

musée Goya  
musée d'art hispanique

*Lorsque les  
collections nous  
racontent  
l'histoire du  
musée Goya*

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 des visites ou des ateliers au musée liés à la thématique de la constitution des collections du musée Goya depuis sa création.

# 1

## sommaire

- 2 l'essor des musées au XIXème siècle
- 3 la naissance des musées français en quelques dates
- 4 la naissance du musée de Castres
- 5 une donation décisive : Marcel Briguiboul
- 6 du musée de Castres au musée Goya
- 7 les chefs-d'œuvre du musée Goya

# 2 l'essor des musées au XIXème siècle

## Le « Siècle des Musées »

Les collections publiques deviennent peu à peu le support de ces valeurs de référence nationales et l'on voit apparaître la volonté quasi systématique d'abriter ces dernières à l'intérieur de monuments grandioses qui deviennent en quelque sorte des temples de l'Art. On a beaucoup épilogué sur ce phénomène mais il est un fait que le résultat aboutit à une véritable sacralisation du Musée lui-même assorti d'une sorte de « religion de l'Art ». De toute façon il fallait innover du point de vue architectural car la galerie et le cabinet tels qu'ils étaient conçus ne répondaient plus aux besoins du moment, à la muséographie qui demeurait plus exigeante encore, aux collections de plus en plus vastes.

Toujours est-il que si en France les choses furent plus rapides et spectaculaires (sécularisation et nationalisation des biens privés), il en fut de même ailleurs mais selon des schémas divers (cas extrême de la Russie où le Musée National de l'Ermitage et du palais d'Hiver n'est créé qu'après la Révolution de 1917).

De plus en plus les musées vont s'orienter sur des institutions palatiales avec une présentation ordonnée. Le courant romantique aidant, on va tenter de remonter aux sources, étudier des périodes jusque là délaissées (le Moyen-âge, la Préhistoire). Cependant, ces domaines font l'objet dans un premier temps d'une présentation désordonnée (Musée des Augustins, Cluny, Nuremberg) car la chronologie en est mal connue.

Au XIXème siècle la peinture va garder sa suprématie et plus que jamais revêtir le symbole de l'Art lui-même. La disposition dans les musées va le plus souvent se faire autour d'elle. La sculpture devient alors plus prisée mais toujours en ce qui concerne l'Antiquité alors que l'intérêt pour la sculpture médiévale s'éveille peu à peu.

Fait nouveau, les Musées vont drainer vers eux une partie de la production artistique. Les collectionneurs ne sont donc plus l'élément prédominant et souvent l'idée que des œuvres ou des collections vont être destinées à des musées fait son chemin (exemple de la collection Alexandre Du Sommerard achetée par l'Etat en 1842 pour Cluny sous la pression du public - 1 434 objets - même chose pour la collection Revoil au Louvre). Ainsi les Musées vont s'enrichir de façon spectaculaire d'autant plus que dans certains cas ils disposent de moyens financiers très importants.

Enfin le public lui-même va changer car il est présent en nombre ce qui explique le succès et l'épanouissement des musées. Il est bien sûr constitué de peintres et d'amateurs mais aussi d'un public d'hommes et de femmes de la rue qui va devenir de plus en plus l'unique public des musées (il n'y a plus de nos jours de public véritablement spécialisé). On ne s'étonnera donc pas de voir surgir un certain nombre d'*idéologies muséologiques* surtout à partir de 1830. Cette réflexion sur le rôle du musée lui-même s'exerce sur sa vocation artistique et sur sa vocation scientifique.

Wilhem Von Humboldt (1767-1835), fondateur de l'Université de Berlin et homme d'Etat, développe ainsi une notion élitiste du Musée qui selon lui, doit abriter les chefs-d'œuvre de l'Art Antique et de l'Art Européen. Léopold Karl Wilhem Von Ledebur (1799-1877), directeur des Antiquités Nationales, quant à lui, adopte une vision plus universelle en lui assignant un domaine couvrant toutes les périodes mais en particulier (et surtout) la culture allemande. Ainsi deux types d'institutions différentes vont peu à peu s'individualiser :

- les Musées des Beaux-Arts
- les Musées d'Art et Traditions populaires ou ethnographiques

En général les premiers seront largement plus favorisés que les seconds.

Nous pouvons individualiser deux grandes phases au cours du XIXème siècle en ce qui concerne les musées. La première moitié du siècle jusqu'en 1850 environ correspond à leur implantation proprement dite. Le milieu du siècle voit ensuite leur plein épanouissement. L'Allemagne est alors à l'avant-garde du mouvement ce qui a priori peut paraître curieux. Souvenons-nous qu'elle a beaucoup souffert pendant les guerres napoléoniennes et qu'elle n'est pas unifiée. Les divers peuples qui la composent éprouvent alors le désir de se rattacher à une origine commune, à des racines profondes. Un exemple significatif demeure la ville de Cologne dont la cathédrale, inachevée depuis le XIVème siècle, est terminée à la demande générale (un architecte français en dresse les plans). Toujours à Cologne on redécouvre les Primitifs alors qu'en France on ne s'y intéressera qu'au début du XXème siècle.

