



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 des musées 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 et son temps ».

FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (1746–1828)

Francisco Goya est né le 30 mars 1746, à Fuendetodos, en Aragon. Son père exerçait le métier de maître doreur. De l'enfance du peintre, on sait fort peu de choses. Il a probablement été élève chez les franciscains à Saragosse. A 14 ans, Goya entre dans l'atelier du peintre Luzán dont l'un des élèves est Francisco Bayeu.

Charles III règne depuis peu et un grand mouvement en faveur des beaux-arts se dessine dans la capitale. Francisco Bayeu s'y prépare activement, il deviendra académicien et peintre de la Chambre du Roi.

En 1763 et 1766, Goya échoue au concours de l'Académie de San Fernando. Entre 1769 et 1771, Goya voyage en Italie. Le Carnet italien où sont rassemblés dessins, notes et études permettent de connaître les préoccupations du jeune peintre, notamment son intérêt pour l'Antique.

A son retour, il obtient sa première commande importante : la décoration de la voûte du petit chœur de la Basilique de Nuestra Señora del Pilar de Saragosse. C'est un tremplin décisif à ses débuts. Sa renommée s'étendra modestement à son Aragon natal et les commandes locales commenceront d'affluer. Il épouse la sœur de Francisco Bayeu en 1773.

A la fin de l'année 1784, grâce aux relations de son beau-frère, Goya est appelé à Madrid pour travailler au service du roi et plus particulièrement pour peindre des cartons destinés à la Manufacture de Tapisseries de Santa Bárbara. Goya exécutera soixante treize cartons de tapisseries qui représentent des scènes de divertissement populaires.

La peinture religieuse occupe dans l'œuvre de Goya une place considérable qui a longtemps été méconnue. Les fresques pour la basilique du Pilar à Saragosse, les commandes de tableaux religieux pour San Francisco el Grande à Madrid, pour un couvent de Valladolid et la cathédrale de Valence exécutées dans un espace de dix ans, représentent une somme de recherches plastiques parfois surprenantes qui, plus tard contribueront à certaines de ses plus glorieuses réussites, en particulier à celles des fresques de San Antonio de la Florida.

Entre 1780 et 1792, Goya peint les portraits de ses premiers protecteurs : Floridablanca, les familles de l'infant Don Luis de Bourbon et d'Osuna. En 1785, il est nommé sous-directeur de la peinture à l'Académie et en 1788, peintre du roi. En peu de temps, Goya est devenu le peintre préféré des plus illustres familles de la Cour.

A la fin de 1788, Charles III meurt, Goya devient peintre de la Chambre sous le règne de Charles IV. Mais en 1789 commencent les persécutions contre les ilustrados, les amis de Goya sont touchés. Il est pris entre deux feux, entre le roi qu'il doit servir et le cercle des amis nouveaux dont les idées lui sont chères.

En 1792, il tombe gravement malade alors qu'il se trouve en Andalousie, cette maladie, dont on ignore la nature, le laissera sourd jusqu'à la fin de sa vie. Il fait un second voyage en Andalousie en 1796-1797 chez la Duchesse d'Albe et il visite les villes d'art du sud d'Espagne.

Après sa longue absence, Goya retrouve Madrid en pleine effervescence politique. Godoy a été écarté du pouvoir momentanément et les ilustrados sous la conduite de Jovellanos, croient voir se réaliser leurs rêves de réforme et de gouvernement éclairé. En 1797, Goya commence à graver la série des Caprices. Le 6 février 1799, le Diario de Madrid publie en première page l'annonce de l'édition des Caprices. Sa carrière de peintre à la Cour d'Espagne est à son apogée : il est nommé Premier Peintre de la Chambre, la consécration officielle de son talent. En 1800, Goya exécute le portrait de La famille de Charles IV. A la fin de cette année Godoy a repris la direction des affaires publiques. L'intermède libéral est terminé. Goya peint de nombreux portraits de ses amis ilustrados.

Il restera à Madrid pendant la guerre d'Indépendance qui a débuté le 2 mai 1808. En 1810, Goya entame une suite d'eaux-fortes destinée à illustrer les "fatales conséquences de la guerre sanglante contre Bonaparte en Espagne", son style gagne en puissance et en dépouillement.

Les Désastres de la Guerre ne seront pas publiés de son vivant (en 1863, par l'Académie San Fernando). En 1812, Goya perd son épouse. Ferdinand VII est rétabli, Goya n'entrera pas en grâce auprès de ce roi. Il a bientôt 70 ans, la plupart de ceux qui ont aimé sa peinture et fait sa fortune entre 1785 et 1808) sont morts ou ont été dispersés par la guerre, Goya n'est plus à la mode et, à la Cour, on lui préfère Vicente López.

En 1815, il entreprend la série de la Tauromachie, il va désormais travailler principalement pour lui-même.

Il va également graver à l'eau-forte la plus énigmatique de ses séries d'estampes, dont le seul titre déjà jette la confusion et le doute : les Disparates, les planches n'ont pas été non plus éditées de son vivant.

