



GRAND PALAIS

GRAND PALAIS
16 OCTOBRE 2019 - 10 FÉVRIER 2020

DOSSIER PÉDAGOGIQUE DE L'EXPOSITION
À DESTINATION DES ENSEIGNANTS
ET DES RELAIS ASSOCIATIFS



© RmnGP 2019

SOMMAIRE

16 OCTOBRE 2019 - 10 FÉVRIER 2020

03	Introduction
04	Entretien avec Guillaume Kientz et Charlotte Chastel-Rousseau, commissaires de l'exposition
06	Visiter l'exposition
06	Plan de l'exposition
07	Greco en 12 dates
09	Les Thèmes
12	Découvrir quelques œuvres
19	Questions à Araceli Guillaume-Alonso
24	Proposition de parcours
28	Annexes et ressources
	Autour de l'exposition
	Bibliographie et sitographie
	Crédits photographiques et mentions de copyright

INTRODUCTION

Cette rétrospective est la première grande exposition monographique française consacrée au génie que fut Greco (Doménikos Theotokópoulos, 1541-1614). Ce peintre d'origine crétoise a parcouru l'Europe avant de s'établir en Espagne en 1577. Redécouverte par les avant-gardes au tournant des 19^e et 20^e siècles, son œuvre à la fois fougueuse et électrique, allie tradition et innovation dans un esprit humaniste, à l'aube du Siècle d'or espagnol.

Exposition organisée par la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, le musée du Louvre et l'Art Institute de Chicago.



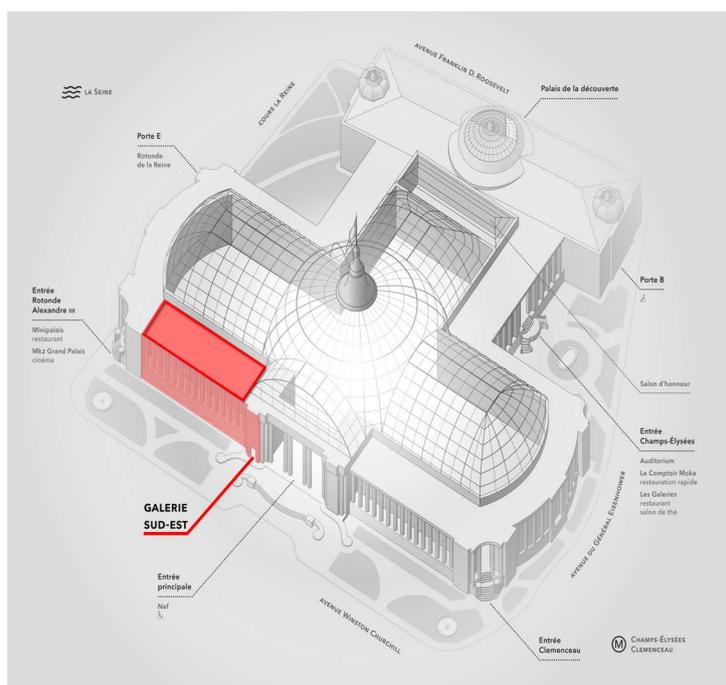
Commissaires de l'exposition

Guillaume Kientz, directeur des collections européennes, Kimbell Art Museum, Fort Worth.

Charlotte Chastel-Rousseau, commissaire associée, conservatrice des peintures espagnoles et portugaises, département des Peintures, musée du Louvre, Paris.

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

LOCALISATION DE LA GALERIE CÔTÉ SUD-EST DANS LE GRAND PALAIS



ENTRETIEN AVEC LES COMMISSAIRES DE L'EXPOSITION

GUILLAUME KIENTZ ET CHARLOTTE CHASTEL-ROUSSEAU

C'est la première fois qu'une exposition est consacrée au peintre Greco en France. Qu'est-ce qui est à l'origine de ce projet ?

GK : Greco présente le cas assez paradoxal d'un très grand artiste qui n'a jamais eu sa rétrospective en France, alors même que ce pays a joué un rôle essentiel dans sa redécouverte entre la fin du 19^e siècle et le début du 20^e siècle.

D'autre part, à l'origine de l'exposition du Grand Palais, il y a la volonté de l'Art Institute de Chicago d'organiser une exposition Greco à l'occasion de la restauration de la grande *Assomption*. Le musée américain nous prête ce tableau majeur de l'artiste. L'œuvre n'est pas venue en Europe depuis 1904 !

Combien d'œuvres seront-elles exposées ? L'exposition couvrira-t-elle l'ensemble de sa carrière ?

GK : L'exposition évoquera l'ensemble de la carrière de Greco. Nous avons près de 80 œuvres.

CCR : L'exposition est conçue comme une grande rétrospective, faisant la part belle à des peintures monumentales, mais aussi à des petits formats plus intimistes. Des sculptures, deux livres ayant appartenu à Greco et des dessins seront aussi présentés

Greco apparaît comme un peintre finalement mal connu, auquel s'attachent des idées fausses, comme celle d'une réputation d'original, isolé ; que peut-on en dire aujourd'hui ?

GK : C'est à la fois vrai et faux. Greco pratique un art original mais tout à fait cohérent avec sa formation. D'abord peintre d'icônes, il continue son cheminement à Venise qui lui apporte un sens de la couleur. Ensuite, il s'ouvre au maniérisme à Rome et à la monumentalité sculpturale de Michel-Ange. Enfin, en s'installant en Espagne il accède à une autre intensité de la peinture.

C'est donc sa trajectoire qui est originale et c'est ce qui fait son intérêt.

Greco n'est pas isolé, au sens du peintre maudit et persécuté. Il est très bien établi à Tolède, qui est à l'époque la capitale des arts en Espagne. Il domine complètement le marché et il est intégré dans la société humaniste et érudite de son temps dans cette ville.

Toutefois, il représente le passé. On a l'habitude de regarder Greco avec l'œil de la modernité puisqu'il a été redécouvert par l'avant-garde, à la fin du 19^e siècle. Il a peint à la toute fin du 16^e siècle et au début du 17^e, au moment où Caravage est à Rome. Greco est un peintre de la Renaissance au temps où elle va mourir. Il est donc isolé par rapport à une certaine marche de l'Histoire car son œuvre est en résistance au naturalisme qui arrive. En même temps, il règne dans ce monde qui finit.

CCR : Nous espérons que les visiteurs de l'exposition garderont l'image d'un Greco humaniste, lisant et annotant Vitruve et Vasari, un artiste de la Renaissance dirigeant un important atelier, qui a peu à voir avec le personnage stéréotypé d'un mystique illuminé qu'on a parfois imaginé.

Peintre, miniaturiste mais aussi attiré par l'architecture, cet artiste apparaît comme un des derniers représentants de la Renaissance. Comment définir son style ?

CCR : On retrouve dans sa peinture les caractéristiques stylistiques des artistes maniéristes, comme le peintre vénitien Tintoret par exemple et toute cette génération à partir des années 1520 qui a assimilé la leçon des grands maîtres de la Renaissance et cherche à la dépasser.



Guillaume Kientz, directeur des collections européennes, Kimbell Art Museum, Fort Worth.



Charlotte Chastel-Rousseau, conservatrice des peintures agnoles et portugaises, département des Peintures, musée du Louvre, Paris.

La palette de Greco est très élaborée avec des couleurs audacieuses - des jaunes acides, des roses intenses, des verts anis, des bleus électriques, qui souvent ressortent sur des fonds gris sombres. Il a un goût pour les torsions expressives des silhouettes et un travail très poussé sur la gestuelle.

GK : On a souvent parlé de ses figures incandescentes, de sa palette flamboyante, mais je considère que Greco est le « bouquet final » de la Renaissance. C'est pour cela qu'il a été oublié car il ne correspond plus à ce que l'on comprend et que l'on aime à l'époque.

Originaire de Crète, alors possession vénitienne, que sait-on de sa formation ? Pourquoi décide-t-il de partir pour Venise ?

GK : On sait que Greco est maître d'icônes dès 1563 et que son frère est peintre aussi dans un atelier familial. Il signe quelques peintures, ce qui permet de documenter cette première activité. La Crète est périphérique par rapport à Venise, qui est un centre attractif pour quelqu'un qui veut faire de la peinture. Il est donc normal qu'il s'y rende.

CCR : Quand Greco décide de partir de Crète, il est âgé de 25 ans, ce qui n'est pas très jeune ; on peut supposer qu'il est déjà un artiste confirmé. Il a certainement parfait sa formation en Italie mais le substrat de tradition byzantine est fondamental pour comprendre l'originalité de sa manière de peindre. D'autres peintres d'icônes comme Georgios Klontzas, contemporain de Greco, ont fait le voyage vers l'Italie mais aucun n'a réussi une telle mue artistique.

Que sait-on de son séjour vénitien et quelle trace va-t-il en rester dans son œuvre ?

GK : Ça n'a pas marché pour lui à Venise car il faut un minimum de réseau. De nombreux artistes de talent - Bassano, Véronèse, Titien,

Tintoret - s'y partagent les commandes. Greco ne trouve pas sa place.

L'expérience romaine succède au séjour à Venise mais le succès n'est toujours pas au rendez-vous. Pourquoi ?

GK : Rome à ce moment-là ouvre de grands chantiers après le concile de Trente de la Réforme catholique. Greco y est recommandé auprès des Farnèse. Cette opportunité est de courte durée, car il se fâche avec la famille et se retrouve seul dans une ville où sa nationalité grecque n'est pas très représentée. L'une des autres raisons pour lesquelles il ne perce pas à Rome c'est qu'il ne pratique pas la technique de la fresque.

Le peintre rejoint finalement l'Espagne où le chantier de l'Escorial, sous l'impulsion de Philippe II, est en plein essor. Quelles sont ses relations avec le souverain ?

GK : C'est le plus grand chantier d'Europe à l'époque. Greco apprend qu'il y a un

« Eldorado » de travail à l'Escorial, il décide donc de tenter sa chance.

Le roi Philippe II est un grand amateur de Titien et Greco se dit son élève.

Les relations avec le souverain n'étaient pas d'ordre intime, mais la peinture de Greco devait être celle qu'il aimait. Très conscient de ses devoirs de régnant et de ceux de la Réforme catholique, il prend la décision de construire l'Escorial en lien avec le concile de Trente. Ce projet est une vitrine politique pour Philippe II. Il veut être le « premier de la classe » de l'Église catholique. Il impose une architecture très austère pour montrer le retour à l'ordre et il commande des images claires qui reposent sur les Évangiles, sans fantaisie. C'est un catéchisme qui donne le ton de ce que doit être l'art, à diffuser dans toute l'Europe par l'intermédiaire des visiteurs prestigieux.

Cependant, les ambitions humanistes de la Renaissance de Greco, intel-

lectuelles, sophistiquées, héroïques, syncrétiques entre Antiquité et morale chrétienne ne conviennent pas au roi. Le concile de Trente souhaite s'adresser à tous les fidèles, c'est-à-dire le contraire de la pensée de Greco, formée dans le culte de la Renaissance italienne où l'on rémunère l'invention, l'originalité et l'individu. Tout se passe bien pour son premier tableau, *Le Songe de Philippe II*, ce qui prouve qu'il n'y a pas de réticence de la part du souverain. Il lui commande à la suite *Le Martyre de Saint-Maurice*. Cette fois, le roi refuse l'œuvre mais ne la détruit pas. Greco ne sera jamais plus employé par la Couronne.

