

La manière problématique de Greco selon Claude Esteban

Satenik Bagdasarova

Université Paris 8-Vincennes-Saint-Denis

Résumé : Dans son essai « La Dormition du comte d’Orgaz » (Farrago, 2002), Claude Esteban s’interroge sur la spécificité de la manière picturale de Greco. Mettant au premier plan la question de la subjectivité artistique, il donne à penser l’activité de l’œuvre qui réside dans son historicité. Cet article a pour objectif de montrer comment Claude Esteban problématise la réception sociale de l’œuvre de Greco et ce qui rend sa démarche proprement critique.

Mots-clés : Claude Esteban, Greco, critique d’art, poétique, intempestivité, historicité, discours

Resumen : En su ensayo titulado “La Dormition du comte d’Orgaz” (Farrago, 2002), Claude Esteban se interroga sobre la especificidad de la *manera* pictórica de El Greco. Privilegiando la cuestión de la subjetividad estética, da a pensar la obra como una actividad que reside en su historicidad. El presente artículo se propone

mostrar cómo Claude Esteban problematiza la recepción social de la obra de El Greco, y de qué manera el acercamiento de Claude Esteban es verdaderamente crítico.

Palabras clave: Claude Esteban, El Greco, crítica de arte, poética, carácter intempetivo, historicidad, discurso

Cette, en forme élégante, ô pèlerin,
de porphyre éclatant, clef rigoureuse
le pinceau nie au monde, le plus pur
qui donna souffle au bois, vie à la toile.

Luis de Góngora¹

Il y a chez Claude Esteban entre la poétique et l'art une relation d'implication réciproque que l'on pourrait non abusivement qualifier de poétique de l'art. Nous n'entendons pas par là uniquement un processus d'invention d'œuvres poétiques à partir d'œuvres picturales – comme par exemple, le recueil de récits *Soleil dans une pièce vide*, écrit à partir des tableaux d'Edward Hopper, le recueil de poèmes *Fayoum*, qui se réfère aux portraits du Fayoum, ou encore le poème « Le matin blanc », qui s'inspire des gravures de Vieira da Silva –, mais au sens large du terme, un discours qui vise la recherche d'une signifiante spécifique de l'art.

Reconnaître la spécificité d'une œuvre artistique, c'est, pour Claude Esteban, être sensible à sa manière de se tenir dans le temps, à son intempestivité. Apparaissant constamment dans ses écrits sur l'art, cette vertu critique semble être la plus représentative dans son étude consacrée à Greco, dont la pratique artistique se décale radicalement de la mode esthétique de son époque : « L'Espagne aimait la mort, et le temps venu de la théâtralité baroque, elle s'accordera volontiers aux spectacles de la dégradation charnelle et de la pourriture. Greco n'entend rien à ces leçons de ténèbres² ». Ainsi, dans le *Martyre de saint Maurice*, critiqué par Philippe II, Greco, au lieu de « provoquer chez le spectateur l'effroi et la pitié, s'enchant, dirait-on, à composer une étrange et quasi païenne *conversazione* entre les futurs martyrs – ballet de bras, de mains et de jambes –, reléguant dans la partie inférieure du tableau, et minuscule par la taille, le spectacle trop cruel du supplice³ ». Dans *L'Espolio*, Greco altère les canons de la représentation de la Passion : « La scène, on le sait, provoqua le scandale, et par l'intrusion des saintes femmes dont le récit évangélique ne faisait pas mention, et plus encore, par la masse oppressante des soldats, des serviteurs et des sbires, qui dominait, étouffait presque la figure auguste, sans que le ciel se devine, même au plus haut⁴ ». Ces exemples montrent bien que Greco est critiqué essentiellement pour la transgression des convenances théologiques dans le traitement des scènes religieuses. Ce que Claude Esteban appelle « une politique des images, telle que l'Église de Rome la dictait, depuis le Concile de Trente, aux peintres et aux illustrateurs du Sacré⁵ ». Ce qui fait qu'il a un temps d'avance sur son époque : « Tout parle ici un nouveau langage que Greco est seul à pratiquer et qu'il imposera bientôt, sinon au Prince, du moins à ceux-là, religieux, laïcs, lettrés, qui font appel à lui⁶ ».

1 GÓNGORA, Luis de, extrait du poème « Au sépulcre de Greco », cité par Claude Esteban, « La Dormition du Comte d'Orgaz », in *La Dormition du Comte d'Orgaz*, Tours, Farrago, 2002, p. 9.

2 *Ibid.*, p. 19.

3 *Ibid.*, p. 25.