# 3 la naissance des musées français en quelques dates

**1789** : Avec la Révolution Française, le peuple s'approprie les biens nationaux. Afin d'assurer la sauvegarde de ces richesses, menacées de vandalisme, **un lieu neutre est créé : le musée est né. Les significations religieuses monarchiques ou féodales disparaissent.**

L'État devient un conservateur au nom de l'Histoire Nationale, de l'Instruction.

**3 novembre 1792** : La circulaire Roland relance dans tous les départements le travail d'inventaire et de conservation.

**1794** : La Révolution, conquérante de l'Europe, se lance dans une vaste entreprise de « rapatriement » d'œuvres d'art prises à l'ennemi vaincu. Elles rejoindront le musée.

**1801** : Le **Ministre Chaptal** propose de répartir dans 15 villes de province des lots. **C'est la naissance des musées de province**, placés sous la responsabilité des villes mais aussi sous la tutelle de l'État.

**Première moitié du XIXème siècle** : Le Musée devient un lieu d'étude pour les artistes. Les salles sont envahies par les copistes et notons que les femmes interdites à l'école des Beaux-arts s'y rendent. Se développe également des ateliers de moulages. Le grand public n'y a accès que le dimanche. L'entrée est gratuite jusqu'au début 1920.

**Deuxième moitié du XIXème siècle** : Les grandes expositions attirent de plus en plus de monde. Le musée s'impose face à la nouvelle société. Les donations se multiplient et deviennent la principale source d'enrichissement du Musée. L'Angleterre inaugure la pratique des expositions dites « temporaires », qui permettent au musée de renouveler ses présentations en empruntant à des particuliers.

**Début XXème siècle** : Le Musée s'ouvre aux artistes contemporains. Des musées d'Art Moderne apparaissent. (ex : Rodin fait une donation de son vivant et demande en échange l'ouverture d'un musée, il faudra 4 ans de négociations pour que ce projet aboutisse). La période de l'entre-deux guerre voit l'évolution de la muséographie. Il ne s'agit plus de « stocker » les œuvres mais de les mettre en valeur. On crée des réserves et on aménage des salles d'expositions temporaires.

**1968** : Un nouveau type de musée est créé : les écomusées, dont la vocation est sociale.

En 200 ans, le musée est passé d'un lieu d'étude pour les spécialistes chargés de conserver les vestiges du passé à un lieu ouvert aux artistes vivants et au public non averti entre autre.

# 4 la naissance du musée de Castres

Le musée de Castres ne s'est pas toujours nommé Musée Goya. Cette appellation ne date en effet que de 1947. Toutefois, avant cette période de l'après Deuxième Guerre mondiale, le musée a suivi un parcours des plus intéressants.

La ville de Castres se développa à partir du IX<sup>ème</sup> siècle autour de l'abbaye Saint-Benoît qui s'élevait sur l'emplacement de la cathédrale actuelle. Ville marchande mais aussi centre de culture, elle possédait au XVII<sup>ème</sup> siècle une académie fondée le 19 novembre 1648. Autre institution importante, la fameuse Chambre de l'Edit ou chambre mi-partie, issue de l'édit de Poitiers en 1577, s'installa à Castres, ville protestante, le 22 mars 1632. Cette instance, chargée de régler les différends entre les deux communautés religieuses, entraîna à Castres la présence de personnages illustres comme Paul Pelisson-Fontanier (1624-1693), futur secrétaire du roi et membre de l'Académie Française ; Pierre de Fermat (1601-1661), grand mathématicien qui siégea huit ans à la Chambre de l'édit et mourut à Castres ; le pasteur Raymond Gaches (vers 1615-1668), orateur de talent. Le personnage le plus intéressant pour notre propos est Pierre Borel (Castres, vers 1620-1671), médecin du roi, auteur des *Antiquitez de Castres* (1649) et propriétaire d'un remarquable cabinet de curiosités.

Malheureusement la disparition, en 1670, de la Chambre de l'Édit (transférée à Castelnaudary) et celle de l'Académie, dont la dernière séance date du 15 avril 1670, interrompirent cette dynamique. De 1665 à 1673, sous l'épiscopat de monseigneur Michel de Tuboeuf, confesseur du roi Louis XIII, le nouvel évêché fut construit sur des plans de Jules Hardouin-Mansart ; les jardins (1670) furent le fait, selon la tradition de Le Nôtre. Ainsi voulait-on affirmer, de façon manifeste, la puissance royale et celle de la religion catholique. Ce bâtiment, devenu bien national sous la Révolution, fut acquis par la commune en 1794 ; l'administration s'y installe et s'y trouve encore de nos jours.

Il fallut attendre le XVIII<sup>ème</sup> siècle pour que soit créée à Castres une académie de dessin dans un contexte favorisé par la présence de deux loges maçonniques et l'action de la famille de Labarthe depuis 1750. Cette académie vit le jour en 1786, à l'initiative des consuls, et fut confiée au sieur Dauphin chargé de dispenser un enseignement gratuit. Ce dernier joua également un certain rôle à Castres durant la Révolution.

En fait, la première tentative de création d'un musée à Castres date de 1792 et est due à Jean Jacques Louis Béranger (Genève, 1736 - Réalmont, 1802) et à son assistant, Rousseau, peintre et architecte. Chargés par le comité d'Instruction publique d'organiser un dépôt littéraire, c'est-à-dire une bibliothèque publique à Castres, les deux hommes conçurent le projet d'un muséum national doté de quatre salles dans l'ancienne demeure des Labarthe, l'hôtel Frascati. Faute de crédits, le projet resta lettre morte et la « salle du Peuple souverain » ne fut pas ouverte. Ce fut le début d'une longue période d'attente, surtout en raison des événements survenus en 1797 après l'agitation royaliste, période pendant laquelle la préfecture du Tarn fut transférée à Albi.

