sa vie et sur son œuvre*, Paris, E. Sansot, 1913.

⁷ Id., planche XIII.

⁸ WETHEY Harold E., *El Greco y su escuela. Catálogo comentado*, Madrid, Guadarrama, 1967, vol. 2, cat. 217.

⁹ GUDIOL José, *Doménikos Theotokopoulos: 1541-1614. Biographie et catalogue*, traduit par Robert Marrast, Barcelone, Ed. Polígrafa, 1983 (1971), cat. 160.

¹⁰ AZNAR José Camon, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (1950), vol. 2, cat. 643.

¹¹ Voir les figures 1, 3, 8, 11, 14, 15, 17.

Giovanni Bellini, le *Saint François au désert* conservé dans la Frick collection (fig. 2). Fleming conteste les résultats de la recherche de Millard Meiss qui, dans une étude approfondie sur l'œuvre publiée en 1963, estime qu'il s'agit d'une libre réinterprétation de la tradition iconographique de la stigmatisation. Dans l'introduction de son étude, Fleming se dit étonné d'une telle identification ; il affirme qu'il ne pouvait pas s'agir d'une stigmatisation, à cause de l'absence du séraphin. Cette absence s'expliquerait, selon Meiss, par l'invention bellinienne, qui consisterait à représenter une « stigmatisation produite par la lumière¹² ». L'auteur explique que c'est la lumière divine, qui provient de l'angle supérieur gauche du tableau, qui imprimerait les plaies sur le corps du saint ; ce choix plastique de Bellini soulignerait davantage la communion spirituelle de François avec Dieu plutôt que son analogie physique avec le Christ incarné et crucifié. Il justifie cette solution formelle du peintre en affirmant que les textes franciscains, à partir du XIII^e siècle, mettaient plus l'accent sur les plaies du saint que sur l'apparition séraphique¹³. L'unique source franciscaine qu'il utilise pour appuyer ses affirmations est une édition de 1784 du *Liber de conformitate beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, intitulée *L'alcoran des Cordeliers*¹⁴. Dans ce texte, l'auteur fait dire à Barthélemy de Pise que les plaies de saint François furent imprimées par le Christ « de ses propres mains¹⁵ ». Ainsi, selon Meiss : « Les rayons ne passaient pas d'une blessure à l'autre, et le corps brisé était subordonné à la communion avec Dieu¹⁶ ». Pour Fleming, l'hypothèse d'interprétation de Meiss ne peut pas être retenue, car elle se fonde sur un seul texte, qui ne reflète pas les interprétations théologiques et spirituelles des stigmates en vigueur depuis le Moyen-Âge et qui est issu d'une version satirique d'une source tardive. Fleming souligne d'ailleurs que les sources textuelles reconnues par l'Ordre Franciscain, telles les deux vies de Thomas de Celano et la célèbre *Legenda Maior* de saint Bonaventure, accordaient une importance centrale à l'apparition séraphique, car c'était le Christ lui-même qui apparaissait sous la forme d'un séraphin ; ce point était fondamental, dans la mesure où les stigmates faisaient du saint un *alter Christus*. En ce qui concerne les représentations picturales, Fleming considère que la complexité de l'identification de la scène représentée est due au grand nombre d'inventions iconographiques apparues entre le

¹² FLEMING John V., *From Bonaventure to Bellini : an Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton, N.J, Princeton University Press, 1982, p. 11.

¹³ MEISS Millard, « Giovanni Bellini's St. Francis », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, vol. 3, 1963, p. 9-146, p. 29.

¹⁴ Fleming explique que cet ouvrage est une traduction française du XVIII^e siècle d'une œuvre du protestant allemand Erasmus Alber, intitulée *Der Barfuser Muenche Eulenspiegel und Alcoran*, réalisée en 1544. Il s'agit d'une version satirique du *Liber de conformitate beati Francisci ad vitam Domini Jesu*, daté de la fin du XIV^e siècle et rédigé par le frère franciscain Barthélemy de Pise. FLEMING John V., *op. cit.*, p. 12.

¹⁵ MEISS Millard, *op. cit.*

¹⁶ Id.

XV^e et le XVI^e siècle. Toutefois, lorsque l'on analyse la tradition picturale du type iconographique des stigmates, nous observons que l'apparition séraphique a toujours eu une place centrale, même à la fin du XVI^e siècle. Dès le XIII^e siècle, le saint est représenté à genoux, tourné vers l'apparition du Christ séraphique ; l'impression des plaies est rendue visible grâce à des rayons lumineux qui partent des membres du Christ et qui rejoignent les membres du saint. Meiss suggère que l'innovation plastique de Bellini montrant une « stigmatisation par la lumière » expliquerait l'abandon de la tradition iconographique et serait justifiée par une nouvelle lecture spirituelle des stigmates. Fleming conclut en affirmant que cet éloignement présumé, à la fois des sources textuelles et de leur interprétation, ainsi que de la tradition des images, est un argument non pertinent pour identifier l'œuvre comme une stigmatisation du saint.

Lorsque l'on analyse le corpus franciscain de Greco, nous observons que souvent, ce sont des œuvres dépourvues de l'apparition séraphique qui sont identifiées comme des *Saint François recevant les stigmates* ; le tableau du musée de Pau (fig. 1) ne fait pas exception. On pourrait considérer ce choix du peintre comme une réinvention du type iconographique, ou que les images représentent une « stigmatisation par la lumière » comme celle que Meiss identifie dans le *Saint François au désert* de Bellini (fig. 2). Toutefois, les affirmations de Francisco Pacheco, qui louent l'œuvre franciscaine du peintre, car elle se conforme au mieux à l'histoire du saint, rendent une telle interprétation difficilement applicable aux œuvres du peintre crétois. Pour ces raisons, nous pensons que certains tableaux du corpus ne peuvent pas être identifiés comme des *Saint François recevant les stigmates*.

Nous avons décidé de conduire une étude approfondie sur le tableau du musée de Pau. Dans un premier temps, nous analyserons le corpus des œuvres franciscaines de Greco. En établissant une comparaison entre les différentes iconographies réalisées par le peintre, nous chercherons à discerner quelles images posent problème quant à leur identification iconographique.

Dans un deuxième temps, nous mènerons une étude sur le récit des stigmates de saint François. Nous analyserons les sources franciscaines, ainsi que l'histoire du type iconographique de la stigmatisation ; à cette fin, nous avons choisi d'examiner un corpus d'œuvres qui vont du XIII^e siècle jusqu'au XVI^e siècle. Cette analyse permettra, dans un premier temps, d'établir quelles œuvres de Greco peuvent être inscrites dans ladite tradition. Nous nous fixons d'ailleurs comme objectif de proposer une nouvelle identification de l'iconographie du tableau du musée de Pau (fig. 1) et du tableau homonyme conservé dans la collection Abelló (fig. 11). À cet égard, nous nous focaliserons sur les écrits de saint

Bonaventure. En effet, au XVI^e siècle, à la suite de la réforme de l'Ordre franciscain, accompagnée par la fondation de l'Ordre des Capucins autour de 1525, les textes de Bonaventure – qui était considéré comme le deuxième fondateur des franciscains – furent réédités à plusieurs reprises. À Venise, la vénération pour Bonaventure était très forte, au point que, en 1588, il fut proclamé Docteur de l'Église¹⁷. Ses textes sont une source indispensable pour le repérage des multiples iconographies de saint François inventées à la Renaissance.

Dans un troisième temps, nous allons nous intéresser aux raisons qui ont poussé Greco à produire autant d'œuvres à sujet franciscain. Il est en premier lieu nécessaire de souligner l'importance de la figure de saint François dans les courants réformistes du XVI^e siècle. En effet, saint François se trouve à l'arrière-plan de tous les renouveaux religieux qui ont eu lieu à partir du XIV^e siècle. Saint François est le saint privilégié de Dante dans la *Divine Comédie*¹⁸ ; c'est à la popularisation de la figure de saint François qu'un nombre de chercheurs a attribué l'introduction d'un « art pathétique nouveau » au XIII^e siècle, comme l'a défini André Chastel¹⁹. Au XVI^e siècle, saint François devient une figure centrale dans le processus de la Réforme catholique. Dans le Missel de Pie V, promulgué le 14 juillet 1570, saint François reçoit l'appellation de *confessor*, c'est-à-dire de témoin de la Foi ; cette qualification souligne le rôle du saint en tant que figure générique antihérétique et catholique²⁰. Mais c'est surtout l'appellation d'*alter Christus* qui détermine sa popularité. De ce fait, la dévotion à saint François était très répandue dans le milieu catholique.

Ce seul fait permet de justifier la production intensive d'images dévotionnelles de saint François, néanmoins un autre facteur doit être également retenu : la production d'images dévotionnelles et leur circulation à Tolède étaient strictement liées aux pratiques religieuses qui se sont développées au XVI^e siècle. Dans son ouvrage *Art and Reform in the Late Renaissance after Trent*, Jesse Locker souligne que, dans le cadre de la Réforme catholique, les réformes « locales » eurent un impact très important sur les pratiques dévotionnelles et, par conséquent, sur le développement de certaines formes artistiques. Ces scénarios

¹⁷ TREFFERS Bert, « Il Francesco Hartford del Caravaggio e la Spiritualità francescana alla fine del XVI. sec. », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 1/2, vol. 32, 1988, p. 145-172, p. 154-158.

¹⁸ AUERBACH Erich, « St. Francis of Assisi in Dante's Commedia », *Italica*, n° 4, vol. 22, décembre 1945, p. 166-179 ; CACCIARI Massimo, *Doppio ritratto: San Francesco in Dante e Giotto*, Milan, Adelphi, 2012.

¹⁹ Chastel André, *L'Art Italien*, Paris, Flammarion, 1983, p. 126. L'étude qui fut précurseur de cette affirmation est celle d'Henry Thode, publiée en 1904 : THODE Henry, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, G. Grote, 1904. Plus récemment, la question a été reprise par Georges Didi-Huberman et Massimo Cacciari : DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte : motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007 ; CACCIARI Massimo, *op.cit.*

²⁰ CICERI Antonio, « Francesco d'Assisi nell'immagiario culturale/devozionale del XVI secolo » dans *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio: saggi*, Lionello Puppi (dir.), Milan, Skira, 2015.

« périphériques » ont trop souvent été négligés par l'historiographie, au profit d'un regard focalisé sur les grands centres de la péninsule italienne²¹. Nous avons dès lors jugé nécessaire, dans un dernier temps, d'inscrire la production franciscaine dans le contexte culturel et dévotionnel tolédan, pour comprendre les choix plastiques opérés par Greco.

Les images dévotionnelles et la tradition byzantine

Dans la seconde partie de ce mémoire, nous étudierons les solutions formelles mises en œuvre par Greco pour la réalisation du *Saint François recevant les stigmates* du musée de Pau (fig. 1).

En analysant l'historiographie, nous remarquons qu'à partir du XIX^e siècle, le soi-disant « génie » du peintre a souvent été associé à son « byzantinisme ». En ce qui concerne la production des images dévotionnelles, elle a été mise en relation avec les origines byzantines de Greco par José Camon Aznar. Ce dernier situe le recours au style byzantin dans une phase de sa carrière qu'il nomme *la epoca de los santos*. Cette période, qui va de 1590 à 1596, est selon Aznar cruciale, car elle voit un changement « radical » dans l'esthétique de Greco. C'est à cette période également que l'œuvre de Greco voit, selon Aznar, une progressive *rebyzantination*. Ce terme indiquerait un « retour » à des formes proches des caractéristiques de l'art byzantin, apprises lors de sa formation en Grèce. Aznar explique ainsi les figures démesurées qui caractérisent le style pictural du peintre crétois. Si nous regardons la production artistique de Greco, nous pouvons en effet constater qu'il commence sa carrière en tant que peintre d'icônes. Lorsqu'il s'installe à Venise en 1568, il travailla en premier lieu dans l'atelier de Titien. Les œuvres italiennes de Greco héritent beaucoup de sa formation vénitienne, et elles sont souvent comparées aux œuvres de son maître italien et d'autres peintres, tels Tintoret ou Véronèse. C'est à partir de son arrivée en Espagne en 1577 que sa technique picturale change à nouveau, et progressivement, le style du peintre s'affermi, produisant des figures géométriques et des espaces dépourvus de perspective. Ce sont en effet les œuvres de la période espagnole, comme le fameux *Expolio* (fig. 33) ou *L'Adoration du nom de Jésus* (fig. 37), qui sont souvent associées au « byzantinisme » du peintre crétois.

Les œuvres franciscaines de Greco seraient dès lors à insérer dans un processus de retour aux formes byzantines pour deux raisons. D'une part à cause des solutions formelles employées par le peintre, c'est-à-dire l'isolement de la figure du contexte narratif, ainsi que le cadrage resserré, qui étaient caractéristiques des icônes byzantines. Guillaume Kientz,

²¹ LOCKER Jesse (dir.), *Art and Reform in the Late Renaissance after Trent*, New York, Routledge, 2018, p. 11.

lorsqu'il décrit un tableau de saint François récemment réapparu dans une collection particulière de Londres (fig. 3), se concentre sur « l'effet de close-up » de la composition ; ce choix pictural renverrait à l'*Imago Pietatis* du Christ des douleurs, afin de susciter une réponse émotionnelle du fidèle²². Le type iconographique de « l'homme des douleurs » trouve son origine dans la tradition byzantine. Il figurait le corps du Christ mort en position verticale, avec les bras croisés sur la poitrine. Cette iconographie du Christ est visible dans une petite icône en mosaïque conservée dans la basilique de Santa Croce in Gerusalemme à Rome (fig. 4). Les observateurs de la Renaissance considéraient cet objet comme une documentation visuelle de l'apparition miraculeuse survenue au VI^e siècle alors que le pape Grégoire le Grand célébrait la messe. L'iconographie de l'Homme des douleurs est apparue en 1300 ; l'icône n'a probablement été apportée à Rome que vers 1400, ce qui en fait une entrée tardive dans le développement de cette iconographie²³. D'autre part, la pratique artistique byzantine se caractérisait par la répétition d'un modèle prototypique, les icônes représentant des iconographies qui avaient traditionnellement des origines ancestrales, et aucune variation sur ces modèles n'étant permise aux peintres. Dans l'œuvre franciscaine de Greco, nous retrouvons ce travail en série à partir d'un modèle ; la différence profonde réside dans le fait que le peintre s'employait à inventer de nouvelles iconographies.

La question de la *rebyzantinisation* du style de Greco pose des interrogations importantes : qu'implique le fait de mettre en relation l'art byzantin et les œuvres dévotionnelles de Greco ? En admettant que le peintre décide de se référer à la tradition byzantine pour la réalisation de ses œuvres, pouvons-nous affirmer qu'il abandonne ses références vénitiennes ?

Dans un premier temps, nous nous attarderons sur les argumentations qui ont porté l'historiographie à associer la production d'œuvres dévotionnelles de Greco à la tradition byzantine. Dans un deuxième temps, nous focaliserons notre attention sur l'étude de José Camon Aznar ; nous verrons comment, selon lui, l'œuvre franciscaine de Greco doit être assimilée à l'esthétique byzantine.

Dans un troisième temps, nous essaierons d'établir quelles pouvaient être les positions artistiques de Greco à l'égard de la tradition byzantine et de la peinture vénitienne. Ses avis sur l'art byzantin sont connus grâce à une note manuscrite dans une édition des *Vies* de

²² KIENZT, Guillaume, *op. cit.*, p. 21

²³ NYGREN Christopher J., « Titian's *Ecce Homo* on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting », *The Art Bulletin*, n° 1, vol. 99, 2 janvier 2017, p. 36-66, p. 46-47.

Vasari, que le peintre rédigea lors de son séjour à Tolède, dans les années 1580²⁴. Lorsque Vasari critique la peinture grecque byzantine, en l'opposant aux progrès du nouvel art de la Renaissance, Greco prend bizarrement parti pour l'art byzantin en défendant la *maniera greca*²⁵. La littérature dédiée au peintre a interprété de différentes façons cette prise de position. En effet, nous avons remarqué que souvent, l'apostille en question a été analysée à part par rapport aux autres annotations que le peintre a laissées dans le même ouvrage. Cela a conduit les chercheurs à considérer que cette apostille montrait des considérations intimes du peintre, qui provenaient d'un sentiment « nationaliste » ou de son goût pictural personnel. Si ces hypothèses étaient fondées, on saurait pour quelle raison nous constatons une *rebyzantinisation* dans l'œuvre dévotionnelle tolédane du peintre : devant le fait que Greco commença son activité comme peintre d'icônes, et qu'il eut un discret succès dans cette occupation²⁶, nous pourrions considérer que le peintre a choisi, à la fin de sa carrière, de délaisser la tradition picturale vénitienne ; il aurait par la suite mêlé les deux langages picturaux, byzantin et occidental, pour produire des images originales qui pouvaient convenir à la fois au marché artistique et à son goût personnel. Or les études récentes conduites par Michel Hochmann sur l'ensemble des apostilles de Greco, montrent que le peintre n'apprécie pas uniquement la peinture byzantine dans ses annotations : il admire également la peinture italienne, et plus particulièrement celle des praticiens du nord de la péninsule. Nous mènerons dès lors une analyse sur les annotations du peintre, à partir des nouvelles découvertes de Michel Hochmann.

En dernière instance, nous focaliserons notre attention sur l'emploi de modèles byzantins dans sa peinture. En effet, la *rebyzantinization* mentionnée par José Camon Aznar semble fondée sur un préjugé historique, qui a considéré que l'art occidental prenait ses distances par rapport aux formes artistiques gréco-orthodoxes, surtout tout au long du XVI^e siècle. Greco, dans son « individualisme », aurait décidé de reprendre certaines solutions formelles qui se reprochaient de l'art byzantin. Ce choix ne pouvait être mis en relation avec la

²⁴ Les annotations furent partiellement publiées pour la première fois dans la *Gazette des beaux-arts* par Xavier de Salas : DE SALAS Xavier, « Un exemplaire des 'Vies' de Vasari annoté par le Greco. », *Gazette des beaux-arts*, 69, 1967, p.177-80. En 1992, elles furent rééditées dans : DE SALAS Xavier (†) et MARIAS Fernando, *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Real Fundación de Toledo, 1992.

²⁵ Par cette locution, Vasari désigne le style grec dans la peinture du Moyen-Âge. Sous sa plume, elle est chargée d'un fort mépris.

²⁶ Aujourd'hui, des documents nouvellement découverts ont substantiellement modifié l'image de l'artiste qui prévalait au début du XX^e siècle. Les recherches persévérantes des chercheurs grecs dans les archives de Venise, où sont conservés les documents relatifs à la période de domination vénitienne en Crète, ont révélé un nombre important de documents attestant du fait que l'artiste avait déjà le titre de maître en Crète en 1563 ; qu'il avait une famille et partageait une maison avec la famille de son frère aîné Manousos ; que ses œuvres peintes à la « manière byzantine » étaient très appréciées. HADJINICOLAOU Nicos, « Early and Late El Greco » dans *Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Anastasia Drandaki (dir.), New York, Onassis Foundation, 2009, p. 29.

production d'images dévotionnelles occidentales, car l'Occident avait supposément coupé les ponts avec la tradition des images religieuses byzantines. Récemment, l'ouverture d'un nouveau champ d'études a permis de commencer à remettre en question ces *a priori*. Dans l'introduction de *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Angeliki Lymberopoulou et Rembrandt Duits mettent en évidence les raisons pour lesquelles la question des modèles byzantins et de leur utilisation à la Renaissance n'a été abordée que récemment par l'historiographie. Pendant longtemps, en effet, les déclarations de Vasari sur la soi-disant manière grecque, qui aurait été dépassée par les peintres modernes, ont été considérées comme fondées. Si de nombreuses descriptions de Vasari ont été remises en question, cette lecture spécifique est longtemps restée incontestée dans le milieu historico-artistique. De même, les historiens de l'art byzantin ont souvent affirmé que jusqu'à la chute de Constantinople, la communauté gréco-orthodoxe était largement hostile au christianisme latin et rejetait les influences artistiques occidentales. Selon eux, c'était même le cas sur l'île de Crète, qui était passée de Byzance à Venise peu après la quatrième croisade (1204) et qui était donc une région où les chrétiens d'Occident et les Grecs orthodoxes cohabitaient. Par conséquent, l'art byzantin tardif et l'art occidental de la Renaissance ont été étudiés comme deux phénomènes distincts²⁷. Eu égard à ce constat, les éléments byzantins dans la peinture de Greco ne pouvaient qu'être inscrits dans sa pratique personnelle, et non être mis en relation avec le soi-disant « progrès » de l'art occidental.

Les études récentes sur le sujet ont commencé à mettre en lumière la relation dynamique qui existait entre les images de culte importées de Byzance et la pratique artistique de la fin du Moyen Âge et de la Renaissance en Italie et en Europe. Dans le catalogue *Byzantium : Faith and Power*, publié à l'occasion de l'exposition éponyme au Metropolitan Museum de New York en 2004, Maryan Ainsworth met en relief l'importance des icônes byzantines en tant qu'objets religieux dans l'Europe du début de la Renaissance, en particulier les images de la Vierge qui étaient traditionnellement attribuées à l'évangéliste Luc²⁸. Depuis, Alexander Nagel et Christopher Wood ont attiré l'attention sur le fait que les icônes byzantines faisaient partie de la culture naissante de la collection d'art dans l'Italie du XV^e siècle²⁹.

²⁷ LYMBEROPOULOU Angeliki et DITS Rembrandt (dir.), *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Burlington, Ashgate, 2013, p. 1-2.

²⁸ EVANS Helen C. (éd.), « "A la façon grèce" : the Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons » dans *Byzantium: faith and power (1261-1557)*, Helen C. Evans (éd.), New York : New Haven, Metropolitan Museum of Art ; Yale University Press, 2004, p. 524-545.

²⁹ NAGEL Alexander et WOOD Christopher S., *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010, p. 105-107.

Ce sont surtout les nouvelles études sur les icônes « hybrides » produites en Crète et à Venise entre le XIV^e et le XVI^e siècle, qui jouent un rôle fondamental pour la compréhension de la circulation de modèles occidentaux et orientaux, dans les deux aires géographiques. C'est en particulier Michele Bacci, historien de l'art médiéval, qui, dans plusieurs études³⁰, a commencé à remettre en question les *a priori* avec lesquels on analysait la production de ces icônes. Ces travaux montrent que pendant longtemps, l'analyse des images dévotionnelles a été biaisée par la conviction que l'art oriental chrétien, et particulièrement l'art de l'icône, était toujours resté « statique » et « immuable », car elle devait exprimer la forte « spiritualité hellénique ». L'icône devait dès lors obéir à des principes formels stricts, qui se caractérisaient par le manque de « naturalisme » dans la réalisation des corps, en faveur d'une rigidité géométrique, ainsi qu'une représentation de l'espace dépourvue de perspective. De l'autre côté, l'art occidental aurait commencé à réagir à cette rigidité, en introduisant, à partir du XIII^e siècle, la perspective géométrique, ainsi qu'un rendu des figures plus « naturaliste ».

Les œuvres créto-vénitiennes des XV^e et XVI^e siècles, quant à elles, sont définies comme des objets « hybrides », car elles mélangent des éléments et des modèles issus de la tradition occidentale avec le style gréco-orthodoxe. Le plus célèbre exemple de ce type d'icônes est la *Pietà* produite par Nicos Tzafouris. (fig. 5). Ce dernier était un peintre grec, actif à Candie, qui connaissait et employait des modèles vénitiens dans ses œuvres. Ainsi, sa version de la *Pietà*, reprend un modèle du tableau homonyme réalisé par Giovanni Bellini (fig. 6). Cet exemple montre efficacement que l'art de l'icône pratiqué à Candie, à cheval entre le XV^e et le XVI^e siècle, n'était point « statique » : Tzafouris retravaille le modèle de Bellini, qui était lui-même sans aucun doute une reformulation d'une icône byzantine traditionnelle³¹. On voit qu'une utilisation de types iconographiques et de modèles stylistiques était possible dans les deux aires géographiques, dans la mesure où elle parvenait à véhiculer plus efficacement certaines significations universellement partagées³².