4 *Ibid.*, p. 14.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

Claude Esteban oppose au point de vue qui rationalise la manière de Greco, en l'interprétant comme l'illustration mimétique des écritures saintes, un point de vue fondé sur la recherche de sa singularité picturale : « Si on abandonne les critères extrapicturaux, périphériques ou parapsychologiques, il est licite, je crois, d'en revenir, et singulièrement pour Greco, aux composantes majeures, intrinsèques celles-ci, qui déterminent et fondent l'acte même de peindre, j'entends par là, au sens visuel du terme, la forme, la couleur, l'espace⁷ ». Une telle position redéfinit la vision de l'œuvre artistique, au sens où elle engage la question de la valeur. De là l'accent sur la spécificité chromatique de l'œuvre de Greco : « des stridences qui n'appartiennent qu'à lui, conflagrations acides, acérées plutôt, de verts et de teintes citrines⁸ ». De là l'insistance sur la continuité des éléments de la composition, et non pas sur l'inventaire des objets représentés sur le tableau : « cette statique aussi bien qui en paralyse l'essor, Greco s'en détourne au bénéfice du mouvement, d'une espèce de chorégraphie quasi musicale à laquelle sont vouées figures profanes et même évocations religieuses⁹ ». De là aussi l'indétermination comme mode de connaissance de l'œuvre : ce qui importe dans *L'Espolio*, c'est « une étrange gravité », « une sorte de rêverie mystérieuse¹⁰ », dans le *Martyr de saint Maurice* « une étrange et quasi païenne *conversazione* entre les futurs martyrs¹¹ ». Le *Saint Sébastien* et le *Cinquième sceau de l'Apocalypse* sont perçus comme des « œuvres extrêmes aux confins de l'obscur ou d'une théophanie¹² ».

Il y a un autre aspect paradoxal de l'œuvre que Claude Esteban visualise. C'est qu'en étant intempestive, la pratique artistique de Greco échappe aux conditions historiques dans lesquelles elle surgit, en même temps qu'elle les situe. Claude Esteban rend indissociables un acte de renversement social et une réaction du social, qui ramène la question de l'altérité artistique à la folie. Alors même que Greco était « le peintre le plus savant d'Espagne¹³ », on le traitait « d'extravagant, de fou, d'illuminé¹⁴ ». Le commentaire du peintre Pacheco, contemporain de Greco, est révélateur de ce point de vue :

Pacheco, parlant de lui, s'étonne de ses extravagances, déplore ses couleurs « désunies », et davantage encore, ses « cruelles taches », cette façon d'inachèvement dont Greco affecte de s'enorgueillir. La peinture, décidément, avait pris d'autres chemins, tant en Italie qu'en Espagne, et le naturalisme, dans son désir de rejoindre l'immédiat, d'orienter le regard vers de claires leçons morales, d'émouvoir et de persuader, se pliait plus aisément aux directives de la Contre-Réforme qu'un art habité par le sublime, traversé de flammes et de tourbillons¹⁵.

Si la manière artistique de Greco dérange Pacheco, c'est parce qu'elle porte atteinte aux normes mimétiques de la représentation. Pacheco défend non seulement les directives didactiques de la Contre-Réforme, étrangères à Greco, mais aussi, comme le souligne Claude Esteban, la conception naturaliste de l'art. En abandonnant le projet de restitution mimétique de la nature au profit

7 *Ibid.*, p. 24.

8 *Ibid.*, p. 29.

9 *Ibid.*, p. 25.

10 *Ibid.*, p. 14.

11 *Ibid.*, p. 25.

12 *Ibid.*, p. 29.

13 *Ibid.*, p. 24.

14 *Ibid.*

15 *Ibid.*, p. 10.

de la singularité artistique, Greco bascule tout naturellement du côté de l'excès, de l'extravagance, de la disharmonie. La tentative de rationaliser la pratique de Greco persiste au-delà du XVI^e siècle : « On s'est ingénié, depuis un siècle, à discerner les mobiles, sinon les raisons, de cette animation toujours plus fiévreuse qui habite les toiles de Greco, et tout autant ces distorsions, ces effilements de figures, ces dissymétries et ces outrances, à rebours de toute échelle optique et de toute loi picturale¹⁶ ». Simplement, confrontée au délire plastique de Greco, la critique postérieure ne parlera plus de l'extravagance artistique, mais aura recours, pour en rendre compte, à la médecine :

On parla, presque avec sérieux, d'un astigmatisme dont aurait souffert à la fin de sa vie ce Grec, mais il pouvait en guérir quelquefois puisqu'il savait peindre très exactement un cheval ou même une fleur tout en bas d'une toile folle. On préféra, par la suite, diagnostiquer une schizoïdie, mais nul schizoïde n'avait dessiné comme lui et les délires des malades mentaux se perdent vite dans la répétition machinale. Plus précis, et avec une argumentation plus solide, les étudiants de l'art y reconnurent, pour s'en étonner toutefois, un dévoilement manifeste et toujours aggravé du maniérisme¹⁷.