La véritable naissance du musée doit être située en 1840, comme nous l'indique le premier catalogue des collections publié en 1866. En 1840 donc, les neuf tableaux que possédait la ville depuis son établissement dans l'évêché sous la Révolution furent rassemblés dans une salle pompeusement dénommée « musée ». Ces pièces sont loin d'être des chefs-d'œuvre : un *Saint Michel* attribué à Jean-Pierre Rivalz, un *Hercule et Omphale* de Charles Joseph Natoire, deux batailles attribuées à Jacques Courtois, une *Marine* de l'Ecole de Joseph Vernet, etc.

Aussi modeste fût-il, le musée suscita, dès cette année-là, à la fois les dons et les dépôts de l'Etat. Charles Valette (1813-1888), peintre et paysagiste, offrit à sa ville natale une *Vue de la forêt de Fontainebleau* exposée au Salon parisien, don accepté le 9 octobre par délibération du Conseil municipal. Le premier dépôt de l'Etat (on disait alors « don du Gouvernement ») intervint aussitôt ; il s'agit du *Site du Dauphiné* d'Isidore Dagnan (1794-1873) suivi, deux ans plus tard, du magnifique tableau *Les Bergers de Virgile* de Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871) et de la *Bénédiction Urbi et Orbi* de Jean-Auguste Bard (1812-1862), élève d'Ingres. Jusqu'en 1860, vingt-trois œuvres vinrent enrichir le fonds existant, comme le *Portrait de Louis-Philippe* d'après Winterhalter, dépôt de l'Etat ou la *Nature morte au lièvre* de Jacques-Hippolyte Serres (Castres, 1816 - vers 1892), don de l'artiste.

En réalité ce musée, assez rudimentaire selon les termes d'Adalbert Chamayou, conservateur en 1911, ne prit sa véritable signification qu'après 1867, date à laquelle la ville procéda elle-même à des achats d'œuvres d'art. L'année précédente, un conservateur, Augustin Tailhades, avait été nommé par le maire Alquier Bouffard.

D'abord situées dans l'aile est de l'évêché au premier étage, ces trente-deux toiles furent accompagnées de collections d'histoire naturelle dès le 12 août 1844, quand la municipalité acquit le cabinet du sieur Brianne pour la somme de 2 000 F. Ceci entraîna le déplacement des collections de peinture dans l'actuelle salle du Conseil municipal. Entre 1860 et 1866, dix-sept tableaux vinrent enrichir le fonds. A un dépôt de l'Etat, les *Ruines de Tusculum* de Charles Lecointe (1824-1886), attribué en 1855, il faut ajouter le don de trois tableaux (*Bataille de Bozul*, *Le Port d'Oran*, *Saint Paul*), par Eugène Pereire, député du Tarn. Le premier catalogue du musée, *Notice des tableaux exposés dans les deux salles de la mairie de Castres (Tarn)*, édité en 1866, comptait quarante-neuf œuvres.

Le 19 janvier 1867, la Ville acquit auprès du sieur Guédy treize toiles au prix de 1 800 F. Le 29 janvier 1869, l'ingénieur Teraillon céda sa collection minéralogique comportant 2 030 échantillons pour 1 200 F. En 1878, la Ville poursuivit encore son effort afin de regrouper toute la collection dans l'aile est de l'hôtel de ville et fit exécuter des travaux dès le mois d'août. L'année suivante, elle acheta, à la suite d'une exposition à Castres, quelques œuvres d'Adolphe Appian, élève de Corot, *L'Orpheline* de Gabriel Golse, les *Falaises dans le Finistère* de Maurice Maniquet, et un dessin d'Isidore Pils.

En 1884, le conservateur Victor Bonnet, ingénieur de la ville, publia la seconde édition du catalogue dénommé *Catalogue des tableaux, statues et gravures exposés au musée de Castres*. Comme nous pouvons le constater, la diversification des collections ainsi que leur éclectisme faisaient alors de l'établissement un ensemble à vocation encyclopédique. L'année 1871 avait vu arriver de prestigieux dépôts de l'Etat et en particulier des sculptures : *La Cigale* de Jules Cambos, malheureusement fondue en 1942, et *l'Achille Blessé* d'Henri Maniglier. En 1872, le Musée du Louvre procéda à un envoi massif (neuf toiles) dont un *Portrait du maréchal Soult* par Désiré Court ainsi que deux scènes de batailles par Jacques Courtois. Cette politique depositaire demeura inchangée jusqu'en 1927. Le transfert de la bibliothèque, en 1887, donna lieu à une nouvelle extension du



musée (trois salles). Une troisième édition du catalogue fut publiée ; on dénombrait alors quatre-vingt-dix-sept tableaux, quarante et un bustes et statues, dont huit pièces de Jules Cambos, vingt-cinq gravures et une galerie historique du pays castrais composée de soixante-dix-sept portraits. Cette galerie fut créée entre 1884 et 1888 par Louis Barbaza (1830-1902), écrivain originaire de Castres. C'est durant cette période de 1880 à 1890 qu'il faut situer l'ère des grandes donations. Nous devons insister sur l'ampleur de ces dons ou legs (16 au XIX<sup>ème</sup> siècle et 31 au XX<sup>ème</sup> siècle), de la plus modeste à celle qui fit entrer les Goya dans les collections castraises.

