

musée Goya
musée d'art hispanique

*Goya, témoin de
son temps*

dossier d'accompagnement

Ce dossier d'accompagnement, spécialement conçu pour les enseignants, a été réalisé par le service des publics du musée Goya de Castres. Il a pour objectif de mieux faire connaître la collection du musée et d'aider à la préparation de la visite thématique : « Goya témoin de son temps ».

1

sommaire

- 2 **Francisco de Goya y Lucientes
(1746-1828) par JL Augé**
- 3 **l'Espagne au temps de Goya**
- 4 **les œuvres de Goya dans les
collections du musée**
- 5 **bibliographie**

2 Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Formation et premières commandes (1760-1775)

Francisco de Goya était le fils de Gracia Lucientes (1785) et de José de Goya (1781), maître doreur à Saragosse, où il était employé par les chanoines de la célèbre basilique du Pilar, alors en rénovation et en embellissement.

Élève de José Luzán (1710-1785) à Saragosse dans les années 1760, le jeune Francisco a également vécu à Madrid, où il échoua plusieurs fois, entre 1763 et 1766 au concours de l'Académie San Fernando, fondée en 1752.

Les années 1766-1771 correspondent à une période mal connue de la vie du peintre, où Goya est vraisemblablement resté à Madrid pour parfaire sa formation sous l'égide de Francisco Bayeu (1734-1795), un autre artiste de Saragosse protégé par Raphaël Mengs et devenu "peintre de la Chambre" en 1767. Malgré les péchés de jeunesse évoqués dans sa correspondance ultérieure, Goya a surtout dû mettre à profit sa présence dans la capitale pour s'imprégner des chefs-d'œuvre contenus dans les collections royales, et notamment les fresques vigoureuses et lumineuses de Tiepolo au Palais royal.

Après un séjour à Rome et à Parme en 1771 (où il participa en vain au concours de l'Académie, ses "tons heurtés" lui sont reprochés), il revint à Saragosse, où il reçut ses premières commandes. Entré, à l'instar de son père, au service des chanoines du Pilar, il fut choisi pour décorer le plafond de la chapelle du petit chœur de la Vierge. Terminée en juillet 1772, cette fresque ouvrit la voie à d'autres commandes du même genre.

Il épousa, en juillet 1773, la sœur de Francisco Bayeu, Josefa Bayeu, âgée de 26 ans dont il eut plusieurs enfants, mais tous moururent en bas âge sauf, Francisco Javier, né le 2 décembre 1784.

Au service des Bourbon d'Espagne (1775-1785)

En 1775, Goya s'établit à Madrid (où il vécut, entre 1779 et 1819, dans la rue del Desengaño) et y obtint, probablement par l'entremise de Bayeu, sa première commande importante : des cartons (modèles de tapisserie) pour la Manufacture royale de Santa Barbara. Ces tapisseries, destinées à décorer les salles à manger du prince des Asturies (futur Charles IV) aux palais de l'Escorial et du Pardo, occupèrent Goya jusqu'en 1778 et furent suivies, entre 1778 et 1780, par une nouvelle commande du même type destinée à fournir des tapisseries pour la chambre à coucher et l'antichambre de ce même prince au Pardo. Ayant obtenu l'autorisation de graver les œuvres de Diego Velázquez, Goya réalisa des aquatintes. Cette étude des tableaux du grand maître du Siècle d'Or exerça une influence décisive sur l'œuvre du protégé de Bayeu.

Entré ainsi au service de la famille royale, Goya s'intégra aux cercles des ilustrados, ces progressistes influencés par les idées des Lumières. Il rencontra ainsi le juriste Jovellanos, lié à Pedro de Campomanes et au comte de Floridablanca (dont Goya réalisa un portrait en pied en 1783), le graveur Sepulveda ou le financier basque François Cabarrus. À nouveau sollicité par les chanoines du Pilar pour peindre la coupole Regina Martyrimum de

la basilique, le 5 octobre 1780 il s'installa à Saragosse et présenta deux esquisses à la fabrique du Pilar. Mais il se heurta à la jalousie croissante de Bayeu qui, après avoir exigé en vain des corrections aux travaux de son beau-frère, était allé dénoncer aux commanditaires l'attitude récalcitrante de Goya, qui fut alors obligé de s'exécuter (1780-1781). Cette déconvenue devait l'éloigner durablement de Saragosse comme de son puissant beau-frère.

C'est en 1783 qu'il entra au service de don Luis, frère du roi, réalisant pour lui plusieurs portraits de famille dont une Famille de don Luis (1784), un portrait de groupe baigné d'un clair-obscur intimiste inspiré de Rembrandt. Don Luis mourut l'année suivante, mais Goya retrouva un mécène en la personne du marquis de Peñafiel, futur duc d'Osuna, qui l'emploiera à plusieurs reprises. Fort de ces hautes protections, il devint, le 4 mai 1785, directeur adjoint de la peinture à l'Académie de San Fernando (il remettra par exemple un rapport sur l'enseignement de l'art en octobre 1792).

Le peintre du roi (1786-1808)

Le 25 juin 1786, il est nommé peintre du roi d'Espagne avant de recevoir une nouvelle commande de cartons de tapisseries pour la salle à manger royale et la chambre à coucher des infantes au Pardo. Cette tâche, qui l'occupa jusqu'en 1792, lui donna l'occasion d'introduire certains traits de satire sociale (évidents dans *Le Maçon blessé* ou *La Noce*) qui tranchent déjà fortement avec les scènes galantes des cartons réalisés dans les années 1770. En 1788, l'arrivée au pouvoir de Charles IV et de son épouse Marie-Louise (pour lesquels le peintre travaillait depuis 1775) renforça la position de Goya à la Cour, le faisant accéder au titre de peintre de la Chambre dès l'année suivante. Cependant, l'inquiétude royale vis-à-vis de la Révolution française de 1789 (dont Goya et ses amis partageaient certaines idées) provoqua la disgrâce des *Ilustrados* en 1790 : Cabarrus fut arrêté, Jovellanos contraint à l'exil, et Goya temporairement tenu éloigné de la Cour.

En novembre 1792 il tomba gravement malade lors d'un voyage à Cadix (il s'agissait peut-être d'une forme de méningite). Après plusieurs mois de maladie qui le laissèrent temporairement et partiellement paralysé, il resta physiquement faible et définitivement sourd. Après la mort de Bayeu, en 1795, Goya sollicita le titre de premier peintre de la Chambre porté par son défunt beau-frère. Il n'obtint pas satisfaction mais, à la même époque, il fut élu directeur de la peinture à San Fernando, poste qu'il abandonna deux ans plus tard en raison de ses problèmes de santé. La même année, il rencontra la duchesse d'Albe dont il réalisa plusieurs portraits.