L'artiste est principalement connu pour ses compositions religieuses, destinées à prendre place dans des églises. Quelles sont les autres catégories de peinture dans lesquelles il s'est illustré ?

GK : C'est vrai numériquement mais ce n'est pas son sujet. En Espagne, la commande la plus importante est religieuse plus que civile. Ensuite, Greco est un grand portraitiste. Il est aussi l'un des rares artistes actifs dans ce pays, à faire de la mythologie et il est le premier peintre espagnol à faire des paysages. Greco est polyvalent.

Greco s'installe finalement à Tolède et va rester associé à cette ville. Pourquoi Tolède ?

GK : À l'époque, Tolède est une ville plus importante que Madrid et le centre culturel de la Castille. Madrid n'est une capitale que depuis 1561 et c'est encore Valladolid qui occupe une importance politique entre 1600 et 1606. Cette ville n'a pas le statut de « cité impériale » comme Tolède. Greco va trouver là de grands amateurs de sa peinture parmi le clergé érudit mais également parmi les humanistes médecins, avocats et aristocrates.

Connaît-on ses élèves, son atelier, le rôle que celui-ci a pu jouer ?

GK : On connaît une grande production d'atelier, mais avec des difficultés d'attribution à ses assistants. On sait que son fils Jorge Manuel a travaillé avec lui mais on ne peut pas lui donner d'œuvre en l'absence de signature. Le peintre Luis Tristán collabore peut-être avec le maître et va prolonger son style jusqu'en 1624, date de sa mort. Ensuite, c'est la fin de Tolède et le début de l'ère Velázquez.

Possède-t-on des dessins de Greco ?

GK : Oui, 7. Plusieurs viennent à l'exposition du Grand Palais.

Comment décrire son évolution stylistique et son talent ?

GK : Son premier style est celui d'un peintre d'icônes. Il a ensuite une production vénéto-crétoise très miniaturiste, avant de devenir un vrai « peintre vénitien ». Son œuvre est marquée par le maniérisme romain quand il arrive en Espagne. Il devient alors un peintre espagnol, ou plus exactement, la peinture espagnole va être influencée par Greco : c'est son style de maturité. Enfin, son esthétique flamboyante finale inspirera le Picasso de la période bleue en 1901.

CCR : Greco a profondément marqué l'histoire de la peinture, en faisant la synthèse de ces influences successives et en développant un style très personnel et cohérent : il est frappant de constater que Greco est un des artistes de la Renaissance dont la manière de peindre est la plus reconnaissable pour nous aujourd'hui.

Son talent se fonde sur une recherche incessante de propositions picturales audacieuses. En construisant le parcours autour de variations sur un même motif, l'exposition souligne cette quête effrénée de Greco pour reprendre ses compositions, rechercher des nouvelles solutions et élaborer ainsi son propre langage pictural.

Quelle est, selon vous, l'œuvre phare de l'exposition ?

GK : L'Assomption de l'Art Institute de Chicago est très importante et grande. Ce tableau n'est pas revenu en France depuis 1904, date de son achat. *Saint Martin et le pauvre* du musée de Washington est aussi une pièce majeure. Les collections importantes de cet artiste sont aux USA.

CCR : Le tableau sur toile de la *Pietà* est aussi un immense chef-d'œuvre : Greco a composé ce drame avec un grand sens de la monumentalité et de la valeur expressive des couleurs, mais il s'attache aussi à des détails très émouvants, comme le visage penché de Joseph d'Arimathie ou le geste de Marie-Madeleine qui tient la main du Christ mort.

Quelle pensée sur l'artiste voulez-vous partager avec les visiteurs de cette exposition Greco au Grand Palais ?

CCR : La peinture de Greco est très spectaculaire et inventive.

La scénographie de Véronique Dolfuss, que nous avons souhaitée contemporaine et épurée, souligne à quel point l'art de Greco n'appartient pas seulement au passé mais s'adresse aussi aux hommes et aux femmes du 21^e siècle.

GK : Aujourd'hui, on ne regarde pas l'œuvre de Greco comme autrefois : en son temps, il était considéré comme un peintre de l'élite. Ce qui est amusant, c'est que sa peinture paraît accessible et parle à tout le monde, elle est reconnaissable, sensuelle et colorée.

VISITER L'EXPOSITION

L'exposition Greco présente ses œuvres selon un parcours à la fois chronologique et thématique en 6 sections. Après la présentation de la *Naissance d'un peintre*, sont évoqués *Les portraits* et le retable de *Santo Domingo*. Plusieurs salles permettent ensuite d'explorer son travail de *Variations sur le motif* puis *l'Évolution de son art*, avant de découvrir *Le dernier style*.

PLAN DE L'EXPOSITION



GRECO

GRECO

EN 12 DATES

1541

D'après des documents trouvés à Tolède, Doménikos Theotokópoulos naît à Candie (Héraklion), capitale de la Crète. Il choisit de devenir peintre et entame sa formation mais on ignore au sein de quel atelier. Un document de 1563 le désigne comme maître alors qu'il a 22 ans.



Saint Martin partageant son manteau avec un pauvre,
1597-1599,
huile sur toile, 193 x 103 cm,
Washington, National Gallery of Art.

1566

La Crète étant alors un protectorat vénitien, Doménikos est autorisé par les représentants de la République à vendre aux enchères une peinture sur bois représentant la Passion du Christ.

1567

Le jeune peintre embarque pour Venise, au printemps ou à l'été. On l'y signale pour la première fois en août 1568. Il va séjourner deux ou trois ans dans la Sérénissime. S'il ne semble pas fréquenter les peintres grecs auteurs d'icônes, il s'efforce d'assimiler les techniques et le langage coloriste des grands artistes qui dominent alors le marché de cette cité, Titien, Tintoret, Bassano. On ignore s'il fréquente un atelier et lequel.

1570

Le peintre passe à Parme où il découvre les œuvres de Corrège et de Parmesan, avant d'arriver à Rome. Désireux de trouver un mécène et protecteur, il se fait recommander par le miniaturiste croate Giulio Clovio et entre au service du cardinal Alexandre Farnèse qui lui accorde une chambre dans son palais. Il n'est pas certain que le cardinal lui ait commandé des œuvres.

1572

Il est chassé du palais Farnèse, vraisemblablement pour avoir déplu. Il s'inscrit à l'Académie de Saint-Luc comme peintre de miniatures et ouvre un atelier. Il reste encore 4 ans à Rome avec ses deux assistants, Lattanzio da Lucignano et Francesco Preboste.

1576 ou 1577

Greco arrive en Espagne, avec l'espoir de trouver en la personne du roi Philippe II le mécène qu'il a vainement cherché en Italie. Pourtant, le tableau que lui commande le monarque pour l'Escorial en 1579, le *Martyre de saint Maurice* (1580-1582, San Lorenzo de El Escorial) ne plaît pas et Greco n'aura dès lors plus de commande royale.



Détail du paysage de Tolède entre les jambes du cheval de *Saint Martin et le pauvre*

1604

L'artiste loue au marquis de Villena un nouvel atelier situé dans la paroisse de Santo Tome. Constitué de 24 pièces, celui-ci correspond à la nécessité de faire face au nombre croissant de commandes.

1611

Le peintre et théoricien de l'art Francisco Pacheco (1564-1644), futur maître de Velázquez, visite Tolède pour y voir les œuvres de Greco. Il décrit dans son ouvrage *l'Art de la peinture* (publié en 1649) ses méthodes de travail.

1614

Greco meurt à Tolède le 7 avril. Ruiné, il ne laisse pas de testament. Il est inhumé dans l'église de Santo Domingo El Antiguo. Ses œuvres tombent bientôt dans un oubli relatif.

1577-1579

Le peintre réalise pour le monastère de Santo Domingo El Antiguo à Tolède les peintures du maître-autel et des autels latéraux. Il s'agit de sa commande la plus importante. Les 7 peintures, dont *l'Assomption de la Vierge* et la *Trinité*, assoient sa réputation et font de lui l'artiste le plus important de la ville.

1724

Dans son ouvrage rassemblant les biographies des peintres espagnols des 16^e et 17^e siècles, Antonio Palomino (1655-1726) loue la peinture de la première moitié de carrière de Greco et déprécie sa dernière période, dans une formule restée célèbre : « Ce qu'il a fait, personne n'a fait mieux ; ce qu'il a fait mal, personne n'a fait pire. »

1579

L'ami de Greco, le peintre et théoricien de l'art, Federico Zuccaro (1539-1609), lui offre les *Vies des plus excellents peintres* de Vasari et *De l'Architecture* de Vitruve (1^{er} siècle av. J.-C.) dans sa version italienne, éditée à Venise en 1556.

LES THÈMES

GRECO, PEINTRE HUMANISTE DE LA RENAISSANCE

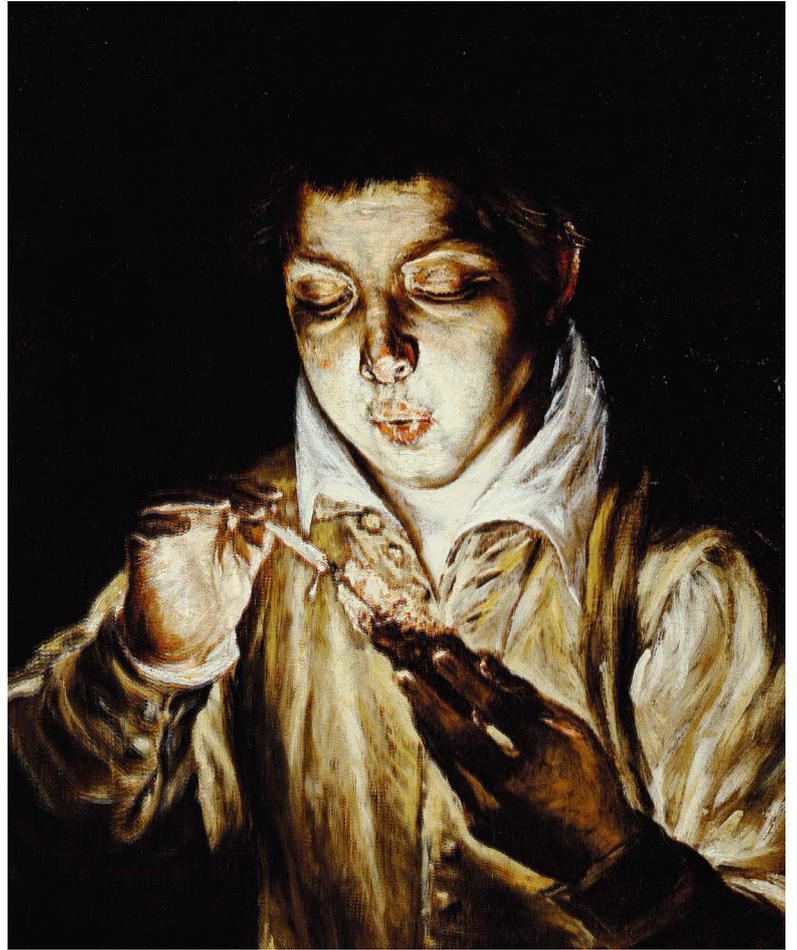
Greco nous est connu par des documents juridiques et par les biographies laissées par les peintres et théoriciens de l'art espagnols, Francisco Pacheco et Antonio Palomino. Ces informations permettent de retracer les grandes lignes de son existence et de sa carrière.