Nous analyserons le panorama historiographique proposé par Michele Bacci dans ses différentes études. En outre, l'analyse des productions « hybrides » sera cruciale pour remettre en question les *a priori* historiques sur la production d'images dévotionnelles ; le

³⁰ BACCI Michele, « Veneto-Byzantine “Hybrids” : Towards a Reassessment », *Studies in Iconography*, vol. 35, 2014, p. 73-106 ; « The Holy Name of Jesus in Venetian-Ruled Crete », *Convivium*, n° 1, vol. 1, 2014, p. 190-205 ; « On the Prehistory of Cretan Icon Painting », *Frankokratia*, n° 1-2, vol. 1, 13 mars 2020, p. 108-164 ; Bacci Michele et Bay Caterina (dir.), *Giunta Pisano e la tecnica pittorica del Duecento*, Florence, Edifir, 2021.

³¹ BACCI Michele, « On the Prehistory of Cretan Icon Painting », *op. cit.*, p. 114.

³² Id.

dépassement de ces préconceptions permettra de regarder sous une nouvelle perspective la *byzantinisation* du style de Greco.

Nous analyserons également la production d'œuvres dévotionnelles dans l'Italie du Nord au XVI^e siècle, en relation avec les solutions formelles byzantines employées par Greco. À partir d'une source, nous verrons que l'évolution de la catégorie morphologique de l'icône engagée par des artistes occidentaux, tels que Titien et Corrège, a été à l'origine du renouveau de ce type d'images à l'œuvre en Occident durant le XVI^e siècle. Ainsi dans l'œuvre de Titien, qui était le maître de Greco lors de son séjour vénitien, nous trouvons à plusieurs reprises l'emploi de modèles byzantins lorsqu'il peint des représentations de l'*Ecce Homo*. En particulier, c'est la version réalisée en 1547, aujourd'hui conservée au musée du Prado (fig. 7), qui frappe par ses références multiples à la tradition byzantine. L'*Ecce Homo* de Titien reprend le format pictural en demi-figure de l'*Imago Pietatis* de Santa Croce (fig. 4), ainsi que le positionnement de ses mains et l'inclinaison de la tête. Ce sont ces caractéristiques qui rendaient l'*Imago Pietatis* immédiatement reconnaissable pour les premiers spectateurs modernes. Christopher Nygren a identifié un autre élément important, qui rapproche davantage l'image de Titien du prototype byzantin : l'œuvre est peinte sur de l'ardoise. L'icône de Santa Croce était une mosaïque de pierre ; le tableau de Titien en reprenait la typologie visuelle et le support. Il s'agit indubitablement d'un tableau réalisé à la manière moderne ; toutefois, son support lui confère une affinité matérielle avec cette icône³³. Cet exemple ouvre une nouvelle perspective quant à la compréhension de l'emploi des modèles byzantins dans la réalisation d'images dévotionnelles par les artistes italiens dans la deuxième moitié du XVI^e siècle. Grâce à la comparaison entre les réalisations de Titien et de Corrège et les œuvres dévotionnelles de Greco, nous proposerons une nouvelle interprétation de l'emploi des références byzantines et nous tenterons ainsi de définir les images franciscaines comme de nouvelles « icônes », destinées à la dévotion moderne, réalisées dans la lignée des peintres occidentaux de la Renaissance.

³³ NYGREN Christopher J., « Titian's *Ecce Homo* on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting », *The Art Bulletin*, n° 1, vol. 99, 2 janvier 2017, p. 36-66, p. 48-49.

Première partie : *Le Saint François recevant les stigmates* de Greco du musée des beaux-arts de Pau : une analyse iconographique

Dans l'œuvre de Greco, il existe de nombreuses œuvres qui représentent saint François. Aujourd'hui, on en connaît environ deux cents, réalisées par le peintre, par son atelier ou par Jorge Manuel. On sait d'ailleurs que des copistes ont réalisé des reproductions de ces mêmes œuvres tout au long du XVII^e siècle et au-delà. Nous considérerons uniquement des tableaux de petit ou moyen format destinés à la dévotion privée. Nous ne retiendrons pas, dans le cadre de cette étude, les œuvres à sujet franciscain qui étaient vouées à orner des autels.

La première mention de l'œuvre franciscaine du peintre crétois se rencontre sous la plume du peintre sévillan Francisco Pacheco. Dans son ouvrage *El Arte de la pintura* publié à titre posthume en 1649, l'auteur explique les modalités selon lesquelles il faut représenter saint François. Il loue les peintures de Greco, car selon lui, ce sont celles qui « se conforment au mieux à l'histoire du saint » :

Le père saint François était de taille moyenne, plus petit que grand, la tête ronde et proportionnée, le visage un peu long, le front plat, les yeux noirs et doux, et pas grands ; les cheveux de la tête et de la barbe étaient noirs, le nez égal et délicat, et les oreilles petites. Son visage était joyeux et bénin, non blanc, mais brun. Ses dents étaient rapprochées et régulières, et il était peu charnu et avait un teint délicat. Et son esprit semblait plus proche du ciel que de la terre. Il est certain que si Antonio Mohedano avait suivi ces traits, il aurait été de mon point de vue le meilleur peintre de ce saint connu en ce temps. Mais nous laisserons cette gloire à Dominico Greco, car il s'est mieux conformé à ce que l'histoire nous raconte¹.

Ce paragraphe démontre la réception positive des œuvres de Greco à sujet franciscain. Cette appréciation est d'autant plus intéressante que les théoriciens de la peinture, y compris Francisco Pacheco, semblaient dédaigner la manière du peintre².

¹ *Era el padre san Francisco de estatura mediana, mas pequeño que grande, la cabeça redonda i proporcionada, el rostro un poco largo, la frente llana, los ojos negros i apazibles, i no grandes ; tenia los cabellos de la cabeça i de la barba negros, la nariz igual i delicada, i las orejas pequeñas. Era de rostro alegre i benigno, no blanco, mas moreno. Tenia los dientes juntos e iguales, i era de mui pocas carnes, i delicada complexion. I su espiritu mas parecia del cielo que de la tierra. Cierito que si Antonio Mohedano uviera seguido estas señas que (a mi ver) fuera el mejor pintor deste Santo que se uviera conocido en este tiempo. Pero dexaremos esta goria a Dominico Greco, porque se conformô mejor con lo que dize la istoria.* PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*, Séville, S. Faxardo, 1649, III, cap. XIV, p. 579-580.

² La réception de l'œuvre de Greco par l'historiographie a fait l'objet d'une étude approfondie menée par José Manuel Pita Andrade dans *Dominico Greco y sus obras a lo largo de los siglos XVII y XVIII: discurso*, Madrid,

Il faut attendre le début du XX^e siècle pour voir des historiens de l'art s'intéresser de l'œuvre franciscaine de Greco. Dans la monographie de référence sur le peintre écrite par José Camon Aznar en 1950 nous trouvons un chapitre dédié à la question, intitulé « La epoca de los santos (1590-1596) », l'époque des saints³. L'auteur souligne que, durant cette période, Greco n'aurait eu qu'une seule commande documentée par les sources : le retable de Talavera la Vieja, en 1591, achevé en 1599⁴. En revanche, il aurait réalisé beaucoup d'œuvres où figuraient des saints. C'est à cette époque qu'il aurait commencé à réaliser une grande quantité d'images de saint François et qu'il aurait inventé une iconographie célèbre : saint François représenté à genoux, de face, avec un crâne entre les mains en compagnie de Frère Léon (fig. 20).

En 1962, paraît un article de José Gudiol, dans lequel sont présentés les résultats d'une analyse stylistique méthodique d'une centaine de tableaux de saint François. Selon Gudiol, il existe treize variations ou modèles de ce thème iconographique. Le saint y est représenté la plupart du temps seul ; parfois il est accompagné de frère Léon, témoin de la stigmatisation ou compagnon de ses prières et méditations⁵.

Dans un premier temps, nous allons examiner les modèles décrits par Gudiol. Nous nous appuyons également sur l'article de Grabski⁶, rédigé en 2016, qui est particulièrement précieux, car il permet de connaître le lieu de conservation actuel des œuvres franciscaines du peintre. La finalité de cet examen est d'appréhender les différentes iconographies franciscaines conçues par le peintre. Nous accorderons toutefois une attention particulière à l'iconographie des stigmates, afin de proposer une nouvelle identification de l'iconographie du tableau de Pau. Dans un dernier temps, nous analyserons l'imaginaire culturel et dévotionnel de saint François au XVI^e siècle, dans le but d'explicitier l'importance des images dévotionnelles de ce personnage, à Tolède, dans le cadre de la Réforme catholique.

Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1984, et ensuite reprise par José Alvarez Lopera dans *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.

³ CAMON AZNAR, José, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (1950), vol. 1, p. 529-551.

⁴ Id., p. 530.

⁵ GUDIOL, José, « Iconography and Chronology in El Greco's Paintings of St. Francis », *The Art Bulletin*, n° 3, vol. 44, septembre 1962, p. 195-196.

⁶ GRABSKI Józef, « The Iconography of St. Francis in the Work of El Greco and His Workshop: Typology, Variants, Derivatives » dans *Art in the time of El Greco*, Andrzej Witko (dir.), Kraków, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II. Wydawnictwo Naukowe, 2016, p. 103-120.

Les images franciscaines de Greco : variations sur le thème

La plus ancienne représentation de saint François par Greco est une *Stigmatisation de saint François* peinte à l'huile sur un panneau de petite taille (fig. 8). Il s'agit probablement d'une œuvre réalisée avant l'arrivée en Espagne de Greco, si l'on prend en compte le style et la signature présente sur le tableau, qui est écrite en capitales grecques, comme le peintre avait l'habitude de le faire avant son arrivée à Tolède en 1577. Le paysage derrière les figures, peint d'une touche large et ondulée, rappelle la manière des peintres vénitiens, tels Tintoret ou Véronèse. La façon dont Greco dépeint le saint, et en particulier son visage, ressemble à la description fournie par Pacheco. À cause de la dimension et de l'exécution de cette œuvre, nous pouvons penser qu'il s'agit d'une étude appartenant à la recherche de formes nouvelles pour représenter l'histoire de saint François. Nous ne connaissons pas de répliques de cette version.

Un *Saint François en prière* est conservé au musée Lazaro Galdiano de Madrid (fig. 9). Le saint y est figuré grandeur nature ; il regarde vers le haut, sa tête est inclinée vers la gauche et ses mains sont croisées sur sa poitrine. Un crâne est posé devant lui sur un rocher. Derrière le personnage, on voit un ciel gris-bleuâtre et une source lumineuse, depuis l'angle supérieur gauche, descend sur le saint. Il existe un tableau (fig. 10) analogue conservé dans une collection privée, dont la signature est aussi en majuscules grecques. Ce détail, ainsi que le style, fait penser qu'il s'agit d'une œuvre réalisée peu après son arrivée à Tolède. On peut estimer que cette iconographie était plus répandue, car on en connaît plusieurs reproductions⁷.

De la *Stigmatisation de saint François* conservée dans la collection Abelló (fig. 11), nous connaissons quinze versions. Celles de la collection Abelló, du musée diocésain de Siedlce (fig. 12), du Detroit Institute of Arts (fig. 13) et celle de l'Escorial (fig. 14), conservée dans une collection particulière, sont considérées comme autographes⁸. Toutefois, ces différentes versions présentent des variantes⁹. Dans la version de la collection Abelló, nous voyons le

⁷ Plusieurs copies de ce modèle sont connues aujourd'hui. Le musée Lazaro Galdiano possède trois copies, et une est présente dans la cathédrale de Grenade. Vraisemblablement, Gudiol ne connaissait pas ces copies, car il ne les mentionne pas dans son article.

⁸ GRABSKI Józef, *op. cit.*, p. 106.

⁹ Il y a des versions de cette iconographie dans les collections suivantes : Abelló coll., Madrid; Institute of Art, Detroit, conservée dans une collection particulière à Vienne ; coll. Stanley Moss., Riverdale-on- Hudson; musée diocésain, Siedlce; monastère de san Lorenzo de El Escorial; Galerie nationale, Ottawa; coll. Milicua, Barcelone; Galerie nationale, Dublin; musée municipal de San Telmo, San Sebastian; Coll. privée, Londres ; Coll. Ex-Joseph C. Sachs, Stockholm; Coll. Bachsitz, La Haye; Art Gallery, Grand Rapids; musée des beaux-arts, Bilbao. Voir GRABSKI Józef, *op. cit.*, p. 109.

saint placé de trois quarts, orienté vers la gauche. Ses bras sont tendus vers le bas et ils sont ouverts en signe de prière. Derrière lui se trouve un ciel nuageux ; en haut à gauche nous voyons une trouée dans les nuages où se déroule l'apparition du séraphin, qui est représenté sur un fond lumineux jaune. Des plaies du Christ séraphique ainsi que de son côté droit descendent quatre rayons qui touchent les mains du saint marquées par les stigmates. La présence du séraphin et les rayons qui descendent sur les plaies du saint font penser qu'il s'agit d'une représentation de la stigmatisation de saint François. Toutefois, lorsque l'on analyse les autres variantes, cette identification de l'iconographie semble discutable. En effet, dans les versions de Detroit (fig. 13), de l'Escorial (fig. 14) et de Dublin (fig. 15), nous constatons que les rayons de lumière sont absents. Dans la version du musée diocésain de Siedlce (fig. 12), ce sont le séraphin et les rayons qui sont absents¹⁰. Ce constat ne peut pas être négligé dans l'interprétation de l'iconographie représentée. Nous reviendrons sur ce point ultérieurement dans notre étude.

Une autre variante autographe conservée dans les collections de l'Escorial est le *Saint François avec la vision du crucifix* (fig. 16). En raison de la technique utilisée, José Gudiol considère qu'elle pourrait être contemporaine de *L'Enterrement du comte d'Orgaz*¹¹, réalisé entre 1580 et 1582. Dans cette variante, le saint, presque de profil, est tourné vers la gauche, où a lieu une apparition du Christ séraphique entourée de nuages. Ses mains sont levées en signe de prière, et il porte la capuche. Cette peinture diffère des précédentes, dans la mesure où Greco insère moins d'éléments. Nous constatons par exemple que le rocher et le crâne, positionnés devant le saint en bas à gauche, ne figurent pas dans cette version. Le traitement du fond est tout à fait intéressant. La présence des nuages et le ciel obscur suggèrent que la scène se déroule à l'aube. Toutefois, l'élément qui pose problème est le cartel placé en bas à droite du tableau. Ce dernier est peint en trompe-l'œil et il semble cloué sur l'image. La même chose est observable dans une copie autographe conservée au Walters Art Museum de Baltimore (fig. 17). Compte tenu de cet élément, nous pouvons supposer que le peintre a voulu isoler les figures de l'espace narratif, pour créer une image et « iconiser » l'événement des stigmates. Nous verrons comment ce même procédé a été utilisé dans l'histoire des représentations franciscaines, en particulier par Giotto (*vide infra*).

Le musée des beaux-arts de Montréal conserve un *Saint François en extase* (fig. 18). Cette variante ressemble à celle de l'Escorial, sauf pour la position des mains, car le bras droit est placé sur la poitrine. On en connaît trois versions : une à Montréal, une à Séville et à

¹⁰Il y a toutefois l'ajout de la plaie sur le côté gauche du saint, à la hauteur du cœur.

¹¹ Gudiol, José, *op. cit.*, p. 197.

Grenade¹². Par ailleurs, il existe dans une collection particulière à Madrid (fig. 19), une autre variation dérivant du tableau de Montréal. On y voit le saint dans la même posture, placé devant un ciel nocturne nuageux. Le séraphin n'est pas représenté ; à sa place, un crucifix et un crâne sont disposés sur un rocher devant le saint. Comme dans les différentes versions du tableau de la collection Abelló, la posture du saint reste la même, tandis que les éléments qui l'entourent changent.

Le *Saint François en méditation sur la mort avec le frère Léon* (fig. 20) présente une composition différente par rapport aux versions antérieures. Dans cette variante, le saint est représenté de trois quarts face, à genoux, tenant un crâne dans ses mains. À sa droite, le frère Léon figure en demi-buste. Il s'appuie sur le rocher où se trouve François, ses mains sont jointes en signe de prière. Les deux hommes portent la capuche, et leur regard est tourné vers le crâne. La scène se déroule devant une grotte dont on voit la paroi. Le ciel est à peine visible dans l'angle supérieur gauche. Une lumière homogène éclaire les deux figures. Il s'agit de la plus célèbre représentation de saint François, si l'on se fie au nombre de reproductions peintes par Greco ou par des copistes ; soixante reproductions de cette œuvre sont aujourd'hui connues et l'on suppose qu'il a pu en exister davantage, qui se sont perdues au fil des siècles¹³. La popularité de cette iconographie est également attestée par la circulation d'estampes réalisées à l'eau-forte par Diego Astor (fig. 21). On sait que des estampes d'après Greco circulaient sur le marché de l'art toledan de l'époque et avaient un grand succès. Elles représentaient également d'autres saints, comme saint Dominique ou les saints Pierre et Paul, mais aussi des scènes du Nouveau Testament. En 1601, l'archevêque Sandoval y Rojas commença à réglementer ce marché afin de permettre un contrôle plus strict des images par les autorités ecclésiastiques. Il ordonna aux mendiants d'arrêter de vendre des crucifix et des *hechuras de pintura*, cette dernière formule pouvant faire référence aux estampes produites par Diego Astor¹⁴.

Le frère Léon est présent également dans une autre œuvre célèbre, qui est conservée à l'hôpital Nuestra Señora del Carmen à Cadix (fig. 22). Il en existe différentes répliques ; les plus connues sont toutefois celles de Cadix et du musée Cerralbo à Madrid¹⁵. Par rapport aux œuvres analysées précédemment, cette peinture se caractérise par un certain dynamisme. Le saint se tient à genoux sur un rocher, ses bras sont ouverts et sa tête est tournée vers

¹² GRABSKI, Józef, *op. cit.*, p. 111.

¹³ Id., p. 116. Voir la note 39 pour une liste exhaustive de toutes les reproductions connues.

¹⁴ KAGAN Richard L., « The Toledo of El Greco Revisited » dans *El Greco of Toledo: Painter of the Visible and the Invisible* ; Tolède, Fundación El Greco, 2014, p. 47-166, p. 59.

¹⁵ GRABSKI, Józef, *op. cit.*, p. 117.

l'angle supérieur gauche où l'on entrevoit une source lumineuse qui perce les nuages. Sur la droite, le frère Léon est assis par terre et il tourne le dos au spectateur. Avec son bras gauche, il s'appuie sur le sol, tandis que son bras droit est levé en direction de la source lumineuse. Il semble être surpris par la vision qui se déploie devant lui. Le contour du corps de frère Léon est illuminé, ce qui contribue à donner un sentiment de volume, ainsi qu'à créer une atmosphère mystique. Une étude menée par Robert Loescher, reprise par la suite par Harold Wethey, remet en question l'identification de l'iconographie de l'œuvre. Il ne s'agirait pas d'une stigmatisation, en raison de l'absence du crucifix séraphique, ainsi que des rayons de lumière. Nous serions plutôt en présence d'un autre épisode de la vie de saint François, rapporté dans les *Acti beati Francisci et sociorum eius*¹⁶. Dans le récit mentionné, le frère Léon assiste à un moment de prière de saint François durant la nuit. Lorsqu'il arrive sur le lieu où saint François prie, il voit « une *flamme de feu* descendre des sommets des cieux jusque sur la tête de François¹⁷ ». Ainsi, Wethey proposa-t-il de désigner l'œuvre par le titre *La Vision de la flamme de feu*¹⁸.

Parmi les iconographies franciscaines célèbres dues à Greco, nous trouvons le *Saint François en prière devant le crucifix*, dont le prototype est conservé au musée des beaux-arts de Bilbao (fig. 23). Il s'agit d'un type iconographique qui a inspiré d'autres peintres, tel Zurbaran, tout au long du XVII^e siècle. Saint François est représenté à genoux, auprès d'une grotte, tourné de trois quarts vers la droite. À sa gauche, sur un rocher, sont posés un crucifix appuyé sur un crâne et un livre, probablement la Bible ou un livre de psaumes. Les mains du saint sont croisées sur sa poitrine et son regard semble perdu dans ses pensées. Le ciel est à peine perceptible dans l'angle droit. Une branche de lierre est visible en haut, sur la gauche. Ce tableau a été reproduit plusieurs fois par le peintre ; les meilleures copies sont aujourd'hui conservées au Fine Arts Museum de San Francisco et à l'Art Institute de Chicago. Il existe en outre vingt copies ultérieures, réalisées par l'atelier du peintre et par des copistes¹⁹.

Parmi les modèles identifiés par José Gudiol, attardons-nous à présent sur le *Saint François recevant les stigmates* du musée des beaux-arts de Pau (fig. 1). Le saint y est représenté de trois quarts, tourné vers la gauche ; ses mains sont levées en signe de prière. Son regard est dirigé vers le ciel et ses yeux brillent ; ils semblent remplis de larmes. Le crâne est représenté

¹⁶ *Acti beati Francisci et sociorum eius*, IX, 37-42, 1327-1337. Nous consultons l'édition française des sources franciscaines établie par Jacques Dalarun : *François d'Assise : écrits, vie, témoignages*, Paris, Cerf, Éd. franciscaine, 2010, vol. 2, p. 2770.

¹⁷ Id., IX, 41. Les sources franciscaines mettent en relation la *flamme de feu* avec la vision du buisson ardent de Moïse : « L'Ange de Yahvé lui apparut, dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. Moïse regarda : le buisson était embrasé mais le buisson ne se consumait pas. » Exode 3,2.

¹⁸ GRABSKI, Józef, *loc. cit.*

¹⁹ *Ibid.*, pp. 114-115, n. 34.

sur le rocher devant lui. Les nuages noirs derrière le saint, sur la gauche, situent la scène dans une ambiance nocturne. Un rayon de lumière descend des nuages noirs, et illumine le saint. Sur sa droite, on entrevoit à peine des roches ; cela indique qu'il se trouve devant une grotte ou une paroi de montagne. Saint François est vêtu d'une tunique grise et il porte la capuche. Différentes copies du tableau du musée de Pau sont conservées²⁰. Selon José Gudiol, la version la plus réussie de cette composition est celle de la collection Alvarez Sala (fig. 24)²¹. Il est intéressant de remarquer que, dans cette version, les stigmates sont moins accentués par rapport à ceux présents dans la version de Pau. Une reproduction de grande qualité se trouve dans une collection particulière à La Nouvelle-Orléans (fig. 25)²². La composition et les choix chromatiques sont respectés avec soin. Les stigmates, quant à eux, sont plus accentués par rapport aux autres copies du tableau de Pau. Il existe aussi une copie tardive de grand intérêt, celle de Blas Muñoz, conservée au musée El Greco de Tolède (fig. 26). Cette dernière témoigne de la grande diffusion de l'iconographie franciscaine de Greco dans la péninsule ibérique tout au long du XVII^e siècle. L'œuvre ne reprend pas en totalité les éléments figurés dans le tableau de Pau. Le saint est représenté devant un fond obscur ; les rochers ne semblent pas représentés. Le crâne est présent, mais il n'est pas éclairé par la source lumineuse. Enfin, le détail le plus frappant est l'absence des stigmates. Nous verrons ultérieurement que cette observation s'avère décisive pour la compréhension de l'iconographie représentée.