C'est au tournant du siècle que Goya réalisa ses plus fameux chefs-d'œuvre. Parmi ceux-ci, il faut inclure plusieurs commandes royales, telles que la coupole de la chapelle royale de San Antonio de la Florida, à Madrid (1798) ou le célèbre portrait de groupe de La famille de Charles IV (1800), où le peintre rend hommage aux Ménines de Velázquez. Il est alors à l'apogée de sa carrière et le titre de Premier peintre de la Chambre vient enfin récompenser ses efforts. Il travailla également pour l'ambitieux Godoy, dont il immortalisa la maîtresse sous les traits de la sulfureuse *Maja nue* (vers 1799-1800). Mais ce point culminant de la carrière de Goya est aussi marqué par une grande déception : ses *Caprices* (*Los Caprichos*), un recueil de gravures à l'eau-forte et à l'aquatinte publié en février 1799, sont censurés sous la pression de l'Inquisition. L'artiste y avait en effet glissé, parmi des images sinistres et énigmatiques mêlant l'imagerie populaire au fantastique, de violentes attaques contre l'archaïsme d'une société espagnole où l'Église exerçait encore une influence libéricide à l'aube du XIX^{ème} siècle.

Les années noires (1808-1828)

L'invasion française de 1808 joua un rôle crucial dans la vie de l'artiste. Favorable aux idées libérales apportées par les Français mais blessé dans son patriotisme, Goya hésita en effet, pendant un certain temps, entre la résistance incarnée par la Junte de Séville et les idées de 1789 portées par le roi Joseph 1er, frère de Napoléon 1er. L'année 1810, pendant laquelle il commença à graver **Les Désastres de la guerre**, un réquisitoire féroce contre les exactions françaises, tout en réalisant le portrait de Joseph 1er, montre bien le tiraillement qu'il ressentit alors et qui lui valut, quelques années plus tard, une réputation « d'afrancesado ».

En juin 1812, Josefa Bayeu, son épouse, mourut à l'âge de 65 ans. Deux mois plus tard, Wellington fit son entrée dans Madrid. Goya réalisa alors le portrait de celui qui avait vaincu les Français, manifestant ainsi son rejet de l'occupant français et son ralliement à la légitimité nationale (et, surtout, libérale) incarnée par les Cortes et le Conseil de régence de Cadix. Ainsi, quand ces dernières institutions décidèrent d'organiser un concours en 1814 pour commémorer l'insurrection madrilène du 2 mai 1808, Goya s'empressa de proposer de « perpétuer par le moyen du pinceau les plus notables et héroïques actions de notre glorieuse insurrection contre le tyran de l'Europe ». C'est ainsi que l'artiste peignit les célèbres **Dos de Mayo** et **Tres de Mayo** (1814).

Le retour d'exil de Ferdinand VII allait cependant sonner le glas des projets de monarchie constitutionnelle et libérale auxquels Goya adhérait. S'il conserva sa place de Premier peintre de la Chambre, Goya s'alarma de la réaction absolutiste qui s'amplifia encore après l'écrasement des libéraux par le corps expéditionnaire français en 1823. Inquiété par l'Inquisition pour avoir peint la Maja nue de Godoy, frappé à nouveau par la maladie, écœuré par la politique réactionnaire de son souverain de maître, Goya fixa ses angoisses et ses désillusions dans les fameuses "Peintures noires" dont il décora les parois de la "maison du sourd" (située dans les environs de Madrid et achetée par le peintre en 1819).

Ce contexte sombre explique pourquoi Goya, prétextant un voyage de santé, quitta l'Espagne le 24 juin 1824 pour s'installer à Bordeaux, lieu d'exil d'autres afrancesados libéraux. Il y fut bientôt rejoint par sa compagne Leocadia Weiss et la fille de celle-ci, Rosario. C'est dans cet exil français (ponctué de quelques séjours en Espagne) qu'il réalisa un recueil de lithographies sur le thème de la tauromachie intitulé *Les Taureaux de Bordeaux* (1825) et faisant suite aux estampes de la *Tauromachie* parues en 1816.

Âgé de 82 ans, Goya mourut à Bordeaux dans la nuit du 15 au 16 avril 1828. Goya fut inhumé dans le cimetière des Chartreux dans un caveau où reposait déjà son compatriote Martin Goicoechea, beau-père de son fils et ancien maire de Madrid. Lors de l'exhumation en 1899, dans l'impossibilité de reconnaître les corps, ils furent renfermés, tous deux, dans le même cercueil et transférés dans le mausolée à la sacramental de San Isidro à Madrid puis à San Antonio de la Florida.

Jean-Louis Augé, conservateur en chef du musée Goya

3

l'Espagne au temps de Goya

Le règne de Charles III (1759-1788)

Le règne de Charles III signifie l'ouverture et la modernisation de l'Espagne. Sage souverain, il gouverne sans éclat ni grandiloquence. Madrid, en particulier, lui doit beaucoup : il améliore la voirie et tente de mettre fin à l'impunité des voleurs et des assassins en interdisant le port de la cape et du sombrero. Cette atteinte à des habitudes vestimentaires si profondément espagnoles provoque le soulèvement d'Esquilache, qui oblige le roi à céder et à renvoyer le ministre du même nom.

Il appelle à la Cour de Madrid deux grands peintres : Mengs et Tiepolo. Mais la Cour d'Espagne ne peut être comparée à celle de Versailles. Austérité et monotonie caractérisent celle de Madrid qui s'est figée depuis le XVIème siècle dans une étiquette immuable.

L'Espagne du XVIIIème siècle regorge de nobles. Parmi eux s'est établie une hiérarchie très large qui va des simples hidalgos, bien souvent riches de leur seule dignité, aux grands d'Espagne, nombre d'entre eux sont passés à la postérité grâce aux portraits peints par Goya.

A Madrid, le petit peuple des faubourgs : majos et majas sont l'image d'une certaine Espagne, faite de fierté et d'élégance, qui oppose son "casticismo" (authenticité) aux coutumes françaises de plus en plus envahissantes.