Le diagnostic médical, qui détecte chez Greco un œil défectueux¹⁸ ou une pathologie mentale, ramène la vision artistique à la vision physique, installe l'identité entre le voir et le savoir. La lecture positiviste que propose la médecine, même si elle est moins nuancée que celle de Pacheco, sert la même conception de la peinture comme miroir du monde. Il s'agit de constater une déformation de la nature par l'art, pour ensuite normaliser cette altération par le diagnostic médical. De ce point de vue, l'attitude critique de Claude Esteban consiste non seulement à mettre en évidence le malentendu du regard scientifique sur la manière artistique, à montrer ce que celle-ci devient dans le champ médical, mais aussi à montrer que le lien entre une maladie et une pratique artistique n'est pas un problème de l'art : les malades mentaux, tout comme les malades des yeux, ne produisent pas d'œuvres d'art en tant que malades.

Le fait de mettre en continuité le regard médical et le regard de l'histoire de l'art, qui s'attache plus à la définition et à la classification des expériences artistiques qu'à leur mode de signification, n'est pas non plus anodin : là où l'approche médicale désactualise la pratique artistique de Greco en la dénonçant comme folle, l'histoire de l'art efface le caractère subjectif et inclassable de l'œuvre par la rationalité des typologies : la manière de Greco, qui « n'appartient à aucune école¹⁹ », est traditionnellement étudiée par les historiens de l'art à l'intérieur de la catégorie maniériste.

Même si Claude Esteban ne remet pas en question la légitimité de la notion de maniérisme comme catégorie artistique – « Si Greco avait accueilli, partagé aussi bien les artifices du maniérisme [...], ce fut, lentement, infailliblement, pour s'en écarter au cours de sa carrière à Tolède²⁰ » –,

¹⁶ *Ibid.*, p. 23.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ Claude Esteban se réfère ici probablement à la démarche du docteur Bérیتens, qui a diagnostiqué un astigmatisme hypermétropique chez Greco, en proposant de regarder ses toiles à travers des verres correcteurs. Sur ce point, voir Gérard Dessons, « L'art est l'événement », in *L'Art et la manière : art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 83.

¹⁹ ESTEBAN, Claude, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ *Ibid.*, p. 10.

il ne pense pas la spécificité de la pratique artistique à partir des héritages formels. Ces derniers sont bien répertoriés par les historiens de l'art : Greco est redevable à Titien de « la richesse de la touche, la magnificence des rapports chromatiques²¹ », à Tintoret de « la scénographie un peu grandiloquente qu'on retrouve dans ses versions du *Christ chassant les marchands du temple* », de « la disposition architecturale et la gestuelle de *La Guérison de l'aveugle*²² », à Bassano du « génie fantasmagorique, [d]es tensions tumultueuses et jusqu'aux teintes froides²³ ». Mais si Claude Esteban énumère ces « référents connus et quasiment indiscutables²⁴ », c'est finalement pour dire que « toutes les références, si minutieusement établies par les studieux, toutes les grilles de lecture, pour précieuses qu'elles soient, ne parviennent guère ou très peu à s'aventurer au cœur d'une entreprise picturale que son "étrange-té" même protège et qui n'obéit qu'à ses propres lois²⁵ ». Le sentiment de l'étrangeté, constamment présent dans le rapport de Claude Esteban à Greco, n'est pas seulement une marque de la subjectivation artistique, mais aussi une manière de dissocier sa pratique des approches historicistes :

Certains critiques se sont plu à y reconnaître, comme en miroir, les effigies d'une société espagnole toute tournée vers les disciplines de l'âme et la maîtrise des passions. C'est du moins ce qu'ont voulu déchiffrer, d'Unamuno à Montherlant, les sectateurs d'une singulière hispanité, à la fois morose et hautaine, qui rêvait de grandeur impériale et d'abaissement devant Dieu²⁶.