# 5

## une donation décisive : Marcel Briguiboul

Déjà en 1881, Marcel Briguiboul (1837-1892) avait donné deux de ses œuvres : *Cain mourant* et *Mars et Minerve*. En 1893, son fils Pierre légua à la ville un ensemble exceptionnel d'œuvres d'art, accepté par le Conseil municipal le 27 septembre 1894. Dès le 6 août précédent, les trois chefs-d'œuvre de Goya, l'*Autoportrait aux lunettes*, le *Portrait de Francisco del Mazo* et la *Junte des Philippines*, avaient été amenés au musée en compagnie de soixante-douze objets dont seize tableaux, des meubles, des armes et des tapisseries. Parmi les peintures figurait le *Saint Jean à Patmos* de Juan Mates et parmi les objets d'art, le casque en ivoire de Georges II d'Angleterre. A terme ce legs, complété en 1927 par une nouvelle cession légataire de la part de madame Briguiboul, devait être à l'origine de la vocation hispanique du musée.

Outre une collection de fossiles et de coquillages donnée par le naturaliste Léonce Roux du Carla, il faut noter en 1890 le don de collections de minéralogie, géologie, paléontologie et ornithologie proposé par l'avocat Adalbert Chamayou. Cette libéralité acceptée en 1891, Chamayou fut nommé conservateur du musée le 31 mai 1892 ; c'est lui qui devait réaliser la quatrième édition du catalogue du musée en 1911 (*Catalogue raisonné du musée*).

De 1890 à 1911, le musée continua à s'enrichir. Le comte Cillard de Kermainguy céda, en 1896, un ensemble remarquable d'armes anciennes. Valentin Jumel de Noireterre (1824-1902) donna à son tour en 1896 des peintures et des dessins de sa main ainsi qu'une collection mexicaine de tout premier ordre. Le peintre Jean François Batut (1828-1907) offrit des peintures parmi lesquelles les portraits de Jaurès et du sculpteur Cambos, des dessins ou aquarelles de sa main ainsi que de son fils Léopold Jean François Batut (1858-1902). En 1902, le legs d'Ernest Barthe, qui laissait une part de sa fortune pour l'entretien du musée et de la bibliothèque, permit en 1909 la réfection complète du musée qui ouvrit à nouveau ses portes le 27 mars 1910 au premier étage de l'hôtel de ville. Onze salles existaient alors dont sept consacrées à la peinture et à la sculpture, quatre à l'archéologie et aux sciences naturelles. Le musée possédait 154 tableaux, quarante-deux statues, sept bustes, quatre bas-reliefs, quatre-vingt-seize portraits de la galerie historique, vingt-cinq gravures et aquarelles.

La guerre de 1914-1918 entraîna une période de repli. Après *Le Guignol des Champs-Élysées* d'Edmond Alexis Dehodencq (1889), *La Rue* de Jules Adler (1894), *L'Absoute* de Georges Claude (1897), *L'Eglise Saint-Séverin* de Charles Darrieux (1912), les grands dépôts de l'Etat devinrent très rares : deux en 1927, pour s'interrompre jusqu'en 1949. Le legs de madame veuve Briguiboul fait en 1927 et accepté l'année suivante, fit entrer au musée le reste des collections de Marcel Briguiboul ainsi que ses propres œuvres et octroya à la municipalité la villa de Maillot construite en 1902. Cette « villa Briguiboul » devait, selon la volonté de madame Briguiboul, devenir un musée. Ouvert en 1929, celui-ci eut une brève existence : fermé durant l'Occupation, il rouvrit ses portes le 17 octobre 1948, mais les ferma définitivement le 7 août 1951 par manque de moyens et de locaux adaptés à sa fonction.

# 6 du musée de Castres au musée Goya

Au milieu de ce désintérêt quasi général, il fallut attendre 1931 pour que la situation du musée évolue. Jean Laran, futur administrateur général de la Bibliothèque Nationale, Gabriel Rouchès, conservateur du Cabinet des dessins du Louvre, René Huyghe et Xavier Desparmet Fitz-Gérald s'intéressèrent aux collections. En 1938, l'exposition « Peintures de Goya dans les collections de France », organisée à l'Orangerie par René Huyghe et Charles Sterling, permit de présenter à Paris les trois tableaux de Goya qui seront restaurés en 1962 par Jean Gabriel Goulinat.

En 1941, Marcel Delaunay (Rouen, 1876-1959), peintre normand, président de la Société pour la protection des monuments et des sites de l'Eure, allait être à l'origine de la rénovation du musée et de la création de la Société des amis des musées dont la présidence fut assurée par Jean Lasbordes (1899-1968), amateur éclairé et donateur généreux. Lors de cette rénovation fut découverte, en 1942, dans la salle des Etats diocésains, la frise des blasons des évêques de Castres de 1317 à 1802. Le 17 juin 1945, le musée, complètement mis à neuf, fut inauguré par René Huyghe. La nomination, en 1947, de Gaston Poulain au poste de conservateur couronna cette renaissance. En accord avec les instances de l'Etat et de la ville, le musée de Castres prit alors le nom de « Musée Goya ». En 1949, une série de dépôts prestigieux vint préciser cette vocation hispanique avec le soutien de l'Inspection générale des musées de province, dirigée par Jean Vergnet-Ruiz. Parmi ces dépôts, nous trouvons deux toiles essentielles : le *Portrait de Philippe IV* par Velázquez et la *Vierge au chapelet* de Murillo. La salle Philippe IV, consacrée aux œuvres du Siècle d'Or, fut ouverte au public en 1956.