Le règne de Charles IV (1788-1808)

Son règne est l'un des plus sombres de l'histoire de l'Espagne. Sans caractère et mal préparé au pouvoir, il doit affronter la situation explosive de la Révolution française. Son règne est dominé par la reine Marie-Louise et son favori Manuel Godoy. Celui-ci fait une ascension vertigineuse à partir de la mort de Charles III. Et en 1792, à l'âge de 26 ans, il devient le maître absolu de la politique en Espagne. Des esprits lucides sont conscients de l'abîme dans lequel est en train de sombrer le pays. Mais tous ceux qui tenteront de redresser la situation seront éliminés les uns après les autres. Jovellanos qui symbolise ces forces nouvelles de l'Espagne "éclairée" sera emprisonné à Palma de Majorque jusqu'en 1808. Tous ces personnages sont étroitement liés à la vie et à l'œuvre de Goya. Le portrait de **La famille de Charles IV** montre les protagonistes d'un règne désastreux.

La Guerre d'Indépendance (1808)

Le 20 octobre 1805 à Trafalgar, l'Espagne, alliée de la France perd sa flotte de guerre. En Espagne, la honteuse "trinité" (Godoy, Marie-Louise, Charles IV) est tenue pour responsable du désastre. Napoléon décide d'envahir la Péninsule ibérique. Ses manœuvres sont facilitées par la faiblesse de Godoy et les dissensions au sein de la famille royale. L'entrée des troupes françaises est bien accueillie. Le peuple espagnol voit en Napoléon un sauveur contre Godoy. Les 17 et 18 mars 1808, à Aranjuez, la foule se

soulève contre Godoy. Le roi le destitue et abdique en faveur de son fils. L'Espagne, libérée de la "trinité", acclame son nouveau roi : Ferdinand VII. Mais Napoléon convoque toute la famille royale à Bayonne, où elle sera retenue. Lorsque le 2 mai, les derniers Bourbons, sur ordre de Charles IV, s'apprêtent à quitter le Palais royal, à leur tour, pour gagner Bayonne, c'est l'émeute, réprimée violemment par Murat. On sabre, on éventre, on massacre avec fureur : Goya immortalisera la scène, en 1814, dans Le **Deux Mai** à la Puerta del Sol. A Bayonne, Ferdinand abdique en faveur de son père, lequel remet sa couronne à Napoléon qui fait proclamer son frère Joseph Bonaparte, roi d'Espagne (1808-1813). Pour Ferdinand, commence l'exil de Valençay : pour les espagnols, il devient "el deseado", le désiré. Pour Joseph, ce seront six ans de guerre, de résistance du peuple espagnol contre l'invasion française. Il quitte définitivement Madrid en 1813.

Le règne de Ferdinand VII (1814-1833)

Ce règne est caractérisé par la brutalité et la médiocrité du pouvoir. L'échec de la rénovation, tentée en 1812, est accentué et l'Empire est définitivement brisé. Dès son arrivée au pouvoir, Ferdinand VII signe les premiers décrets contre les libéraux. La répression commence impitoyablement. Le 1er janvier 1820, le soulèvement de Rafael Riego met momentanément un terme à l'absolutisme de Ferdinand VII. Les libéraux triomphent. Malheureusement, les luttes intestines et les vengeances personnelles vont empêcher l'instauration d'une monarchie constitutionnelle. Devant la guerre civile qui s'installe, Ferdinand VII fait appel aux puissances de la Sainte-Alliance : c'est l'expédition des Cent Mille Fils de Saint Louis. Les troupes françaises traversent les Pyrénées, arrivent à Cadix où Ferdinand est prisonnier des libéraux. Le 30 août 1823, c'est la prise du fort de Trocadéro, le roi est rétabli sur son trône. Des milliers d'espagnols prennent à nouveau le chemin de l'exil. Une nouvelle Terreur s'étend sur l'Espagne où les libéraux sont pourchassés, déportés ou exécutés.

On institue des commissions d'épuration politique. Il n'y a plus un seul Espagnol qui soit à l'abri des soupçons de la police secrète. Fort inquiet pour sa sécurité, Goya va se réfugier, durant l'hiver 1823-1824, chez l'abbé Duaso. En mai 1824, il demande une autorisation pour se rendre aux eaux de Plombières, en réalité, afin de s'installer à Bordeaux, où sont fixés de nombreux amis afrancesados. Il y achève sa vie en 1828.

4 les œuvres de Goya dans les collections du musée



Francisco de Goya y Lucientes
L'Assemblée de la Compagnie royale des Philippines dite **La Junte des Philippines**
1815
Huile sur toile
H. : 3,205 m ; L. : 4,335 m
Musée Goya, Castres.

Le 6 août 1894, la Municipalité de Castres recevait de madame Briguiboul l'ensemble des pièces léguées par son fils, Pierre, à la Ville.

Il faut remonter treize années en arrière, très exactement le 7 mai 1881, pour situer l'achat de l'œuvre par Marcel Briguiboul (1837-1892) lui-même, le père du légataire et artiste peintre.

La Compagnie des Philippines

Fondée en 1785, la Compagnie des Philippines était une société d'actionnaires qui gérait les intérêts mercantiles espagnols en Extrême-Orient. Le 30 mars 1815, la compagnie tint une Assemblée Générale particulièrement importante puisque le roi Ferdinand VII vint en personne la présider. Parmi les membres du bureau se trouvaient le président et ministre

des Indes, Miguel de Lardizabal (1744-1824) ardent patriote et partisan du roi pendant l'occupation française. Le 15 avril, la compagnie demande au ministre des Indes la permission d'immortaliser un événement aussi exceptionnel par une œuvre d'ordre commémoratif. Lardizabal ayant donné son accord cinq jours plus tard, Goya dut être contacté très rapidement pour exécuter ce travail.

Versatilité du pouvoir royal

Toutefois, avant que le peintre ait achevé sa composition – la plus grande qu'il ait jamais effectuée – Ferdinand VII exile Lardizabal au mois de septembre. C'est en raison de cet événement que le peintre, probablement en accord avec ses commanditaires, ne représente pas le malheureux banni à la droite du souverain mais dans l'embrasement d'une porte sur la gauche du tableau.

L'entrée du tableau en France

Etant donné la critique ainsi exprimée vis-à-vis de la versatilité du pouvoir royal, l'œuvre s'avère difficilement repérable entre 1829 et 1881, date de son achat par Marcel Bringuiboul. Toujours est-il que l'acquisition de celui-ci s'avère étonnante pour l'époque : Goya n'est connu en France que pour son œuvre gravé. Il faudra attendre l'exposition rétrospective consacrée à Goya au Prado en 1900 pour que le génial aragonais soit enfin mieux connu en France.