L'essentiel de son œuvre est religieux, mais en maître de la Renaissance, Greco s'est intéressé également aux genres profanes. Il a traité des thèmes mythologiques ou antiques, comme le fameux *Laocoon* et il a peint deux paysages.

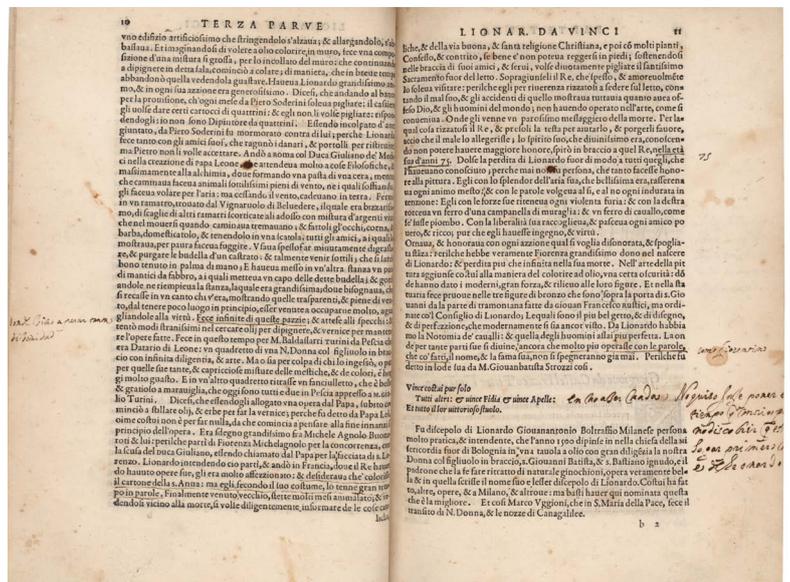
Le Jeune garçon soufflant sur une braise (El Soplón), dont l'artiste a produit plusieurs versions, présente un thème érudit qui renvoie à un modèle noble de l'antiquité gréco-romaine. Il a peint sa toile d'après la description par Pline d'un travail perdu de l'artiste grec Antiphilos (4^e siècle av. J.-C.).

D'autre part, Greco est un artiste complet : il est peintre d'abord mais il a également abordé la sculpture et l'architecture. La recherche récente s'est intéressée aux notes écrites de sa main dans les ouvrages de sa bibliothèque à Tolède. Celle-ci comptait une centaine de livres, en grec et en castillan, en particulier des traités philosophiques et esthétiques sur l'art et l'architecture. Ces ouvrages révèlent son désir d'accéder à la culture humaniste de la Renaissance. Se dessine ainsi l'image d'un peintre lettré qui, s'il n'a pas laissé de traité théorique rédigé de sa main, s'est positionné dans les grands débats de son temps.

Fier de ses origines grecques, Greco s'insurge par exemple dans les marges des *Vies des plus excellents architectes, peintres et sculpteurs* de Giorgio Vasari (1550 et 1568) contre l'auteur qui oppose la manière moderne à la manière grecque qu'il juge archaïque. Dans les marges du traité *De L'Architecture* de Vitruve (1^{er} siècle av. J.-C.), il loue la tradition classique de ceux qu'il appelle ses pères grecs. Il signe d'ailleurs ses œuvres en cyrillique.



Jeune garçon soufflant sur une braise (El Soplón), vers 1569-1570, Madrid, collection Colomer



Giorgio Vasari, *Le Vite dei piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani, in Fiorenza appressi i Giunti*, vol. 2, annoté par Greco - page 10 et 11, 1568, 25 x 17,2 x 3,3 cm, Madrid, Biblioteca Nacional de España.

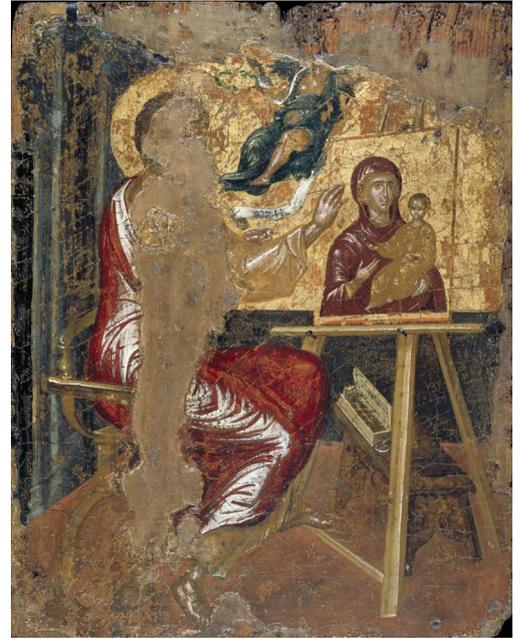
L'ÉCOLE DE PEINTURE CRÉTOISE

Greco naît et grandit à Candie, la capitale de la Crète, dans une famille de condition moyenne (son père et son frère travaillent dans la marine). L'île est depuis le 13^e siècle un carrefour des échanges commerciaux en Méditerranée et un protectorat de la puissante République de Venise. On y parle le grec et le dialecte vénitien; s'y mêlent Chrétiens orthodoxes et latins.

Dans cette atmosphère cosmopolite, l'école de peinture crétoise compte environ 150 artistes qui peignent des icônes dans une technique et un style traditionnels : à la détrempe (les pigments sont liés avec de la gomme arabique), sur fond d'or, sans représentation de la profondeur ou du modelé. Néanmoins,

une partie de cette école s'ouvre à la modernité grâce aux gravures de grands artistes de la Renaissance qui parviennent dans l'île (d'après Dürer, Titien, Raphaël...). Ainsi, les formules byzantines traditionnelles sont enrichies de quelques éléments novateurs issus de la peinture italienne.

On sait que Greco est reçu maître-peintre à 22 ans et qu'il jouit d'une certaine renommée mais on ignore qui sont ses clients. De cette période sont conservées quelques œuvres, de petites dimensions, peintes sur bois ou sur toile. Dans le panneau *Saint Luc peignant la Vierge avec l'Enfant*, le peintre suggère l'espace et le mouvement et tente de traduire le volume.



Saint Luc peignant la Vierge avec l'Enfant,
1560-1566, tempera et or sur toile marouflée
sur bois, 41,5 x 33 x 2 cm,
Athènes, musée Benaki.

L'EXPÉRIENCE DE LA COULEUR À VENISE

Greco ne souhaite pas demeurer un peintre d'icônes. Il embarque alors pour Venise, la destination naturelle de nombreux peintres crétois.

Mentionné dans cette cité en 1568, on ignore malheureusement s'il est entré dans l'atelier d'un maître et lequel. À son arrivée à Rome, il sera présenté comme un disciple de Titien (1488-1576), sans que l'on sache ce que signifie cette mention. Elle témoigne en tout cas de l'admiration du jeune artiste pour le maître, alors âgé de 80 ans et dont la figure domine l'école vénitienne. Au cours de son séjour vénitien qui dure 2 ou 3 ans, Greco s'essaie au support de toile, adopte des formats plus importants et la technique de la peinture à l'huile. Comme Véronèse (1528-1588), il incorpore à l'arrière-plan de ses compositions des architectures classiques. Il s'inspire des éclairages dramatiques et des figures expressives de Tintoret (1519-1594), un autre grand artiste vénitien.



Adoration des Mages, 1568-1570, huile sur panneau, 45 x 52 cm,
Madrid, Museo Lázaro Galdiano, inv. 4056.



Pietà, 1570-1575, huile sur panneau, 28,9 x 20 cm,
Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.



Michel-Ange, *Pietà dite aussi Pietà Bandini*, 1547-1555,
marbre, 277 x 138 cm,
Florence, Museo dell'Opera del Duomo.

MICHEL-ANGE, L'INCONTOURNABLE

C'est sans doute parce que le marché est saturé qu'il décide finalement de partir tenter sa chance à Rome.

Après avoir visité Parme où il a vu les œuvres de Corrège et de Parmesan, Greco est introduit auprès du cardinal Alexandre Farnèse par Giulio Clovio (1498-1578), un Croate qui travaille à son service depuis 1530 et qui est considéré comme le meilleur enlumineur de son temps. La lettre de recommandation de Clovio présente Greco comme portraitiste et « disciple de Titien ». Cette mention est peut-être stratégique, Titien ayant peint les portraits du prélat ainsi que de son grand-père, le pape Paul III. Greco fréquente aussi des peintres comme Federico Zuccari (1542-1609) et Giovanni Paolo Lomazzo (1538-1592) qui l'un et l'autre vont théoriser l'art maniériste dans d'importants traités. Lomazzo est le premier à parler de « figure serpentine » au sujet des corps tournoyant dans l'espace, typiques du maniérisme, expression qu'il emprunte à Michel-Ange.

Une telle effervescence culturelle et intellectuelle stimule Greco qui s'essaie à des sujets profanes. Malgré ses critiques à l'encontre des peintres romains et notamment de Michel-Ange (1475-1564), décédé 6 ans plus tôt, Greco ne peut échapper à l'influence de ce dernier. Il souhaite réaliser la synthèse de la monumentalité, du dynamisme de Michel-Ange et du colorisme vénitien. On observe par exemple dans sa petite *Pietà* une composition pyramidale, empruntée à son groupe sculpté, traversée par le corps contorsionné du Christ, mais traitée avec un clair-obscur dramatique et une touche vibrante qui rappellent Tintoret.

Lorsqu'il peint une nouvelle version du *Christ chassant les marchands du Temple* (voir page 15), il fait figurer au premier plan, sans lien avec la composition, sous forme d'hommage et de modèle, le portrait de Michel-Ange, aux côtés de ceux de Titien, Clovio et Raphaël.

Le maniérisme

On qualifie de maniérisme la dernière période de la peinture de la Renaissance, pratiquée par la génération succédant à Léonard de Vinci, Raphaël et Michel-Ange. Ces peintres s'inspirent de la « manière » de ses grands maîtres plus que du monde naturel. Cet élan esthétique coïncide avec le sac de Rome (1527) et avec la Réforme protestante. Dans ces temps troublés, les œuvres présentent des figures contorsionnées, des groupements très serrés, des couleurs anti-naturalistes, aux accords stridents et des atmosphères étranges. Ce mouvement, né à Rome, se répandra dans toute l'Europe. Parmi les artistes qui illustrent cette esthétique, figurent Tintoret à Venise, Pontormo (1494-1557) à Florence par exemple. Greco, bien que partie prenante de cette phase artistique, ne se considère pas maniériste et recherche plutôt à imiter la nature et à exprimer la vie.

L'ESCORIAL, VITRINE DE LA RÉFORME CATHOLIQUE

L'Escorial est un grand chantier lancé par le roi d'Espagne Philippe II (1556-1598). Au lendemain du concile de Trente et de la mort de son père, Charles Quint, le souverain veut rassembler dans un immense complexe monastère, palais et bibliothèque ainsi que les tombeaux de la dynastie des Habsbourg. Il est à la recherche d'un artiste capable de peindre pour ce lieu, dans la veine de Titien dont il est un grand admirateur. Greco tente sa chance. Arrivé de Rome en 1577, il crée pour le roi l'*Adoration du nom de Jésus* (voir page 16). Séduit et venant de perdre son peintre officiel, El Mudo, il commande au Crétois un *Martyre de saint Maurice*. Toutefois, cette œuvre déplaît à Philippe II qui la paie, la conserve mais commande une nouvelle version au peintre Romulo Cincinnato (1582).