Lors de l'analyse des différents modèles énumérés par José Gudiol, nous avons constaté qu'il est parfois difficile d'établir quelles iconographies sont représentées. Nous l'avons vu en premier lieu dans la version de la collection Abelló (fig. 11) et dans ses reproductions. Si dans la première version, l'apparition séraphique, ainsi que les rayons de lumière qui descendent sur les plaies du saint peuvent faire penser à la stigmatisation, leur absence dans les autres versions exclut cette hypothèse. Lors de l'analyse du tableau de Cadix (fig. 22), nous avons fait mention d'un problème semblable soulevé par Loescher et Wethey : en raison de l'absence du crucifix séraphique, ces auteurs doutent qu'il puisse s'agir de la

²⁰ D'après GRABSKI, Józef, *loc. cit.*, p. 113, n. 29, Les autres versions sont conservées à : Coll. Conde de Guendulain y del Vado., Toledo; Museo de Santa Cruz, Toledo; coll. ex-William Helis., New Orleans; coll. Don Tomás Barrecheguren Yañez., Granada; coll. Álvarez Sala, Madrid; coll. Alfredo Hirsch, Buenos Aires; Museu de Arte, São Paulo; Academia de San Carlos, Mexico City; Museo Iglesia de San Vicente, Tolède; coll. Goudstikker, Amsterdam.

²¹ Lors de la dernière restauration de ce tableau conduit par Sotheby's, on a retrouvé la signature du peintre partiellement visible dans le coin inférieur gauche. Le tableau appartient maintenant à une collection particulière. Voir *Old Masters Evening Sale, Saint Francis of Assisi in Ecstasy*, Lot 16, URL : <https://www.sothebys.com/buy/222734de-c683-4712-a088-ca87fc614a56/lots/b5737857-49bd-4651-8847-21bfd6c70dbf>, décembre 2020, consulté le 26 octobre 2021.

représentation de l'épisode des stigmates. Le tableau de Pau (fig. 1) et ses variations nous mettent face à un problème analogue. L'absence du séraphin est constante dans toutes les variantes. En outre, dans la copie de Blas Muñoz (fig. 26), les stigmates ne sont pas représentés. Enfin, le crâne, présent dans les deux variantes de Pau et de la collection Abelló, n'appartient pas à l'iconographie en question.

Dès lors, il nous semble nécessaire d'évoquer synthétiquement la tradition picturale du type iconographique de la stigmatisation de saint François. Cela nous permettra d'identifier, dans le corpus que nous étudierons, les éléments qui correspondent à ladite tradition et ceux qui en diffèrent.

Le type iconographique de la stigmatisation de saint François

L'histoire des stigmates de saint François est relatée dans toutes les biographies du saint présentes dans les sources franciscaines²³. La biographie qui connut la plus large diffusion fut la *Legenda maior* de Bonaventure, qui était la légende officielle de l'ordre des frères mineurs, commandée par le pape Grégoire IX pour remplacer la *Vita prima* de Thomas de Célano. L'œuvre de Bonaventure a inspiré de nombreuses représentations de la vie du saint, à commencer par celles attribuées à Giotto dans la basilique supérieure de Saint-François à Assise²⁴. La stigmatisation de saint François est rapportée ainsi par Bonaventure :

C'est pourquoi, deux ans avant de rendre son esprit au ciel, conduit par la divine providence, après des labeurs nombreux il fut conduit à l'écart sur un lieu très élevé qui est appelé le mont Alverne. (...) Comme il était donc élevé en Dieu par les ardeurs séraphiques de ses désirs et qu'il était transformé par une douce compassion en Celui qui voulut être crucifié en son extrême charité, un matin, aux environs de la fête de l'exaltation de la sainte Croix, tandis qu'il priait à flanc de montagne, il vit un séraphin ayant six ailes, aussi enflammées que splendides, descendre du plus haut des cieux. Et comme il était parvenu d'un vol très rapide au lieu de l'air le plus proche de l'homme de Dieu, apparut entre ses ailes l'effigie d'un homme crucifié : il avait les mains et les pieds étendus en forme de croix et fixés à une croix. Deux ailes s'élevaient au-dessus sa tête, deux s'étendaient pour voler et deux voilaient tout le corps. (...) Disparaissant donc, la vision laissa une ardeur merveilleuse en son cœur, mais elle imprima aussi une non moins merveilleuse effigie de ses marques en sa chair. Aussitôt en effet, dans ses mains et ses pieds commencèrent à apparaître les marques des clous, comme peu avant il les avait aperçues en cette effigie de l'homme crucifié. Ses mains et ses pieds en effet semblaient percés de clous en leur milieu : les têtes des clous apparaissaient dans la partie intérieure des mains et la partie supérieure des pieds, et leurs pointes ressortaient de

²³ Thomas de Celano, *Vita Prima*, III, 94-95, 1228-1230 ; Thomas de Celano (?), *Legenda ad usum chori*, 11, 1228-1230 ; Julien de Spire, *Vita Sancti Francisci*, XI, 61-62, 1232-1235 ; Thomas de Celano, *Legenda choralis umbra*, 1, 1235-1245 ; Frère Jean (Anonyme de Pérouse), *De inceptione vel fundamento Ordinis et actibus illorum fratrum minorum qui fuerunt primi in Religione et socii beati Francisci*, XII, 46b ; *Legenda trium sociorum*, XVII, 69, 1240-1241 ; Thomas de Celano, *Tractatus de Miraculis*, II, 4, 1253-1255 ; Bonaventure de Bagnoregio, *Legenda minor*, VI, 1-2, 1260-1262 ; Id., *Legenda minor*, XIII, 1-3, 1263 ; *Acti beati Francisci et sociorum eius*, IX, 68-71, 1327-1337. DALARUN, Jacques (dir.), *op. cit.*, vol. 1-2, pp. 584-587, 696, 822-3, 935-6, 1030, 1157-8, 1746-7, 2189-2190, 2362-4, 2773-4.

²⁴ Id., p. 2205.

l'autre côté ; les têtes des clous dans les mains et les pieds étaient rondes et noires, mais leurs pointes qui, surgissant de la chair elle-même, dépassaient le reste de la chair, étaient oblongues, tordues et comme recourbées. Son côté droit aussi, comme transpercé par une lance, était recouvert d'une cicatrice rouge ; répandant souvent son sang sacré, il aspergeait tunique et caleçons²⁵.

Bonaventure décrit avec soin le déroulement de l'histoire : elle a lieu sur le mont Alverne, le matin de la fête de l'exaltation de la Sainte-Croix, qui se célèbre le 14 septembre. Le Christ apparaît sous les traits d'un séraphin. Saint François est à genoux et, sur ses membres, s'impriment les stigmates.

La plus ancienne représentation des stigmates est celle du peintre toscan Bonaventuro Berlinghieri en 1235 (fig. 27). Il s'agit d'un panneau inséré dans un retable historié, qui représente saint François entouré de six scènes de sa vie²⁶. Nous voyons le saint à genoux, placé sur un rocher. Il ouvre ses mains en direction du Christ séraphique. Les membres de François sont marqués par les stigmates, tout comme ceux du séraphin. Autour des deux figures, nous voyons des bâtiments. Le langage pictural employé par Berlinghieri s'inscrit dans le courant de l'art byzantin.

Ce sont les représentations de Giotto qui ont une importance particulière dans la genèse de cette iconographie. Entre 1295 et 1300, Giotto exécute, pour l'église de San Francesco à Pise, un panneau aujourd'hui conservé au musée du Louvre (fig. 28). Les franciscains lui commandèrent des répliques des fresques qu'il avait réalisées à Assise, qui avaient eu beaucoup de succès. Dans le ciel, qui n'est pas bleu mais doré, apparaît le crucifix séraphique ; de ses plaies partent des rayons qui frappent le corps du saint symétriquement. La scène se déroule sur le mont Alverne, entre deux bâtiments, qui représentent vraisemblablement des cellules vouées à la prière. Giotto décida d'« iconiser²⁷ » l'histoire des stigmates. Ce choix est visible dans la coprésence du séraphin et des stigmates. Lorsque l'on analyse le récit bonaventurien, nous réalisons que les stigmates apparaissent chronologiquement après que l'ange disparaît : « Disparaissant donc, la vision laissa une

²⁵ Bonaventuro de Bagnoregio, *Legenda maior*, XIII, 1-3. DALARUN Jacques, *op. cit.*, 2362-4.

²⁶ Ce type d'icône peinte émerge vers la fin du XII^e siècle au sein de l'Empire byzantin. Elle représentait certains personnages célèbres du calendrier orthodoxe, notamment Nicolas, Georges et Jean-Baptiste. La clarté et l'efficacité de ce format ont manifestement contribué à sa popularité ; au XIII^e siècle, il était également utilisé pour représenter diverses figures de saints dans l'Occident latin. Parmi ces exemples occidentaux, l'utilisation la plus intense s'est produite dans le milieu franciscain à partir de la première moitié du *Duecento*. CHATTERJEE Paroma, *The Living Icon in Byzantium and Italy: the Vita Image, Eleventh to Thirteenth centuries*, New York, Cambridge University Press, 2014, p. 1.

²⁷ ROMANO S., GRAU Engelbert et MANSELLI Raoul (dir.), *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, Milan, Jaca Book, 2018, p. 130.

ardeur merveilleuse en son cœur, mais elle imprima aussi une non moins merveilleuse effigie de ses marques en sa chair²⁸ ». Si l'image devait figurer le déroulé de l'histoire, le séraphin et François, déjà stigmatisé, ne pourraient pas se tenir l'un à côté de l'autre. Nous constatons dès lors que la cohérence temporelle du récit bonaventurien n'est pas respectée par Giotto. Bert Treffers identifie dans ce choix du peintre la volonté de réaliser une image qui contienne les deux figures principales du récit, c'est-à-dire le séraphin et le saint, afin d'accroître la dévotion du fidèle à la fois vers saint François et le Christ²⁹. Leur coprésence devait finalement expliciter la ressemblance entre la figure du Christ et celle du saint.

Dans la fresque que Giotto réalise pour la chapelle Bardi dans la Basilique de *Santa Croce* à Florence (fig. 29), nous voyons une composition similaire. Sur la gauche, à la place de la cellule, est figuré l'accès à la grotte où s'abritait le saint. Un détail intéressant est la manière dont les rayons partent du corps du Christ : ils ne le font plus symétriquement, mais ils s'entrecroisent, pour respecter la correspondance entre les membres du Christ et ceux de François. Les choix plastiques adoptés par le peintre sont différents ; Il ne confère pas à l'image l'aspect « iconique » qu'il avait donné au panneau de Pise. Toutefois, bien que les choix picturaux diffèrent, les éléments iconographiques principaux restent inchangés.

Par la suite, les éléments iconographiques commencent à être accompagnés d'éléments symboliques. Nous le voyons dans une des peintures du cycle de fresques réalisé par Domenico Ghirlandaio pour l'église de la Sainte-Trinité à Florence, qui représente la stigmatisation de saint François (fig. 30). Bien que le peintre s'inspire des fresques de Giotto de la chapelle Bardi pour d'autres représentations de l'histoire de François du même cycle, dans cette fresque en particulier, il décide de s'éloigner du modèle giottesque pour ajouter divers éléments. La scène est insérée dans un paysage. Sur la droite est représentée une ville, que l'on peut probablement identifier comme la ville de Pise, au bord d'un lac. Dans le coin en haut à gauche nous voyons l'apparition séraphique ; le Christ est placé dans une mandorle, en compagnie de cinq anges. Saint François est à genoux et ouvre les bras tandis qu'il regarde l'apparition ; à sa droite, le frère Léon regarde vers le haut, en direction de trois oiseaux. Deux cervidés se tiennent à la gauche du saint. Le peintre s'est vraisemblablement inspiré du bas-relief de Benedetto da Maiano réalisé vers 1472 pour la chaire de la basilique de *Santa Croce* à Florence³⁰. Le bas-relief présente également un cervidé sur la gauche, et une ville est représentée sur une colline.

²⁸ Bonaventure de Bagnoregio, *op. cit.*

²⁹ TREFFERS Bert, « Il Francesco Hartford del Caravaggio e la Spiritualità francescana alla fine del XVI. sec. », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 1/2, vol. 32, 1988, p. 147.

³⁰ PAPA Rodolfo, *Ghirlandaio*, Florence, Giunti, 2008, p. 23.

Les images produites par Giotto, Ghirlandaio et Benedetto da Maiano montrent finalement que, dès l'origine de ce type iconographique, la caractéristique principale de l'illustration de ce récit est la coprésence du séraphin et de saint François. Le fait que cette scène soit placée dans des contextes différents, ainsi que l'ajout d'éléments divers, est destiné à mettre en image des aspects particuliers de la spiritualité franciscaine.

En 1525, Titien, maître de Greco, réalise un *Saint François recevant les stigmates*, conservé au musée régional Agostino Pepoli de Trapani (fig. 31). Les éléments iconographiques annexes introduits par Berlinghieri et Giotto ne sont pas repris par Titien. Il décide de proposer une représentation plus épurée de l'histoire. La scène se déroule dans un bois, le séraphin est à peine visible dans une mandorle de lumière qui apparaît juste au-dessus du saint ; le frère Léon, assis à ses côtés, regarde vers l'apparition séraphique. Nous constatons des ressemblances avec le *Saint François recevant les stigmates* de Greco conservé dans la collection Zuloaga (fig. 8), réalisé probablement durant le séjour italien du peintre. Nous retrouvons le choix de situer la scène dans une forêt ; de même, aucun élément étranger à l'histoire n'est représenté.

Dans le corpus de Greco que nous avons analysé, la représentation qui semble se rapprocher le plus du récit de la stigmatisation est la version du Walters Art Museum de Baltimore (fig. 17). Dans cette version, l'apparition séraphique et les stigmates sont présents, particulièrement mis en valeur par le fond obscur choisi par le peintre. En ce qui concerne les autres variantes, soit elles introduisent d'autres éléments iconographiques, tels le crâne ou le crucifix, soit elles ignorent le séraphin. Ainsi la version de la collection Abelló (fig. 11) contient-elle le séraphin et le crâne ; et, dans celle de Pau (fig. 1), seul le crâne est présent. Nous avons remarqué, en outre, que les stigmates ne sont pas présents dans la copie de Blas Muñoz (fig. 20), ce qui indique clairement qu'il ne peut pas s'agir d'une représentation de l'épisode de la stigmatisation. Il faut également se rappeler que Francisco Pacheco, dans son traité sur la peinture, souligne la capacité de Greco à représenter l'histoire du saint (*vide supra*). Le fait que dans les tableaux censés représenter le récit de la stigmatisation, l'apparition séraphique soit parfois absente, ou que des éléments étrangers à cet épisode soient présents, nous conduit à douter de l'identification iconographique de ce groupe d'œuvres. Comme dans le cas de *La Vision de la flamme de feu* (fig. 22), nous avons des raisons de croire que, dans ces tableaux, le peintre a voulu représenter un autre moment de la vie du saint plutôt que celui de la stigmatisation.

Après nous être focalisés sur les éléments iconographiques absents, nous allons nous intéresser aux éléments iconographiques présents dans ces tableaux.

En premier lieu, il est nécessaire de comprendre la présence du crâne. Dans la tradition chrétienne, le crâne est le symbole de la mort. Dans le *Cantique des créatures*, saint François désigne la mort comme « notre sœur Mort corporelle ». Dans ce texte, il loue le Seigneur pour la mort corporelle et met en garde ceux qui meurent en état de péché mortel :

Loué sois-tu, mon Seigneur, pour notre sœur Mort corporelle,
à laquelle nul homme vivant ne peut échapper.
Malheur à ceux qui mourront dans les péchés mortels !
Bienheureux ceux qu'elle trouvera en tes très saintes volontés,
car la mort seconde ne leur fera pas mal³¹.

La représentation de saint François avec le crâne pourrait être interprétée en lien avec cet aspect de sa spiritualité : le crâne prendrait ainsi la fonction de *memento mori*. Dans ce passage, François met en garde ceux qui meurent en état de péché mortel, car, pour eux, la mort comportera le malheur de l'enfer, contrairement à ceux qui vivront dans la volonté de Dieu. Lorsque l'on lit les biographies du saint, nous voyons que saint François priait profusément pour les pécheurs. C'est dans le chapitre X de la *Legenda maior* que Bonaventure évoque la vertu et l'esprit de prière de saint François. Un passage en particulier est intéressant dans le cadre de cette analyse :

Et parce qu'il avait perçu dans la prière que la présence désirée du Saint-Esprit s'offrait d'autant plus intimement aux orants qu'elle les trouvait plus éloignés du tumulte des choses de ce monde, cherchant pour cette raison des lieux solitaires, il se dirigeait de nuit vers des solitudes et des églises abandonnées pour prier. (...) Mais l'homme de Dieu, demeurant solitaire et apaisé remplissait les bois de gémissements, arrosait ces lieux de larmes, se frappait la poitrine de la main et, ayant trouvé comme une retraite plus cachée, il conversait

³¹ François d'Assise, *Cantico di frate Sole*, vv. 27-31, 1225. DALARUN Jacques, *op. cit.*, p. 174. Nous modifions la traduction proposée par Jean-François Godet-Calogeras dans l'édition des Sources franciscaines dirigée par Jacques Dalarun. En effet, ce dernier traduit la proposition *per* avec « par » au sens instrumental. Cette traduction semble correcte pour la première partie du cantique, mais elle nous semble erronée pour la deuxième partie, qui s'introduit avec la louange à « notre sœur Mort corporelle ». Le texte originel de cette partie du cantique est le suivant : *Laudato si', mi' Signore,/ per sora nostra Morte corporale,/ da la quale nullu homo vivente po' skappare:/ guai a quelli ke morrano ne le peccata mortali/ beati quelli ke trovarà ne le Tue santissime voluntati,/ ka la morte secunda no 'l farrà male*. Paolazzi Carlo, Accrocca Felice et Solvi Daniele (dir.), *Fonti francescane: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi, testi normativi dell'Ordine francescano secolare*, Padoue, EFR, Editrici Francescane, 2011, 263, p. 181.

avec son Seigneur. Là il répondait à un juge, là il suppliait un père, là il s'entretenait avec un ami ; là aussi, il fut parfois entendu, par des frères qui l'observaient pieusement, en appeler pour les pécheurs auprès de la divine clémence par des gémissements plaintifs, pleurer de nouveau à haute voix *comme devant l'exposition de la passion du Seigneur*. Là on le vit priant la nuit, mains étendues en croix, le corps tout entier soulevé de terre et entouré d'une petite nuée éclatante, en sorte que l'admirable rayonnement tout autour de son corps était le témoin de l'illumination merveilleuse qui avait lieu à l'intérieur de son esprit³².

Si nous analysons le tableau de Pau à la lumière de ce récit, nous pouvons trouver plusieurs convergences. En premier lieu, la scène se déroule la nuit. La description que l'auteur donne du saint en prière s'accorde à la représentation de Greco : le regard du saint est tourné vers le haut et ses yeux brillent, comme s'il était en train de pleurer. Sa bouche est légèrement ouverte comme s'il parlait, et ses mains sont ouvertes en signe de prière. Le fait que le regard soit tourné vers une vision extatique est clairement spécifié dans le texte : « comme devant l'exposition de la passion du Seigneur », c'est-à-dire comme si la scène de la passion se déroulait « sous ses yeux³³ ». Ce récit pourrait être une des sources auxquelles s'est référé Greco pour la réalisation du tableau de Pau. Le tableau de la collection Abelló, quant à lui, pourrait dès lors être une variante de cette iconographie, que nous pouvons désigner provisoirement comme un *saint François en oraison méditant sur la mort*.

Nous savons en outre que le type iconographique du saint méditant sur la mort devient très populaire à partir de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Dans la péninsule ibérique, Francisco de Zurbaran s'inspirera de l'œuvre franciscaine de Greco pour la réalisation du *Saint François en méditation* conservé à l'Alte Pinakothek de Munich (fig. 32).

Le repérage de sources textuelles qui pourraient avoir servi à l'élaboration de ces tableaux ne suffit pas pour parvenir à une compréhension complète de telles œuvres. Le contexte dans lequel elles ont été réalisées, ainsi que leur fonction dévotionnelle, sont des facteurs importants afin de mieux saisir les nouveautés iconographiques apportées par Greco. À cette fin, nous allons analyser l'imaginaire culturel et dévotionnel qui s'est développé autour de la figure de saint François au XVI^e siècle.

³² Bonaventura de Bagnoregio, *op. cit.*, X, 3-4. Id., p. 2335. C'est nous qui soulignons.

³³ Nous reprenons ici le texte italien, dans lequel Bonaventura souligne que la scène de la passion du Seigneur semble « se dérouler devant ses yeux » : *piangere, anche, ad alta voce la passione del Signore, come se l'avesse davanti agli occhi*. Bonaventura da Bagnoregio, *Legenda maior*, X, 4. Dans PAOLAZZI Carlo, ACCROCCA Felice et SOLVI Daniele (dir.), *op. cit.*, 1180, p. 672.

La spiritualité franciscaine au XVI^e siècle : l'interprétation christologique de la vie de saint François

Saint François était traditionnellement considéré comme un *alter Christus*, c'est-à-dire un autre Christ. Les premières traces de cette identification du saint avec le Christ remontent à la deuxième moitié du XIV^e siècle ; nous les trouvons dans le texte rédigé par Barthélemy de Pise intitulé *Liber de conformitate vitae beati francisci ad vitam Domini Jesu*, qui fut une référence importante pour la formulation d'une image de saint François dans la prédication au XIV^e et XV^e siècle³⁴. L'ambition de ce texte n'était pas seulement d'énoncer une métaphore, mais de chercher à faire correspondre la vie du Christ et celle de François, à travers leur comparaison minutieuse.

Au XVI^e siècle, lorsque le pape Pie V instaure la fête du saint célébrée le 4 octobre dans le *Missale Romanum*, il reprend cette conformité dans les lectures récitées pendant la liturgie. Ainsi la première lecture, à partir de l'épître aux Galates³⁵, met l'accent sur la centralité de la croix du Christ comme élément d'éloignement des choses mondaines, et rappelle l'exemplarité de saint Paul, qui porta aussi les stigmates du Christ. Dans ce texte, saint Paul souligne qu'il est devenu un seul être avec le Christ crucifié : Pie V insiste ainsi sur le fait que saint François a retracé en vie le chemin spirituel de l'apôtre Paul. Dans l'évangile de Matthieu³⁶, le Christ bénit le Père pour ceux qui se font petits. En outre, il souligne que c'est qu'en lui que l'on peut trouver le repos. Dans ce cas aussi, saint François s'est conformé à la parole de Jésus, se faisant petit et cherchant le repos en lui seul.

Dans le *Missale Romanum* figure une autre fête franciscaine, le 17 octobre, jour de la récurrence de la stigmatisation de saint François. Celle-ci fut instituée par le pape Sixte V pour donner suite à la demande du cardinal franciscain Felice Peretti d'insérer la festivité dans le Martyrologe romain. La stigmatisation fut introduite dans ce texte par le cardinal jésuite Robert Bellarmine, pour s'opposer aux protestants qui remettaient en question la véracité de cet événement. La fête fut ensuite supprimée par Clément VII durant son pontificat, mais Paul V, son successeur, la relança partiellement, à la demande du cardinal Frédéric Borromée et du roi d'Espagne Philippe III. Ce dernier, en particulier, voulait que la festivité soit honorée dans tous ses États et il exhortait la population à cultiver cette dévotion³⁷. L'ordonnance de la fête de la stigmatisation est similaire à celle du saint, sauf en

³⁴ CICERI Antonio, « Francesco d'Assisi nell'immaginario culturale/devozionale del XVI secolo » dans *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio : saggi*, Lionello Puppi (dir.), Milan, Skira, 2015, p. 199.