En 1952, un guide sommaire du Musée Goya vit le jour ; cette publication fut rééditée en 1955, puis remplacée par un album illustré en 1961. Entre-temps, le Musée Jean Jaurès fut inauguré en 1954 après l'exposition centenaire de la naissance du tribun socialiste originaire de Castres. Enfin en 1957, étant donné la richesse des collections, le Musée Goya fut porté sur la liste des musées classés de France ; l'année suivante, une salle dédiée aux gravures du maître aragonais fut aménagée. Elle prit en 1969 le nom de salle Jean Lasbordes en hommage à ce grand donateur disparu. L'œuvre gravé de Goya se trouva complété en 1971 par l'achat de la série des *Disparates* et en 1972 par celle de la *Tauromachie*. Cette même année, le conservateur Roger Gaud put inaugurer une salle consacrée à la peinture du Moyen-Age où *L'Adoration des Mages* d'Alejo Fernández prit place après son acquisition en vente publique en 1973.

Déjà avec Gaston Poulain, une politique active d'expositions temporaires avait largement contribué à étendre la renommée du musée. Une deuxième édition du guide illustré vit le jour en 1964, suivie de quatre autres jusqu'en 1981. Durant les années 70, des expositions internationales se succédèrent : « Eugenio Lucas et les satellites de Goya » (1972), « Mariano Fortuny et ses amis français » (1974), « Salvador Dalí - Hommage à Goya » (1977), « Martín Rico » (1979).

Entre 1980 et 1986, sous la direction de Jeannine Baticle, conservateur au département des peintures du Louvre, le musée allait entrer dans une phase active de développement. La salle Goya et les salles des XVII<sup>ème</sup>-XVIII<sup>ème</sup> siècles furent rénovées entre 1982 et 1986. L'inventaire général des collections fut alors entrepris selon des normes modernes et le musée se dota d'un laboratoire photographique ainsi que de réserves. Un nouveau petit album fut édité en 1986, 1987, 1989.

Mais c'est dans le domaine des acquisitions que les progrès furent les plus spectaculaires, par le biais de la mise en place des Fonds Régionaux d'Acquisition des Musées à partir de 1982. En dix ans, le Musée Goya put ainsi acquérir cinquante œuvres grâce au FRAM, aux dépôts de l'Etat, aux achats des Amis des musées et à un certain nombre de dons. L'octroi par la ville de crédits d'acquisition à partir de 1990 permit même d'intervenir en vente publique. Parmi ces acquisitions, il faut citer *Les Enfants du comte Casa Florez* de Vicente López (achat FRAM 1984), *L'Annonciation*, *La Visitation* et *Le Mariage de la Vierge* d'Alonso Cano (achat FRAM et Amis des musées en 1983, et don anonyme en 1986), *La Crucifixion* et la *Transfiguration du Christ sur le mont Thabor* de Juan Rexach (achat FRAM en 1985) et le *Portrait d'homme écrivant* de Pablo Picasso (dépôt en 1992 à la suite de la dation Jacqueline Picasso), sans préjudice de nouveaux dépôts de l'Etat (*Portrait de Philippe III par Pantoja de la Cruz*).

Cette politique trouve sa consécration en 1993 avec l'achat du *Christ servi par les anges dans le désert* (1515-16), chef-d'œuvre de Francisco Pacheco, le maître et le beau-père de Velázquez, grâce au Fonds National du Patrimoine, à la participation de la Région Midi-Pyrénées, de la Ville et de deux mécènes : les Laboratoires Pharmaceutiques Pierre Fabre ainsi que la Lyonnaise des Eaux-Dumez. Restauré en 1998 grâce au mécénat de la BNP, l'œuvre a retrouvé tout son éclat d'origine et a révélé la participation de Velázquez dans l'atelier de son maître.

Depuis lors, le Musée Goya a pu étoffer son fonds par une politique systématique visant à combler les lacunes importantes. Le *Jugement Dernier* de Francisco Pacheco est acheté grâce au FRAM en 1996 et restauré grâce à Yves Saint-Laurent Couture, Gras et Savoye... Les gravures de Goya de la série d'après Velázquez (1778) sont systématiquement recherchées et acquises souvent par les Amis des Musées. Reconstitués sur des nouveaux statuts en 1996, ils ont acquis plus de sept-cent membres et sont un véritable relais dynamisme auprès de la population locale. Une nouvelle participation du Fonds National du Patrimoine de la Région, de la Ville et des Laboratoires Pierre Fabre fait que la *Déploration du Christ* de Vicente Macip et Joán de Joanes intègre les collections, en 1999, jetant les bases d'une future salle consacrée à la Renaissance en Espagne. Le musée s'attache aussi à développer des nouveaux secteurs : les dessins anciens (dessins de Pacheco, Ribera) et la numismatique depuis les Ibères au XVIII<sup>ème</sup> siècle. L'octroi de crédits suffisants au Musée depuis 1999 autorise l'intervention en vente publique tant en France qu'en Espagne. Les artistes français du XIX<sup>ème</sup> siècle ayant traité de sujets hispaniques ne sont pas oubliés : A. Dauzats, L. Bonnat, H. Fantin-Latour, E. Giraud ont fait l'objet d'acquisitions marquantes. Depuis 1987 un programme assidu d'expositions de haut niveau est maintenu : « Picasso chez Goya » (1987), « Les Elèves espagnols de David » (1989), « La France et la Conquête de l'Amérique » (1992), « Les Peintres et l'Espagne de Delacroix à Manet » (1997), « Velázquez et la France » (1999), « La Musique et les Arts figurés en Espagne » (2000) ont permis d'atteindre un niveau national et international.