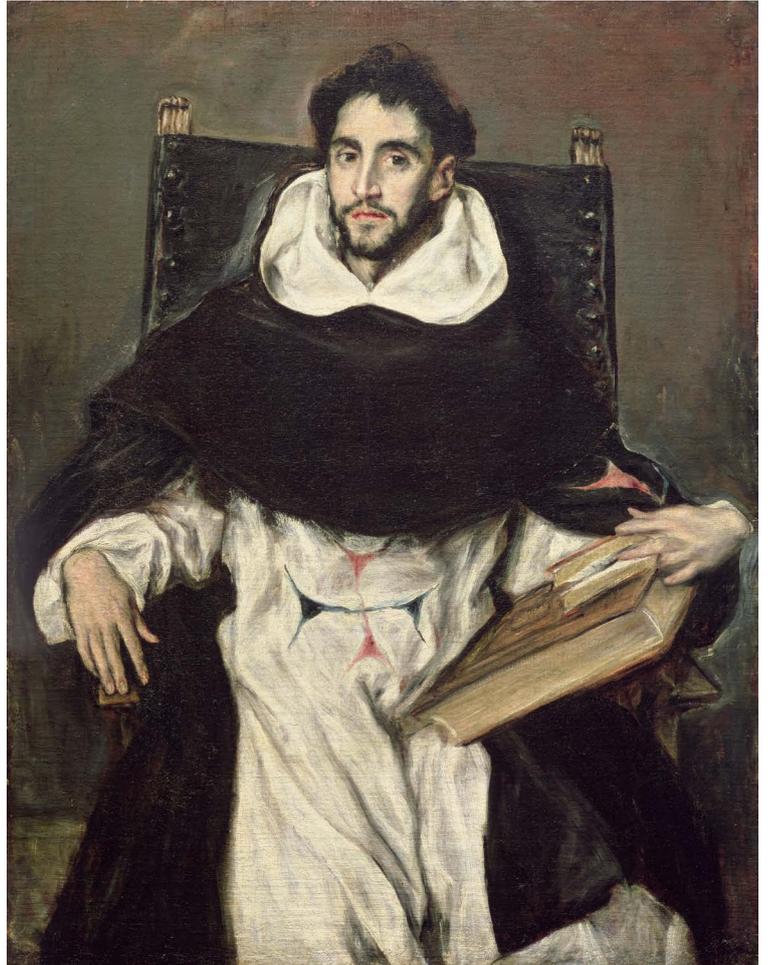
LE MAÎTRE DE TOLÈDE

Suite à l'échec de l'Escorial, Greco s'installe à Tolède et y reste jusqu'à sa mort en 1614.

Sa première grande commande lui vient de Diego de Castilla dont il avait rencontré le fils à Rome. Elle concerne le monastère de Santo Domingo El Antiguo de Tolède. Le tableau de l'*Assomption* (voir page 17) présenté dans l'exposition du Grand Palais constituait l'élément central.

Loin d'être un artiste isolé, Greco s'intègre rapidement dans la société humaniste et intellectuelle de la vieille cité impériale et se fait reconnaître comme un de ses plus grands peintres. Si elle n'est pas choisie comme capitale en 1561, Tolède continue d'être le lieu de résidence de la cour. Ville pieuse, elle compte des centaines d'institutions religieuses et d'églises et un artisanat florissant.

Dès son établissement, Greco est sollicité par le cercle des humanistes locaux dont nombre deviennent ses amis : Diego de Castilla, doyen de la cathédrale, Andres Nunez, curé de Santo Tome, Álvarez Gomez de Castro et Antonio de Covarrubias, tous hellénistes et professeurs à l'université. Le collectionneur Salazar de Mendoza possède 65 tableaux de Greco. Le poète et prédicateur Hortensio Félix Paravicino l'appelle dans l'un de ses poèmes le « Divin Greco ». Par leur intermédiaire, le peintre reçoit des commandes de retables pour l'Église mais il réalise aussi leurs portraits, ainsi que quelques sujets mythologiques et paysages.



Portrait du frère Hortensio Félix Paravicino, vers 1609-1611, huile sur toile, 112 x 86,1 cm, Boston, Museum of Fine Arts, inv. 04.234, Isaac Sweetser Fund.

Le concile de Trente

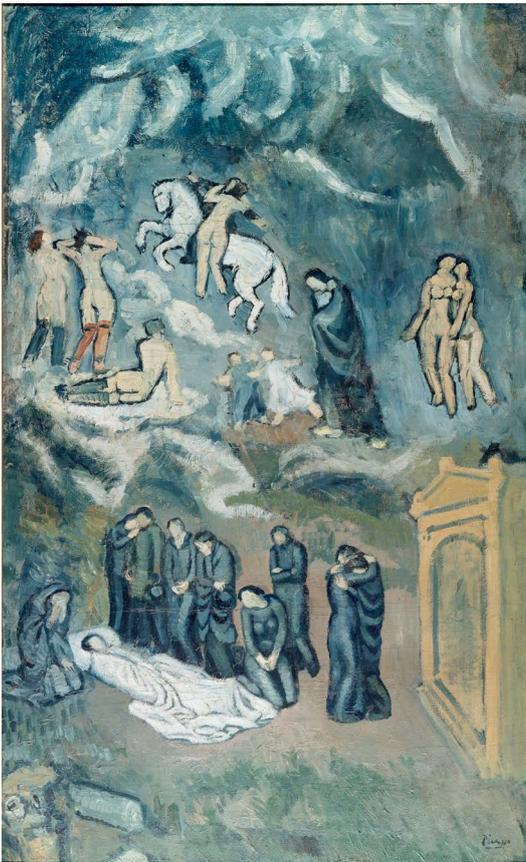
Réuni à Trente, au Tyrol, entre 1545 et 1563, le 19^e concile de l'Église est convoqué à la demande du pape Paul III sur les instances de l'empereur Charles Quint. Afin d'éradiquer la menace protestante, le concile réaffirme un certain nombre de dogmes. Dans le domaine des images, il est demandé aux artistes de se conformer strictement aux textes canoniques afin de défendre la vraie foi et d'éviter toute fantaisie personnelle ou toute image inconvenante. Les représentations de la vie de la Vierge, des saints et de Jésus sont revalorisés. Les peintures doivent présenter peu de personnages, de grandeur nature, éviter les accessoires inutiles et être compréhensibles pour les fidèles les moins éduqués. L'Inquisition, chargée de la lutte contre l'hérésie est particulièrement active en Espagne.

L'ATELIER

En l'absence de documents (on ne possède ni carnet de commandes ni livre de comptes), on se représente la vie et l'organisation de l'atelier, sur le modèle de ceux de la Renaissance. Le maître travaille entouré d'assistants qui sont essentiellement chargés de répéter ses œuvres afin de répondre à la demande. En revanche, il ne semble pas que les dessins aient joué le rôle habituel de modèles, la transmission se faisant à partir de panneaux peints. Lorsque Francisco Pacheco visite l'atelier en 1611, il note la présence de petites versions de tous les tableaux de Greco. D'autre part, les commandes de grands retables n'étant pas si fréquentes (Greco n'en réalisera qu'une dizaine), l'atelier produit de petites images de dévotion, très populaires dans la Tolède religieuse de l'époque. Quelques-uns des assistants du maître nous sont connus : Francisco Preboste (1554-vers 1607), le principal, rencontré à Rome, qui reste avec lui sa vie durant ; Anton Pizarro, présent dès 1597 ; le graveur flamand Diego de Astor, accueilli entre 1606 et 1608 pour assurer la diffusion des œuvres par le biais de l'estampe ; le propre fils de Greco, Jorge Manuel. Formé par son père, ce dernier occupe une place prééminente à partir de 1607 et peint sans développer de style propre. Comme son père, il sculpte également des retables (d'où la mention « architecte » qui accompagne son nom dans les contrats). À la mort de Greco, il reprend l'atelier. Malgré le nombre d'œuvres produites, Greco et son fils sont constamment endettés. D'autre part, ils doivent faire face à plusieurs procès, qui s'expliquent par leurs pratiques commerciales mais aussi par le tempérament intransigeant et querelleur de Greco.



*Portrait de Jorge Manuel Theotokópouli, vers 1603,
huile sur toile, 74 x 51,5 cm,
Séville, Museo de Bellas Artes.*



*Pablo Picasso L'Enterrement de Casagemas,
1901, huile sur toile, 150,5 x 90,5 cm,
Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris.*

GRECO FACE À LA POSTÉRITÉ

Greco a-t-il accompli son rêve qui était de devenir un grand artiste de la Renaissance, l'égal de Titien, Tintoret et Michel-Ange ? Arrivé en réalité trop tard dans un monde en pleine mutation, il a certes connu le succès mais dans une Tolède devenue provinciale et passant pour un artiste excentrique, en marge de son temps. L'Espagne d'alors, à l'aube de l'éclosion baroque, ne voulait pas d'artiste singulier. Avec la maturité, les figures s'étirent en flamme, les couleurs sont acidulées, les lumières incandescentes et les ciels d'orage gris-acier envahissent les fonds.

Presque oublié après sa mort, discrédité par les auteurs des 17^e et 18^e siècles, il est redécouvert à l'époque romantique : Théophile Gautier le célèbre dans son *Voyage en Espagne* (1843) et il est admiré par Delacroix et Manet. Au tournant du siècle, la peinture de sa dernière période frappe Cézanne, Chagall et Picasso. Ce dernier visite Tolède en 1901 et s'inspire de Greco dans certaines œuvres de la Période bleue. Les premiers catalogues de ses œuvres sont publiés en 1908 et 1910 par des historiens d'art espagnols. En France, Maurice Barrès participe à fonder le mythe de l'artiste visionnaire et excentrique, mystique même et inclassable dans son livre *Le Greco ou le Secret de Tolède* (1913).

DÉCOUVRIR QUELQUES ŒUVRES

Autel portatif, dit *Triptyque de Modène*, 1567-1569,
tempera sur panneau, 37 x 23,8 cm,
Modène, Galleria Estense.



Autel portatif, dit *Triptyque de Modène*, 1567-1569,
tempera sur panneau, 37 x 23,8 cm,
Modène, Galleria Estense. Verso

OBSERVER

Ce petit triptyque portatif présente 6 scènes peintes sur bois. Au recto, lorsque les volets sont ouverts, on observe de gauche à droite le *Baptême du Christ*, le *Jugement dernier avec l'allégorie du Chevalier chrétien* et le *Baptême du Christ*. Au verso, Moïse au mont *Sinai* au centre est encadré de la scène de l'*Annonciation* à gauche et d'*Adam et Ève chassés du Paradis* à droite.

La scène principale du *Jugement dernier* montre dans sa partie supérieure le Christ-Juge, debout sur un tombeau ouvert, tenant dans sa main gauche la bannière de la Résurrection (celle des Croisés) et couronnant un chevalier chrétien. Ils sont entourés d'anges portant les instruments de la Passion, colonne blanche à gauche et croix à droite. Au registre inférieur, de part et d'autre de la Vierge à l'Enfant, les âmes défunes sont séparées en deux groupes. À gauche, les Élus sont conduits au Paradis par un ange ; à droite, les Damnés, menés par le diable, sont dévêtus et engloutis par la gueule monstrueuse de l'Enfer.

Au revers est représenté l'aride mont *Sinai* au sommet duquel Moïse reçoit les Tables de la Loi. Au premier plan, des pèlerins conduisent la dépouille de sainte Catherine vers le monastère qui porte son nom.