³⁵ Gal 6, 14-18.

³⁶ Mt 11, 25-30.

³⁷ CICERI Antonio, *op. cit.*, p. 198.

ce qui concerne la première *oratio*, la lecture de l'Évangile, la *secreta* et la *postcommunio*. La lecture tirée de l'évangile fait également référence à la croix : il s'agit d'un épisode de l'évangile de Matthieu³⁸, dans lequel Jésus invite ses disciples à renoncer à eux-mêmes, de prendre leur croix et de le suivre. Les prières mentionnées font référence aux stigmates de saint François dans le but d'accroître la dévotion à la Passion de Jésus et au mystère de la Croix³⁹. Les nombreux renvois aux stigmates montrent finalement que le saint d'Assise était considéré, dans l'imaginaire cultuel et dévotionnel, comme le signe visible du Christ invisible.

Un autre facteur qui a contribué à l'essor de cette dévotion au XVI^e siècle a été la naissance et le développement de l'ordre des Frères Mineurs Capucins. Ces derniers avaient développé une véritable « école de dévotion et d'imitation⁴⁰ », grâce à la propagation de livrets spirituels centrés sur la vie de prière et sur la prière mentale. Les Capucins reprennent en outre les traditions anciennes du culte des saints, ayant pour but de transformer la dévotion en réelle imitation de ces derniers. Leur intention était de se rapprocher le plus possible de la figure de saint François, pour imiter sa conduite et réformer l'ordre franciscain. Ils avaient par conséquent opté pour l'application stricte de la règle rédigée par le saint.

Dans la tradition orientale, nous retrouvons l'idée que saint François devait être considéré comme un *alter Christus*. L'interprétation que cette tradition a formulé de la vie de François est centrée sur l'épisode des stigmates. Elle entend montrer que le récit de la stigmatisation de François est associé à la Transfiguration du Christ plutôt qu'à sa Passion. En effet, la Transfiguration est un événement central dans la tradition orthodoxe. Dans ce récit évangélique, le Christ montre à trois des apôtres son corps glorieux, qui préfigure l'aspect que son corps aura après la résurrection. Le corps du Christ ressuscité a une particularité : il est glorieux, mais il garde les signes de la Passion. Par conséquent, les orthodoxes assimilent la figure de saint François à celle du Christ ressuscité. Le corps de saint François devient l'image d'un corps glorieux, resplendissant, qui incarne le Christ triomphant après sa résurrection⁴¹. Greco était probablement au fait de cette interprétation, en raison de sa formation en Crète.

Enfin, la coprésence des éléments iconographiques que nous avons analysés, c'est-à-dire ceux qui correspondent au récit des stigmates et le crâne, pourrait être interprétée à partir de

³⁸ Mt 16, 24-27.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ CICERI Antonio, *op. cit.*, p. 201

⁴¹ SPITERIS Yannis, *Francesco e l'Oriente cristiano: un confronto*, Rome, Istituto Storico dei Cappuccini, 1999, pp. 131-135.

l'imaginaire dévotionnel qui s'est développé au XVI^e siècle. Greco met en relation la prière du saint, décrite par Bonaventure au chapitre X de la *Legenda maior*, avec les éléments iconographiques de la stigmatisation, pour produire une image du saint destinée à la dévotion. En effet, la manière dont le saint priait et les stigmates sont les deux éléments qui font l'objet de cette vénération, comme nous l'avons vu dans le *Missale Romanum*, chez les Capucins et finalement dans la tradition orthodoxe. La finalité est de fournir un portrait spirituel du saint, qui serve de modèle aux fidèles : sa ressemblance avec le Christ devait inciter les fidèles à imiter le christocentrisme de la mystique franciscaine.

Tolède, les images dévotionnelles et la *Devotio moderna*

Greco a réalisé, durant sa période tolédane, un nombre considérable d'images de dévotion. Après son installation à Tolède, le peintre cherche des commandes pour établir sa réputation. Ainsi, le fameux *Enterrement du conte d'Orgaz*, peint dans les années 1580, contribua à accroître sa popularité ; l'œuvre lui permit d'accéder au marché artistique tolédan. Francisco Pacheco raconte dans *L'arte de la pintura* qu'il rendit visite à l'atelier de Greco en 1611. Lors de sa visite, il vit une salle, qu'il définit comme une *cuadra*⁴² ; à cette époque, une *cuadra* était un espace d'exposition, adjacent à une pièce plus grande où se tenait l'atelier proprement dit⁴³. Dans cette *cuadra*, Greco présentait de petites reproductions peintes de toutes les œuvres qu'il avait produites durant sa carrière. Les images qui étaient exposées pouvaient soit être achetées par les visiteurs, soit servir de modèles, qui pouvaient être reproduits par l'atelier, selon les souhaits des acheteurs. Au moment de la mort du peintre, l'inventaire de ses possessions indique la présence d'un grand nombre d'images dévotionnelles figurant des iconographies variées : la naissance du Christ, la Sainte Famille et des portraits de saints, tels Marie Madeleine, Jean l'évangéliste et François. Les acheteurs étaient en premier lieu des ecclésiastiques et des savants⁴⁴. La fonction de ces tableaux était liée à la dévotion personnelle. Cette spécificité éclaire les libertés que Greco a prises dans les inventions iconographiques.

Les raisons de cette production en grande quantité sont à chercher dans le contexte théologique et social. Les images dévotionnelles devaient répondre à des formes de dévotion spécifiques présentes dans la ville de Tolède, dès les débuts du XVI^e siècle⁴⁵. À cette époque, la ville était un foyer religieux important ; plusieurs cercles théologiques s'y étaient développés dans l'intention de promouvoir une spiritualité de type « affectif » et « dévotionnel ». Il est dès lors nécessaire de se pencher sur ces pratiques et d'analyser leur impact sur la production artistique de Greco.

Le peintre n'ignorait pas ces nouveaux ferments religieux. Nous le savons car il fréquentait des cercles néo-platoniciens, proches des idées d'Érasme, qui étaient présents à Tolède à la

⁴² *Dominico Greco me mostró en el año 1611 una almazena de modelos de barro de su mano, para valerse de ellos en sus obras. I lo que excede toda admiración los originales de todo cuanto avia pintado en su vida, pintados a olio en lienços mas pequeños, en una cuadra que por su mandado me mostró su hijo.*, PACHECO Francisco, op. cit., III, I, f. 337. Cité dans

MARIAS Fernando (dir.), op. cit., p. 61, note 36.

⁴⁴ Id.

⁴⁵ Nous nous baserons pour cette analyse sur l'article de Palma Martinez « El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma », *Boletín de Arte*, n° 24, Universidad de Málaga, 2003, p. 13-34.

même époque⁴⁶. Ces cercles promouvaient la pratique de la *devotio moderna*, très présente dans les cercles humanistes du XV^e et du XVI^e siècle. Nous montrerons qu'il existe une proximité entre les principes de la *devotio moderna* et la production d'images dévotionnelles. Cela nous permettra de comprendre les choix thématiques et iconographiques opérés par Greco.

Le premier texte qui introduit la mystique affective à Tolède est un traité rédigé par le prêtre tolédan Gómez García, intitulé *Carro de dos vidas*. L'intérêt de ce texte réside dans le fait qu'il désigne les trois piliers de la vie mystique : l'imagination, la méditation et la contemplation. En 1512, on publia à Tolède une nouvelle édition du *Contemplus Mundi* de Thomas de Kempis, et seulement deux ans après, un traité mystique intitulé *Sol de contemplativos*, écrit par le chartreux Hugo de Balma, mais qui pendant longtemps fut attribué au Pseudo-Denys ou à saint Bonaventure. Tous ces textes insistent sur le fait que l'amour est la voie à travers laquelle on arrive à connaître Dieu. Entre 1527 et 1535 apparaissent, dans la lignée des textes précédents, les *Abecedarios* de Francisco de Osuna. Ce dernier fut probablement le plus important promoteur de la mystique du recueillement. Dans ses textes, il recommande de se mettre à l'écart dans des endroits sombres et secrets, de rassembler les sens et l'âme, pour chercher une relation intime avec Dieu. Ensuite, il décrit tout un processus d'introspection et de personnalisation de la foi. Ce même processus était favorisé par les *Alumbrados*, un groupe de mystiques condamné par l'Inquisition en 1525. Les raisons de ce procès étaient les similitudes entre les idées des *Alumbrados* et celles des protestants. En effet, la promotion d'une spiritualité intérieure et la critique des manifestations extérieures sont des éléments communs à ces deux visions du christianisme. Ces diverses pratiques religieuses furent les premiers symptômes d'une tension qui se perpétua tout au long du siècle. En ce qui concerne les images, le cardinal Juan de Tavera, qui fut archevêque de Tolède de 1534 à 1545, donna, dans un synode convoqué en 1535, les directives suivantes :

Nous instituons et ordonnons que dans aucune église de notre diocèse, aucune histoire de saints ne soit peinte (...) sans avoir été préalablement signalée à notre vicaire ou visiteur, afin qu'ils

⁴⁶ David Davies fournit une description détaillée des personnalités fréquentées par Greco lors de son séjour tolédan. Il souligne d'ailleurs qu'entre les livres qui appartenaient à Greco, et qui ont été inventoriés par son fils Jorge Manuel au moment de sa mort, apparaissent des ouvrages qui circulaient dans les cercles néo-platoniciens. Parmi les personnalités fréquentées par Greco, il est intéressant de souligner la présence de Diego de Castilla, doyen de la cathédrale de Tolède et grand promoteur des idées de Bartolomé Carranza, archevêque de Tolède qui fut très proche des idées d'Érasme. DAVIES David, « The Influence of Christian Neoplatonism on the Art of El Greco » dans *Domēnikos Theotokopoulos Krēs: ekthesē me aphormē ta 450 chronia apo tē gennēsē tou*, Nicos Hadjinicolaou (dir.), Héraklion, Dēmos Hērakleiou, 1990, p. 21-55.

puissent voir et examiner s'il est convenable qu'elle y soit peinte (...) et nous ordonnons que les histoires qu'ils trouveront apocryphes, mal ou indécentement peintes, ils les fassent enlever (...) et à leur place, ils en mettent d'autres qui conviennent à la dévotion⁴⁷.

Les constitutions de ce synode circulèrent durant le XVI^e siècle. Juan de Tavera, tout au long de son mandat, veilla au contrôle strict des images culturelles. Il fut aussi le promoteur d'une orthodoxie réformiste, qui remettait au centre la théologie. Ce fut un de ses successeurs, Bartolomé de Carranza qui, juste après avoir pris la charge d'archevêque en 1558, prononça un sermon qui encouragea la prière « mentale » ou personnelle, induisant ainsi une opposition entre mystique et théologie : « Ainsi, la prière mentale, qui est plus excellente que la prière orale, n'est pas déshonorée. L'une est bonne, l'autre meilleure...⁴⁸ ». Ce texte est intéressant, car il montre le conflit ouvert entre une conception plus traditionaliste promue par les instances de Juan de Tavera, et une voie plus « affective » ou intime, qui favorise la prière individuelle. Les idées de Carranza continuèrent à circuler à Tolède aussi après la fin de son mandat, qui se termine en 1558. Dans les années 1570, l'archevêque Gaspar de Quiroga rétablit sa doctrine.

Greco, dès son arrivée à Tolède, se retrouve donc immergé dans une société familiarisée avec la vie affective et intérieure, la *devotio moderna* étant profondément enracinée dans le milieu catholique⁴⁹. À partir de ces constatations, il nous est plus facile de comprendre les raisons qui ont porté Greco à produire ses images dévotionnelles de saint François, centrées sur l'oraison de ce dernier. Ces images représentent les conséquences de la prière « mentale » sur la vie de saint François. Enfin, leurs contenus spirituels répondent aux exigences du spectateur, qui veut méditer sur la vie du saint et la contempler.

La recherche que Greco mène pour proposer de nouvelles iconographies de saint François démontre la volonté du peintre de satisfaire le plus grand nombre d'acheteurs. Francisco Pacheco a sûrement pu voir, lors de sa visite à Tolède en 1611, l'aboutissement des recherches conduites par Greco en matière d'iconographie franciscaine. Il est possible que

⁴⁷ *Instituimos y mandamos que en ninguna iglesia de nuestra diócesis se pinten historias de santos (...) sin que primero sea hecho relación de ello a nuestro vicario o visitador, para que vean y examinen si convienen que se pinten allí (...) y mandamos que las historias que hallaren apócrifas, mal o indecentemente pintadas, las hagan quitar (...) y pongan en su lugar otras como convenga a la devoción.* MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, op. cit., p. 22.

⁴⁸ *Asi agora no quede infamada la oración mental, que es mas excelente que la vocal. La una es buena, la otra mejor...* Ibid. (C'est nous qui traduisons).

⁴⁹ Id. p. 23.

son appréciation de l'œuvre franciscaine du peintre dérive du succès rencontré sur le marché toledan des images de dévotion.

Les recherches que Greco mène en matière d'iconographie s'accompagnent d'une métamorphose de son langage pictural. Dans la prochaine partie, nous analyserons de plus près ces changements, afin de tenter de parvenir à une meilleure compréhension des choix plastiques faits par le peintre pour la réalisation du *Saint François en oraison méditant sur la mort* du musée de Pau (fig. 1) et, plus généralement, de ses images de dévotion.

Seconde partie : Les « icônes de saint François » de Greco : tradition et innovation dans la peinture de dévotion moderne

Dans la première partie de notre étude, nous avons analysé du point de vue iconographique les œuvres dévotionnelles à thème franciscain produites par Greco entre les années 1570 et le début du XVII^e siècle. Plus particulièrement, nous nous sommes attardés sur l'identification de l'iconographie du *Saint François recevant les stigmates* du musée de Pau (fig. 1) et du tableau homonyme de la collection Abelló (fig. 11). Nous avons pu avancer que l'identification qui en est proposée peut être considérée comme erronée car, suite à une étude du type iconographique de la stigmatisation de saint François, nous avons constaté que les deux tableaux diffèrent sensiblement de la tradition de ce type iconographique. C'est en analysant les textes de saint Bonaventure, ainsi que l'imaginaire cultuel et dévotionnel qui s'est développé autour de la figure du saint au XVI^e siècle, que nous avons proposé une identification différente, c'est-à-dire un *Saint François en oraison méditant sur la mort*.

Nous avons ensuite analysé le contexte religieux tolédan, ce qui nous a permis de situer l'œuvre franciscaine de Greco sur le fond d'une spiritualité particulière, nécessitant des images qui suscitent l'affection du fidèle et la prière intérieure. Les choix iconographiques de Greco lui permettent de réaliser des œuvres qui, dans ce contexte, trouvent une réception positive. Dans le saint François de Pau (fig. 1), nous voyons que le peintre associe différents éléments pour fournir une synthèse théologico-spirituelle de l'histoire de saint François ; ceci lui permet finalement de peindre un portrait, une « figure » du saint qui est la plus fidèle possible à son histoire. C'est dans une telle perspective que nous interprétons les affirmations de Francisco Pacheco sur l'œuvre franciscaine du peintre.

À présent, nous analyserons de plus près les solutions formelles mises en œuvre par Greco pour réaliser le *Saint François en oraison méditant sur la mort* du musée de Pau (fig. 1). Cette œuvre franciscaine a souvent été associée par l'historiographie à des accents byzantins qui caractériseraient la production tolédane du peintre. Ces réminiscences seraient visibles dans les choix iconographiques, ainsi que dans les choix de composition. Dans ces conditions, la technique picturale utilisée par Greco serait également fortement liée aux particularités de l'art byzantin. José Camon Aznar, notamment, définit le retour progressif du style du peintre à des formes byzantines comme un processus de *rebyzantinization*¹. Il considère que, dans les œuvres dévotionnelles réalisées par le peintre entre les années 1570 et les débuts du XVII^e siècle, il est possible de repérer les prémices de ce retour à des modes

¹ AZNAR José Camon, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (1950), vol. 1, p. 25-41.

picturaux byzantins. Son étude, rédigée en 1950, démontrerait qu'il existe « dans l'évolution de l'art de Greco une *rebyzantinization progressive*, qui s'accroît dans les périodes proches de la fin de sa vie² ».

Il est intéressant de voir la façon dont ces réminiscences byzantines ont été analysées et interprétées par l'historiographie. Le byzantinisme de Greco est un *topos* diffus dans la littérature consacrée au peintre. Le point commun de nombreuses études est de reconnaître précisément dans les influences byzantines l'expression du « génie » du peintre crétois. Nous allons, dans un premier temps, examiner comment l'historiographie parvient à théoriser le byzantinisme de Greco, en nous focalisant sur les rapprochements entre l'œuvre franciscaine et l'art byzantin identifiés par José Camon Aznar. Dans un deuxième temps, nous allons analyser les positions artistiques de Greco, du moins à travers ce qui nous est transmis grâce aux annotations qu'il a portées dans son exemplaire des *Vies* de Vasari. En effet, le byzantinisme de Greco a souvent été associé à un refus progressif de l'art italien, et plus particulièrement de l'art vénitien. Ces annotations permettent d'avoir une vision plus exhaustive de certaines opinions du peintre crétois à l'égard de ces deux traditions picturales. Dans un troisième temps, nous nous attarderons sur la production d'images dévotionnelles, en lien avec la tradition byzantine. Les thèses dévalorisantes de Vasari à l'égard de la *maniera greca* ont pendant longtemps influencé l'historiographie de l'art ; on a eu souvent tendance à voir, dans le nouvel art de la Renaissance, le dépassement des modèles byzantins. On a également considéré l'art byzantin, et en particulier l'art de l'icône, comme « statique » et immuable. De nombreuses études récentes ont pris le contre-pied d'une telle simplification, en montrant que, dans l'art chrétien, il y avait des échanges de modèles entre les aires orientale et occidentale, dans les deux sens. Les modèles byzantins restent bien présents dans la peinture occidentale, contrairement aux affirmations anti-byzantines de Vasari, et, de façon réciproque, des modèles occidentaux influencèrent les productions d'icônes en Grèce. L'intention ici n'est pas de proposer une étude exhaustive des modalités d'utilisation des modèles byzantins par les peintres italiens ; nous allons plutôt nous concentrer sur la production d'œuvres dévotionnelles dans l'Italie du Nord au XVI^e siècle, et sur les liens que ces images ont avec la tradition des images religieuses. Cette analyse nous permettra de comprendre les choix plastiques que Greco a opérés pour la réalisation de ses « icônes³ » de saint François.

² Ibid. p. 35 (c'est nous qui soulignons).

³ Nous empruntons l'expression « icônes » à Christopher J. Nygren, qui en 2020 a publié une étude sur les « icônes de Titien » intitulé *Titian's Icons : Tradition, Charisma and Devotion in Renaissance Italy*. La méthode mise en œuvre dans cette partie est inspirée de ses études sur les œuvres dévotionnelles de Titien.

Le byzantinisme de Greco : historiographie et problématiques

Très tôt dans l'historiographie, on a essayé de donner les raisons du byzantinisme de Greco. Le premier auteur faisant mention de cette spécificité stylistique est Pedro Madrazo y Kuntz, historien et critique d'art espagnol du XIX^e siècle. C'est dans un bref essai de 1879 écrit pour l'*Almanaque de La Ilustración*, intitulé *Dominico Theotocopouli (El Greco)*, qu'il identifie des influences grecques dans la peinture de Greco. Il souligne que la Grèce qui serait présente dans les œuvres du peintre « n'est pas la Grèce libre et heureuse de Polygnotus, de Tymantes et d'Apelles » ; c'est-à-dire qu'il ne s'agit pas de la Grèce classique, mais plutôt de la Grèce « déchue, serve du Turc, qui a perdu la pureté classique de ses lignes⁴ ». Ces affirmations illustrent bien le préjugé qui considérait que l'Empire byzantin avait effacé la grandeur de l'art grec classique. C'est dès lors cette influence négative de Byzance qui laisserait sur la palette de Greco, selon Madrazo, « la teinte marronne de l'austère peinture byzantine⁵ ». L'auteur essaie ainsi de décrire l'« individualisme » de Greco, qui serait étranger à toute filiation d'école et à toute règle de convention. Nous voyons que dès les débuts, on associe l'originalité du style grecquien aux réminiscences byzantines.

Carl Justi, historien de l'art allemand, expose des thèses similaires à celles de Madrazo. Dans un article publié en 1897, intitulé *Die anfaenge des Greco* (« Les débuts de Greco »), il affirme que le peintre, qu'il appelle « visionnaire », proviendrait « du Moyen-Âge chrétien, de l'art de la torpeur proverbiale et de l'obéissance sans volonté à la tradition⁶ ». Il soutient en outre que dans ses tableaux, les souvenirs de l'art byzantin sont présents dans la symétrie de la composition, la vue frontale des personnages et les tons sombres. On retrouve dans le texte de Justi la représentation d'un peintre insolite, dont la pratique artistique est marquée par des réminiscences byzantines.

En 1908, Manuel Bartomé Cossio dédie une attention particulière à l'analyse du byzantinisme de Greco. Il remet en question les thèses en faveur de l'association entre le style de Greco et la peinture byzantine avancées par les autres historiens de l'art. Cossio affirme que certes, il faut tenir compte des origines crétoises – à l'époque peu connues – de

NYGREN Christopher J., *Titian's icons: tradition, charisma, and devotion in Renaissance Italy*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2020.

⁴ MADRAZO Y KUNTZ Pedro, « Dominico Theotocopouli (El Greco) », *Almanaque de La Ilustración para el año bisiestro de 1880*, Año VII., Madrid, 1879, p. 23.

⁵ Id.

⁶ JUSTI Carl, « Die Anfänge des Greco », *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge, VIII, 8, 1897, pp. 177-184 ; réédité dans *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Vol. II, Berlin, G. Grote, 1908, p. 199-218, p. 202.

Greco, pour analyser son œuvre. Toutefois, il estime improbable que les souvenirs d'enfance, ainsi qu'un sentiment nostalgique puissent expliquer le byzantinisme du peintre⁷. Dans sa démonstration, Cossio énumère les caractéristiques de la peinture de Greco qui étaient considérées comme issues de la tradition grecque. La première particularité est la « longueur démesurée » des figures qui s'accompagne de leur constante « verticalité ». Ensuite, il évoque la « fadeur » des coloris, qui rappellerait celle des mosaïques. Il considère ensuite que les œuvres dévotionnelles franciscaines, du fait que le saint est représenté de manière isolée, sans contexte narratif, pourraient rappeler les fresques et les tableaux pré-giottesques ; pour la première fois, les représentations franciscaines sont mises en relation avec la tradition byzantine. Il mentionne ensuite une œuvre dont la composition évoquerait des types byzantins : l'*Expolio* (*Le Partage de la tunique du Christ*, fig. 33). Selon lui, la façon dont les figures sont regroupées sur le fond, ainsi que le fait que la figure du Christ est « détachée » ou « isolée », renvoient à des choix de composition que l'on retrouve dans l'œuvre de Cimabue⁸. À la fin de son analyse, Cossio se demande quelles caractéristiques, entre celles exposées ici, seraient effectivement à attribuer à ses réminiscences byzantines. Il affirme par exemple que la disproportion des figures, ainsi que sa touche picturale, sont des éléments qui rappellent certaines œuvres de Tintoret. En ce qui concerne *Le Partage de la tunique du Christ* (fig. 33), il considère l'originalité de cette composition comme un cas isolé dans la production d'œuvres religieuses du crétois, toutes les autres iconographies à thème religieux qu'il a peintes reprenant des compositions italiennes. Cossio affirme finalement que, sans preuve historique irréfutable, hormis la tendance à reproduire sans cesse ses compositions, il ne resterait du byzantinisme de Greco que l'aspect péjoratif, c'est-à-dire « l'air extravagant⁹ ».