Avec cette interprétation de l'œuvre de Greco, est de retour la conception mimétique de la peinture, mais cette fois comme miroir de la société espagnole du XVI^e siècle. Claude Esteban y oppose le point de vue de l'artiste, la notion d'imagination : « Mais ces images, en vérité uniques, Greco les invente plus qu'il ne les découvre, et personne, après lui, ne saura les faire resurgir²⁷ ». Paradoxalement, voulant corriger l'injustice du jugement, qui fait de Greco un simple témoin de son époque, Claude Esteban finit par tomber lui-même dans l'historicisme, celui de la création, sans plus de lien direct avec la réduplication de l'époque : cela « vaut pour tous les créateurs d'images dès lors qu'ils inventent un langage neuf qui vit et meurt avec eux²⁸ ». Ce glissement vers l'individualisme contredit tout le travail critique de Claude Esteban sur Greco, dans la mesure où celui-ci met justement en avant la capacité de la pratique artistique à signifier indéfiniment au-delà de la mort de l'artiste lui-même : « Greco vient de mourir, et il semble que Tolède soit déjà prête à l'oublier, et avec Tolède toute une Espagne qui feindra, trois siècles plus tard, de se reconnaître sur ses tableaux²⁹ ». Le caractère propre de cette reconnaissance, c'est justement l'appropriation sociale de l'œuvre : susciter la multiplicité infinie des interprétations – « On pourrait interroger sans fin *L'Espolio*³⁰ » –, l'évidence de l'inconnu – « Mais qui donc, et même chez ses rares fidèles, avait pu sonder son mystère³¹ ? » –, ne

21 *Ibid.*, p. 13.

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*, p. 10.

26 *Ibid.*, p. 18-19.

27 *Ibid.*, p. 19.

28 *Ibid.*, p. 10.

29 *Ibid.*, p. 9.

30 *Ibid.*, p. 17.

31 *Ibid.*, p. 10.

pas rentrer dans les catégories esthétiques prédéfinies – « Ce qu'il ambitionne de faire n'appartient à aucune école³² » –, fonder une activité empirique transsubjective. Tel est notamment le rapport de Góngora à Greco, qui, comme le montre Claude Esteban, a essayé de dire la manière du peintre, de la réinventer dans le langage : « Góngora, presque seul, s'attache à lui rendre hommage dans un sonnet farouche et funéraire où la phrase, à l'instar des formes peintes, s'écartèle jusqu'à la rupture, et le vers jusqu'aux plus audacieux élancements³³ ».

Pour Claude Esteban, l'approche spiritualiste de l'art est critiquable non seulement du point de vue de son historicisme, mais aussi du point de vue de la transcendance du sens qu'elle installe. Le discours du mysticisme qu'elle engage efface la spécificité artistique de Greco :

S'il s'éloigne toujours davantage de cet équilibre mystérieux entre le ciel et la terre, c'est pour s'enfoncer plus avant au cœur d'une vision qui nous déconcerte et qui l'emporte désormais sans qu'il en connaisse le chemin. Et c'est là, peut-être, qu'il rejoindrait, selon quelques-uns de ses exégètes, l'itinéraire de ces âmes que l'on dit mystiques. Mais c'est ne pas se souvenir, je le crains, qu'il saisit avec des formes, des couleurs, ce que Jean de la Croix nommait l'insaisissable. À sa façon, Greco fixera des vertiges sans que le vertige l'emporte, inventeur d'images et jusqu'à la fin³⁴.

Comme le remarque Claude Esteban, il ne s'agit pas pour l'artiste d'avoir des illuminations divines, mais de peindre. C'est en cela que Greco est inventeur d'images. D'où le parallélisme avec la poétique qui donne à voir : l'inexprimable de Rimbaud, « fixer des vertiges », l'insaisissable de Jean de la Croix. D'où aussi l'inséparabilité de l'activité de voir et de l'activité de peindre : « Mais, n'en doutons pas, cette "lumière du dedans" que Clovio, naïvement, confondait avec la pénombre d'une chambre, c'est elle que Greco cherche à faire advenir. [...] Car Greco n'oublie jamais qu'il est peintre et que c'est par le truchement de la peinture qu'il avance, sans les atteindre, vers ces contrées de l'inscrutable³⁵ ».

Si la position critique de Claude Esteban fait qu'il se détourne de l'illuminisme mystique, déspecifiant pour la pratique de Greco, il lui arrive d'avoir recours à l'herméneutique chrétienne pour interpréter les œuvres de Greco ; quand il rapporte *L'Enterrement du comte d'Orgaz* à la tradition de l'Église primitive : « La tradition voulait dans l'Église primitive que la Vierge n'ait pas subi l'offense de la mort et qu'elle eut été enlevée jusqu'au paradis par les anges, au cours d'un miraculeux sommeil. Le modeste comte d'Orgaz partage avec elle cette *dormition* de tout l'être, cette quiétude et cette assomption³⁶ ». Ou quand il christianise *Le Laocoon*, la seule scène mythologique chez Greco :

32 *Ibid.*, p. 14.