La lumière, élément clef de la composition

Pour ce qui est de la composition elle-même, Goya a choisi une unique source d'éclairage par une baie sur la droite afin de concentrer la violente lumière naturelle et la répartir dans l'espace représenté. Goya, inspiré par les *Ménines* de Velázquez, traduit à la perfection l'ambiance de pénombre, les tons rabattus, la subtile atmosphère feutrée d'une salle d'apparat. L'œuvre nous offre une construction relativement simple : les obliques du tapis et la fenêtre convergent vers le Roi, les reports des petits côtés du tableau sur le côté inférieur conditionnent la position du bureau et des deux groupes de l'assistance. De fait, la lumière tient ici le premier rôle ; depuis l'embrasement blanc, elle s'écoule sur le sol et le magnifique tapis d'Orient, effleure le roi et les personnages du bureau, met en évidence le visage de Lardizabal et le groupe de gauche (les actionnaires en titre).

La palette très restreinte du peintre (ocres, gris colorés) lui permet de jouer dans des nuances subtiles chaudes ou froides, de suggérer par de simples tâches colorées (le tapis, le lustre de cristal) des motifs ou des volumes que notre œil sait reconnaître. L'étonnante modernité de la touche large et nerveuse, le peu de cas qui est accordé au détail superflu, le contraste entre les divers plans font de cette œuvre une magistrale réponse au chef-d'œuvre du peintre de Philippe IV.

Un jeu de sinistres marionnettes...

Car, outre l'aspect pictural, Goya soulève ici la terrible question de l'injustice du pouvoir. Face à la réaction absolutiste de 1815, le peintre, attaché aux idées des Lumières, met en scène une véritable assemblée de personnages aussi impersonnels que l'espace ambiant. Les actionnaires, agités ou assoupis, ne sont pas plus mal traités que les membres du bureau, le souverain lui-même, dont on ne peut empêcher la comparaison avec un jeu de sinistres marionnettes. L'immense génie de Goya trouve ici l'une de ses meilleures traductions qui le place dans la droite ligne des plus grands peintres de l'école espagnole. Il transfigure cette assemblée dont on aurait oublié jusque-là l'existence en une parabole historique d'une étourdissante modernité.

Jean-Louis Augé, Conservateur en chef des musées de Castres

Exercice pour apprendre à lire

La Junte des Philippines, 1815 **Francisco de Goya y Lucientes**

1. Décrire :

Lire le cartel

le cartel donne des informations techniques

- le nom du peintre :

- la date de l'œuvre :

- la lieu de production de l'œuvre :

<ul style="list-style-type: none">- la technique :<ul style="list-style-type: none">peinturegravuredessin - le type de support :<ul style="list-style-type: none">sur toilesur papiersur bois - le format :	
---	--

Regarder l'œuvre, le style ou la manière de faire

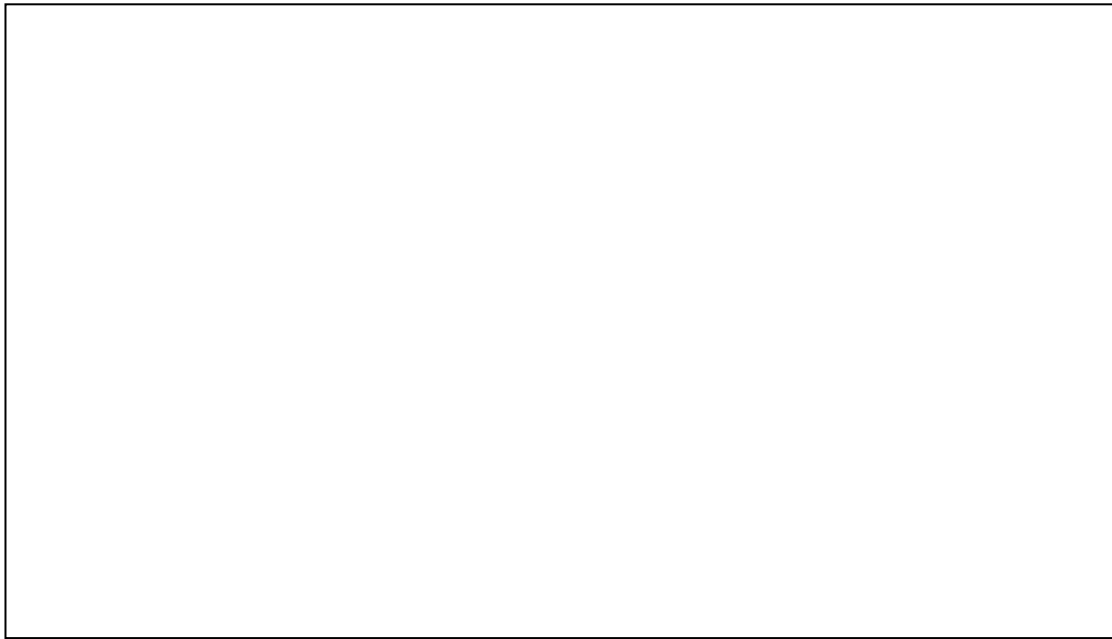
- les couleurs : les énoncer

- la perspective : comment est exprimée la profondeur ?

- la touche : les coups de pinceau
peu visible, lissée, ou au contraire très visible, coups de pinceau simulant les matières, grande gestualité

- D'où vient la lumière ? Que met-elle en valeur ?