En 1819, Goya acquiert une propriété située en-dehors de Madrid, sur la rive droite du Manzanares avec une magnifique vue sur Madrid : la Quinta del Sordo. En 1820, il commence à couvrir de peintures les murs : un ensemble étonnant de quatorze Peintures noires. Elles représentent d'inquiétantes scènes telles Le Sabbat ou Saturne dévorant ses enfants.

Sous la pression des événements politiques, trois semaines après la prise du Trocadéro, Goya fait donation de la Quinta del Sordo à son petit-fils Mariano. Cette opération a pour but de soustraire la Quinta à une éventuelle saisie de ses biens et de mettre en ordre ses affaires avant le grand départ. Il cherche à émigrer légalement, avec tous les honneurs et les avantages de sa charge. En mai 1824, Goya demande au roi un congé de six mois, qui lui sera accordé, pour prendre les eaux de Plombières. Après un séjour à Paris, il s'installe à Bordeaux avec Leocadia Weiss et ses deux enfants. En 1826, il se rend à Madrid pour demander sa retraite de Peintre de la Chambre.

Hormis les estampes (dont les quatorze lithographies des Taureaux de Bordeaux), les dessins et les miniatures, Goya n'a peint que vingt tableaux de 1824 à 1828, et seulement huit portraits. Goya a préféré les œuvres d'intimité et de recherche personnelle.

Très malade, il s'éteint, à 82 ans, le 16 avril 1828 à Bordeaux, sa dépouille y restera jusqu'en 1901. En 1919, elle sera déposée dans l'église de San Antonio de la Florida.

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 XVI^e siècle dans une étiquette immuable.

L'Espagne du XVIII^e 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 où 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, libéré 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 à Napoléon sa couronne 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.

LES ŒUVRES DE GOYA DANS LES COLLECTIONS

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES

(Fuendetodos, 1746 – Bordeaux, 1828)

L'Assemblée de la Compagnie royale des Philippines, 1815

Huile sur toile, 3,27 x 4,47 m

Legs de Pierre Bruguiboul en 1894 (Inv 894-5-4)



Le 6 août 1894, la Municipalité de Castres recevait de madame Bruguiboul 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 Bruguiboul (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 Bruguiboul. 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'embrasure blanche, 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 Goya

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 :

- la technique :
 - peinture
 - gravure
 - dessin

- le type de support :
 - sur toile
 - sur papier
 - sur bois

- le format :

Regarder l'œuvre

le style ou la manière de faire

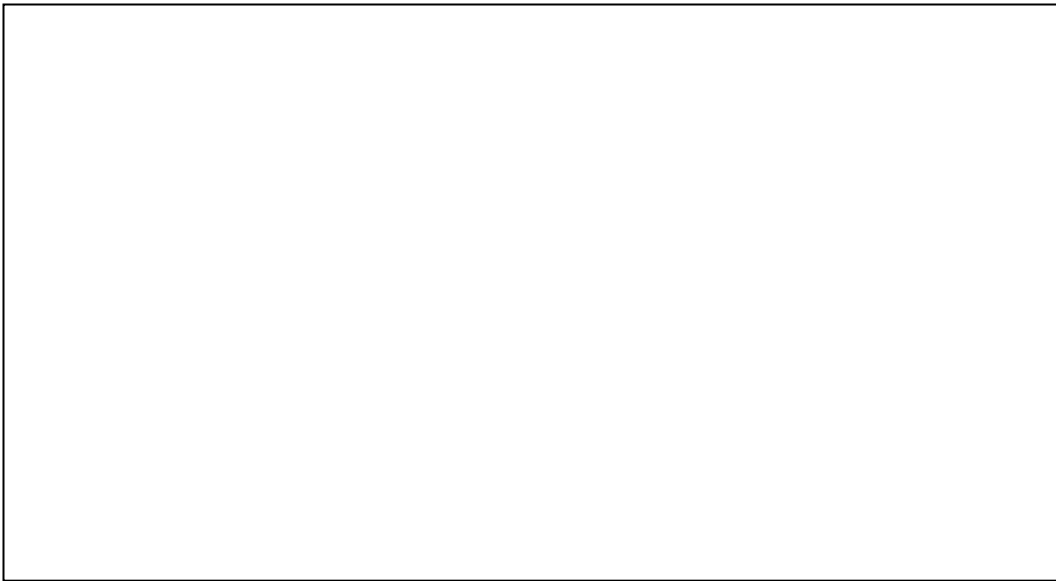
- les couleurs : les énoncer

- la perspective : comment est exprimée la profondeur ?

- la touche : les coups de pinceau
 - touches peu visibles, lissées, touches très visibles, 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 ?