En 1993 la création du Centre d'Etudes Hispaniques Francisco Goya, association à buts scientifiques, permet la publication d'actes de colloques ; il est amené à se développer

grâce à des partenariats outre-Pyrénées. Enfin de nouvelles surfaces ont été octroyées en décembre 2001 : le service éducatif et culturel a vu le jour offrant aux scolaires de véritables parcours culturels en collaboration avec l'Education Nationale et de multiples partenaires. La perspective de la rénovation-extension de l'établissement, menés par les différentes municipalités, autorise de nouveaux dépôts : le Musée Tessé du Mans (peintures XVème et XVIIème siècles), le Musée des Antiquités Nationales de Saint-Germain-en-Laye (bronzes ibériques), le Musée Saint-Raymond de Toulouse, le Musée d'Angers, le Musée de Tarbes, le Musée du Louvre ont répondu à notre appel. Un spectaculaire dépôt de quarante-cinq sculptures espagnoles du Siècle d'Or et du XVIIIème siècle par le Musée National de la Renaissance offre la perspective d'une salle complète de sculpture espagnole dans une future présentation. Un vaste travail attend l'équipe du Musée Goya, à la mesure des efforts passés ; de plus en plus sollicité pour le prêt de ses collections, notre musée se voit peu à peu reconnu et dévoilé au plus grand nombre. Le but recherché demeure des plus simple : le parcours le plus cohérent possible à travers l'Hispanité, de l'Antiquité à nos jours, sans oublier ce fonds ancien, d'avant le Musée Goya, et dont la qualité impose le respect.

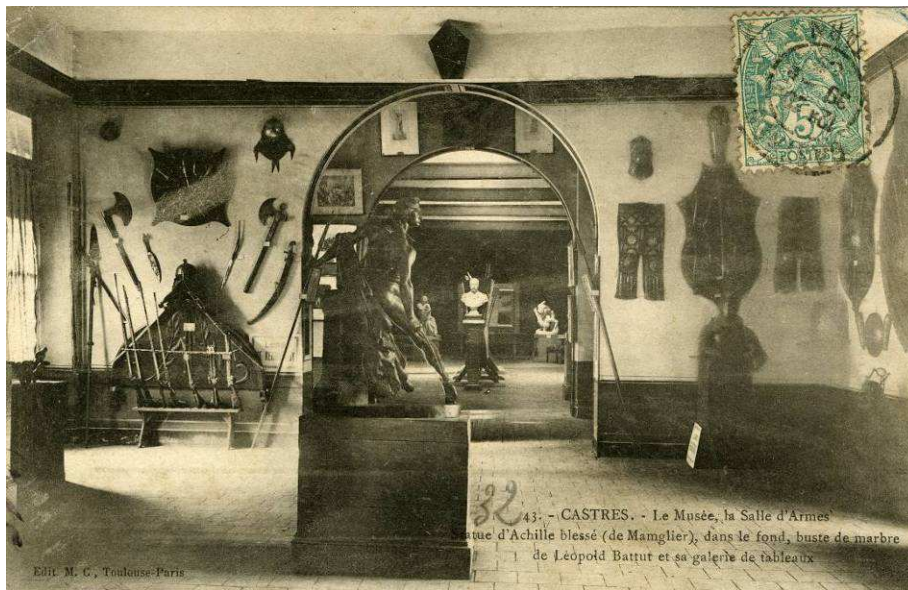
## LES NOUVEAUX ENJEUX

Le nouvel enjeu de l'établissement porte sur l'art moderne et contemporain. L'achat de la série Gaudí de Joan Miró vient souligner cette priorité d'ouverture vers les nouveaux publics. La mise en réseau avec de prestigieuses institutions (Le Louvre, l'Académie San Fernando de Madrid) corrobore cette politique suivie initiée voici plus de vingt ans déjà.

Ainsi donc histoire régionale et hispanité continuent à faire la richesse de Castres qui doit devenir une sorte de « passage obligé » pour les amateurs d'art hispanique. L'exposition à Madrid et à Bilbao en 2002-2003 des chefs-d'œuvre du Musée Goya a attiré près de 80 000 visiteurs suscitant l'étonnement en Espagne devant une telle richesse. Celle de Séville et de Salamanque s'inscrit donc dans ce programme cohérent qui vise à faire du musée Goya un petit sanctuaire de l'Hispanité.