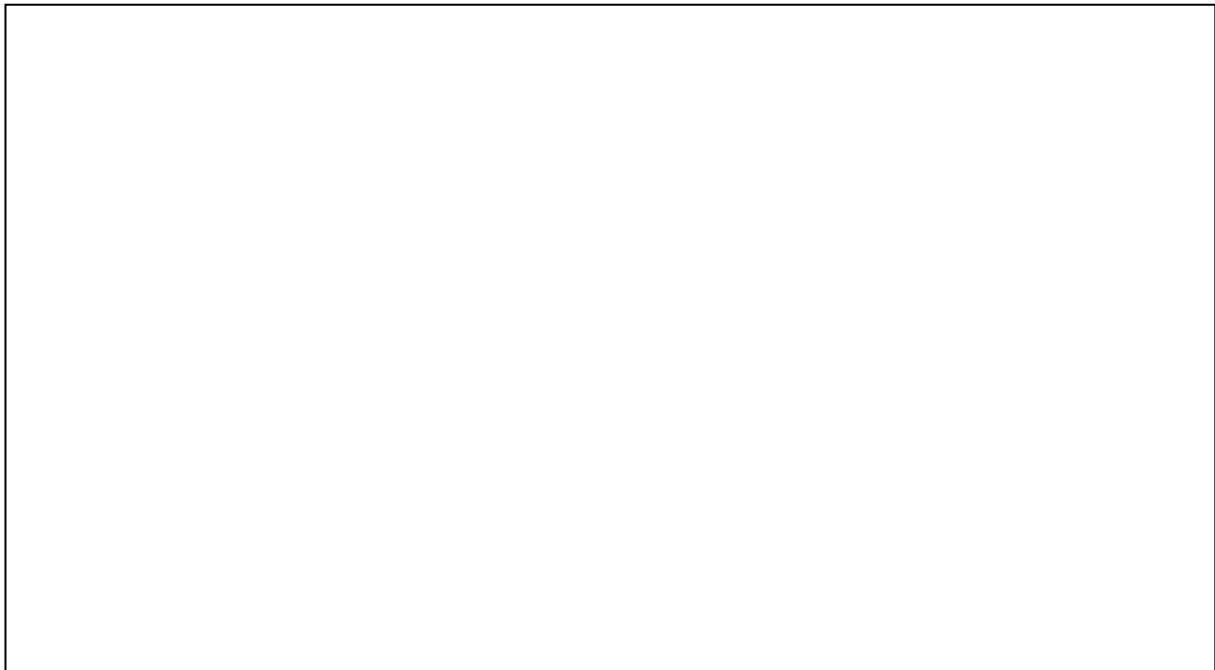
- la composition : comment est organisé l'espace ?



Retrouvez l'architecture de l'œuvre : dessinez le tableau en dix traits.

- Combien de personnages ?
- Combien de groupes de personnages ?
- Comment sont représentés les personnages ?
la représentation des corps (le rendu du corps, la position, l'expression du visage, les vêtements, la taille des personnages)
- Que font-ils ?
- la représentation de la nature : énumérer les éléments
- la représentation des objets : énumérer les objets

- Dessinez *La Junte des Philippines* à l'aide de formes géométriques uniquement (carrés, triangles, ronds, rectangles)



Raconter l'œuvre

- le thème :
- le titre : rapport entre texte et image '*La Junte des Philippines*'
- Que représente le tableau, quels éléments (personnages, nature, objets), que se passe-t-il ? :
- déterminer le genre :
 - nature morte
 - portrait
 - paysage
 - scène de genre
 - peinture mythologique
 - peinture religieuse
 - peinture d'histoire

2. Evocation du contexte

Le 30 mai 1815 se réunissent les actionnaires de la Junte de la Compagnie royale des Philippines. Les espagnols ont un nouveau roi, Ferdinand VII. Cette compagnie avait pour objectif de réguler et d'étendre le commerce espagnol avec l'Extrême-Orient. Le roi vient

présider la séance. L'événement est jugé suffisamment d'importance pour que l'on commande à Goya, premier peintre de la Chambre du roi, un tableau pour immortaliser la scène.

Francisco Goya (Fuendetodos, 1746 – Bordeaux, 1828), qui a donné son nom au musée de Castres, grand peintre, témoin de l'Espagne au quotidien, de ses fêtes, de ses traditions, mais aussi de ses maux : décadence de la Cour, horreurs de la guerre, injustices.

3. Interpréter

Mon sentiment de l'œuvre associé à toutes les informations que j'ai relevées lors de la description et aux éléments du contexte.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

L'Autoportrait aux lunettes

Vers 1800

L'Autoportrait aux lunettes [...], se place à la charnière du XVIIIème siècle finissant, porteur d'idées nouvelles dans une mouvance européenne auxquelles le peintre prête toute son attention et le début du XIXème siècle. L'artiste a cinquante-trois ans ; il est au faite de sa gloire en sa qualité, nouvelle en 1799, de premier peintre de la Chambre. Il s'est aussi acquitté la même année de la série gravée des *Caprices* qui, outre l'incompréhension voire la vindicte, préfigure la quête que poursuivra le maître, parallèlement, à l'art plus officiel qui le fait vivre.

À un siècle et demi de distance et à l'instar de son célèbre devancier, Diego Velázquez dans *Les Ménines* (1656), Goya connaît le privilège suprême d'être autorisé à se représenter auprès de la famille royale dans *La Famille de Charles IV* (Prado, 1800). Jean-Louis Augé souligne la similitude de la pose de l'artiste dans cette dernière œuvre avec celle de l'Autoportrait de Castres laquelle devient par là, l'affirmation de cet événement majeur.



Francisco de Goya y Lucientes
L'Autoportrait aux lunettes
Vers 1800
Huile sur toile
H. : 0,615 m ; L. : 0,478 m
Musée Goya, Castres.

Les autoportraits de Goya jalonnent sa vie. Mais, s'il en est un qui, en corrélation avec celui de Castres, retient l'attention, c'est celui recensé comme étant le plus ancien authentifié (collection privée, v. 1769 - 1775) et qui fut présenté par BBV durant l'exposition " Goya en las colecciones españolas " (1995-96). Quoiqu' une trentaine d'années les séparent, les points de convergence entre les deux peintures sont nombreux. Outre les dimensions très voisines (58 cm x 44 cm contre 61,5 cm x 47,8 cm pour celui du musée Goya), le fond, neutre, est traité de la même manière en camaïeu de bruns ; la hauteur du buste est la même ; la veste est négligemment ouverte ; une cravate blanche entoure le cou massif ; l'oreille est plus suggérée que traitée dans sa réelle anatomie. La chevelure, plus dense dans la première version, est toujours tirée en arrière ; les favoris sont plus fournis et plus longs dans l'Autoportrait de Castres et quelques cheveux blancs sont apparus. Somme toute, chez l'homme mûr, les traits ne se sont guère empâtés après trente années écoulées : les joues sont aussi pleines, les lèvres charnues, le front haut, l'épaisseur du menton toujours présente, le menton fort et volontaire. La lumière, dans le même axe, vient traduire la carnation en détachant le visage sur le fond sombre. Seule notable différence, dans l'œuvre de jeunesse, les yeux semblent très enfoncés alors que dans l'Autoportrait aux lunettes ils semblent beaucoup plus saillants, la pupille dilatée par le jeu du regard scrutateur. Fait notable, Goya affirme son regard sans user d'un éclat blanc dans la prunelle ou l'iris de l'œil : le regard reste intense sans cet artifice ! A ce titre, il est intéressant de noter qu'inversés l'un par rapport à l'autre, les deux autoportraits se superposent étroitement.