Ces scènes de petit format présentent des figures élégantes, bien proportionnées, modelées par des dégradés rehaussés de blanc.

La profondeur est suggérée par un rapide rétrécissement des formes. L'œil est conduit vers des lointains décrits au moyen d'un pinceau léger, dans une matière picturale fluide.

COMPRENDRE

Le programme iconographique dans son ensemble illustre la voie vers le Salut, depuis le Pêché originel jusqu'au Paradis, à la fin des temps. Il est rendu possible par le sacrifice du Christ et s'inscrit clairement dans l'idéologie de la Réforme catholique.

Ce petit autel témoigne d'une connaissance d'œuvres contemporaines, diffusées par l'intermédiaire de l'estampe. Ainsi, l'*Annonciation* prend pour modèle celle de Titien, gravée par Giovanni Jacopo Caraglio. Dans d'autres cas, il s'agit d'emprunts ponctuels, comme les instruments de la Passion du *Jugement dernier*, inspirés de la Chapelle Sixtine de Michel-Ange, diffusé par l'intermédiaire de la gravure de Giulio Bonasone, ou le dragon dérivé de la même scène dans la série de gravures de la *Petite Passion* d'Albrecht Dürer.

Sur le plan technique, l'œuvre est réalisée dans un mélange de détrempe et de peinture à l'huile sur fond d'or. Le style mêle des éléments traditionnels, comme les figures de petites dimensions détaillées habituellement dans l'art de la miniature. D'autres éléments apparaissent nettement plus modernes, comme le modelé des corps, la sugges-

tion de l'espace et l'utilisation sensible de la lumière.

Peut-être créée en Crète ou peu de temps après l'arrivée à Venise, cette peinture dont on ne connaît pas le commanditaire (un client grec vivant à Venise?) est un exemple de l'art hybride pratiqué un temps par le jeune artiste et montre ses premiers pas vers l'art de la Renaissance.



Titien, *Annonciation*, huile sur toile,
1560-65, 280 x 210 cm,
Naples, Museo Nazionale
di Capodimonte

Le Christ chassant les marchands du Temple, vers 1570, huile sur panneau, 65,4 x 83,2 cm, Washington, National Gallery of Art, inv. 1957.14.4 ; Samuel H. Kress Collection.



Le Christ chassant les marchands du Temple, vers 1575, huile sur toile, 116,9 x 149,9 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. 24.1 The William Hood Dunwoody Fund.

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

OBSERVER

Tirées de l'Évangile selon saint Matthieu (21, 12-13), ces trois toiles sur le même sujet montrent, en leur centre, le Christ arrivant au Temple de Jérusalem pour y prier. Découvrant des marchands de colombes et des changeurs d'argent, il entre dans une grande colère et les chasse en leur reprochant d'avoir transformé un lieu sacré en lieu d'argent. Vêtu de rouge et ceint d'un manteau bleu tourbillonnant autour de lui, Jésus écarte dans un grand geste les hommes et femmes qui l'entourent. Ils forment une masse compacte au sein de laquelle se distinguent des postures et des gestes diversifiés qui traduisent leurs différentes réactions, acceptation, stupeur ou frayeur. Sur le sol carrelé, des objets épars, des animaux et un enfant nu traduisent la confusion qui règne.

Le Temple de Jérusalem est dépeint sous l'aspect d'une architecture classique, constituée d'une arcade flanquée de niches ornées de sculptures et, sur la droite, d'une enfilade de piliers et de colonnes à chapiteaux corinthiens

menant à un espace ouvert.

Une lumière uniforme fait ressortir de vives couleurs -vert, orange, rose, bleu- ponctuées de quelques accents de blanc, tandis qu'émerge au premier plan, plus claire, une élégante femme blonde.

La version du même sujet conservée à Minneapolis, reprend la même composition dans ses grandes lignes, à la différence qu'au premier plan à droite, 4 figures en buste occupent l'angle de l'image, sans lien direct avec le sujet. Il s'agit de portraits, identifiés comme étant ceux de Titien, Michel-Ange, Giulio Clovio et Raphaël, que Greco admire et fréquente à Rome.

Dans la toile conservée à Londres, le cadrage resserré fait disparaître les figures du premier plan. Le dispositif scénique montre des variantes comme la disposition des colonnes et les statues des niches remplacées par des bas-reliefs. Les personnages sont plus monumentaux et plus étirés. Les couleurs sont plus claires que dans les versions précédentes et les accords chromatiques accentués.

COMPRENDRE

Ce thème cher au Concile de Trente permet de développer l'idée de la nécessaire purification de l'église. Greco tient à revenir sur une composition en multipliant les variantes échelonnées dans le temps.

La première a dû être peinte pendant le séjour de l'artiste à Venise, entre 1567 et 1570. La composition est empruntée au *Lavement des pieds* de Tintoret pour l'église San Marcuola. On sait que le peintre vénitien utilisait l'architecture comme un décor de théâtre, utilisant constructions et ornements des *Sept Livres d'architecture* de Sebastiano Serlio. Ce procédé est repris par Greco. On note également la référence à Véronèse, un autre grand maître de la Renaissance vénitienne, dans la figure de femme blonde au premier plan.

La deuxième version a été réalisée à Rome : elle montre des figures plus sculpturales, dénotant la connaissance de la statuaire romaine et des œuvres de Michel-Ange.



Tintoret, Le Lavement des pieds, 16^e siècle, huile sur toile, 210 x 533 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.

L'Adoration du nom de Jésus, dit aussi Le Songe de Philippe II, vers 1575-1580, huile et tempera sur panneau, 55,1 x 33,8 cm, Londres, The National Gallery, inv. NG6260 ; achat, 1955.



OBSERVER

Dans un espace indéfini évoquant la fin des temps, avec l'entrée de l'Enfer à droite, séparé du Paradis au second plan par le fleuve du Purgatoire, sont représentés des pénitents agenouillés, en prière. Parmi eux se reconnaissent Philippe II, vêtu de noir, un doge de Venise en jaune, face à lui le pape Pie V avec, à sa droite, un jeune homme tenant une épée. La plupart ont les yeux levés vers le Ciel où apparaissent dans un halo de lumière jaune, au-delà des nuées, les lettres IHS, qui correspondent aux premières lettres du nom de Jésus en grec. Des anges en prière les encerclent.

La composition verticale, divisée en deux parties égales est peinte par grandes masses, dans des tonalités chaudes où prédominent les ors et les rouges. Les bleus profonds des robes et les gris du paysage et des nuages qui s'étirent dans le Ciel, apportent une note froide.

COMPRENDRE

Grâce aux Chroniques du Père Los Santos, bibliothécaire de l'Escorial, on dispose d'une description précise du sujet. Les personnages réunis autour de Philippe II font référence à la Sainte-Ligue, l'alliance créée en 1571 à l'initiative du pape Pie V pour briser la progression des Ottomans en Méditerranée. Ils venaient de s'emparer de Chypre, possession vénitienne. Elle réunit le pape Pie V, Philippe II d'Espagne et le doge de Venise, Alvise I^{er} Mocenigo. Le jeune homme brandissant une épée pourrait bien être don Juan d'Autriche, demi-frère de Philippe II, commandant des flottes chrétiennes et vainqueur de la bataille de Lépante (7 octobre 1571). Cette dernière se solde par la défaite retentissante des Turcs et marque la fin de l'expansionnisme ottoman en Méditerranée. Les héros chrétiens reçoivent ainsi la vision du Salut, obtenu grâce à leur combat commun contre l'hérésie.

Le Christ, Juge suprême, est symbolisé par le christogramme, les trois lettres IHS qui sont l'abréviation grecque de Jésus. La dévotion du nom de Jésus a été encouragée à partir du 15^e siècle par les Franciscains puis, à partir de 1537, par saint Ignace de Loyola qui l'utilise pour l'ordre des Jésuites. La composition de Greco fait clairement référence à des précédents vénitiens, telle l'*Allégorie de la bataille de Lépante* de Véronèse (Paolo Caliari, dit, 1528-1588), dans laquelle la victoire navale, figurée au registre inférieur, permet à Venise d'être reçue par la Vierge Marie dans la partie supérieure, parmi les saints et les anges. Un autre tableau semble avoir inspiré Greco, la *Gloire* de Titien, figurant la Trinité dans le ciel, vers laquelle s'élèvent et prient prophètes, saints martyrs et anges. Parmi eux, on reconnaît les portraits de Charles Quint et de son fils Philippe II, grand admirateur de Titien.

Greco peint une toile rendant hommage au souverain champion du combat catholique et qui lui est destinée, probablement pour attirer son attention et le convaincre de l'engager.

L'iconographie est d'autant plus appropriée que le corps de don Juan d'Autriche, son demi-frère est justement transporté à l'Escorial en 1579 afin d'y être enterré. Cette version est sans doute un « ricordo » (version simplifiée et réduite que le peintre conserve à titre de souvenir) de la toile acquise par Philippe II.

Manifestement séduit, le roi commande alors à Greco une toile pour l'Escorial, le *Martyre de saint Maurice* (1580-1582, Escorial, San Lorenzo del Escorial). Greco pense alors que les portes du mécénat royal lui sont ouvertes et avec elles une carrière prestigieuse à la cour d'Espagne. Cet espoir sera de courte durée.

*L'Assomption de la Vierge, 1577-1579,
huile sur toile, 403,2 x 211,8 cm, Chicago, The Art Institute of Art.*

OBSERVER

Fidèle aux textes apocryphes (textes non reconnus par l'Église), Greco représente la montée au Ciel de la Vierge. Selon la tradition, la mort de Marie ne ressemble à aucune autre ; exempte de douleurs, elle n'est suivie d'aucune dégradation de sa dépouille. Les Apôtres, dispersés à travers le monde pour prêcher l'Évangile sont miraculeusement réunis autour d'elle et, trois jours après son trépas, autour de son tombeau. Ils ont la surprise de le trouver vide. Ils assistent alors, au son des Cantiques et charmés par un merveilleux parfum, à l'élévation dans le Ciel de son corps et de son âme, soulevés par des anges.

Conformément aux préceptes du concile de Trente, Greco donne une lecture très explicite de l'événement miraculeux. Au registre inférieur, le tombeau vide, représenté selon une curieuse perspective montante, symbolise le miracle et suscite l'interrogation et la perplexité des Apôtres, répartis en deux groupes de 6. Dans la moitié supérieure du tableau, la Vierge s'élève, extatique, vue en contre-plongée, les bras ouverts et les yeux levés. Ses pieds reposent sur le croissant de lune qui marque la limite entre le monde souillé et l'espace pur du monde divin. Autour de Marie, 6 anges aux postures et aux attitudes diverses l'accompagnent parmi les nuées.

Les vêtements des personnages se détachent en couleurs raffinées. Le fond clair permet une grande lisibilité, renforcée par la monumentalité des figures et l'absence de tout détail secondaire.

COMPRENDRE

Cette peinture monumentale tout juste restaurée est le panneau central du retable réalisé par Greco ainsi que des deux autres latéraux pour le monastère de Santo Domingo El Antiguo de Tolède. La commande en a été passée à l'artiste le 11 septembre 1577 par don Diego de Castilla, le doyen de la cathédrale. Le peintre, qui se trouve alors à Madrid, se rend à Tolède pour effectuer ce travail. L'ensemble est mis en place en septembre 1579.