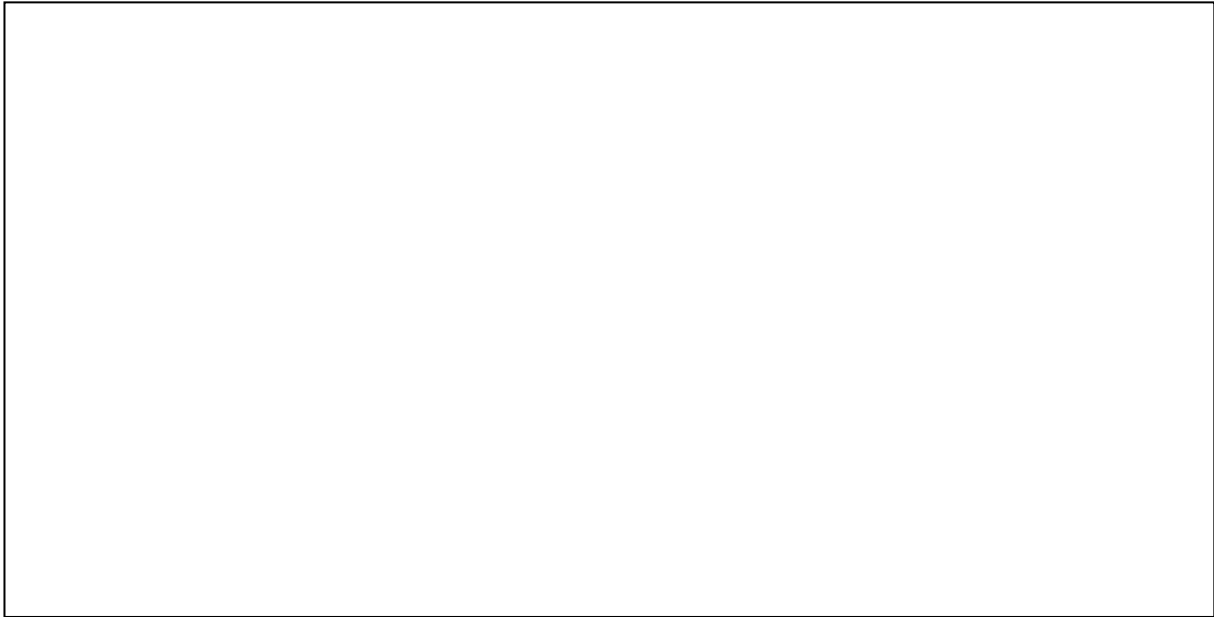
- Les personnages comment sont-ils représentés ?
la représentation des corps (le rendu du corps, la position, l'expression du visage, les vêtements, la taille des personnages)

- 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 le tableau (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 GOYA

L'autoportrait aux lunettes

Vers 1800

Huile sur toile / 0,615 x 0,478 m

L'Autoportrait aux lunettes [...], se place à la charnière du XVIII^e siècle finissant, porteur d'idées nouvelles dans une mouvance européenne auxquelles le peintre prête toute son attention et le début du XIX^e siècle. L'artiste a cinquante-trois ans ; il est au faîte 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 oeuvre avec celle de l'Autoportrait de Castres laquelle devient par là, l'affirmation de cet événement majeur.

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'oeuvre 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'oeil : 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 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 oeuvre 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'oeil 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'oeuvre 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 GOYA

Portrait de Francisco del Mazo

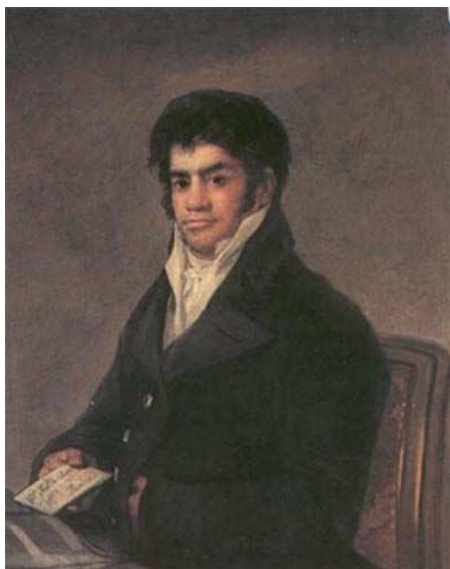
Vers 1818-1820

Huile sur toile / 0,905 x 0,71 m

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 oeuvres 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, 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 l'autre glissée dans le gilet. Pourtant l'excellence de l'oeuvre 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'oeuvre 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, J. L. Augé.



LES SÉRIES GRAVÉES

Le musée Goya a entrepris depuis 2009 la restauration de 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** clôtureront ce cycle.

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.

Los Caprichos sont une série 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. 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**.

Où s'arrêtent les utopiques châteaux en Espagne édifiés 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 Tauromaquia en est le troisième. 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.

La finale des **Disparates** est 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...

BIBLIOGRAPHIE

Pour les enseignants

Sur 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

Sur 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 (9juil-13sept 1993), Barcelone, Museu Picasso (6 oct – 9 janv 1994), RMN, 1993.

Sur 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

Renseignements et réservations

Musée Goya - Hôtel de Ville - B.P. 10406 - 81108 CASTRES Cedex

Contacts : Valérie Aébi, responsable du service des publics | tel : 05 63 71 59 87 | v.aebi@ville-castres.fr
Jean-Baptiste Alba | tel : 05 63 71 59 23 | jb.alba@ville-castres.fr

Education nationale | Chargée de mission par la Délégation Académique à l'Action Culturelle :
Thérèse Urroz /05 63 74 54 73 | Therese.Urroz@ac-toulouse.fr

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)