33 *Ibid.*, p. 9.

34 *Ibid.*, p. 20-21.

35 *Ibid.*, p. 12-13. Claude Esteban se réfère ici à l'anecdote rapportée par Giulio Clovio, ami et protecteur de Greco : « Hier, je suis allé lui rendre visite pour faire une promenade. Le temps était beau, toute la ville avait un air de fête. Quelle fut ma surprise lorsqu'en pénétrant dans son atelier je vis que les volets étaient clos. On ne pouvait guère distinguer les objets. Greco ne voulut pas sortir avec moi, prétextant que la lumière du jour pouvait troubler sa lumière intérieure » (Giulio Clovio, cité par Claude Esteban, *ibid.*, p. 11).

36 *Ibid.*, p. 19-20.

« Greco le transpose [le récit] sur le registre chrétien, comme si la menace ne portait plus désormais sur la cité antique, mais sur Tolède en effet, et que Jéhovah ou le Seigneur des batailles, ainsi qu'il se montre dans l'Apocalypse, exerçait là, derechef, son courroux³⁷ ». Ou encore, quand il allégorise *L'Espolio* : « Il [l'énigmatique chevalier] ne figure pas, sans doute, comme on l'affirme volontiers, le centurion Longin, lequel, avant de croire, plantera sa lance au flanc du Christ, mais allégoriquement, en une conjonction moins temporelle que spirituelle, le *miles christianus* de cette fin de siècle en Espagne, lui qui veille par les armes à défendre la foi³⁸ ».

Ces interprétations, qui cantonnent la lisibilité des œuvres au sens, et par là même effacent leur valeur proprement sémantique, sont exemplaires du conflit entre réalisme et nominalisme dans l'œuvre de Claude Esteban. Alors que le poète cherche à mettre en avant la spécificité artistique de Greco, le réaliste inverse le propos, légitimant la théologisation de l'art. Ce glissement du point de vue historique de l'art vers un point de vue métaphysique, n'amoindrit pas l'enjeu principal de Claude Esteban, qui consiste à problématiser la question de la manière de Greco. Ce qui revient à poser la question de sa double réception sociale : celle qui se trouve du côté de la reconnaissance de l'inconnu créateur, qui ouvre sur une dynamique transsubjective, et celle qui rejette l'individuation subjective, en la faisant basculer du côté de la pathologie psychologique. Au-delà de la censure évidente, qui désactualise la pratique de l'artiste par le diagnostic médical, Claude Esteban fait voir une censure moins visible, celle qui passe par les modes de théorisation de l'art. Il s'agit principalement des approches qui neutralisent la portée critique de l'œuvre par son inscription dans la logique nominale : annuler le caractère subjectif de l'œuvre par la rationalité des typologies, ramener la signification de l'œuvre, qui échappe aux contraintes chronologiques, au moment de sa production.

BIBLIOGRAPHIE

BARRÉS, Maurice, *Greco ou Le secret de Tolède*, Paris, Flammarion, 1966.

DESSONS, Gérard, *L'Art et la manière : art, littérature, langage*, Paris, Honoré Champion, 2004.

ESTEBAN, Claude, *Poèmes parallèles*, éd. bilingue, Paris, Galilée, 1980.

ESTEBAN, Claude, *Conjoncture du corps et du jardin* suivi de *Cosmogonie*, Paris, Flammarion, 1983.

ESTEBAN, Claude, *Fayoum*, Tours, Farrago, 1999.

ESTEBAN, Claude, *La Dormition du Comte d'Orgaz*, Tours, Farrago, 2002.

ESTEBAN, Claude, *Soleil dans une pièce vide*, Tours, Farrago, 2003.

³⁷ *Ibid.*, p. 32.

³⁸ *Ibid.*, p. 17.

FRATI, Tiziana, *Tout l'œuvre peint de Greco*, traduit de l'italien par Simone Darses, Paris, Flammarion, 1971

GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne suivi de España*, Paris, Gallimard, 1981.

GUINARD, Paul, *Greco : étude biographique et critique*, Genève, Skira, 1959.

JEAN DE LA CROIX, *Œuvres complètes*, traduction du père Cyprien, Paris, Desclée de Brouwer, 1967.

PACHECO, Francisco, *L'Art de la peinture*, traduit de l'espagnol par Lauriane Fallay d'Este, Paris, Éditions Klincksieck, 1986.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1972.