Le scepticisme de Cossio n'a pas tari le débat autour de cette question ; elle sera encore débattue, avec l'ajout constant d'arguments en faveur de cette théorie. Ainsi Émile Bertaux, dans un article de 1913, se montre favorable aux thèses sur le byzantinisme de Greco. Selon Bertaux, Greco aurait délaissé la peinture byzantine lors de son arrivée à Venise. La tradition byzantine ne « remonterait de l'oubli » que lorsque le peintre se trouve « exilé » à Tolède¹⁰. L'auteur commence à entrevoir les souvenirs byzantins dans le *Saint François recevant les stigmates* de la collection Zuloaga (fig. 8) ; il les voit en particulier dans « le blanc qui inonde

⁷ COSSIO Manuel Bartomé, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, Preciados, 1908, p. 503.

⁸ Nous n'avons pas réussi à identifier l'œuvre mentionnée par Cossio, car l'illustration n'est pas présente dans le texte.

⁹ Id., p. 505.

¹⁰ BERTAUX Émile, « Notes sur le Greco. Fin. Le Byzantinisme », *Revue de l'art ancien et moderne*, XXXIII, 1913, p. 29-38, p. 33.

le rocher de miniature byzantine¹¹ ». Plus encore, il considère *Le Partage de la tunique du Christ* (fig. 33) comme un exemple illustre du byzantinisme du peintre. Le Christ y est représenté en arrière de la croix, dont on ne voit que la partie inférieure, qu'un soldat romain est en train de percer. Cet emplacement du Christ devant la croix peut être associé, selon Bertaux, au thème iconographique byzantin, du « Christ patient devant la croix ». Il repère cette iconographie sur le *Reliquaire de la vraie croix*, daté du XI^e siècle et conservé à Gran, en Hongrie (fig. 34). Ce thème pourrait également être associé à la représentation de l'« Homme des douleurs », ou *Imago Pietatis*. Bertaux repère par la suite une « véritable icône byzantine » dans la représentation de la *Sainte Face*, placée dans la partie haute du retable de *Santo Domingo el antiguo* (fig. 35). Cette composition semblerait imiter celle de l'icône de Simon Ushakov (fig. 36) qui représente l'icône acheiropoïète du Christ Sauveur¹². L'auteur affirme finalement que Greco, en reprenant des procédés et des thèmes « byzantins », s'affranchit des leçons des maîtres de Venise, et « prête une vie nouvelle et une énergie victorieuse à un art qui lui était parvenu momifié par une vieillesse séculaire¹³ ».

Il faudra attendre 1927 pour voir apparaître une nouvelle étude qui marquera l'historiographie du byzantinisme de Greco. Il s'agit d'un ouvrage écrit par le peintre danois Jens Ferdinand Willumsen, intitulé *La jeunesse du peintre El Greco*¹⁴. L'approche de Willumsen est intéressante, car ce dernier fonde ses études uniquement sur ses observations personnelles ; il ne réutilise pas les textes critiques produits jusqu'alors. Malgré ce manque de références, certaines découvertes ont été acceptées favorablement par la critique, renouvelant ainsi l'image byzantine de Greco. C'est en particulier dans son analyse de *L'Adoration du nom de Jésus* (fig. 37) qu'il montre les nouveautés proches de l'art byzantin introduites par le peintre : premièrement, la présence d'anges et de saints byzantins dans le registre supérieur ; deuxièmement, le clair-obscur employé uniquement comme élément ornemental, car, comme les peintres byzantins, Greco refuserait tout type de profondeur et de perspective. Cette absence de perspective se refléterait également dans la position oblique des pieds des personnages. Ce type de représentation, que l'on retrouve dans les icônes byzantines, ne serait pas fidèle à la position réelle des pieds sur le sol. En 1999, José Alvarez Lopera soulignera que la monographie de Willumsen fit évoluer significativement la

¹¹ Id., p. 35.

¹² La réalisation de l'icône d'Ushakov est postérieure au décès du peintre ; Émile Bertaux fait référence au prototype de l'icône acheiropoïète, et utilise probablement l'œuvre d'Ushakov comme exemple de ce thème iconographique.

¹³ Id.

¹⁴ D'après ELVIRA BARBA Miguel Ángel, « Las reminiscencias bizantinas de El Greco » dans *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (dir.), Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 209-230, p. 214.

problématique du byzantinisme de Greco. Il en arrivera à affirmer que, à partir des études du peintre danois, on ne devait plus parler uniquement de « rappels » byzantins, mais qu'il fallait plutôt affirmer que le « facteur oriental » eut une influence majeure dans la maturité esthétique de Greco¹⁵.

Il y eut ensuite une série d'études conduites par des byzantinistes, ou par des critiques passionnés par cet art, qui cherchèrent à déterminer quel rôle Greco joua dans l'histoire de l'art byzantin. Ainsi August Liebmann Mayer, dans l'introduction de son article de 1929 intitulé *El Greco – An Oriental Artist*, critique l'historiographie espagnole, qui considérait l'art de Greco comme partie intégrante de la peinture espagnole. Or, le peintre avait été ignoré pendant longtemps par la même historiographie¹⁶. Selon lui, Greco n'entre, ni dans la tradition picturale espagnole, ni complètement dans la tradition italienne ; malgré ce qu'il a pu apprendre des Vénitiens, de Michel-Ange et d'autres artistes, « il est resté grec, reflétant le côté oriental de la culture byzantine »¹⁷. Ces affirmations péremptoires laissent penser que Greco aurait délaissé totalement la tradition occidentale dans ses tableaux tolédans. Cette idée fut également exprimée peu de temps après par Robert Byron, critique d'art anglais. Dans un article intitulé de manière significative *Greco : the Epilogue to Byzantine Culture*, paru la même année, l'auteur s'émerveille du fait que l'on n'ait jamais confronté, jusqu'alors, les iconographies de Greco avec des fresques de l'époque paléologienne¹⁸ ou de la période postérieure à l'invasion turque¹⁹. Byron considère Greco comme l'ultime héritier de la peinture byzantine ; cette dernière aurait, selon l'auteur, connu son épilogue après la chute de Constantinople. Cette idée fut exprimée explicitement par David Talbot Rice, byzantiniste, dans son ouvrage *Byzantine Art*, paru en 1935. En conclusion de ce livre, il affirme que Greco, même s'il fut influencé par l'éclectisme et le mysticisme espagnol, n'oublia jamais sa formation byzantine ; il ajoute que Greco pourrait être considéré non seulement comme l'un des derniers, « mais aussi comme l'un des plus grands peintres byzantins²⁰ ».

¹⁵ ALVAREZ LOPERA, José (dir.), *El Greco. Identidad y transformación*, Madrid, 1999, p. 39, n. 12. Cité dans ELVIRA BARBA, *op. cit.*, p. 214, n. 17.

¹⁶ MAYER August L., « El Greco-An Oriental Artist », *The Art Bulletin*, n° 2, vol. 11, 1929, p. 146-152, p. 146.

¹⁷ Id.

¹⁸ Dans l'historiographie de l'art byzantin, on désigne la période allant de 1261 à 1453 comme époque « paléologienne », car elle fut marquée par le gouvernement de la dynastie des Paléologues.

¹⁹ BYRON Robert, « Greco: The Epilogue to Byzantine Culture », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 319, vol. 55, 1929, p. 160-176, p. 160.

²⁰ TALBOT RICE David, *Byzantine Art*, New York, Oxford University Press, 1935 (consulté dans TALBOT RICE David, *Byzantine Art*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1968, p. 548).

José Camon Aznar, les œuvres franciscaines et la *rebyzantinization*

Le phénomène de *rebyzantinization* décrit par José Camon Aznar est à inscrire dans ce contexte d'études sur le byzantinisme de Greco. Dans sa monographie, rédigée en 1950, Aznar se montre en premier lieu très enthousiaste vis-à-vis des analyses conduites par Willumsen. Il considère que ces dernières ouvrent de nouveaux horizons dans l'étude de la peinture de Greco²¹. Par la suite, lorsqu'il décrit l'esthétique byzantine de Greco, il affirme que l'ensemble de l'œuvre du peintre crétois se caractérise par des échos de la tradition byzantine, qui donnent aux tableaux un effet « d'étrangeté et d'exotisme²² ». Nous retrouvons dès lors la thèse selon laquelle le génie pictural de Greco serait dû à ses réminiscences grecques.

Pour expliquer cette esthétique, Aznar énumère les éléments qu'il considère comme des « échos byzantins ». En premier lieu, il repère un byzantinisme dans son emploi de la couleur. Selon lui, au début de sa carrière, la technique picturale de Greco est semblable à celle que l'on utilisait pour réaliser les icônes byzantines ; Aznar explique que cette technique consiste dans la réalisation d'un fond uni de couleurs ocre, noir, blanc de plomb et vert. Sur ce fond, on applique les couleurs par des traits expressifs ; cela permet de faire ressortir les parties lumineuses. Cette description de la technique utilisée pour la production des icônes est prise du *Guide de la peinture* de Denys de Fournas²³. Selon Aznar, la touche rapide et fébrile de Greco, qui caractérise les œuvres tolédanes du peintre, et qui lui permettait d'avoir une célérité dans l'exécution de ses tableaux, trouverait son origine dans cette technique byzantine. Il repère ce type d'exécution picturale dans *L'Adoration du nom de Jésus* (fig. 37), ainsi que dans les œuvres réalisées à partir de 1590, comme le saint François du musée de Pau (fig. 1). Une autre caractéristique héritée de Byzance serait selon Aznar la répétition thématique. Celle-ci serait à mettre en relation avec l'immutabilité des archétypes iconographiques byzantins. Dans la peinture d'icônes, rien ne dépendait du génie du peintre ; les images représentées devaient être produites à partir de modèles antiques, car ceux-ci conféraient à l'objet son caractère intemporel. Selon Aznar, Greco aurait essayé de

²¹ AZNAR, José Camon, *op. cit.* pp. 30-33

²² Id., p. 38.

²³ Cet ouvrage, rédigé par le hiéromoine Denys de Fournas (1670 - 1744) fut découvert dans les ateliers de peinture du mont Athos par Adolphe Napoléon Didron, lors d'un voyage en Grèce. Il fut publié à Paris en 1845 sous le titre de *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*. On considérait qu'il s'agissait d'un manuscrit qui perpétuait les techniques ancestrales des icônes. Déjà Salvador Sanpere y Miquel en 1902 avait trouvé des correspondances entre les indications décrites dans la guide et la technique de Greco. Cossio s'était posé la question sur la pertinence de ce document par rapport à l'œuvre du crétois ; il se montre finalement critique envers les affirmations de Sanpere y Miquel, car, pour des raisons chronologiques, Greco ne pouvait pas avoir lu l'ouvrage en question. COSSIO, Manuel Bartolomé, *op. cit.*, p. 505-506.

donner à ses œuvres ce caractère immuable ; mais contrairement aux icônes, qui se singularisent par leur caractère « figé » et « abstrait », il aurait chargé ses modèles d'une « intimité pathétique », qui serait une caractéristique de la peinture occidentale²⁴. Aznar voit ce processus surtout dans les œuvres dévotionnelles franciscaines de Greco ; lorsque le peintre trouve un modèle qui, selon lui, suscite la piété des fidèles, il le reproduit des centaines de fois. Selon Aznar, cela constitue une preuve que Greco resta, tout au long de sa carrière, un peintre d'icônes.

L'œuvre franciscaine de Greco joue selon Aznar un rôle important dans ce processus de *rebyzantinization*. En effet, lorsqu'il analyse le corpus des œuvres franciscaines produites entre 1590 et 1596, Aznar affirme que Greco aurait délaissé « tout type de naturalisme » ou de référence à la peinture italienne, pour réaliser des figures « spectrales et fines »²⁵. Aznar convient finalement avec les auteurs antérieurs que la période tolédane se caractérise par une perte progressive des éléments vénitiens dans sa peinture, en faveur d'un byzantinisme tout à fait particulier. Ce processus trouverait ses débuts dans la réalisation d'images dévotionnelles franciscaines.

L'analyse formelle proposée par Aznar est tout à fait intéressante pour la compréhension des œuvres franciscaines de Greco. Le rapprochement avec la pratique byzantine de la peinture des icônes est intéressant et semble être justifié, car, pour ce que nous en savons aujourd'hui, le peintre commença son activité comme peintre d'icônes en Crète. Toutefois, l'hypothèse de la *rebyzantinization* suscite des interrogations importantes. En premier lieu, nous pouvons nous demander si Greco abandonne effectivement ses références vénitiennes lorsqu'il peint à Tolède. Pour répondre à cette question, nous analyserons les positions de Greco vis-à-vis de ces deux traditions picturales, en étudiant tout d'abord les notes manuscrites de Greco en marge d'un exemplaire des *Vite* de Vasari.

²⁴ AZNAR, José Camon, *op. cit.*, p. 39.

²⁵ Id, p. 531.

Greco et la *maniera greca* : les apostilles de Greco aux *Vite* de Vasari

Lors de l'analyse des études qui expliquent le byzantinisme de Greco, nous avons constaté une tendance à séparer le style tardif de Greco de la tradition vénitienne. Cossio avait commencé à remettre en question cette thèse acceptée unanimement par les critiques, mais le désir de trouver une origine historique au style particulier de Greco prit le dessus ; Aznar affirmait par exemple que la carrière entière du peintre était axée sur un retour progressif aux formes byzantines. Aujourd'hui, nous connaissons mieux le point de vue de Greco vis-à-vis de l'art byzantin, ainsi que sur la tradition picturale vénitienne. Greco a laissé une trace de ses convictions théoriques sur la peinture dans les apostilles de son exemplaire des *Vite* de Vasari. Federico Zuccaro, lors d'une visite à Tolède pour la fête du Corpus Christi en 1586, offrit cet ouvrage à Greco ; Zuccaro avait déjà ajouté des annotations au texte. Greco laissa l'ouvrage à son élève Luis Tristán, qui l'enrichit également de ses propres annotations. Le livre fut retrouvé par l'historien de l'art Xavier de Salas qui prépara une édition critique des apostilles. Elles furent éditées sous la direction de Fernando Marias en 1992, à la suite du décès de Salas en 1982.

En ce qui concerne la *maniera greca*, elle n'était pas bien vue par des théoriciens de la peinture italienne, en particulier par les Toscans ; déjà au XV^e siècle, Lorenzo Ghiberti dans ses *Commentarii*, rédigés entre 1447 et 1455, exprime un certain mépris envers les peintres grecs, qu'il estime *grosi* et *rozi*²⁶, c'est-à-dire « grossiers » et « bruts ». Ce fut Giotto qui, selon lui, apporta un renouveau à la peinture : « Il créa un art nouveau, délaissant la grossièreté des Grecs. Et il fit des œuvres très fameuses, surtout dans la ville de Florence et dans beaucoup d'autres lieux, et il eut beaucoup de disciples, qui étaient cultivés comme les anciens Grecs²⁷ ».

Approximativement un siècle après, Giorgio Vasari exprime des idées similaires dans *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*. C'est lui qui emploie l'expression *maniera greca* pour désigner l'influence que les praticiens byzantins eurent sur l'art médiéval. La condamnation de ladite *maniera* est explicitée à plusieurs reprises dans les *Vies*. Dans la préface, Vasari explique que les peintres du Moyen-Âge ne pouvaient pas connaître les grandeurs de l'art Antique, car les œuvres antiques étaient enterrées sous les

²⁶ GHIBERTI, Lorenzo, *I commentarii*, 1447 – 1455. Consulté dans BARTOLI Lorenzo, *Arte e scrittura nella Firenze del Quattrocento : i commentarii di Lorenzo Ghiberti*, thèse de doctorat, Graduate Department of Italian Studies, Université de Toronto, 1996, vol. 2, 3.1.1, p. 40.

²⁷ *Arrecho l'arte nuova, lascio la rozeza de' Greci (...). E fecionsi egregiissime opere e spetialmente nella citta di Firenze et in molti altri luoghi, et assai discepoli furono tutti dotti al pari delli antichi Greci*. Id., 3.1.2, p. 41. C'est nous qui traduisons.

ruines. Ce serait pour cette raison que des praticiens grecs vinrent enseigner les arts en Occident. Vasari dit à ce sujet :

Ils les [i.e. les techniques pour la mosaïque, la sculpture et la peinture] enseignèrent, maladroitement et grossièrement, aux Italiens ; et les Italiens les utilisèrent, je l'ai dit et j'aurai à le répéter, pendant un certain temps. N'ayant pas l'habitude de voir plus beau ou plus parfait que ce qu'ils avaient sous les yeux, les hommes de ce temps trouvaient cela magnifique ; ils apprenaient cet art de mauvaise qualité qu'ils considéraient comme le meilleur²⁸.

Les arts produits sous l'influence du style byzantin étaient considérés comme « mauvais ». Dans la préface de la deuxième partie des *Vies*, Vasari revient sur cette question, et souligne que ce furent d'abord Cimabue puis Giotto qui apportèrent un renouveau significatif à la peinture, faisant ainsi « disparaître » le style byzantin. Dans le nouveau « style de Giotto », on ne trouverait plus « des profils cernant les figures, ni d'yeux exorbités, de pieds dressés sur les pointes et de mains effilées ; plus d'absence d'ombres et autres monstruosité byzantines²⁹ ».

L'idée de Vasari selon laquelle Giotto aurait amélioré la peinture ne convainc pas Greco ; il exprime son profond désaccord vis-à-vis des positions de Vasari en marge de la vie d'Agnolo Gaddi. Ce dernier était le fils de Taddeo Gaddi, qui était un disciple de Giotto. À la fin de la biographie d'Agnolo, Vasari fait référence au premier chapitre du *Libro dell'Arte* de Cennino Cennini. Ce dernier commence ainsi :

Moi, Cennino di Drea Cennini, de Colle Val d'Elsa, je fus formé à l'art de la peinture pendant douze ans par Agnolo, fils de Taddeo, de Florence. Agnolo avait appris cet art de Taddeo son père qui fut le filleul de Giotto et son élève pendant vingt-quatre ans. Giotto fit passer la peinture du grec au latin, créa l'art moderne et la porta à sa plus haute perfection³⁰.

L'apostille de Greco, que nous avons transcrite en annexe, donne son appréciation sur le style de Giotto, en le comparant à ce que Greco dénomme la *maniera griega*. L'annotation se traduit ainsi :

²⁸ VASARI Giorgio, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori*, Florence, Giunti, 1568, I, p. 80 (consulté dans Vasari Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes sud, 2005, vol. 1, I, p. 232).

²⁹ Id., I, p. 243-244. Vasari Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, op. cit., III, p. 21.

³⁰ Id., I, p. 199. Vasari Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, op.cit., II, p. 277.

Si [Vasari] savait ce qu'est vraiment ce style grec (*maniera griega*) dont il parle, il le traiterait autrement dans ses discours, car je dis qu'en le comparant avec ce que Giotto a fait, le style de celui-ci est simple par rapport à celui des Grecs qui comporte d'ingénieuses difficultés³¹.

La prise de position de Greco par rapport aux affirmations de Vasari est capitale. Après avoir pointé du doigt l'ignorance de l'auteur par rapport à la *maniera griega*, il souligne que le style grec comporte d'« ingénieuses difficultés ». Le peintre fait probablement référence en premier lieu à sa propre connaissance de l'art byzantin, étant donné qu'il était un peintre d'icônes au début de sa carrière. Cette apostille, écrite à Tolède dans les années 1580, plusieurs années après que Greco a délaissé sa manière byzantine, s'avère être une clé de lecture importante pour appréhender le byzantinisme de Greco.

Selon Nicos Hadjinicolaou, la défense de la *maniera greca* par Greco, serait due principalement à un sentiment d'appartenance territoriale. Il explique ainsi qu'entre le XV^e et le XVII^e siècle, l'épithète *griego* pouvait signifier : que quelqu'un appartenait à la nation grecque, que l'on était un adepte de la tradition byzantine dans le champ artistique et que l'on était un membre de l'Église orthodoxe dans le domaine religieux. Hadjinicolaou affirme que, dans la plupart des cas, cette épithète se réfère à l'appartenance territoriale³². Le fait que Greco gardait un lien étroit avec la communauté grecque tolédane et qu'il a toujours mis en avant son identité grecque, est indéniable : il continue à signer en grec tout au long de sa carrière, en ajoutant souvent l'épithète *χρής* (crétois). Cette appellation est, surtout au commencement de sa carrière, une marque de prestige à cause de la popularité des peintres crétois à Venise à partir du XV^e siècle³³. Andrew Casper, dans son ouvrage intitulé *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, considère quant à lui que l'annotation en question prouverait que le peintre privilégiait la *maniera greca*, mais qu'il l'aurait délaissée au début de sa carrière italienne pour s'adapter au marché artistique de la péninsule, qui méprisait la peinture grecque³⁴. L'interprétation « nationaliste » d'Hadjinicolaou nous semble toutefois fondée sur des présupposés historiques inexacts, car elle semble aller dans le même sens que les interprétations des critiques d'art du XX^e siècle, qui considéraient les réminiscences byzantines de Greco comme un processus exclusif propre au peintre crétois. De même,

³¹ Annexe, note 1, p. 73.

³² Id.

³³ PÉREZ MARTÍN Immaculada, « El griego de El Greco » dans *Toledo y Bizancio*, Miguel Cortés Arrese (dir.), *op. cit.*, p. 182.

³⁴ CASPER Andrew R., *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2014, p. 68.

l'explication donnée par Casper semble aller dans ce sens : le peintre aurait choisi de réprimer ses goûts artistiques personnels, et cette annotation en constituerait la preuve. L'article récent de Michel Hochmann sur les apostilles de Greco aux *Vies* de Vasari³⁵ a montré que les positions anti-vasariennes et byzantinophiles de Greco n'expriment pas uniquement un sentiment nostalgique et personnel du peintre ; elles sont à mettre en relation avec les positions similaires exprimées par d'autres théoriciens et praticiens de l'Italie du Nord.

Dans les apostilles à une première édition des *Vies*, publiées récemment par Marco Ruffini, deux lecteurs anonymes padouans du XVI^e siècle critiquent le florentinisme de Vasari. Il apparaît notamment dans une annotation en marge de la biographie de Cimabue. Vasari y fait l'éloge de la cathédrale de Florence ; le commentateur padouan réplique à cette louange en écrivant : « et que dire de la stupéfiante église de Saint-Marc à Venise ?³⁶ ». Cette appréciation de l'église de Saint-Marc prouve la fierté des Vénitiens à l'égard de leur passé byzantin. Toujours dans la même biographie, un des deux lecteurs souligne le passage dans lequel Vasari affirme que Cimabue avait appris la peinture en regardant des praticiens grecs venus de Venise. Ce passage démontrerait, selon les Vénitiens, que la Sérénissime avait précédé les Toscans dans la réinvention de la peinture³⁷.