L'Assomption de la Vierge, 1577-1579,
huile sur toile, 403,2 x 211,8 cm,
Chicago, The Art Institute of Art.

Le monastère de Santo Domingo El Antiguo, fondé au 11^e siècle par le roi Alphonse VI, subit d'importantes transformations durant la seconde moitié du 16^e siècle. Maria Da Silva, ancienne dame de compagnie de la reine Isabelle du Portugal, s'y est retirée à la mort de son époux et y a vécu 38 ans. À sa mort en 1575, l'église est reconstruite afin de lui servir de lieu de sépulture. C'est à l'occasion de ces importants travaux, menés par l'architecte royal Juan de Herrera entre 1576 et 1579, que trois retables sont commandés. Greco conçoit l'ensemble, peintures et encadrements

Photographie du retable majeur de l'église
du monastère de san Domingo el antiguo,
1577-1579, Tolède

de bois qui sont sculptés par Juan Battista Monegro.

Le retable de l'autel-majeur (autel principal) compte 7 peintures : l'Assomption, au centre est entourée de 4 figures de saints et surmontée de la *Sainte Face*, puis de la *Trinité* (1577-1579, Madrid, musée du Prado) au sommet 5 sculptures, une *Vierge à l'Enfant* et 4 saints, accompagnent l'ensemble. Il s'agit donc d'une architecture monumentale, qui n'est pas sans rappeler les iconostases des églises orthodoxes.

La composition de l'Assomption s'inspire clairement de celle peinte par Titien que Greco a pu voir dans la basilique des Frari à Venise. La figure de la Vierge est représentée dans une position identique et les Apôtres assemblés autour du tombeau montrent la même agitation. Néanmoins, les trois registres dépeints par Titien (la terre, le ciel et, au-delà, Dieu le Père), sont séparés chez Greco qui a réservé la description de la *Trinité* à un panneau indépendant situé dans la partie supérieure du retable. Le caractère vénitien de cette toile s'affirme aussi dans la liberté du pinceau et dans la palette éclatante qui rappelle Bassano.

Cette immense toile n'est pas revenue en France depuis 1904.



*Portrait d'Antonio de Covarrubias y Leiva, vers 1600,
huile sur toile, 68 x 58 cm, Paris, musée du Louvre.*



OBSERVER

Ce portrait d'une grande sobriété représente Antonio de Covarrubias, un ami tolédan de Greco. Son ample silhouette se détache sur un fond sombre, légèrement modulé par la lumière. Il est vêtu d'un manteau noir, à la mode espagnole du 16^e siècle, d'où émergent le col blanc de sa chemise et son visage de trois-quarts. Sobrement disposé dans l'espace, il semble être assis devant le spectateur, perdu dans ses pensées. Les traits de son visage vieillissant, ses cheveux grisonnants et sa courte barbe taillée en pointe sont décrits par de petits coups de pinceau de couleur fluide, déposés par des coups de brosse entrecroisées. De légères touches de blanc, posées sur l'ensemble de sa silhouette matérialisent une lumière venant de la gauche qui met en valeur sa physionomie. Il se dégage de ce portrait une impression de noblesse et de dignité qui rend hommage au modèle.

COMPRENDRE

Antonio de Covarrubias est une personnalité éminente de Tolède. Fils de l'architecte Alonso Covarrubias, il était diplômé en droit et en arts de l'université de Salamanque où il occupa la chaire de droit civil romain. Membre de la Chancellerie de Valladolid, il rédigea pour le roi un *Droit de Philippe II sur la couronne de Portugal* avant de devenir son conseiller culturel. Covarrubias fit partie avec son frère Diego de la délégation du concile de Trente. Frappé de surdité à partir de 1580, il est nommé par Philippe II chanoine de la cathédrale de Tolède. Il compte parmi les personnalités influentes de la ville dont le rayonnement se diffuse dans toute l'Espagne. Greco l'admire pour son savoir, sa maîtrise du grec, son éloquence et sa sagesse. Covarrubias lui prête volontiers des ouvrages de sa bibliothèque qui compte de nombreux manuscrits grecs. Le peintre réalise son portrait deux fois et le fait figurer dans son chef-d'œuvre, *l'Enterrement du comte d'Orgaz* (il est le 6^e personnage en partant de la droite). Il peint également le portrait de son frère, professeur à l'université de Salamanque à l'âge de 21 ans, évêque de Ségovie et président du Conseil de Castille.

Greco a représenté à maintes reprises les ecclésiastiques et intellectuels de Tolède. Il affectionne le genre du portrait. De nombreuses effigies émaillent l'évolution de sa carrière. Leur typologie -portraits en buste sur fond neutre ou portraits d'apparat sur un siège somptueux- s'inscrit dans la tradition de la Renaissance, apprise à Venise, suivant les exemples de Titien. Greco insiste progressivement sur l'expression subtile de la personnalité de ses modèles et sur l'intensité psychologique. Cela est particulièrement vrai pour celui de son ami. L'artiste ouvre ainsi la voie à Velázquez.



*L'Enterrement du comte d'Orgaz, vers 1586-1588,
huile sur toile, 430 x 360 cm, Tolède, église Santo Tomé.*

QUESTIONS À ARACELI GUILLAUME - ALONSO

Quelle est l'Espagne dans laquelle arrive Greco à la fin des années 1570 ?

AG-A : Le royaume d'Espagne est composé de deux couronnes : la Castille et l'Aragon. Elle est, surtout, la première puissance d'Europe. La France est déchirée par ses guerres de religion et par le traité de Cateau-Cambrésis de 1559 par lequel l'Espagne lui a imposé ses conditions à propos de l'Italie.

En 1580, 3 ans après l'arrivée de Greco, l'Espagne annexe le Portugal, dont l'empire est presque aussi vaste que l'espagnol. Sa domination en Amérique et aux Philippines s'étend désormais au Brésil et plus largement en Asie. En Europe, la monarchie espagnole possède les Pays-Bas, même si la Hollande (Provinces Unies du Nord) se révolte et fait sécession en 1581. Par ailleurs, l'Espagne domine la Franche-Comté et l'Italie où Philippe II est duc de Milan, roi de Sicile et roi de Naples.

Néanmoins, sous son règne, la monarchie espagnole connaît quelques difficultés même si l'argent arrive en très grande quantité des mines de Potosí (actuelle Bolivie) dans la vice-royauté du Pérou, une ville créée par les espagnols en 1545 pour extraire les métaux précieux de la montagne.

Le commerce avec l'Amérique fonctionne bien, mais le pays s'essouffle quelque peu sur le plan de l'intérieur et la forte démographie castillane faiblit autour de 1575-78.

Ensuite il y a la question religieuse. Le concile de Trente qui s'achève en 1563 édicte une série de décrets. L'Espagne devient la championne du catholicisme. Son roi en est le défenseur le plus orthodoxe. Philippe II est profondément croyant et il a vu les problèmes de religion en Angleterre et en France. Le rempart de l'Inquisition tue dans l'œuf toute opposition réformatrice. La réforme de l'Église catholique est d'abord une réponse aux Protestants. L'Italie et l'Espagne mettent à l'honneur à ce moment-là la représentation du Christ, de la Vierge et des saints dans la peinture. L'image religieuse devient un objectif en soi, un relais de la foi pour pousser à la piété et à la dévotion. La construction de l'Escorial commencée en 1563 se termine à la fin

des années 1570. Un vaste programme de décorations se met en place, avec une grande demande d'artistes dans un pays qui peut les payer. Charles Quint et Philippe II sont de grands mécènes de Titien. Greco se dit son élève mais son art est plus proche de celui de Tintoret.

Cette Espagne du Siècle d'or est très féconde du point de vue de la production artistique et notamment dans la littérature - la poésie, le roman puis le théâtre.

La ville de Tolède est importante à son époque. Pouvez-vous nous expliquer de quelle façon ?

AG-A : C'est une ville prestigieuse que l'on appelle la « ville impériale ». Tolède a déjà cette renommée au Moyen Âge. D'abord ville romaine fondée au 2^e siècle avant J.-C., elle devient la capitale des Visigoths. Musulmane dès le 8^e siècle, elle est conquise par Alphonse VI dit « le Brave » (1040-1109) au 12^e siècle, roi chrétien castillano-léonais. Dans la Tolède médiévale les trois religions coexistent. Juifs, musulmans et chrétiens cohabitent relativement bien, malgré les pogroms contre les Juifs qui s'intensifient à la fin 14^e siècle. Au 16^e siècle, après l'expulsion des Juifs et la domination des derniers Musulmans, l'Espagne se déclare descendante des Visigoths, qui étaient chrétiens, et leur prestige rejaillit sur Tolède, leur capitale. Dès le Moyen Âge, il y avait une grande école de traducteurs à Tolède, où s'effectuaient des travaux sur la Bible polyglotte, à partir des langues anciennes comme le grec et le chaldéen. Dans la très proche Université d'Alcalá de Henares, la première Bible polyglotte complète est publiée au tout début du 16^e siècle.

Charles Quint (1500-1558) a partagé une bonne partie de son temps en Espagne, entre Valladolid et Tolède. Tout le monde a cru que son fils Philippe II allait faire de cette ville prestigieuse, située au centre de la péninsule, sa capitale. Il choisit Madrid qui se trouve à 70 km, peut-être parce que Tolède est trop difficile d'accès. Il a hésité aussi avec Lisbonne vers 1582, tenté par l'ouverture vers l'Atlantique.

À partir du moment où Madrid devient la capitale, Tolède s'étiolle un peu. Son indus-



Araceli Guillaume-Alonso, Professeure émérite de l'Université PARIS-Sorbonne, Civilisation et Histoire de l'Espagne moderne. Ancien membre de l'École des Hautes Études Hispaniques (Casa de Velázquez, Madrid).

trie textile et en particulier la soie connaît un déclin. Sa démographie baisse à partir des années 1570, comme dans le reste de la Castille intérieure qui avait été bien peuplée tout au long du siècle. Cela est dû aussi à un refroidissement climatique survenu autour de 1572. Une mini glaciation touche l'Europe et affecte l'Espagne, occasionnant mauvaises récoltes, fragilité contre l'épidémie et impact sur la natalité. Tolède est certainement touchée par cette situation même si elle garde une large population religieuse avec beaucoup de couvents riches et l'archevêché le plus fortuné d'Espagne. Les civils argentés font des legs très importants en vie et après décès. L'archevêque de Tolède est le « Primat des Espagnes » avec des rentes immenses, un prestige devant la papauté à Rome. C'est une première commande qui amène Greco à Tolède en 1577, le *Partage de la tunique* pour la cathédrale de la ville. Puis il a sans doute été ébloui par ce site unique.

Comment peut-on définir la production littéraire espagnole de ce tournant des 16^e et 17^e siècles ? Greco est l'exact contemporain de Miguel de Cervantès. Peut-on établir un parallèle entre ces deux créateurs ?