En 1787, Goya écrit à son ami Zapater que sa vue a faibli et qu'il doit porter des lunettes. Son regard, par-dessus les lunettes, trahit la presbytie. Néanmoins, leur port dans cette œuvre n'est pas superfétatoire : si elles ne lui sont pas utiles pour saisir l'image dans le miroir placé à quelque distance, elles s'avèrent sans doute précieuses pour la restituer sur la toile, placée à distance plus raisonnable. Goya aurait pu se priver de les représenter par

coquetterie. Il n'en est rien : il pose sur lui-même un regard lucide, dénué de complaisance, sur ce qu'il est exactement dans l'instant représenté. L'axe médian vertical traversant l'œil gauche de l'artiste vient conforter cette sensation d'extrême acuité.

Le vêtement, de soie ou de velours vert, est traité en glacis polychromes qui en restituent les moirures ce qui renforce le visage traité en pâte orangée.

L'épaulement, plus suggéré que dessiné, est fait d'un cerne noir. Des éclats de blanc sur les boutons et le devant de la veste ajoutent à la densité de la composition par le jeu de la lumière.

D'apparence " anarchiques " dans leur pose très empâtée, quand on les considère à peu de distance, ces glacis révèlent à la fois leur pertinence quand on s'éloigne de l'œuvre et la maestria atteinte par Goya pour la fulgurance du rendu avec, comme toujours, une certaine économie de moyens. Il n'est qu'à considérer le traitement, relativement simple, de la veste dans son Autoportrait de jeunesse pour mesurer le chemin parcouru par l'artiste. Extrait du cat. exp. Madrid / Bilbao, 2002/2003, D. Gasc.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

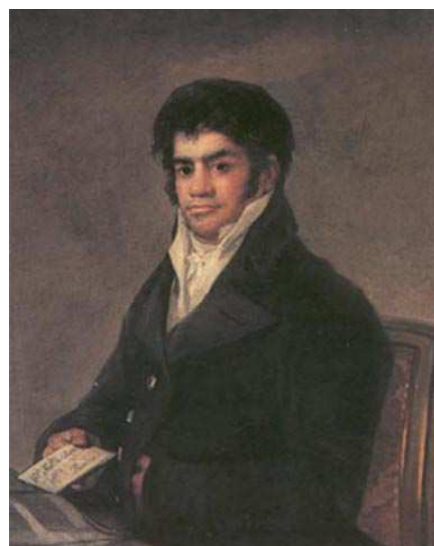
Portrait de Francisco del Mazo

Vers 1818

L'une des trois peintures acquises par Marcel Bruguiboul (1837-1842) en 1881 à Madrid représente Don Francisco del Mazo, originaire de la Peñilla de Cayón près de Santander où il naquit en 1772. Cousin germain de Manuel García de la Prada, banquier des plus influents, il était " agente de Casa " au sein de la maison du duc d'Albe en 1793. En 1804-1805, il fait partie de la Junta de Gobierno de la fameuse banque de Saint-Charles en 1785 (future banque d'Espagne) fondée par François Cabarrus, le père de Madame Tallien.

Enfin en 1815, il occupe le poste de premier comptable du Mont de Pitié des Caballejos Hijosdalgos de Madrid tout en étant lié à l'Inquisition car il occupe les fonctions d'huissier principal du Tribunal ecclésiastique de Logroño. Sur ce dernier point, il y a tout lieu de penser qu'il s'agissait d'une fonction honorifique étant donné le rôle limité de la Santa à cette époque. Par García de la Prada, collectionneur des œuvres du maître aragonais - c'est lui qui donnera L'Enterrement de la sardine à l'Académie San Fernando - Goya dut connaître son modèle ; ce dernier selon toute vraisemblance s'est fait représenter à l'occasion d'une promotion sociale, peut-être son anoblissement. Leandro de Moratín (1760-1828), le plus grand poète du temps et ami intime du peintre, connaissait aussi fort bien García de la Prada ; nous constatons, une fois encore, les liens étroits que cultivait Goya avec ces milieux de la haute finance ainsi que des Ilustrados.

En 1805, Goya écrivait à un ami qu'il fallait payer plus cher lorsque les mains du modèle, morceau de bravoure, devaient être apparentes. Francisco del Mazo n'a pas dû payer le prix le plus élevé qui se situait entre 5000 et 15000 réaux pour des portraits en buste ou en pied : en effet ses mains n'apparaissent pas vraiment, l'une étant cachée par le billet et



Francisco de Goya y Lucientes
Portrait de Francisco del Mazo
Vers 1818-1820
Huile sur toile
H. : 0,905 m ; L. : 0,71 m
Musée Goya, Castres.

l'autre glissée dans le gilet. Pourtant l'excellence de l'œuvre ne s'en ressent pas ; la facture enlevée, la palette restreinte, l'usage de noirs aux modulations subtiles font de cette image une évocation des plus vivantes. Malgré la pose quelque peu conventionnelle, le type physique de Del Mazo est parfaitement rendu ; la mâchoire massive, les yeux intelligents, le léger sourire bienveillant dans un visage coloré nous font connaître sa personnalité énergique et avisée.

Goya ne s'embarrasse d'aucun artifice en particulier pour l'éclairage : la lumière est juste figurée d'un trait rapide d'ocre jaune sur le dossier du fauteuil. Le fond uni, quasi systématique après 1815, renforce la présence humaine tout comme chez les modèles de Velázquez. Identifiée grâce à l'inscription du billet tenu dans la main droite, l'œuvre est datée entre 1815-1820 en raison de la redingote à col haut dite " à l'anglaise " qui était à la mode après la chute de l'Empire Napoléonien.

Extrait du cat. exp. Madrid/Bilbao, 2002/2003, Jean- Louis Augé.

LES SÉRIES GRAVÉES

Le musée Goya a entrepris depuis 2009 la restauration des l'ensemble des gravures de Goya jusqu'alors exposées dans les salles permanentes. Désormais, les quatre séries gravées de Goya appartenant à la collection du musée sont présentées au public ponctuellement, par roulement, lors d'expositions temporaires.