Les apostilles de Greco ne montrent pas seulement les positions philobyzantines du peintre ; elles révèlent aussi son estime pour la peinture vénitienne, et le rôle que cette peinture eut dans la *maniera moderna*. Le peintre crétois s'insère ainsi dans la lignée des théoriciens de la peinture qui s'opposaient au florentinocentrisme de Vasari ; ces positions furent exprimées en premier lieu par les Vénitiens, qui se considéraient comme des rivaux des Florentins. Le *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino*, rédigé en 1557 par Ludovico Dolce, un lettré vénitien, avait commencé à déconstruire les thèses de Vasari, remettant en cause la grandeur de Michel-Ange, en lui opposant la gloire de Titien³⁸. Des peintres provenant d'autres parties de l'Italie du Nord exprimaient des idées semblables dans des annotations en marge des *Vies* de Vasari ; nous conservons des commentaires similaires de la part d'Annibale Carrache, Vincenzo Scamozzi et Federico Zuccaro³⁹. Greco, dans une apostille à la vie de Palma le Vieux, critique la peinture de Michel-Ange ; il y affirme que ce dernier « ne savait pas

³⁵ HOCHMANN Michel, « Les apostilles de Greco aux *Vite* de Vasari » dans *Greco*, Guillaume Kientz (dir.), Paris, Louvre éditions, 2019, p. 108-111.

³⁶ *Et che diremo noi de la stupen[da] chiesa di San Marcho da Vene[zia]*. dans RUFFINI Marco, « Sixteenth-Century Paduan Annotations to the First Edition of Vasari's *Vite* (1550) », *Renaissance Quarterly*, n° 3, vol. 62, 2009, p. 748-808 , p. 790.

³⁷ HOCHMANN, Michel, *op. cit.*, p. 110.

³⁸ *Ibid.* p. 109.

³⁹ *Id.*

peindre des portraits ni des cheveux ni imiter la chair⁴⁰ ». Dans une autre note, dans la marge de la biographie de Titien, Greco souligne la supériorité de ce peintre par rapport à Michel-Ange. Vasari, en parlant d'une gravure réalisée par Titien en 1508, se souvient d'une conversation qu'il eut avec Sebastiano del Piombo ; ce dernier, en parlant de Titien, déplore le fait qu'il ne soit pas allé plus tôt à Rome, pour voir les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël. Dans son annotation, Greco affirme que, contrairement à ce que dit Vasari, il aurait convenu à ces derniers peintres de voir l'œuvre de Titien, plutôt qu'à ce dernier de voir le leur⁴¹. Greco, dans d'autres passages, louait également d'autres praticiens vénitiens, comme Tintoret et Jacopo Bassano⁴². Ces annotations montrent que Greco, lors de son séjour à Tolède, était encore enthousiaste à l'égard de la tradition vénitienne et qu'il en fut un défenseur actif.

Ces apostilles nous permettent finalement d'avoir une vision plus claire des positions artistiques de Greco. En premier lieu, son byzantinisme n'est pas à attribuer à son « individualisme », mais il est à inscrire dans la lignée des positions des théoriciens et des praticiens de l'Italie du Nord. Greco continue à regarder avec estime son passé d'iconographe ; le fait qu'il a modifié son style pictural à Venise ne signifie pas automatiquement qu'il ait changé d'avis sur l'art byzantin. D'ailleurs, les annotations du commentateur padouan montrent bien que les peintres vénitiens sont fiers de leur passé byzantin. En deuxième lieu, les appréciations formulées par Greco à propos des peintres vénitiens de son temps montrent qu'il ne délaisse pas la tradition vénitienne lors de son séjour tolédan. Il continue à exprimer des jugements positifs vis-à-vis des peintres qui le marquèrent lors de son séjour italien, tels Titien et Tintoret.

⁴⁰ Annexe 1, note 2.

⁴¹ Ibid., note 3.

⁴² HOCHMANN, Michel, *op. cit.*, p. 111.

Greco, inventeur et peintre d'« icônes » pour la dévotion moderne

Les positions de Greco vis-à-vis des traditions byzantine et vénitienne étant analysées, concentrons-nous à présent sur les images franciscaines qu'il a produites. Une question reste posée, celle du style du peintre et de sa *byzantinisation*. Nous avons rappelé qu'Aznar voit dans la production des œuvres franciscaines, et particulièrement dans la répétition thématique, une continuité avec son activité crétoise en tant que peintre d'icônes. José Camon Aznar précise que Greco reprend la tradition des icônes, qui se caractériserait par un caractère « figé », mais il chargerait les figures d'une « intimité pathétique » (*vide supra*). Les positions d'Aznar semblent conditionnées par son interprétation de la génialité de Greco ; il aurait décidé de son propre chef de reprendre certains aspects de la tradition byzantine, et de les mêler à son propre style. Les positions du peintre en faveur de la *maniera greca* et de ses « ingénieuses difficultés » pourraient à première vue être interprétées en ce sens et suggérer que Greco, au fond, préférerait cette manière grecque, mais qu'il était obligé, pour des raisons de marché artistique, de trouver des astuces formelles qui concilieraient les caractéristiques de l'art occidental d'alors avec des réminiscences byzantines. Or, ce postulat ne tient pas compte de l'opinion de Greco sur l'art vénitien, qu'il continue à tenir en haute estime, même lors de son séjour à Tolède. Ainsi, si l'on prend en compte les positions artistiques de Greco, il est difficile de souscrire à l'interprétation d'Aznar.

Les études récentes sur les échanges artistiques entre l'Occident et Byzance nous permettent de remettre en question les thèses exprimées jusqu'à présent sur le lien entre la production d'images dévotionnelles et les renvois, parfois confus, à l'art byzantin dans l'œuvre de Greco. Nous verrons que le byzantinisme observé dans son œuvre n'est pas le fruit de son « individualisme », mais que ce byzantinisme s'insère dans un processus de transformation des modèles byzantins et de la catégorie morphologique de l'icône, tels qu'ils étaient mis en œuvre en Orient ainsi qu'en Occident durant le XV^e et le XVI^e siècle.

Essayons dans un premier temps de comprendre les présupposés théoriques qui sont à la base de la formulation des thèses sur le byzantinisme de Greco. En ce qui concerne la catégorie de l'icône byzantine, cette dernière a été considérée pendant longtemps comme « statique » et « figée ». André Chastel, dans son ouvrage posthume intitulé *L'Italie et Byzance*, souligne que le rôle sacré de l'icône nécessite qu'il y ait, lors de sa production, « des règles fixes et l'obéissance à des stéréotypes⁴³ ». Les peintres grecs devaient dès lors garder la soi-disant « pureté » de l'art de l'icône au fil des siècles. De l'autre côté, il y aurait

⁴³ CHASTEL André, *L'Italie et Byzance*, Paris, De Fallois, 1999, p. 147.

l'art occidental qui, après la révolution opérée par les Toscans, aurait délaissé l'immobilisme de la *maniera greca*, en faveur d'un art plus « naturaliste », caractérisé par un rendu plus plastique des corps et l'introduction de la perspective géométrique. Selon cette lecture, les arts occidental et byzantin devaient nécessairement être perçus comme des pratiques distinctes et séparées.

Les études récentes de Michele Bacci sur la production d'icônes « hybrides » en Crète et à Venise aux XV^e et XVI^e siècles, ouvrent de nouvelles perspectives d'interprétation sur les échanges artistiques entre l'Occident et Byzance, au sujet des images dévotionnelles. On entend par icônes « hybrides » les images qui présentent des caractéristiques formelles issues à la fois des traditions grecque et occidentale. Bacci explique que l'emploi de cette expression implique qu'il y ait des images préexistantes qui se caractériseraient par leur cohérence et leur uniformité⁴⁴. Cette lecture trouverait son origine dans une vision « nationaliste » de la production artistique qui cherche à créer des catégories spécifiques à partir du *genius loci*. Toutes les déviations qui se produisaient auraient été identifiées sous les termes d'« influences⁴⁵ » artistiques ; la plus fameuse de ces déviations de la catégorie « pure » de l'art occidental serait la *maniera greca* ; cette expression employée par Vasari condamnait toutes les influences « byzantinisantes » dans l'art italien, « indépendamment du contexte historique ou des motivations religieuses, culturelles et politiques qui les sous-tendent⁴⁶ ». En ce qui concerne Venise, la persistance de motifs « orientaux », associés à des éléments gothiques, était considérée, selon la lecture vasarienne et positiviste du progrès de l'art italien, comme un manque d'individualisme de la part des artistes. Roberto Longhi en arrive même à affirmer que les artistes vénitiens n'avaient manifesté aucun intérêt pour l'art italien contemporain, même s'ils devaient être parfaitement au courant des réalisations révolutionnaires de leurs collègues florentins, siennois ou même bolonais⁴⁷.

Cette vision nationaliste était partagée aussi par les byzantinistes, qui décidèrent de décrire l'art byzantin comme l'expression d'une identité hellénique durable et profondément enracinée. La peinture byzantine était associée à un répertoire cohérent de formes, de procédés stylistiques, de programmes iconographiques et de procédures techniques considérées comme fermement ancrées dans l'Antiquité tardive et jalousement préservées à

⁴⁴ BACCI Michele, « Veneto-Byzantine “Hybrids” : Towards a Reassessment », *Studies in Iconography*, vol. 35, 2014, p. 73-106, p. 74.

⁴⁵ Le mot « influence » est emprunté à l'astrologie ou à la médecine, et il fait allusion à une relation passive, non sollicitée et négative avec quelque chose venant de l'extérieur. Id.

⁴⁶ Id.

⁴⁷ Ibid.

Constantinople jusqu'à la chute de l'Empire romain d'Orient en 1453⁴⁸. À cet égard, il semble tout à fait naturel de penser que les peintres grecs de Crète, quoique l'île fût alors sous domination vénitienne, étaient idéologiquement indifférents à la peinture vénitienne, du moins tant que Constantinople exerça son rôle de centre artistique du monde byzantin. En ce qui concerne l'art post-byzantin, matrice dans laquelle s'est formé Greco, Bacci reprend les affirmations de Manolis Chatzidakis, byzantiniste spécialiste de l'art de l'icône, qui considérait l'art post-byzantin comme une sorte de relique médiévale :

(...) exprimant l'esprit et l'âme de l'hellénisme contemporain, qui s'accrochait à ses propres traditions dans l'espoir de sauvegarder son caractère individuel. C'est ainsi que les Grecs soumis ont pris conscience des différences qui les séparaient de leurs oppresseurs turcs et vénitiens⁴⁹.

En Crète également, les peintres grecs seraient restés fidèles à leur style. Ceux qui sortaient de ces cadres, comme Greco, pouvaient être considérés comme de grands artistes, mais ils se détachaient des sentiments nationaux, qui étaient de sauvegarder la peinture byzantine.

Lorsque l'on analyse les productions créto-vénitiennes, nous constatons que les échanges entre l'Occident et Byzance ont été fondamentaux pour la réalisation de nouvelles images dévotionnelles dans les deux aires géographiques. Nous savons aujourd'hui qu'en Crète, à partir de 1400, des peintres italiens et grecs ont collaboré dans des ateliers et qu'ils ont utilisé à la fois des modèles stylistiques et compositionnels occidentaux et byzantins, y compris au sein d'une même œuvre. Dans le cadre de notre étude, il est intéressant de remarquer que les sujets privilégiés de ces icônes « hybrides » étaient pour la plupart d'origine franciscaine⁵⁰. Nous avons vu dans le troisième chapitre de la première partie que le culte à saint François était pratiqué par les communautés catholiques et orthodoxes en Grèce. En particulier, c'est l'épisode des stigmates qui était le plus représenté dans les icônes crétoises⁵¹. Le *Saint François recevant les stigmates* du musée Benaki à Athènes (fig. 38) en constitue un bon exemple. Il s'agit d'une représentation sur la face intérieure du volet d'un triptyque de petit format. Le saint est représenté à genoux, tourné de trois quarts vers la droite, où figure l'apparition séraphique, partiellement effacée, l'œuvre étant en mauvais état de conservation.

⁴⁸ Id., p. 76. Voir aussi la note 15.

⁴⁹ Id. p. 77.

⁵⁰ Sur les rapports entre Byzance et la spiritualité franciscaine dans la production artistique, voir DERBES Anne, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1996, p. 24-34.

⁵¹ LYMBEROPOULOU Angeliki, « Audiences and Markets for Cretan Icons » dans *Viewing Renaissance Art*, Kim Woods et Carol M. Richardson (dir.), New Haven : Milton Keynes, Yale University Press, The open University 2007, p. 171-208, p. 197.

À sa gauche se trouve le frère Léon assis devant un rocher ; il tient un livre dans sa main, et il est tourné vers l'apparition qui a lieu au-dessus de lui. Des rochers, de la végétation et une église complètent l'image. Nous voyons que dans les représentations crétoises, la tradition occidentale du type iconographique des stigmates était respectée avec soin, sans l'ajout d'éléments étrangers à l'histoire.

Les stigmates de saint François étaient associés, dans la tradition orientale, au martyre. Il ne s'agit pas du martyre au sens strict, qui signifie que l'on souffre la mort pour attester la vérité de la religion chrétienne ; il s'agit d'un martyre spirituel, qui témoigne de la conformité de saint François avec le Christ. Dans la tradition iconographique byzantine, les saints martyrs étaient usuellement représentés avec une croix dans les mains. C'était dès lors cet aspect particulier de la spiritualité franciscaine qui était mis en avant lors de la production des portraits de saint François ; par l'association de ces deux attributs iconographiques, les stigmates et le crucifix dans les mains, on évoquait le rôle du saint comme témoin de la foi. Nous retrouvons cet usage dans une icône de la fin du XV^e siècle, conservée au musée civique de Trieste (fig. 39). Dans cette image, nous voyons quatre saints, représentés en demi-buste. Les quatre saints sont répartis en deux registres selon leur sexe : au registre supérieur, on trouve les saints Éleuthère et François, tandis qu'au registre inférieur, figurent sainte Anne (à gauche) et sainte Catherine. Ces deux saintes majeures étaient vénérées aussi bien dans les églises grecques orthodoxes que dans les églises catholiques latines. Éleuthère, quant à lui, est un saint orthodoxe populaire. À l'exception de François, tous les personnages sont représentés de face, conformément à la tradition de l'art byzantin. François est représenté de trois quarts gauche ; il a sur ses mains et son côté les signes des stigmates, et tient une croix dans sa main droite. Il est difficile d'établir les raisons qui ont conduit à ce choix de composition. Angeliki Lymberopoulou considère qu'il pourrait avoir été dicté par le commanditaire, qui aurait souhaité que le saint soit « distingué » des autres ; le peintre aurait ainsi choisi de modifier la position de face et la symétrie rigides que l'icône aurait présentées dans la « pure » tradition byzantine. Une autre hypothèse expliquant le positionnement du saint serait que le peintre aurait utilisé des prototypes différents, byzantins pour les saints byzantins et occidentaux pour saint François⁵². Quoiqu'il en soit, cette œuvre montre que des modèles issus des deux traditions étaient associés, et qu'ils pouvaient être utilisés pour réaliser des œuvres pour des commanditaires grecs ou latins.

Nous conservons un tableau qui reprend ce type de représentation de saint François, avec les stigmates et la croix, attribué à un peintre grec, Ioannes Permeniates, qui résida à Venise à

⁵² Ibid.

partir de 1523. Il s'agit d'une peinture sur bois qui représente les saints Pierre, François et Dominique, datée des premières décennies du XVI^e siècle (fig. 40). Saint Pierre est représenté au centre, il tient un livre dans sa main gauche et une clé dans sa main droite. Il est représenté de face, reprenant ainsi un schéma de composition byzantin. Les saints François et Dominique sont représentés de trois quarts, tournés vers saint Pierre, et tiennent un livre pour l'un, une croix et une fleur de lys pour l'autre. La formation byzantine du peintre est reconnaissable dans la manière dont il traite le visage de Pierre, avec ses nuances sombres et ses rehauts blancs et durs autour des yeux et du front. En revanche, les visages des deux autres saints sont rendus avec des traits plus doux. Les contours des vêtements de Pierre et de François sont également rigides. Le rendu du paysage plus sinueux, ce qui fait qu'il contraste avec la rigidité des saints à l'avant. Nous voyons des collines qui s'étendent au loin, avec de la végétation et des bâtiments. Derrière les saints, à gauche, se trouvent deux bergers avec leur troupeau ; le plus jeune est assis contre un arbre et semble jouer de la flûte, tandis que le vieillard est debout. À la droite de saint Pierre, un homme habillé à la façon turque, monte un dromadaire et en traîne un autre derrière lui. Dans le traitement de ce paysage, ainsi que dans d'autres œuvres crétoises de cette époque, nous pouvons voir l'influence de Giovanni Bellini⁵³.

Ce dernier tableau est un bon exemple de ce que nous pourrions qualifier de *byzantinization* de modèles occidentaux. Il est l'œuvre d'un peintre grec qui opérait à Venise dans le premier quart du XVI^e siècle, peu avant l'arrivée de Greco. L'œuvre en question montre que les échanges entre ces deux styles étaient à l'origine de nouvelles formes d'icônes destinées à la dévotion. L'art de l'icône n'était point statique ; les productions créto-vénitiennes montrent que les échanges avec l'art occidental pouvaient donner vie à des œuvres qui à la fois pouvaient convenir à la fois aux pratiques dévotionnelles du catholicisme latin et de l'orthodoxie grecque. Les œuvres franciscaines de Greco ne possèdent pas les caractéristiques formelles des œuvres de Permeniates. Néanmoins, Greco devait connaître ce type de représentations, car ses choix de composition rappellent les représentations créto-vénitiennes de saint François. Nous reviendrons sur ces similitudes à la fin de cette partie. Toutefois, si l'on s'en tient pour l'instant à une lecture stylistique, les œuvres tolédanes du peintre diffèrent sensiblement des icônes analysées ci-dessus. Parler d'une *byzantinisation* de l'œuvre de Greco est imprécis ; les choix formels du peintre ressemblent davantage à ceux qui étaient opérés dans l'art vénitien. Les influences byzantines visibles dans son œuvre sont finalement à inscrire dans le processus de renouveau des images dévotionnelles, qui eut

⁵³ LYMBEROPOULOU, Angeliki, *op. cit.*, p. 199.

lieu en Occident. En effet, les échanges entre l’Orient et l’Occident n’affectèrent pas uniquement les productions crétoises. Nous savons aujourd’hui que les modèles byzantins ne furent pas complètement abandonnés au XVI^e siècle en Italie et ailleurs en Occident ; ils étaient utilisés afin de réaliser des images convenant au mieux à la dévotion.

Pour mieux comprendre les dynamiques qui ont conduit au renouveau des images dévotionnelles en Italie vers la fin du XVI^e siècle, et le rapport que ces images entretenaient avec la tradition byzantine, nous allons étudier le *De’ veri precetti della pittura* de Giovanni Battista Armenini, publié à Ravenne en 1587⁵⁴. Armenini était un peintre et lettré originaire de Faenza, dans la province de Ravenne. Dans le troisième livre de son traité, Armenini dédie un chapitre au décor des chambres. Il y regrette que dans certaines maisons vénitiennes, il y ait des tableaux dévotionnels peints à la manière grecque, et les qualifie de « maladroits, déplaisants et noircis⁵⁵ ». Il aurait préféré y voir des images bien exécutées, finalisées à supplier Dieu, « à fin qu’il exauce nos prières et nous tienne dans la grâce et le bonheur⁵⁶ ». Il affirme ensuite qu’en voyageant en Lombardie et dans d’autres lieux, il avait vu des tableaux de Titien, de Corrège et de Jules Romain, « qui contenaient les mystères de notre Seigneur et de la bienheureuse Vierge ; [et que] ces œuvres étaient tellement excellentes, qu’elles provoquaient l’émotion des matrones qui les possédaient⁵⁷ ».

L’ouvrage en question est très intéressant, car il documente la présence d’icônes à la manière grecque dans les maisons vénitiennes de l’époque. Cela nous montre qu’à la fin du XVI^e siècle, malgré les positions de théoriciens contre la *maniera greca*, les icônes produites en ce style étaient encore appréciées. Nous pouvons supposer qu’il s’agissait d’icônes produites dans des ateliers grecs, qui bénéficiaient d’une grande diffusion à Venise à la fin du XV^e siècle. Armenini met ces images en opposition avec les œuvres de Titien, de Corrège et de Jules Romain. Ces trois artistes furent très appréciés par Greco. Nous avons déjà mentionné qu’il appréciait l’œuvre de Titien. Corrège fut une autre source d’inspiration importante pour

⁵⁴ Greco pouvait être au fait du contenu de ce traité ; nous savons par exemple qu’il avait dans sa bibliothèque *L’Amadigi* de Bernardo Tasso, qui était un poème conseillé aux artistes par Armenini dans son traité. DOCAMPO Javier et RIELLO José (dir.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, p. 114.

⁵⁵ (...) *e tutte ho veduto essere con mirabil arte fornite, eccetto di pitture delle sacre imagini, le quali erano la maggior parte quadretti di certe figure fatte alla greca, goffissime, dispiacevoli e tutte affumicate, le quali ad ogni altra cosa parevano esservi state poste, fuori che a muover divozione overo a fare ornamento a simil luoghi.* ARMENINI Giovanni Battista, *De’ veri precetti della pittura*, Ravenne, Francesco Tibradini, 1587, p. 188.

⁵⁶ *E per dove ci abbiamo noi a voltare ogni giorno e supplicar il grande Iddio, se non in queste belle imagini ? acciò eh’egli essaudisca i nostri prieghi e ci mantenga in grazia et in stato felice.* Id.

⁵⁷ *Abenché io non dico essere così per tutti i luoghi; poiché appresso assai cittadini, per Lombardia scorrendo, ho veduto onoratissimi quadri, che vengono da Tiziano, dal Correggio e da Giulio Romano, con dentro misterii di Nostro Signore e della Beata Vergine, i quali, quando le matrone di chi erano, li vedevano scoperti, per tenerezza uscivano loro le lagrime dagli occhi, tanta era la vivacità e l’eccellenza grande di quelle.* Id., p. 188-189.

le peintre crétois. Dans les annotations en marge de la biographie de ce peintre, rédigée par Vasari, Greco ne s'épargne pas lorsqu'il fait l'éloge de ses œuvres. Il considère par exemple la Madeleine représentée sur le retable de l'église de Saint-Antoine à Parme - aujourd'hui connu sous le nom de *Madone de saint Jérôme* – comme « la figure unique de la peinture⁵⁸ ». Greco regardait également avec intérêt l'œuvre de Jules Romain, en particulier le retable Fugger, conservé à Santa Maria dell' Anima à Rome, et le *Martyre de saint Étienne* conservé à Santo Stefano à Gênes⁵⁹.

La référence à Titien et Corrège est particulièrement intéressante pour comprendre la continuité des images dévotionnelles peintes par Greco avec les deux traditions, italienne et byzantine. Tout d'abord, il est intéressant de souligner que Titien a eu une activité importante en tant que peintre de ce type d'œuvres. L'étude récente de Christopher Nygren intitulée *Titian's Icons : Tradition, Charisma, and Devotion in Renaissance Italy*⁶⁰, a montré que Titien intensifia cette production après qu'une des œuvres qu'il avait réalisées fut considérée comme miraculeuse. Il est à noter que Titien est l'unique peintre du style que Vasari nomme la *maniera moderna*, qui peignit un tableau considéré comme miraculeux par ses contemporains. Il s'agit du *Christ portant la croix* (fig. 41) : un petit tableau sur toile, réalisé en 1512 et conservé à la *Scuola Grande de Saint-Roch* à Venise. Le tableau montre une scène qui n'est pas présente dans les textes évangéliques. Le Christ porte la croix, et il est tiré par un personnage avec une corde. Le personnage qui tire regarde vers le Christ, tandis que ce dernier regarde vers le spectateur. Ce tableau est mentionné par Vasari dans la biographie de Titien. Vasari le décrit ainsi : « Pour l'église Saint-Roch, il fit ensuite un *Christ portant sa croix*, une corde au cou tirée par un Juif ; beaucoup l'ont cru de Giorgione et il est aujourd'hui l'objet de la plus grande dévotion à Venise⁶¹ ». C'est le même Vasari qui, dans l'édition de 1550, affirmait qu'il s'agissait d'une œuvre miraculeuse, mais à l'époque, il l'avait attribuée à Giorgione. Dans la biographie de ce-dernier, il le décrit ainsi : « Il fit un *Christ portant sa croix* tiré par un Juif qui fut placé plus tard dans l'église de Saint-Roch. Aujourd'hui il est l'objet d'une dévotion très répandue car il accomplit des miracles⁶² ». Différents documents historiques témoignent de cette grande popularité, qui commença quelques années seulement après sa réalisation. Un document issu d'un registre privé de la

⁵⁸ MARÍAS Fernando et DE SALAS Xavier (dir.), *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola ; Real Fundación de Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, p. 31.