AG-A : Une fois installé à Tolède, Greco a rencontré des intellectuels. La production littéraire espagnole qui lui est contemporaine est en particulier celle de Cervantès. Lorsque le peintre est à Rome en 1570, l'auteur espagnol s'y trouve aussi. On ne sait pas s'ils se sont rencontrés. En tous cas, Greco n'avait pas encore affaire à l'Espagne. Cervantès était un militaire espagnol qui a ensuite combattu contre les Turcs à Lépante en 1571. Emmené prisonnier à Alger puis libéré, cette bataille est restée pour lui une obsession, il y a été blessé grièvement au bras. Cet épisode lui doit son surnom de « manchot de Lépante ». Greco, par ses relations vénitiennes, a dû avoir de première main des nouvelles de cet affrontement contre les Turcs. L'image de la bataille de Lépante, que Cervantès exalte dans sa préface à la 2^e partie du *Don Quichotte* comme « la plus haute occasion » de tous les temps est une référence partagée. Aussi, Tolède apparaît souvent dans les romans de Cervantès et il vit lui-même un certain temps dans la commune proche d'Esquivias. Par ailleurs, le complexe narrateur du *Don Quichotte* prétend avoir tiré le livre (publié en 1605) d'un manuscrit arabe trouvé sur le marché de Tolède.

Mais au-delà d'un univers commun aux deux, d'autres rapprochements ont été faits par exemple par l'hispaniste Jean Cassou, dans les études qu'il leur avait consacrées. L'historien les qualifie, l'un et l'autre, de « solitaire » et de « rénovateur ». Pour sa part, Maria Zerari, dans un article récent sur Cassou, rappelle que ces deux artistes singuliers, qui partagent « l'excellence » et « l'inventivité », « étaient animés par une même liberté créatrice ».

Dans un autre ordre d'idées, Cervantès et Greco ont eu des amis communs. Parmi eux, Hortensio Félix Paravicino y Arteaga (1580-1633) occupe une place importante. C'est un religieux, fervent du dogme de la Trinité (qui voit dans Dieu unique les trois entités, le Père, le Fils et le Saint-Esprit) et un

grand orateur. Descendant d'une famille italienne, il est né à Madrid et a étudié à l'université d'Alcalá avant de devenir prêcheur officiel de Philippe II.

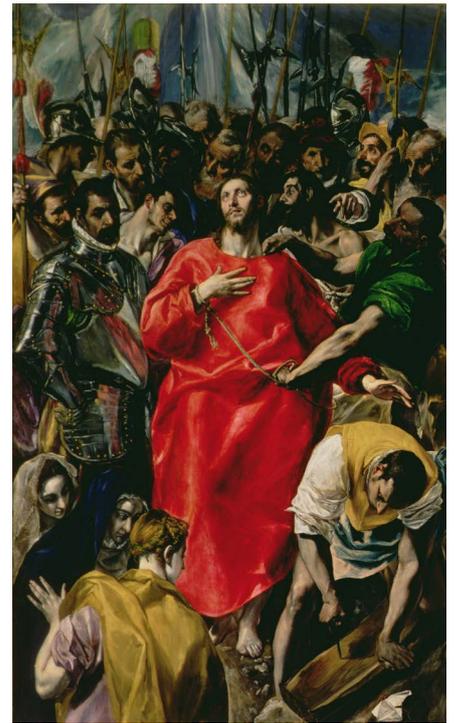
C'est un homme de cour et il permet à Greco de rencontrer ses amis, des intellectuels comme Góngora. Il aime l'art de Greco et lui consacre 3 sonnets. L'un d'eux débute avec la formule devenue fameuse : « Divino Griego ». Son portrait réalisé par le maître, figure dans l'exposition. Au moment de la mort de Greco, Luis de Góngora y Argote (1561-1627), qui est le plus grand poète baroque d'Espagne, rédige un poème très érudite pour l'épithaphe inscrite sur sa tombe. En fait, Greco a surtout inspiré les poètes.

Greco et Cervantès sont les derniers des grands humanistes du 16^e siècle. Ils n'entrent pas dans le monde du baroque, même lorsque Rubens arrive à Madrid avec un art neuf vers 1603.

Il est à noter que la mystique occupe une place de choix dans la production littéraire espagnole des dernières décennies du 16^e siècle, avec les écrits de Sainte Thérèse par exemple. Une branche juive de sa famille, convertie au catholicisme, était originaire de Tolède, une ville aux résonances multiples.

Greco, peintre d'origine grecque, de formation italienne devient le premier grand représentant de la peinture espagnole. Que vous inspire ce paradoxe ?

AG-A : Il n'y a pas de grands peintres espagnols au 16^e siècle. L'Espagne est puissante et ses rois aiment les arts, donc Greco tente sa chance. Il a dû côtoyer les milieux hispanistes à Rome, on y parle espagnol couramment. Par ailleurs, l'atmosphère religieuse espagnole de la Contre-Réforme semble lui convenir. Il devient un peintre espagnol maniériste et reste fidèle à son style tout en épousant les motifs des œuvres qui lui sont commandées. On ressent une quête de l'au-delà dans la peinture de Greco, une forme d'ascèse. Son approche a plu à Tolède, ville austère, religieuse et mystérieuse, comme le montrent les 2 vues de la ville qu'il nous a laissées.



Le Partage de la tunique du Christ (*El Expolio*), vers 1579-1580, huile sur panneau, 55,7 x 34,7 cm, National Trust Collections, Upton House, The Bearsted Collection, inv. NT446826.

Vous allez proposer une visite littéraire à deux voix avec un conférencier de la Rmn-Grand Palais dans l'exposition Greco, à partir de janvier. Quels auteurs évoquez-vous ?

AG-A : Je pense à Antonio Palomino et à Francisco Pacheco, tous deux théoriciens de la peinture et critiques d'art espagnols. Pacheco était le beau-père de Velázquez. Il visite l'atelier de Greco en 1611, commente son tableau de la *Trinité* et lui accorde une place dans son ouvrage sur l'art de la peinture.

Je lirai des sonnets de Félix Paravicino y Arteaga et probablement des écrits de Góngora y Argote, dont nous avons parlé plus haut.

PROPOSITION DE PARCOURS

Greco en « détails »

Greco peint généralement des compositions visibles et compréhensibles de loin car elles sont destinées à être comprises par les fidèles dans les églises. Il évite donc la surcharge et les objets de petites dimensions. Néanmoins, on observe dans ses toiles quelques éléments secondaires choisis avec soin et bien détaillés. Décors, accessoires, gestes ou éléments de costumes, permettent de compléter le sens du tableau. Parfois ils sont des clins d'œil au lieu où se trouve Greco



A · *Portrait du Cardinal Niño de Guevara, vers 1600, huile sur toile, 171 x 108 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 29.100.5, H.O. Havemeyer Collection, legs de Mrs.H.O. Havemeyer, 1929.*

Si la pose du cardinal de Guevara est traditionnelle, le détail des lunettes est intéressant : une petite cordelette passe derrière l'oreille pour les maintenir en place. Le port des lunettes est une grande nouveauté technique à l'époque. Dans la tradition, elles symbolisent la clairvoyance, physique et morale.



B · *Saint Martin et le pauvre, 1597-1599, huile sur toile, 193,5 x 103 cm, Washington, National Gallery of Art, Widener Collection, inv. 1942.9.25.*

Martin, le jeune légionnaire de l'armée romaine âgé de 18 ans coupe son manteau et en donne la moitié à un malheureux transi de froid. Cette scène, censée se produire au 4^e siècle à Amiens est transposée par Greco à son époque. Le cavalier est vêtu d'une armure du 16^e siècle et à l'arrière-plan en contre-bas la ville de Tolède apparaît.



C · *L'Agonie du Christ au jardin des Oliviers, vers 1600, huile sur toile, 100 x 142 cm, Private Collection London : El Greco.*

Le Christ s'est retiré pour prier dans le jardin des oliviers, à Jérusalem. Il fait nuit noire, trois de ses disciples sont endormis. Un ange lui apporte un calice qu'il va prendre, signe qu'il accepte sa destinée. Sur un chemin, à droite, arrivent les soldats romains qui vont l'arrêter. Le ciel tout entier participe au récit : les nuées sombres et la pleine lune prédisent le drame de la Crucifixion, tandis qu'à gauche, la lumière signifie l'espoir en la Résurrection.



D · *Saint Pierre et saint Paul, 1600-1605, huile sur toile, 116 x 91,8 cm, Barcelone, Museu Nacional d'Art de Catalunya, inv. MNAC 005083-000. Ces deux apôtres sont des amis du Christ. Saint Pierre tient les clés du ciel et de la terre et l'attribut de Paul est l'épée de son martyre.*



E • *La Sainte famille avec sainte Marie-Madeleine, vers 1600, huile sur toile, 130 x 100 cm, Cleveland, The Cleveland Museum of Art, inv. 1926.247 don de the Friends of the Cleveland Museum of Art en mémoire de J. H. Wade.*

Marie-Madeleine passe son bras autour des épaules de la Vierge. Saint Joseph, sur la gauche, tend une coupe de fruits à l'Enfant Jésus. Marie se saisit de deux petites poires qu'elle donne à son Fils. Ces fruits, ainsi que les cerises et les pêches, sont alors considérés comme des évocations du paradis.



F • *Sainte Marie-Madeleine pénitente, vers 1584, huile sur toile, 108 x 101,3 cm, Worcester (Massachusetts), Worcester Art Museum, inv. 1922.5.*

Sainte Marie-Madeleine s'est retirée dans une grotte pour prier. Le crâne est là pour la faire réfléchir à la mort. Juste devant, une fine bouteille en verre est un souvenir de sa vie passée. Elle avait versé du parfum sur le Christ lors d'un repas. Le joli flacon rappelle la fabrication de Murano près de Venise où Greco est passé.



G • *Saint Pierre pénitent, vers 1595-1600, huile sur toile, 93,7 x 75,2 cm, Washington, The Phillips Collection, inv. Paintings 0851.*

Après avoir soutenu aux Romains qu'il ne connaissait pas le Christ, saint Pierre regrette son mensonge et verse des larmes amères. L'arrière-plan annonce la suite des événements : un ange signale le tombeau vide et Marie-Madeleine, tenant à la main une fiole d'huile parfumée, vient avertir saint Pierre que le Christ est revenu à la vie.



H • *Atelier de Greco, Le Repas chez Simon, vers 1614-1621, huile sur toile, 150 x 104,5 cm, New York, The Hispanic Society of America, inv. A75.*

Nous retrouvons Marie-Madeleine aux côtés de Jésus, lors du Repas chez Simon le Pharisien. C'est là qu'elle verse un parfum précieux sur la tête de Jésus. Les personnes attablées ont des gestes de surprise. Les pains et le vin sur la table évoquent la Cène, le dernier repas du Christ et les oranges renvoient au Paradis.



I • *Saint Jean Baptiste, vers 1577-1579, plume et encre brune, lavis brun et gris sur traces de fusain et rehauts de blanc sur papier, 13,5 x 5,5 cm, Fondation Jan Krugier, Suisse, inv. FJK 044.*

Saint Jean Baptiste est debout dans une niche en trompe-l'œil. Il est vêtu d'une peau de bête et tient une croix faite de roseau.

Ce saint avait renoncé à tous les biens matériels et vivait dans le désert.



J • *La Purification du Temple ou Le Christ chassant les marchands du Temple, vers 1575, huile sur toile, 116,9 x 149,9 cm, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, inv. 24.1, The William Hood Dunwoody Fund.*

Peint à plusieurs reprises par Greco, ce sujet présente ici une curieuse variante : l'insertion au premier plan à droite de portraits étrangers au reste de la scène. Ils figurent 4 grands artistes admirés par Greco : Titien, le peintre officiel de Venise, Michel-Ange, Giulia Clovio, un miniaturiste ami de Greco et enfin Raphaël.