En 2009, ce fut le cas des **Caprices**, en 2001, de la **Tauromachie**, des **Proverbes** et des planches isolées.

En 2011, les **Désastres de la guerre** ont été présentées, puis en 2012 une sélection des **Caprices** en regard des œuvres de Damien Deroubaix (exposition **Hybrides et Chimères, la conquête d'un rêve éveillé** 28 juin-28 octobre 2012) et enfin en 2014 dans l'exposition **Dalí, l'autre visage, Dalí et le livre d'art** (27 juin-26 octobre).

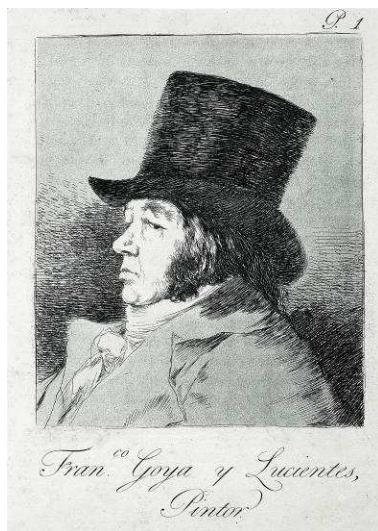
Les grandes séries gravées de Goya peuvent être regardées, si nous savons les voir en perspective, comme les parties d'un poème, comme les *tempi* d'une symphonie qui possèderaient chacun leur propre sens.

Les Caprices est la première série gravée de Goya, composée de quatre-vingt estampes gravées à l'eau-forte et à l'aquatinte que Goya publia en 1799 sous forme de volume. Originales dans leur conception et d'une exécution technique remarquable, elles placent Goya dans la lignée des plus grands peintres-graveurs tels que Dürer et Rembrandt. Ce sont Les Caprices, d'abord qui ont fait connaître et apprécier l'artiste en France et en Angleterre. L'amalgame unique en son genre qui les caractérise – rêves, fantaisies et critique sociale, évasion du réel et engagement, âpre réalisme – fascine toujours encore ceux qui découvrent et étudient Goya et l'époque mouvementée où ces gravures parurent. Les Caprices sont une satire humaine et sociale dominée par la raison. D'où viennent donc les vices de l'homme et de la société ?

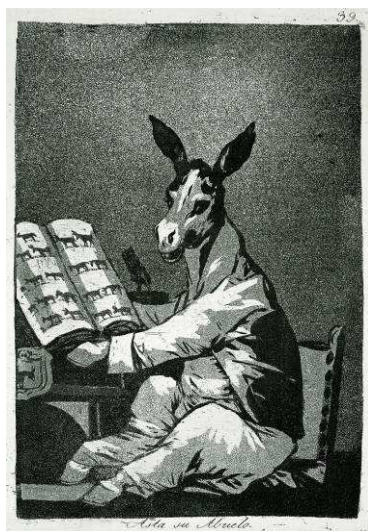
Du fait qu'ils s'écartent d'une conduite ordonnée et rationnelle.

Mais un monde meilleur est possible, dit la Raison ; la réforme, en cherchant la félicité sociale, se nourrit d'utopie.

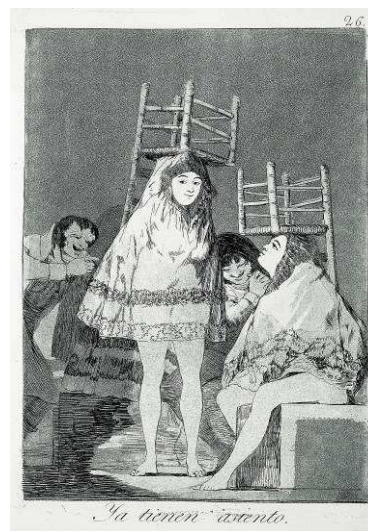
Cependant Goya, bien assis dans la réalité, n'est pas optimiste quant à la condition humaine.



Francisco de Goya y Lucientes,
Francisco Goya y Lucientes, Pintor,
 1799
 Eau-forte, aquarelle, pointe sèche et burin
 H. : 0,220 m ; L. : 0,153 m
 Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
Asta su Abuelo
 1799
 Eau-forte, aquarelle, pointe sèche et burin
 H. : 0,218 m ; L. : 0,218 m
 Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
Ya tienen asiento
 1799
 Eau-forte et aquarelle brunie
 H. : 0,217 m ; L. : 0,152 m
 Musée Goya, Castres.

Quand la raison s'endort, elle engendre des monstres qui viennent à leur tour obséder l'homme et ranimer ses plus obscures et ancestrales superstitions. Pour cette satire des vices, la méthode de Goya est d'animaliser la figure humaine ou bien d'humaniser, de façon grotesque les animaux. Cette métamorphose montre que nous sommes au-dessous du niveau que la Raison désigne impérativement à l'homme.

Le thème des Caprices est l'homme, l'homme qui a laissé capituler sa raison et qui se trouve dominé par les forces de l'animalité, les vices, les passions, l'égoïsme, le mensonge, la vanité, la lascivité, les injustices sociales, la superstition ou le fanatisme.

Après la satire, le drame : **Les Désastres de la guerre** (1810-1820).



Francisco de Goya y Lucientes
Que valor !
 1810-1820
 Eau-forte, aquarelle, burin, pointe sèche et brunissoir
 H. : 0,158 m ;
 L. : 0,209 m
 Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
Las camas de la muerte
 1810-1820
 Eau-forte, lavis, pointe sèche, burin et brunissoir
 H. : 0,177 m ; L. : 0,221 m
 Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
El buitre carnívoro
 Eau-forte, pointe sèche, burin et brunissoir
 1810-1820
 H. : 0,177 ;
 L. : 0,221 m
 Musée Goya, Castres.

Où s'arrêtent les utopiques châteaux en Espagne édifés sur cette raison ? En pure tragédie, vient nous dire Goya, du fond de sa concrète nature hispanique. C'est la guerre. Sous les lois, l'homme devient rapidement bestial. C'est une férocité collective. Les hordes font leur apparition, ces hordes uniformes de soldats, ou celles, anonymes et improvisées, qui surgissent sur la scène de l'Espagne à l'occasion de l'invasion napoléonienne.