⁵⁹ DONATI Andrea, « Il Greco a Roma, 1570-1575 circa » dans *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio: saggi*, Lionello Puppi (dir.), Milan, Skira, 2015, p. 109-134, p. 112.

⁶⁰ NYGREN Christopher J., *Titian's Icons: Tradition, Charisma, and Devotion in Renaissance Italy*, op. cit.

⁶¹ VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes op. cit.*, vol. 2, X, p. 25.

⁶² Id., vol. 1, V, p. 62.

Scuola Grande, daté de juillet 1519, atteste que le « crucifix », qui était suspendu dans l'église sur un pilastre du maître-autel, « a provoqué et continue à provoquer des miracles très saints ; il est là depuis peu de temps, et pourtant nous voyons clairement, jour après jour, que de nombreuses personnes viennent visiter l'image et qu'elle a rapporté beaucoup d'offrandes de charité⁶³ ». Une reproduction lithographiée de l'œuvre, datée de 1520, porte l'inscription suivante : « Figure du très dévot et miraculeux Christ dans l'église du dévot Saint-Roch de Venise. AD CCCCCXX » (fig. 42). La lithographie diffère légèrement de l'original, car dans cette reproduction le Christ porte la couronne d'épines⁶⁴. Greco connaissait probablement cette œuvre ; un *Christ porte-croix* (fig. 43) de la main du peintre reprend une composition similaire ; la différence réside dans le fait que le peintre crétois décide de recadrer l'image, en focalisant l'attention sur le visage du Christ.

Dans son ouvrage, Nygren affirme que le pouvoir surnaturel attribué à cette image permit à Titien de s'insérer dans la tradition des icônes miraculeuses, qui étaient et sont encore vénérées dans d'innombrables lieux de culte⁶⁵. Or, généralement, c'étaient des icônes byzantines qui possédaient ce statut miraculeux. Nygren souligne que la participation de Titien à ladite tradition ne fut pas intentionnellement voulue par le peintre au début de sa carrière, mais qu'elle lui fut reconnue *a posteriori*, lorsque la toile devint populaire. Il est toutefois intéressant de souligner que Titien produisit, après le Christ de Saint-Roch, un nombre important d'images dévotionnelles qui reprenaient certains aspects de la tradition byzantine. Il suffit de regarder ses multiples variations sur l'iconographie de l'*Ecce Homo*⁶⁶, pour se rendre compte que la tradition des icônes lui permit d'identifier des solutions formelles qui fonctionnaient pour la production d'images dévotionnelles. Titien trouva finalement la manière d'apporter des innovations à ladite tradition, pour fournir des images plus convenables aux standards de la première modernité.

Dans l'œuvre de Titien, nous repérons cette continuité avec la tradition byzantine dans la répétition thématique ; Titien peignit par exemple à de multiples reprises le thème iconographique du Christ portant la croix, plusieurs décennies après la réalisation du tableau de Saint-Roch. Nous conservons un *Christ sur le chemin du calvaire*, daté autour de 1560,

⁶³ NYGREN Christopher J., *op. cit.*, p. 30. Voir note 27.

⁶⁴ L'absence de couronne a été expliquée par le fait que la toile était placée à proximité d'une relique de la vraie couronne. L'image pouvait dès lors avoir la fonction de renvoyer l'attention du spectateur vers la relique. Comme la reproduction lithographiée était réalisée hors du contexte de la chapelle, elle reprenait l'iconographie traditionnelle du Christ portant la croix. Id., p. 34.

⁶⁵ Id., p. 9-18.

⁶⁶ Outre à la version du musée du Prado (fig. 7), nous conservons d'autres versions de la même iconographie dans le musée Condé de Chantilly, au Brukenthal National Museum à Sibiu en Roumanie et à la National Gallery of Ireland de Dublin.

qui fut livré au roi Philippe II en 1574 (fig. 44). L'image, même si elle reprend un moment similaire de la passion du Christ, diffère du *Christ portant la croix de Saint-Roch* dans le contenu iconographique. Il ne s'agit plus d'un récit apocryphe ; elle représente le moment où Simone de Cyrène est forcé par les Romains à aider le Christ à porter sa croix. Ce récit, issu des évangiles canoniques, était dans la littérature religieuse associé à la pratique de la « compassion ». Le roi Philippe II appréciait particulièrement l'œuvre ; il la fit placer sur le maître-autel de sa chapelle privé à l'Escorial. Le prieur du monastère déclara que le souverain passait des heures en prière devant le tableau⁶⁷. Nous discernons finalement que la répétition thématique, qui caractérise l'œuvre de Greco et qui est associée à la pratique byzantine, est aussi présente dans l'œuvre de Titien. Toutefois, il ne s'agit pas d'une répétition stérile de thèmes iconographiques conventionnels ; elle s'accompagne d'une recherche en matière iconographique, pour fournir de nouvelles représentations qui conviennent aux commanditaires. Il est important de rappeler que Titien fut le maître de Greco lors de son séjour à Venise ; le peintre crétois pouvait dès lors être au fait de ces usages de la tradition byzantine par Titien dans la production d'œuvres dévotionnelles.

En ce qui concerne l'œuvre de Corrège, nous savons qu'elle fut également une source d'inspiration pour Greco dans ses tableaux dévotionnels tolédans. Nous le voyons par exemple dans ses représentations de l'agonie du Christ, dont il peint deux versions. Une première version, dont le format est utilisé verticalement, est conservée au musée diocésain de Cuenca (fig. 45). Les apôtres endormis sont placés à l'avant ; derrière eux, devant un rocher, le Christ est représenté en compagnie d'un ange agenouillé sur une nuée, à gauche. Cette représentation verticale rappelle un tableau de Titien du même sujet, peint entre 1558 et 1562, et conservé au musée du Prado (fig. 46). Corrège en réalise également une version dans un format horizontal (fig. 47). Cette représentation est davantage centrée sur l'apparition de l'ange et sur le Christ, qui a une place dominante. Cette dernière iconographie était devenue très populaire suite à une représentation célèbre réalisée par Corrège, conservée à l'Apsley House de Londres (fig. 48). Ce tableau, qui fut reproduit dans plusieurs estampes qui circulaient en Lombardie dans les années 1580, est probablement un des tableaux qu'Armenini avait vu lors de ses voyages en Lombardie. Nous savons que Greco avait vue l'œuvre de Corrège à Reggio d'Émilie⁶⁸. L'œuvre de Corrège ne suivait pas les conventions associées à l'iconographie en question, qui prévoyaient une composition pyramidale, comme on peut la voir dans la représentation de Titien (fig. 46). Le peintre

⁶⁷ Ibid., p. 166-167.

⁶⁸ SPAGNOLO Maddalena, « L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda », *Arte Lombarda*, 136 (3), 2002, p. 37-51, p. 37.

choisit de recadrer la scène et de faire figurer le Christ dans une position privilégiée, éclairé par une forte lumière ; cet expédient permettait d'isoler la figure du Christ du contexte narratif, pour favoriser une contemplation « affective » du tableau⁶⁹. Le cadrage resserré, ainsi que la centralité de la figure, montrent que les peintres italiens utilisaient encore les solutions issues de la tradition, tout en introduisant des innovations. Il est intéressant de remarquer que Greco, le tableau présentant une composition horizontale, cherche à produire un effet semblable. Ainsi les disciples qui dorment ne sont plus placés à l'avant, mais derrière la nuée qui porte l'ange. Cet exemple montre bien que Greco était au fait des nouveautés iconographiques qui se produisaient en Italie du Nord, et qu'il les utilisait judicieusement dans ses œuvres dévotionnelles.

Les exemples des œuvres dévotionnelles de Titien et de Corrège nous permettent de reconsidérer le byzantinisme présent dans les peintures franciscaines de Greco. Dans son traité, Armenini avait exprimé la nécessité de produire des images dévotionnelles qui atteignent l'efficace de celles peintes par Titien, Corrège et Jules Romain, qui selon lui était excellente (*vide supra*). Toutefois, la nécessité d'apporter des innovations ne peut être interprétée comme un abandon de la tradition. Les œuvres de Titien et de Corrège ont en commun la particularité de s'inscrire, pour des raisons formelles, dans la tradition des images dévotionnelles. Elles montrent cependant qu'il existe un dynamisme que nous avons également observée dans les productions créto-vénitiennes ; le fait que les images dévotionnelles s'inscrivent dans la tradition n'exclut pas l'adoption de solutions créatives. Nous l'avons vu par exemple dans les deux versions du *Christ portant la croix* de Titien. Le succès du tableau conservé dans l'église de Saint-Roch – ainsi que son entrée dans la catégorie des images miraculeuses – ne condamne pas le peintre à l'immobilisme ; au contraire, Titien continua à mener des recherches à la fois sur le contenu et sur la forme, pour composer des tableaux qui soient plébiscités. Nous savons par ailleurs que les peintres de la Renaissance opèrent une « enquête » historique implicite sur les images religieuses, qu'Alexander Nagel définit comme un *historical art criticism*⁷⁰ : ils instaurent des distinctions entre différents types d'images et entre différents modes de composition ; ces distinctions impliquent une réflexion sur l'efficacité et la signification de ces images, ainsi qu'un certain degré de pensée historique⁷¹. Cette enquête, qui semble caractériser le byzantinisme de Greco, n'est pas propre du peintre crétois ; néanmoins, à la différence des

⁶⁹ Ibid., p. 43.

⁷⁰ NAGEL Alexander, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000, p. 74-75.

⁷¹ Id.

peintres italiens, il pouvait plus facilement puiser à la source de la tradition de l'art religieux. Toutefois, la recherche constante de solutions nouvelles que l'on constate dans ses œuvres dévotionnelles démontre qu'il était dans un processus permanent d'invention et de remaniement des modèles iconographiques, tout comme Titien et Corrège. Ce processus se manifeste tout particulièrement dans les variantes des œuvres franciscaines. Nous l'avons vu par exemple dans sa représentation de la stigmatisation conservée au Walters Art Museum (fig. 17). Dans ce cas spécifique, il décide d'« iconiser » le récit, en isolant la figure du saint et le séraphin du contexte narratif, en plaçant les figures devant un fond noir (*vide supra*). Nous l'observons également dans les deux variantes de l'iconographie de *L'agonie dans le jardin* analysées ci-dessus. Il décide de réaliser deux versions de la même iconographie ; or, dans les choix formels qu'il emploie pour réaliser la version du musée d'art de Tolède (fig. 47), nous voyons qu'il vise à focaliser l'attention du spectateur sur la figure du Christ et de l'ange.

Une fois analysé les faits historiques qui ont mené Greco à employer ces choix formels issus de la tradition byzantine pour réaliser le *Saint François en oraison méditant sur la mort* du musée de Pau (fig. 1), nous pouvons regarder l'œuvre avec une meilleure compréhension de son processus de création. Les caractéristiques formelles de l'œuvre, en particulier la représentation en demi-buste et la composition resserrée, sont des éléments qui peuvent s'inscrire dans la tradition des images dévotionnelles. Les productions créto-vénitiennes que nous avons analysées plus haut montrent que les peintres d'icônes privilégiaient ce type de composition pour les représentations de saint François. L'icône conservée à Trieste (fig. 39) atteste que la représentation de trois quarts permet de reconnaître le saint parmi les autres saints représentés ; ce type de composition serait issu d'un modèle occidental. Il est également intéressant de remarquer que l'association d'éléments iconographiques, à savoir les stigmates et la croix que le saint tient entre les mains, évoque un aspect particulier de sa spiritualité, celui du martyr. Nous sommes fondés à croire que Greco connaissait ce modèle, et qu'il opère un choix formel semblable lorsqu'il réalise le saint François de Pau (fig. 1). L'association des stigmates et du crâne est destinée à produire un portrait du saint, en lien avec un aspect particulier de sa spiritualité, qui est celui de la prière pour les défunts. C'est finalement pour cette raison que nous définissons le *Saint François en oraison méditant sur la mort* de Pau (fig. 1) comme une « icône » de saint François. Les caractéristiques formelles de l'image suggèrent que Greco voulait réaliser un portrait du saint, plutôt que de représenter la narration des stigmates. Il produit une figure qui associe différents éléments pour communiquer au spectateur un message spirituel spécifique.

Ainsi, les modèles byzantins furent utilisés par Greco pour produire des images dévotionnelles qui pouvaient susciter l'affection des Tolédans envers la figure de saint François. Les différentes variantes présentes dans l'œuvre franciscaine de Greco montrent que le peintre fut constamment à la recherche de solutions adaptées. Ce processus d'invention de nouvelles « icônes » est au cœur du rapport que le peintre crétois entretenait avec son passé et avec la tradition de l'art religieux. Il s'insère ainsi dans la lignée des praticiens de la Renaissance qui, en opérant des choix picturaux spécifiques, créaient des images adaptées à la dévotion moderne.

Conclusion

Ce mémoire avait pour ambition de fournir une étude iconographique et formelle du *Saint François recevant les stigmates* de Greco, conservé au musée des beaux-arts de Pau (fig. 1). Dans un premier temps, nous nous sommes concentré sur l'identification de l'iconographie de l'œuvre en question. À cette fin, nous avons analysé les différentes iconographies franciscaines produites par le peintre, pour discerner quelles œuvres pouvaient être considérées comme des stigmatisations de saint François. Ensuite, nous nous sommes intéressé sur l'iconographie des stigmates. Grâce à l'étude des sources franciscaines, et à l'analyse du type iconographique de la stigmatisation, nous sommes parvenus à la conclusion que le tableau du musée de Pau (fig. 1) et celle de la collection Abelló (fig. 11) ne représentent pas ce récit ; il était dès lors nécessaire de parvenir à une nouvelle identification de l'iconographie. Une lecture croisée de la *Legenda Maior* de saint Bonaventure, et du *Cantique des Créatures* composé par le saint, nous a conduit à proposer une nouvelle identification possible : il s'agirait de la représentation de *Saint François en oraison méditant sur la mort*. Nous avons tenté de montrer que l'association d'éléments iconographiques, en particulier les stigmates et le crâne, était destinée à aider le fidèle à focaliser son attention sur un aspect particulier de la spiritualité franciscaine, qui est celui de la prière pour les défunts.

Nous nous sommes également questionnés sur les raisons qui ont poussé le peintre à produire un tel nombre d'œuvres à sujet franciscain. Cette production intensive trouve son sens dans deux facteurs principaux : En premier lieu, elle s'explique par la place privilégiée de saint François dans les mouvements de Réforme catholique au XVI^e siècle. C'est dans ce cadre que nous avons discerné l'importance du récit des stigmates du saint ; l'interprétation théologique de cet évènement faisait en sorte que l'on identifiait le saint comme un *alter Christus*. L'exemplarité de François dans la prière jouait également un rôle central dans l'imaginaire dévotionnel autour de la figure du saint. L'iconographie du tableau de Pau (fig. 1) associe finalement ces deux aspects de la spiritualité franciscaine, à savoir les stigmates et la prière exemplaire du saint, pour produire un « portrait » du saint, qui fournit une synthèse théologico-spirituelle de la vie de saint François. En second lieu, ces productions trouvent leur sens dans le contexte religieux de la ville de Tolède. Greco, qui était proche des mouvements réformistes et humanistes présents dans la ville, connaissait les attentes des commanditaires ; il produisait dès lors une grande quantité d'images dévotionnelles, qui avaient pour finalité de fournir un support visuel aux méditations spirituelles que certains cercles théologiques pratiquaient et dont ils faisaient la promotion.

Dans la seconde partie de notre étude, nous nous sommes concentrés sur les solutions formelles employées par Greco pour la réalisation du *Saint François en oraison méditant sur la mort* du musée de Pau (fig. 1). Nous avons accordé une attention particulière aux éléments de son style qui peuvent être associés à sa formation byzantine. En effet, l'œuvre franciscaine de Greco a souvent été mise en relation avec la pratique crétoise du peintre ; son passé d'iconographe l'aurait poussé à introduire une *rebyzantinisation* dans sa peinture, en particulier dans ses œuvres dévotionnelles. Ainsi, les choix formels opérés par le peintre, tel le cadrage resserré et l'isolement des figures du contexte narratif, ont été associés à la production des icônes byzantines, car elles présentent des caractéristiques formelles similaires. Ce retour à des formes proches de l'art byzantin aurait dès lors coïncidé avec un refus du style vénitien. Ce processus aurait été le fruit du « génie » du peintre, qui restait intimement lié à son passé d'iconographe et à l'art byzantin, tout en réalisant des œuvres qui pouvaient plaire aux comandataires occidentaux.

L'analyse des idées artistiques exprimées par Greco dans les apostilles en marge des *Vies* de Vasari a montré que le peintre, lorsqu'il résidait à Tolède, exprimait en effet des positions philo-byzantines ; il louait la *maniera griega* et ses « ingénieuses difficultés ». Toutefois, ces affirmations sont à comprendre dans le contexte plus large de ses annotations, dans lequel il loue également la peinture vénitienne, ainsi que celle d'autres praticiens de l'Italie du Nord. Nous avons dès lors remarqué que le « byzantinisme » de Greco ne peut pas être attribué à son « individualisme » : ses positions artistiques reflètent celles exprimées par les théoriciens de l'Italie du Nord en opposition aux thèses vasariennes. Ainsi, Greco était un peintre de son temps, qui partageait ses préoccupations artistiques avec ses contemporains.

En ce qui concerne les choix stylistiques de Greco, il était nécessaire de déconstruire certains *a priori* qui caractérisent les discours sur l'art chrétien oriental et occidental. Nous avons attiré l'attention sur un préjugé historique important, qui voyait l'art de l'icône comme une pratique « figée », immuable, close à tout type d'innovation. Dans la production d'images dévotionnelles, l'emploi de solutions formelles byzantines – caractéristiques de la catégorie de l'« icône » – pouvait dès lors uniquement être perçu dans la logique d'un « retour au passé » opéré par le peintre ; cela devait être le fruit de son « génie artistique », qui le faisait regarder vers son propre passé d'iconographe et *byzantiniser* son œuvre, pour fournir des nouvelles solutions formelles. L'analyse de la production d'icônes « hybrides » en Crète et à Venise au XV^e et XVI^e siècle, ainsi que l'étude des choix de compositions des œuvres dévotionnelles produites par Titien et Corrège, a finalement permis d'ouvrir une nouvelle piste d'interprétation : la référence de Greco à la tradition des images dévotionnelles relève

d'une recherche historique et artistique menée par les artistes occidentaux et orientaux, qui visait à produire de nouvelles images efficaces pour la dévotion. La catégorie morphologique de l'icône ainsi libérée du poids du préjugé historique, nous sommes parvenus à définir les images de Greco comme des nouvelles « icônes », offrant une synthèse théologico-spirituelle de la vie de saint François.

À la suite des résultats obtenus dans ce mémoire, il serait pertinent d'étendre cette étude au niveau de l'ensemble des œuvres dévotionnelles produites par Greco. Il pourrait s'agir d'une étude plus exhaustive des nombreuses inventions iconographiques élaborées par le peintre dans la période allant des années 1570 au début du XVII^e siècle, qui se donnerait pour objectif d'analyser à la fois les éléments issus de la tradition et les innovations apportées par le peintre.

Bibliographie

Sources

- ARMENINI Giovanni Battista, *De' veri precetti della pittura*, Ravenne, F. Tibladini, 1587.
- BAROCCHI Paola (dir.), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Naples, R. Ricciardi, 1971, vol. 3.
- DALARUN Jacques (dir.), *François d'Assise: écrits, vie, témoignages*, Paris, Dir. du Cerf - Dir. franciscaine, 2010, vol. 1-2.
- GHIBERTI, Lorenzo, *I commentarii*, 1447 – 1455. (consulté dans BARTOLI Lorenzo, *Arte e scrittura nella Firenze del Quattrocento : i commentarii di Lorenzo Ghiberti*, thèse de doctorat, Graduate Department of Italian Studies, Université de Toronto, 1996).
- PACHECO Francisco, *Arte de la pintura, su antiguedad y grandezas*, Seville, S. Faxardo, 1649.
- PALEOTTI Gabriele, *Discorso introno alle immagini sacre e profane*, Bologne, 1582 (consulté dans PALEOTTI Gabriele, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane (1582)*, Cité du Vatican, Libreria editrice vaticana ; Cad & Wellness, 2002).
- PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO Antonio, *Las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles: que con sus heroycas obras, han ilustrado la nacion: y de aquellos estrangeros ilustres, que han concurrido en estas provincias, y las han enriquecido con sus eminentes obras*, Londres, Impresso por Henrique Woodfall, à costa de Claude Du Bosc & Guilliermo Darres, 1742.
- PAOLAZZI Carlo, ACCROCCA Felice et SOLVI Daniele (dir.), *Fonti francescane: scritti e biografie di san Francesco d'Assisi, cronache e altre testimonianze del primo secolo francescano, scritti e biografie di santa Chiara d'Assisi, testi normativi dell'Ordine francescano secolare*, Padoue, EFR, Editrici Francescane, 2011.
- RUFFINI Marco, « Sixteenth-Century Paduan Annotations to the First Edition of Vasari's *Vite* (1550) », *Renaissance Quarterly*, n° 3, vol. 62, 2009, p. 748-808.
- SALAS Xavier de, MARIAS Fernando, *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola ; Real Fundación de Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.
- VASARI Giorgio, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Florence, Torrentino, 1550. (consulté dans VASARI Giorgio, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, Turin, Einaudi, 2015).
- VASARI Giorgio, *Le vite de' piú eccellenti architetti, pittori, et scultori*, Florence, Giunti, 1568 (consulté dans VASARI Giorgio, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, traduction et édition commentée sous la direction d'André Chastel, Arles, Actes sud, 2005).