ANNEXES ET RESSOURCES

AUTOUR DE L'EXPOSITION

L'offre des visites guidées

Scolaires

<http://grandpalais.fr/fr/>

Adultes et familles pour groupes et individuels

Bientôt en ligne

Le Magazine de l'exposition

<http://www.grandpalais.fr/fr/magazine>

<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

Informations pratiques, articles

<https://www.grandpalais.fr/fr/grand-palais-acces-public>

POUR PRÉPARER ET PROLONGER SA VISITE

Dossiers pédagogiques

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/tous-nos-dossiers-pedagogiques>

Tutoriels d'activités

Des propositions d'activités pédagogiques

et créatives à imprimer ou à faire en ligne

<http://www.grandpalais.fr/fr/tutoriels-dactivites-pedagogiques>

<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

Livrets-jeux des expositions du Grand Palais

<http://www.grandpalais.fr/fr/tutoriels-dactivites-pedagogiques>

Nos e-albums, conférences, vidéos, entretiens, films, applications et audioguides

Itunes.fr/grandpalais et GooglePlay

Des œuvres analysées et contextualisées

Panoramadelart.com

Un accès libre et direct à l'ensemble des collections photographiques conservées en France

Photo-Arago.fr

Un catalogue de 40 applications mobiles et livres numériques disponibles pour smartphones et tablettes et sur IOS et Android

www.grandpalais.fr/fr/les-applications-mobiles

BIBLIOGRAPHIE

Greco, catalogue de l'exposition du Grand Palais, Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Louvre Éditions, 2019.

Jean-Paul Marcheschi, *Le Greco. Un grand sommeil noir*, Art 3, 2019.

Michael Scholz-Hansel, *El Greco*, Cologne, Taschen, 2016.

Fernando Marias, *Greco*. Biographie d'un artiste extravagant, Paris, Cohen & Cohen, 2013.

SITOGRAFIE

<https://www.shmadrid.fr>blog>el-greco>

<https://www.francetvinfo.fr>

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES
ET MENTIONS DE COPYRIGHT

Couverture : *L'Ouverture du cinquième sceau*, dit aussi *La Vision de saint Jean* (détail), 1610-1614, huile sur toile, New York, The Metropolitan, © The MET. | **Page 03** : Localisation de la galerie Sud-Est dans le Grand Palais © DR. | **Page 06** : Guillaume Kientz (détail) © Cecil Mathieu, Charlotte Chastel-Rousseau © DR. | **Page 07** : *Saint Martin et le pauvre*, Washington, National Gallery of Art, © Washington, National Gallery of Art. | **Page 08** : détail, 1597-1599. | **Page 09** : *Jeune garçon soufflant sur une braise (El Soplón)*, vers 1569-1570, Madrid, collection Colomer, © Collection particulière. | **Page 09** : Giorgio Vasari, *Le Vite dei piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, in *Firenze appressi i Giunti*, vol. 2, annoté par Greco - page 10 et 11, 1568, Madrid, Biblioteca Nacional de España, © Madrid, Biblioteca Nacional de España. | **Page 10** : *Saint Luc peignant la Vierge avec l'Enfant*, 1560-1566, Athènes, musée Benaki, Benaki Museum, Athens, Greece / Gift of Dimitrios Sicilianos / Bridgeman Images. | **Page 10** : *Adoration des Mages*, 1568-1570, Madrid, Museo Lázaro Galdiano, © Museo Lazaro Galdiano, Madrid, Spain / Bridgeman Images. | **Page 11** : *Pietà*, 1570-1575, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, © Philadelphia Museum of Art, John G. Johnson Collection, Cat. 807. | **Page 11** : Michel-Ange, *Pietà*, Florence, Museo dell'Opera del Duomo, © Photo Scala, Florence. | **Page 12** : *Portrait du frère Hortensio Félix Paravicino*, vers 1609-1611, Boston, Museum of Fine Arts, Photograph © 2018 Museum of Fine Arts, Boston. All rights reserved. | **Page 13** : *Portrait de Jorge Manuel Theotokópouli*, vers 1603, huile sur toile, Séville, Museo de Bellas Artes, © Aisa/Leemage. | **Page 13** : Pablo Picasso *L'Enterrement de Casagemas*, 1901, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, © Succession Picasso 2019 - Gestion droits d'auteur, Photo © RMN-Grand Palais / Agence Bulloz. | **Page 14** : *Triptyque de Modène*, 1567-1569, Modène, Galleria Estense, © SuperStock/Leemage. | **Page 14** : Titien, *Annonciation*, 1560-65, Naples, Museo Nazionale di Capodimonte, Photo © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Luciano Pedicini CAL - Alinari Archives, Florence. | **Page 15** : *Le Christ chassant les marchands du Temple*, vers 1570, Washington, National Gallery, © Washington, National Gallery of Art. | **Page 15** : *Le Christ chassant les marchands du Temple*, vers 1575, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art, © The Minneapolis Institute of Arts. | **Page 15** : *Le Christ chassant les marchands du Temple*, vers 1600, Londres, The National Gallery, Photo © The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department. | **Page 15** : Tintoret, *Le Lavement des pieds*, 16^e siècle, Madrid, Museo Nacional del Prado, Photo © Museo Nacional del Prado, Dist. RMN-GP / image du Prado. | **Page 16** : *Le Songe de Philippe II*, vers 1575-1580, Londres, The National Gallery, Photo © The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department. | **Page 17** : *L'Assomption de la Vierge*, 1577-1579, Chicago, The Art Institute of Chicago, Photo © Art Institute of Chicago, Dist. RMN-Grand Palais / image The Art Institute of Chicago. | **Page 17** : Photographie du retable majeur de l'église du monastère de san Domingo el antiguo, 1577-1579, Tolède, © akg-images / Album / Oronoz. | **Page 18** : *Portrait d'Antonio de Covarrubias y Leiva*, vers 1600, Paris, musée du Louvre, Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Thierry Ollivier. | **Page 18** : *L'Enterrement du comte d'Orgaz*, vers 1586-1588, Tolède, église Santo Tomé, Photo © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Raffaello Bencini. | **Page 19** : Araceli Guillaume-Alonso © Ignacio Fotografía. | **Page 20** : *Le Partage de la tunique du Christ (El Expolio)*, National Trust Collections, Upton House, The Bearsted Collection, © NTPL/Scala, Florence. | **Page 21** : Proposition de parcours, illustrations Clément Vuillier.

Rmn-GP / Direction des publics et du numérique

Coordination éditoriale : Isabelle Majorel

Auteur : Stéphanie Cabanne

Mise en page : Laure Doublet

La Rmn-Grand Palais remercie ses mécènes pour les projets socio-éducatifs de l'année 2019 :

Les activités pédagogiques du Grand Palais bénéficient du soutien de la Fondation Ardian, de Faber-Castell et de Clairefontaine.

FONDATION
ARDIAN

FABER-CASTELL
1817



Clairefontaine

«Rendre l'art accessible à tous» est l'un des objectifs centraux de la Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais.

Initiées en 2016, les histoires d'art proposent un éventail d'activités autour de l'Histoire de l'art.

HISTOIRES D'ART AU GRAND PALAIS

HISTOIRES D'ART À L'ÉCOLE



Histoires d'art au Grand Palais propose des cours d'histoire de l'art à la carte conçus pour s'adapter aux attentes de tous les publics. Plusieurs milliers d'auditeurs assistent à ces cours tous les ans.

Des cours en lien avec le programme scolaire sont spécifiquement conçus pour les classes du CP à la terminale et les étudiants en classe préparatoire. Venez suivre un cours d'histoire de l'art inédit et passionnant !

L'ART AU PROGRAMME COURS DANS L'AUDITORIUM DU GRAND PALAIS

POUR LES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES, DU CP AU CE2

Cours d'une heure

Ces deux séances s'articulent autour d'un conte et de jeux d'observation et de création, un moment privilégié de partage pour découvrir les œuvres d'art et leurs histoires.

- Voyage en Égypte ancienne avec les magiciens des pharaons
- Voyage au Moyen Âge avec les chevaliers
- Voyage en Grèce antique avec les dieux de l'Olympe
- Voyage en Grèce avec Ulysse
- Voyage au Moyen Âge avec les licornes

POUR LES ÉCOLES ÉLÉMENTAIRES, DU CM1 AU CM2

Cours d'une heure trente

- Un cours sur la mythologie grecque

L'ART SUR MESURE

Vous souhaitez faire venir les conférenciers de la Rmn-Grand Palais dans votre établissement scolaire ? Nos conférenciers se déplacent avec le(s) cours prêt(s) à projeter. Il suffit de mettre à leur disposition une salle de conférence et un vidéo projecteur.

DE LA SIXIÈME À LA TERMINALE

- La mythologie grecque
- Les chefs d'œuvre de la Renaissance italienne
- L'art et le pouvoir
- Impressionnisme et Réalisme
- Quels chemins emprunte la modernité à l'orée du XX^e siècle ?
- L'autoportrait
- L'œuvre d'art
- La nature

CLASSES PRÉPARATOIRES

- Le désir
- La démocratie

INFORMATIONS ET TARIFS

<http://histoires-dart.grandpalais.fr/>

La Ministre de la Culture et le Ministre de l'Éducation Nationale ont présenté le 17 septembre 2018 un plan d'action commun intitulé «À l'école des arts et de la culture de 3 à 18 ans».

Il doit permettre aux plus jeunes de bénéficier d'un parcours d'éducation artistique et culturelle de qualité. Parmi les moyens pour y parvenir, les Ministres ont placé les mallettes pédagogiques de la Rmn-Grand Palais Histoires d'art à l'école au cœur du dispositif pour le 1^{er} degré.

4 MALLETES PÉDAGOGIQUES

DISPONIBLES

Le portrait dans l'art, pour les enfants à partir de 7 ans cycles 2 & 3. Véritable voyage autour du portrait, la mallette offre 12 ateliers thématiques qui permettent de mener 36 séances d'activités pour jouer, découvrir, comprendre différents aspects du portrait et entrer dans l'histoire de l'art.

L'objet dans l'art, pour les enfants à partir de 3 ans cycles 1 & 2. Cette mallette est déclinée en 12 ateliers qui permettent de se familiariser avec les créations artistiques de différentes origines, techniques et époques. Toutes les activités favorisent l'autonomie des enfants pour qu'ils «apprennent en faisant».

Le paysage dans l'art, pour les enfants à partir de 7 ans cycles 2 & 3. Destinée aux enfants lecteurs, cette mallette offre 36 heures d'activités autonomes pour explorer en s'amusant plus de 150 chefs-d'œuvre du patrimoine.

À VENIR

L'animal dans l'art, pour les enfants à partir de 3 ans cycles 1 & 2.

INFORMATIONS ET COMMANDES

> histoiresdart.ecole@rmngp.fr

Prix unitaire: 150 € TTC hors frais de préparation et de port
Conçues dans des matériaux solides, les mallettes sont réutilisables plusieurs années.

> Pour tout savoir

<http://www.grandpalais.fr/fr/les-mallettes-pedagogiques>

MÉCÈNES

La mallette **L'objet dans l'art** a été réalisée grâce au soutien du Ministère de la Culture et de Monsieur Jean-Pierre Aubin.
La mallette **Le portrait dans l'art** a été réalisée grâce au soutien du Ministère de la Culture et de la MAIF «partenaire éducation».
La mallette **Le paysage dans l'art** a été réalisée grâce au soutien du Ministère de la Culture.