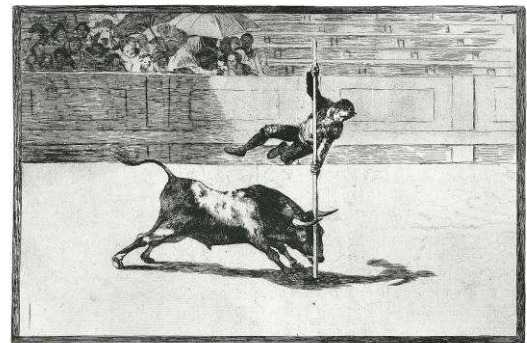
Quand l'animal humain flaire le sang, c'est une bête fauve...

Comment échapper au pessimisme ? Derrière les visions sanglantes de la guerre brille encore un rayon d'espérance ou d'intelligence. La paix et le travail, la fraternité entre les hommes seront peut-être l'aurore d'une humanité élevée au-dessus des passions. Voilà ce que Goya tient à nous dire en achevant le fulminant second temps de la symphonie.

La Tauromachie (1815-1816) est la dernière série gravée de Goya.

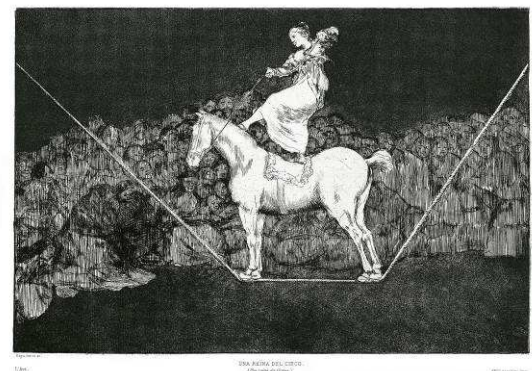
C'est une évasion relative, un *scherzo* enjoué qui nous décrit un divertissement sportif, hispanique et ancestral. Mais dans ce relatif apaisement et jusque dans les jeux du soleil et de l'arène, songe gratuit et inutile, le motif du sang et de la mort.

Francisco de Goya y Lucientes
**Ligereza y atrevimiento de Juanito
Apiñani en la de Madrid**
1815-1816
Eau-forte et aquarelle
H. : 0,250 m ; L. : 0,358 m
Musée Goya, Castres.



Les Proverbes ou Les Disparates (1816-1824) représentent un éloignement radical de la lancinante réalité, une tentation de se réfugier dans le rêve. Mais si, grâce aux songes, l'homme échappe à lui-même, à ses terreurs, à ses angoisses et à ses passions, dans ces songes eux-mêmes il est poursuivi, sous les formes les plus mystérieuses, par sa curiosité pour la vie et son ultime destin. Ainsi s'enlacent, dans un vague mais secret enchaînement, les parties de ce poème en blanc et noir où l'artiste qu'est Goya se mesure avec la condition de l'homme et le mystère de sa destinée et de sa survivance...

Francisco de Goya y Lucientes
Una Reina del circo
(1816-1824)
Eau-forte, aquarelle brunie et pointe sèche
H. : 0,245 m ; L. : 0,350 m
Musée Goya, Castres.



5

bibliographie

Pour les enseignants

Au sujet de Goya :

Vie et œuvre de Francisco Goya, Pierre Gassier et Juliet Wilson, Office du Livre, 1970, Suisse.

Goya, gravures et lithographies, Enrique Lafuente Ferrarri, Flammarion, 1989.

Goya, toros y toreros, Espace Van Gogh, 3 mars – 5 juin 1990, Arles.

Goya, Jean-Louis Augé, Dossier de l'art n°34, décembre 1996.

Goya, Fred Licht, Citadelles Mazenod, 2001.

Goya, gravures et lithographies, Jean-Louis Augé, Chorus Editions, 2005.

Au sujet Goya et Picasso

Picasso chez Goya, Musée Goya, Castres, 26 juin – 29 août 1987.

Picasso, Toros y Toreros, Paris, Musée Picasso (6av-28 juin 1993), Bayonne, Musée Bonnat (9 juil-13 sept 1993), Barcelone, Museu Picasso (6 oct – 9 janv 1994), RMN, 1993.

A propos de l'histoire de l'art

L'art espagnol, sous la direction de Xavier Barral i Altet, Larousse-Bordas, 1996.

L'art en Espagne et au Portugal, dirigé par Jean-Louis Augé, Collection l'art et les grandes civilisations, Citadelles et Mazenod, 2000.

Pour les élèves

Les lumières et la Révolution, Découvertes junior, Gallimard Jeunesse, 1992.

La petite encyclopédie de l'art, RMN et du Regard, Paris, 1995.

L'heure de la corrida, Claude Pelletier, Découvertes Gallimard, No 144, Gallimard, 1996.

L'Alphabet des grands peintres, Gallimard jeunesse, 1998.

Les techniques de l'art, Elizabeth Newbery, Les clés de l'art, Gamma et école active, 2000.

Les secrets de l'art, Elizabeth Newbery, Les clés de l'art, Gamma et école active, 2000.

Pourquoi l'art ? , Elizabeth Newbery, Les clés de l'art, Gamma et école active, 2000.

Une histoire de l'art, de la préhistoire à nos jours, Claudio Merlo, De la Martinière, 2000.

L'Histoire de l'Art, sous la direction éditoriale de Claude Naudin, Encyclopédie des jeunes, Larousse, 2001.

Les peintres, L'éventail, No 10, Play Bac.

Revue Dada, n°103, septembre 2004, Paix contre guerre.

L'imagination, abandonnée par la raison,
produit d'impossibles monstres ; unie à elle,
elle est la mère des arts.
Francisco de Goya y Lucientes

informations pratiques

accueil des groupes scolaires
du mardi au vendredi de 9h00 à 12h00
et de 14h00 à 17h00 de septembre à mai
(jusqu'à 18h pour les autres mois)

renseignements et réservations

Valérie Aébi, responsable du service des
publics | t 05 63 71 59 87 |
v.aebi@ville-castres.fr | assistée de
Fabienne Pennet | t 05 63 71 59 23 |
f.pennet@ville-castres.fr

éducation nationale

Thérèse Urroz, professeure d'arts plastiques et
chargée de mission par la DAAC académie de
Toulouse : Thérèse Urroz | therese.urroz@ac-
toulouse.fr

musée Goya

musée d'art hispanique
hôtel de ville - bp 10406
81108 Castres cedex
t + 33 (0)5 63 71 59 27
f + 33 (0)5 63 71 59 26
goya@ville-castres.fr

www.ville-castres.fr