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

Il faut ajouter à cela le succès en 2014 de l'exposition ***Dalí, l'autre visage, Dalí et le livre d'art*** et celle en 2015 de Manuel Ocampo venu en résidence au mois de juin revisiter, concevoir et produire en 5 semaines l'exposition autour de ***La Junte des Philippines*** à l'occasion de son bicentenaire.



Les galeries du musée de Castres, vers 1900,  
Archives municipales de Castres, 31 Fi 0237



La Salle des Etats, vers 1900,  
Archives municipales de Castres, 31 Fi 0238

# 7

## les chefs-d'œuvre du musée Goya

Vicente Macip le vieux  
(Vers 1475-1550)

### **La Déploration du Christ**

1<sup>er</sup> quart du XVI<sup>ème</sup> siècle

La relation particulière entre la Péninsule ibérique et les Flandres, au XV<sup>ème</sup> siècle, annonce un style hispano-flamand. Il devient aussi fréquent pour les peintres espagnols de partir en Italie pour acquérir techniques et savoir-faire et de revenir dans leur pays. Désormais, les apports italiens et flamands se conjuguent, entre 1520 et 1560, pour créer un style composite. Les artistes se révèlent sensibles à ces apports surtout dans la manière nouvelle de représenter le paysage et de traiter les plans secondaires. Des foyers artistiques comme Valence sont dominés par un intérêt prééminent pour la Renaissance. Le milieu valencien doit beaucoup à Macip, dont la capacité à traduire la foi profonde l'a rendu célèbre.

Cette œuvre démontre bien une évolution dans la représentation du paysage.

Au premier plan, l'artiste a choisi de présenter les personnages bibliques se recueillant sur le corps du Christ mort selon un modèle de Sébastien del Piombo, peints dans une manière très fine ; tandis que se déroule sur un fond d'horizon, à droite, une scène de crucifixion sur la colline du Calvaire. Les personnages du premier plan se détachent devant un paysage lointain, traduisant une influence flamande. On découvre alors Jérusalem animée par de petites silhouettes vaquant à leurs occupations, décrite avec une précision quasi-miniaturiste, on en devine les fenêtres, les tours et les créneaux ; puis à l'horizon se déploient, en perspective chromatique, une chaîne de montagnes, collines, étang et prairies, donnant une véritable dimension spatiale à la composition.



Vicente Macip le vieux  
**La Déploration du Christ**  
(1<sup>er</sup> quart) XVI<sup>ème</sup> siècle  
Huile sur bois  
H : 0,79 m ; L : 0,65 m  
Musée Goya, Castres.

Diego Velázquez (1599-1660)

**Portrait de Philippe IV**

1634-1636

Qualifié de « Siècle d'or » tant la production artistique a été prolifique à cette époque-là, le XVII<sup>ème</sup> siècle en Espagne voit naître plusieurs générations d'artistes talentueux ; parmi eux, Velázquez dont l'œuvre novatrice justifie son qualificatif de « peintre des peintres ». Quelques années après avoir terminé son contrat d'apprentissage chez son maître Francisco Pacheco, Velázquez devient rapidement peintre de la cour du roi Philippe IV, en 1623. Il possède parfaitement son art qui a évolué des sujets naturalistes de sa jeunesse vers des thèmes plus officiels ou des portraits exécutés avec un raffinement extrême, dont l'influence est remarquable surtout au XIX<sup>ème</sup>, avec Edouard Manet.

Malgré le ton officiel de ce tableau, l'évolution du portrait royal est indéniable. En effet, Velázquez met au point un type nouveau, dans son œuvre, de représentation royale. Le modèle n'est plus figuré dans l'apparat et la majesté, mais de manière beaucoup plus simple.

Abandonnant la figure figée dans un espace neutre et non défini, il choisit de représenter le roi en costume de chasse, grandeur nature, dans un espace extérieur naturel et aéré. Le monarque et le paysage sont étroitement liés par la gamme harmonieuse de gris, d'ocres et de verts. Le paysage participe ainsi à la composition de la toile par la nuance et le dégradé de ses coloris et par la mise en place de certains éléments comme le chêne, l'arbre royal par excellence, où se détache la figure attentive de Philippe IV.

L'artiste, en dotant le portrait d'un environnement naturel, presque esquissé, suggère en un jeu de miroir, le calme et la sérénité du roi Philippe IV, renouvelant ainsi l'art du portrait de cour.



Diego Velázquez  
**Portrait de Philippe IV**  
1634-1636  
Huile sur toile  
H. : 2m ; L. : 1,20 m  
Musée Goya, Castres.



Francisco Pacheco (1564-1644)

***Le Christ servi par les anges dans le désert***

1616

Le repas du Christ dans le désert raconté dans les Evangiles

Les textes bibliques font très peu référence à cet épisode qui fait suite aux tentations du Christ dans le désert.

Après son baptême par saint Jean-Baptiste, Jésus se retire pendant quarante jours dans le désert, où il jeûne. Le diable lui fait subir trois tentations : Satan lui ordonne d'abord de transformer des pierres en pains. Jésus lui répond : "il est écrit : Ce n'est pas de pain seul que vivra l'homme, mais de toute parole qui sort par la bouche de Dieu" (Matthieu 3,4). Ensuite Satan l'enlève et le dépose sur un pinacle du Temple et lui demande de se jeter dans le vide car "il est écrit : A ses anges il donnera des ordres pour toi, et sur leurs mains ils te porteront". Jésus répond : "il est encore écrit : Tu ne tenteras pas le seigneur ton Dieu". Satan lui montre alors tous les royaumes du monde et les lui promet en échange de sa soumission. Jésus répond "il est écrit : C'est le seigneur ton Dieu que tu adoreras et à lui seul tu rendras un culte".