Études

- ALVAREZ LOPERA José, *De Ceán a Cossío: la fortuna crítica del Greco en el siglo XIX*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
- ARANDA PÉREZ Francisco José, « Grecos domésticos. Presencia y fortuna de El Greco... », *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22, 2010, p. 137-159.
- ASENSIO José María, *Francisco Pacheco : sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones que dejó inédito*, Seville, Francisco Alvarez y C., 1876.
- AUERBACH Erich, « St. Francis of Assisi in Dante's Commedia », *Italica*, n° 4, vol. 22, décembre 1945, p. 166-179.
- AZNAR José Camon, *Dominico Greco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1970 (1950), vol. 1-2.
- BACCI Michele, « The Holy Name of Jesus in Venetian-Ruled Crete », *Convivium*, n° 1, vol. 1, 2014, p. 190-205.
- ___, « Veneto-Byzantine "Hybrids": Towards a Reassessment », *Studies in Iconography*, vol. 35, 2014, p. 73-106.
- ___, « On the Prehistory of Cretan Icon Painting », *Frankokratia*, n° 1-2, vol. 1, 13 mars 2020, p. 108-164.
- ___ et BAY Caterina (dir.), *Giunta Pisano e la tecnica pittorica del Duecento*, Florence, Edifir, 2021.
- BAMBACH Carmen, BARRY Claire M., CAGLIOTI Francesco, ELAM Caroline, FRAIMAN Jeffrey, MARONGIU Marcella, MUSSOLIN Mauro (dir.), *Michelangelo: Divine Draftsman and Designer*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2017.
- BASSEGODA Bonaventura, « Observaciones sobre el Arte de la Pintura de Francisco Pacheco como tratado de iconografía », *Cuadernos de Arte e Iconografía*, n° 3, 1989, p. 185-196.
- BÄTSCHMANN Oskar, *Giovanni Bellini*, Londres, Reaktion Books, 2008.
- BAXANDALL Michael, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milan, Jaca Book, 2018.
- BELTING Hans, *Il culto delle immagini: storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Rome, Carocci, 2008.
- ___, *The Image and its Public in the Middle Ages: Form and Function of Early Paintings of the Passion*, New Rochelle, N.Y., A.D. Caratzas, 1990.
- BERTAUX Émile, « Notes sur le Greco. Fin. Le Byzantinisme », *Revue de l'art ancien et moderne*, XXXIII, 1913, p. 29-38.

- BORJA DE SAN ROMAN Y FERNANDEZ Francisco DE, *El Greco en Toledo, o Nuevas investigaciones acerca de la vida y obras de Dominico Theotocópuli, memoria ... por Francisco de Borja de San Román y Fernández*, Madrid, V. Suárez, 1910.
- BROWN Jonathan, « The Redefinition of El Greco in the Twentieth Century », *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, p. 29-33.
- BUENDÍA José Rogelio, « Humanismo y simbología en El Greco: el tema de la serpiente », *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, p. 35-46.
- BURY John, « El Greco's Books », *The Burlington Magazine*, n° 1011, vol. 129, 1987, p. 388-391.
- BYRON Robert, « Greco: The Epilogue to Byzantine Culture », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 319, vol. 55, 1929, p. 160-176.
- ___ et RICE David Talbot, *The Birth of Western Painting: a History of Colour, Form, and Iconography*, Repr., Londres, Routledge, Taylor & Francis Group, 2013 (1930).
- CACCIARI Massimo, *La mente inquieta: saggio sull'Umanesimo*, Turin, Einaudi, 2019.
- ___, « L'impossibile icona » dans *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio: saggi*, Lionello Puppi (dir.), Milan, Skira, 2015, p. 23-28.
- ___, *Doppio ritratto: San Francesco in Dante e Giotto*, Milan, Adelphi, 2012.
- ___, *Icone della legge*, Milan, Adelphi, « Saggi », 2002.
- CASPER Andrew R., *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2014.
- CHASTEL André, *L'Italie et Byzance*, Paris, De Fallois, 1999.
- ___, *L'Art Italien*, Paris, Flammarion, 1983.
- CHATTERJEE Paroma, *The Living Icon in Byzantium and Italy: the Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries*, New York, Cambridge University Press, 2014, 268 p.
- CHATZIDAKIS Manolis, « L'icône byzantine », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, vol. 2, 1958, p. 9-40.
- CICERI Antonio, « Francesco d'Assisi nell'immagiario culturale/devozionale del XVI secolo » dans *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio: saggi*, Lionello Puppi (dir.), Milan, Skira, 2015.
- CORTÉS ARRESE Miguel (dir.), *Toledo y Bizancio*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- COSSIO Manuel Bartomé, *El Greco*, Madrid, Victoriano Suárez, Preciados, 1908.
- DAMM Heiko, THIMANN Michael et ZITTEL Claus (dir.), *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Leiden ; Boston, Brill, 2013.

- DAVIES David, « The Influence of Christian Neoplatonism on the Art of El Greco » dans *Domēnikos Theotokopoulos Krēs: ekthesē me aphormē ta 450 chronia apo tē gennēsē tou*, Nicos Hadjinicolaou (dir.), Héraklion, Dēmos Hērakleiou, 1990, p. 21-55.
- ___ « El Greco and the Spiritual Reform Movements in Spain », *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, p. 57-75.
- DE SALAS Xavier, « Las notas del Greco a la “Vida de Tiziano,” de Vasari », *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, p. 161-169.
- DERBES Anne, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 1996.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte: motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Paris, Gallimard, 2007.
- DOCAMPO Javier et RIELLO José (dir.), *La biblioteca del Greco*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.
- DONATI Andrea, « Il Greco a Roma, 1570-1575 circa » dans *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio: saggi*, Lionello Puppi (dir.), Milan, Skira, 2015, p. 109-134.
- DRANDAKI Anastasia, « Between Byzantium and Venice : Icon Painting in Venetian Crete in the Fifteenth and Sixteenth Century » dans *Origins of El Greco: icon painting in Venetian Crete*, Anastasia Drandaki (dir.), New York, Onassis Foundation, 2009.
- ___ (dir.), *Origins of El Greco: icon painting in Venetian Crete*, New York, Onassis Foundation, 2009.
- ___, « Icons in the Devotional Practices of Byzantium » dans *Heaven & earth: Art of Byzantium from Greek collections*, Dēmētra Papanikola-Mpakirtzē et Anastasia G. Turta (dir.), Athènes, Hellenic Ministry of Culture and Sports, 2013, p. 109-114.
- ELVIRA BARBA Miguel Ángel, « Las reminiscencias bizantinas de El Greco: panorama histórico » in *Toledo y Bizancio*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 209-230.
- EVANS Helen C., « “A la façon grèce” : The Encounter of Northern Renaissance Artists with Byzantine Icons » dans *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Helen C. Evans (dir.), New York : New Haven, Metropolitan Museum of Art ; Yale University Press, 2004, p. 524-545.
- ___ (dir.), *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, New York : New Haven, Metropolitan Museum of Art ; Yale University Press, 2004.
- FLEMING John V., *From Bonaventure to Bellini : an Essay in Franciscan Exegesis*, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- FLORENSKIJ Pavel Alexandrovic, *Le porte regali: saggio sull'icona*, Milan, Adelphi, 2012.

- FRUGONI Chiara, *Francesco e l'invenzione delle stimate: una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto*, Turin, Einaudi, 1993.
- GARIN Eugenio, « Erasmo e l'Umanesimo italiano », *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, n° 1, vol. 33, 1971, p. 7-17.
- GOFFEN Rona, « Giovanni Bellini's half-length Madonnas », *The Art Bulletin*, n° 4, vol. 57, 1975, p. 487-518.
- GRABSKI Józef, « The Iconography of St. Francis in the Work of El Greco and His Workshop: Typology, Variants, Derivatives » dans *Art in the time of El Greco*, Andrzej Witko (dir.), Cracovie, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II. Wydawnictwo Naukowe, 2016, p. 103-120.
- GUDIOL José, « Iconography and Chronology in El Greco's Paintings of St. Francis », *The Art Bulletin*, n° 3, vol. 44, septembre 1962, p. 195-203.
- ___, *Domēnikos Theotokopoulos: 1541-1614. Biographie et catalogue*, traduit par Robert Marrast, Barcelone, Ed. Polígrafa, 1983.
- GUTIÉRREZ MARCOS Maria del Rosario, « Recorrido por las fuentes historiograficas rehabilitadoras de la figura del Greco », *Revista del Seminario de Estudios Cacerreños*, n° 70, 2009, p. 27-55.
- HADJINICOLAOU Nicos, *Domēnikos Theotokopoulos Krēs: ekthesē me aphormē ta 450 chronia apo tē gennēsē tou*, Héraklion, Dēmos Hērakleiou, 1990.
- ___, « La defensa del arte bizantino por El Greco: Notas sobre una paradoja », *Archivo Español de Arte*, n° 323, vol. 81, 30 septembre 2008, p. 217-232.
- ___, « Early and Late El Greco » dans *Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Anastasia Drandaki (dir.), New York, Onassis Foundation, 2009.
- HO Cynthia O., MULVANEY Beth A. et DOWNEY John K. (dir.), *Finding Saint Francis in Literature and Art*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- HOCHMANN Michel, « Les apostilles de Greco aux *Vite* de Vasari » dans *Greco*, exposition, Paris, Grand Palais, 16 octobre 2019-10 février 2020, Guillaume Kientz (dir.), Paris, RMN-Grand Palais Louvre éditions, 2019, p. 108-111.
- JUSTI Carl, *Miscellaneen aus drei Jahrhunderten spanischen Kunstlebens*, Berlin, G. Grote, 1908.
- KAZHDAN A. P., TALBOT Alice-Mary Maffry, CUTLER Anthony, GREGORY Timothy E. et ŠEVČENKO Nancy Patterson (dir.), *The Oxford Dictionary of Byzantium*, New York, Oxford University Press, 1991, vol. 2/3.
- KELEMEN Pál, « El Greco's Roman Catholicism: A Document Reconsidered », *The Art Bulletin*, n° 3, vol. 47, septembre 1965, p. 355-355.

- KIENTZ Guillaume, « Greco et l'image. Invention et variation » dans *Greco*, exposition, Paris, Grand Palais, 16 octobre 2019-10 février 2020, Guillaume Kientz (dir.), Paris, RMN-Grand Palais Louvre éditions, 2019.
- ___ (dir.), *Greco*, exposition, Paris, Grand Palais, 16 octobre 2019-10 février 2020, Paris, RMN-Grand Palais Louvre éditions, 2019.
- LAFOND Paul, *Le Greco. Essai sa vie et sur son œuvre*, Paris, E. Sansot, 1913.
- LOCKER Jesse (dir.), *Art and Reform in the Late Renaissance after Trent*, New York, Routledge, 2018.
- LYMBEROPOULOU Angeliki, « Audiences and Markets for Cretan Icons » dans *Viewing Renaissance Art*, Kim Woods et Carol M. Richardson (dir.), New Haven : Milton Keynes, Yale University Press, The Open University, 2007, p. 171-208.
- LYMBEROPOULOU Angeliki et DUITTS Rembrandt (dir.), *Byzantine Art and Renaissance Europe*, Burlington, Ashgate, 2013.
- MARÍAS Fernando et BUSTAMANTE GARCÍA Agustín, *Las ideas artísticas de El Greco: comentarios a un texto inédito*, Madrid, Cátedra, 1981.
- ___, *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola, Real Fundación de Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992.
- ___ (dir.), *El Greco of Toledo: Painter of the Visible and the Invisible*, Tolède, Fundación El Greco, 2014.
- MARIAS Fernando et RIELLO José, « La idea misma de arte. Un texto y un contexto olvidados de Pacheco polemizando con el Greco » *Teoría y literatura artística en España: revisión historiográfica y estudios contemporáneos*, Nuria Rodríguez Ortega et Miguel Taín Guzmán (dir.), Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2015, p. 63-76.
- MARTINEZ-BURGOS GARCIA Palma, « El Greco y Toledo: los cuadros de devoción en el marco espiritual de la Contrarreforma », *Boletín de Arte*, n° 24, Universidad de Málaga, 2003, p. 13-34.
- MAYER August L., « El Greco-An Oriental Artist », *The Art Bulletin*, n° 2, vol. 11, 1929, p. 146-152.
- MEISS Millard, « Giovanni Bellini's St. Francis », *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, vol. 3, 1963, p. 9-146.
- NAGEL Alexander, *Michelangelo and the Reform of Art*, Cambridge ; New York, Cambridge University Press, 2000.
- NAGEL Alexander et WOOD Christopher S., *Anachronic Renaissance*, New York, Zone Books, 2010.

- NYGREN Christopher J., « Figuring Miraculous Agency Between Literature and Art: An Analysis and Translation of Eustachio Celebrino's *Li stupendi et marauigliosi miracoli del glorioso Christo di San Roccho* (ca. 1523) », *MLN*, n° 1, vol. 131, 2016, p. 20-56.
- _____, « Titian's *Ecce Homo* on Slate: Stone, Oil, and the Transubstantiation of Painting », in *The Art Bulletin*, n° 1, vol. 99, 2 janvier 2017, p. 36-66.
- _____, *Titian's Icons: Tradition, Charisma, and Devotion in Renaissance Italy*, University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 2020.
- O'MALLEY John W., *Trento: il racconto del concilio*, Milan, Vita e Pensiero, 2013.
- OUSPENSKI Leonid Aleksandrovitch, *La théologie de l'icône dans l'Église orthodoxe*, Paris, Éditions du Cerf, 2003.
- PANAGIŌTAKĒS Nikolaos, *El Greco: the Cretan Years*, Farnham, Ashgate, 2009.
- PAPA Rodolfo, *Ghirlandaio*, Florence, Giunti, 2008.
- PROCOPIOU Angelo G., « El Greco and Cretan Painting », *The Burlington Magazine*, n° 588, vol. 94, 1952, p. 76-74.
- PUPPI Lionello (dir.), *El Greco in Italia: metamorfosi di un genio: saggi*, Milan, Skira, 2015.
- RICE D. Talbot, « El Greco and Byzantium », *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, n° 406, vol. 70, 1937, p. 34+38-39.
- RIELLO José, « La biblioteca del Greco » dans *La biblioteca del Greco*, Javier Docampo et José Riello (dir.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014, p. 41-77.
- RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS Alfonso, « La repercusión en España del decreto del Concilio de Trento acerca de las imágenes sagradas y las censuras al Greco », *Studies in the History of Art*, vol. 13, 1984, p. 153-159.
- ROEST Bert, *Franciscan Literature of Religious Instruction Before the Council of Trent*, Leiden ; Boston, Brill, 2004.
- ROMANO S., GRAU Engelbert et MANSELLI Raoul (dir.), *Francesco e la rivoluzione di Giotto*, Milan, Jaca Book : Edizioni Biblioteca francescana, 2018.
- RUFFINI Marco, « Sixteenth-Century Paduan Annotations to the First Edition of Vasari's *Vite* (1550) », *Renaissance Quarterly*, n° 3, vol. 62, 2009, p. 748-808.
- SCHAPIRO Meyer, *Les mots et les images: sémiotique du langage visuel*, traduit par Pierre Alféri, Paris, Macula, 2000.
- SNYDER Janet, « Bearing Witness : The Physical Expression of the Spiritual in the Narrative Cycle at Assisi » dans *Finding Saint Francis in Literature and Art*, Cynthia O. Ho, Beth A. Mulvaney et John K. Downey (dir.), New York, Palgrave Macmillan, 2009, p. 35-45.
- SPITERIS YANNIS, *Francesco e l'Oriente cristiano: un confronto*, Roma, Istituto Storico dei Cappuccini, 1999.

- THODE Henry, *Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien*, Berlin, G. Grote, 1904 (consulté dans THODE Henry, *Francesco d'Assisi e le origini dell'arte del Rinascimento in Italia*, Rome, Donzelli, 2003).
- TREFFERS Bert, « Il Francesco Hartford del Caravaggio e la Spiritualità francescana alla fine del XVI. sec. », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, n° 1/2, vol. 32, 1988, p. 145-172.
- WOODS Kim, RICHARDSON Carol M. et LYMBEROPOULOU Angeliki, *Viewing Renaissance Art*, New Haven : Milton Keynes, Yale University Press, 2007.

Annexe

Transcription des apostilles de Greco aux *Vite* de Vasari

1.

Si supiera loque es verdaderamente aquella manera griega que el di [?] de otra sorte la trataría en lo que dize digo comparan [?] la con lo que yzo Jotto que e cosa simple a comparaç [?] de lo que se ensenna / deficultades engeni [?] sas en aquela¹.

2.

onde sabia Miguel Angel retratar ne far cabellos ne [?] sa que ymitase a carnes y sigue por lo que dan los a oglio no si puede negar que el era falto et ynpedido de semejantes delicadezas que c [?] del retrato².

3.

y a una per una le concede ser el mayor imitador de la natura con la bela manera de colorido si le ubiera aprovechado lo de Roma tan bien se poria dañar lo certo es que teniendo lo qua tenido mas abria sido de provecho a todos averle ymitado a el que a el por ventura ymitado a ellos, no ostante que qualquier dellos valse mas quel otro en la parte que mas se enplio pero el antiponerlos entremos en el dibujo y desta manera no desa de ser disvergonça³.

¹ Après avoir déchiffré la note manuscrite, nous avons décidé de transcrire la reconstitution du texte fournie par Nicos Hadjinicolaou, car elle nous semble plus correcte que la transcription réalisée par Fernando Mariás. HADJINICOLAOU Nicos, « La defensa del arte bizantino por El Greco: Notas sobre una paradoja », *Archivo Español de Arte*, n° 323, vol. 81, 30 septembre 2008, p. 217-232, p. 222.

²MARIÁS Fernando et DE SALAS Xavier (dir.), *El Greco y el arte de su tiempo: las notas de El Greco a Vasari*, Madrid, Iberdrola ; Real Fundación de Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992, p. 128.

³ Id., p. 132.

Index

- Agnolo Gaddi, Agnolo; 47
Alighieri, Dante; 67; 68
Anne (sainte); 53; 54; 69
Armenini, Giovanni Battista; 56
Armenini, Giovanni Battista; 56; 59; 66
Assise; 22; 25; 26; 29; 32; 66
Astor, Diego; 21
Balma, Hugo de; 35
Bellarmin, Robert; 31
Bellini, Giovanni; 9; 55; 67; 69; 70; 71
Berlinghieri, Bonaventura; 26; 28
Bonaventure; 25; 26; 27; 29; 30; 33; 35;
38; 63; 69
Bondone, Giotto de; 20; 25; 26; 27; 28;
46; 47; 48; 67; 68; 70; 72
Borromée, Frédéric, cardinal; 32
Byzance; 40; 44; 51; 52; 53; 68
Carrache, Annibale; 49
Carranza, Bartolomé de, archevêque; 36
Castelfranco, Giorgione de; 57
Catherine (sainte); 54
Célan, Thomas de; 25
Cennini, Cennino; 47
Cimabue, Cenni Bencivieni di Pepo, dit;
41; 47; 49; 66
Clément VII, pape; 31
Constantinople; 43; 53
Corrège, Antonio Allegri, dit; 56; 57; 59;
60; 64
Crète; 33; 39; 45; 52; 53; 64
Cyrène, Simon de; 59
Dolce, Ludovico; 49
Dominique, (saint); 6; 21; 55
Éleuthère, (saint), ; 54
Erasme de Rotterdam; 34; 35
Espagne; 19; 32
Florence; 27; 46; 47; 49
Fournia, Denys de; 44
François, (saint); 5; 6; 9; 17; 18; 19; 20;
21; 22; 24; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31;
32; 34; 36; 37; 38; 39; 41; 44; 53; 54;
55; 61; 62; 64; 65; 66
Gaddi, Taddeo; 47
García, Gómez; 35
Ghiberti, Lorenzo; 46; 66
Ghirlandaio, Domenico; 27
Grèce; 40; 44; 53
Greco, Dominikos Théotokopoulos, dit; 5;
6; 17; 18; 19; 20; 21; 22; 23; 28; 30; 31;
33; 34; 35; 36; 37; 38; 39; 40; 41; 42;
43; 44; 45; 46; 47; 48; 49; 50; 51; 53;
55; 56; 57; 59; 60; 62; 63; 64; 65; 67;
68; 69; 70; 71; 72; 74
Italie; 39; 49; 50; 51; 56; 60; 68
Jacques, (saint); 6; 22; 25; 26; 29; 66
Jean évangéliste, (saint); 6; 34
Jean le Baptiste, (saint); 6
Jérôme, (saint); 6
Jésus Christ; 20; 26; 27; 31; 32; 33; 34; 41;
42; 54; 57; 58; 59; 60
Kempis, Thomas de; 35
Léon, frère; 18; 21; 27; 28; 54

Lombardie; 56; 59
Madrid; 6; 17; 18; 19; 21; 23; 38; 40; 41;
 43; 56; 57; 66; 67; 68; 69; 71; 72; 74
 Maiano, Benedetto da; 27; 28
 Marie Madelaine, (sainte); 6; 34
 Matthieu, (saint); 31; 32
 Michel-Ange, Michelangelo Buonarroti,
 dit; 43; 49
Milan; 26; 59
 Muñoz, Blas; 23; 24; 28
 Osuna, Francisco de; 35
 Pacheco, Francisco de; 6; 9; 17; 28; 34;
 36; 38; 67
 Palma le Vieux, Jacopo Negretti, dit; 49
Parme; 57
 Paul, (saint); 6; 21; 31; 71
 Permeniates, Ioannes; 54
 Philippe II, roi; 59
 Philippe III, roi; 32
 Pie V, pape; 31
 Pierre, (saint); 6; 21; 55; 72
 Pise, Barthélemy; 31
Pise; 26; 27
 Pseudo-Denys l'Aréopagite; 35
 Quiroga, Gaspar de; 36
Reggio d'Émilie; 59
 Romain, Jules, Giulio Pippi de' Jannuzzi,
 dit; 56
Rome; 3; 57
 Scamozzi, Vincenzo; 49
 Sixte V, pape; 31
 Tavera, Juan de, archevêque; 35; 36
 Théotokopoulos, Jorge Manuel; 5; 17; 35
 Tintoret, Jacopo Robusti, dit; 19; 41; 50
 Titien, Tiziano Vecellio, dit; 28; 39; 49;
 50; 56; 57; 58; 59; 60; 64
Tolède; 18; 19; 23; 34; 35; 36; 41; 45; 46;
 48; 50; 51; 63
 Tristán, Luis; 46
 Ushakov, Simon; 42
 Vasari, Giorgio; 39; 45; 46; 47; 48; 49; 57;
 66; 69; 70; 71; 72; 74
 Véronèse, Paolo Caliari, dit; 19
 Véronique, (sainte); 6
 Vierge Marie; 56
 Zuccaro, Federico; 46; 49
 Zurbaran, Francisco de; 30

Table des matières

REMERCIEMENTS	3
AVANT-PROPOS.....	5
INTRODUCTION	6
Greco et l'iconographie franciscaine	6
Les images dévotionnelles et la tradition byzantine	11
PREMIÈRE PARTIE : LE <i>SAINTE FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES</i> DE GRECO DU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE PAU : UNE ANALYSE ICONOGRAPHIQUE... 17	
Chapitre 1 : Les images franciscaines de Greco : variations sur le thème.....	19
Chapitre 2 : Le type iconographique de la stigmatisation de saint François.....	25
Chapitre 3 : La spiritualité franciscaine au XVI ^e siècle : l'interprétation christologique de la vie de saint François	31
Chapitre 4 : Tolède, les images dévotionnelles et la <i>Devotio moderna</i>	34
SECONDE PARTIE : LES « ICÔNES DE SAINT FRANÇOIS » DE GRECO : TRADITION ET INNOVATION DANS LA PEINTURE DE DÉVOTION MODERNE 38	
Chapitre 1 : Le byzantinisme de Greco : historiographie et problématiques.....	40
Chapitre 2 : José Camon Aznar, les œuvres franciscaines et la <i>rebyzantinization</i>	44
Chapitre 3 : Greco et la <i>maniera greca</i> : les apostilles de Greco aux <i>Vite</i> de Vasari	46
Chapitre 4 : Greco, inventeur et peintre d'« icônes » pour la dévotion moderne	51
CONCLUSION	63
BIBLIOGRAPHIE.....	66
Sources	66
Études.....	67

ANNEXE.....	74
Transcription des apostilles de Greco aux <i>Vite</i> de Vasari.....	74
INDEX.....	75
TABLE DES MATIÈRES.....	77