Matthieu conclue ensuite l'épisode des tentations par cette phrase : "Alors le diable le laisse et voici que des anges s'avancèrent, et ils le servaient" (Matthieu 4, 11). Marc est encore plus bref, résumant les tentations et le repas en trois phrases : "Et aussitôt l'Esprit le pousse au désert. Et dans le désert il était pendant quarante jours, tenté par le Satan. Et il était avec les bêtes sauvages, et les anges le servaient" (Marc 1,12 et 13).

Luc et Jean n'y font pas référence.



Francisco Pacheco

***Le Christ servi par les anges dans le désert***

1616

Huile sur toile

H : 2,68 m ; L : 4,18 m

Musée Goya, Castres.

### L'histoire du tableau

Le Christ servi par les Anges est peint entre 1615 et 1616, comme en atteste le dessin préparatoire, daté de 1615, conservé au Musée d'Art de Catalunya de Barcelone. C'est une commande destinée au réfectoire du couvent de San Clemente, comme le précise Pacheco lui-même dans son *Arte de la Pintura* (chap. 13 p. 639, ed. Catedra, 1990). Le couvent de San Clemente el Real doit son nom à la fête de saint Clément, qui est le jour de la reprise de Séville aux Musulmans. Il s'élève près du fleuve Guadalquivir, dans l'enceinte de l'ancienne Séville. Il jouit d'une protection royale, en raison de la présence parmi les religieuses de la fille d'Alphonse X, puis de la sépulture des reines. L'église est inaugurée en 1588, elle contient les plus beaux retables baroques de Séville.

Pacheco a déjà travaillé pour le couvent de San Clemente en exécutant entre 1610 et 1613, un retable dédié à saint Jean-Baptiste, qui est l'une des rares œuvres de l'artiste demeurée in-situ.

C'est après 1835, au moment où le Gouvernement espagnol décrète la fermeture des couvents d'hommes et confisque les biens ecclésiastiques qu'il faut situer le départ de l'œuvre pour la France. Le duc de Padoue, cousin des Bonaparte, l'achète vers 1840 et l'inclut dans les magnifiques collections espagnoles du château de Courson, en Ile-de-France, où il demeure jusqu'en 1986.

### Description

Ce tableau, illustre le repas de Jésus après son jeûne dans le désert.

Ce thème est un classique de la peinture espagnole du Siècle d'Or comme en témoignent les œuvres de Pablo de Céspedes, Juan de Roelas, Valdés Leal ou Juan de Uceda.

Vêtu de rouge, le Christ est assis, tourné de trois quarts vers la gauche, devant une table garnie. Trois anges l'entourent et le servent : deux sont agenouillés et présentent des plats ; le troisième, debout, règle le service. A gauche trois anges musiciens jouent de la harpe, du luth et de la viole de gambe. Au-dessus d'une grotte, trois angelots répandent des fleurs sur la table. A droite s'ouvre un paysage désertique peuplé d'animaux sauvages ; dans le lointain apparaît une cité : Jérusalem. En haut à droite volent deux anges porteurs d'offrandes. L'éclairage bien maîtrisé souligne les formes les visages, faisant ressortir le charme des expressions et l'harmonie des couleurs. La luminosité de la table met en valeur les objets qui y sont disposés. En choisissant de présenter le repas dans des céramiques de Talavera, Pacheco fait une allusion à la vie quotidienne espagnole.

Le traitement réaliste de la nature morte contraste avec le modelé italien des personnages qui entourent le Christ : tonalités chaudes, douceur des formes et du paysage, souplesse des étoffes.

### La composition

Une étude au moyen d'un ordinateur doté d'une palette graphique a permis d'individualiser au moins cinq phases successives qui ont consisté à tracer diagonales et médiane ainsi que le report sous forme d'arc de cercle des petits cotés sur les grands. L'intersection de ses lignes de repères et de force laisse apparaître un pentagone régulier ainsi qu'un pentagramme enserrant le groupe du centre ; le groupe des anges musiciens et le paysage sont ainsi séparés en deux ensembles concordants significatifs. D'un point de vue mathématique le rapport entre ces différentes sections de l'œuvre permet de

retrouver la section dorée alors que la composition générale, très équilibrée, laisse apparaître un véritable positionnement des différents personnages sur ce réseau de lignes ou d'arcs de cercle. Le tableau a donc été construit de manière rigoureuse, selon des méthodes voulues comme scientifiques et qui imposent, après la symbolique, un second niveau de lecture savante pour cette œuvre d'exception.

### La symbolique biblique dans le tableau

*Le Christ servi par les anges* constitue une sorte de "rébus sacré" comme aiment à en composer les intellectuels sévillans, où se mêlent une nature morte "bodegón", sujet profane, et la symbolique chrétienne de la Messe.

Le Christ est entouré de trois triades d'anges et d'angelots, le chiffre trois évoquant la perfection de la trinité divine. Les angelots flottent dans l'air. L'un d'entre eux porte une corbeille d'offrandes, signifiant l'abondance des biens célestes. Dans le coin inférieur droit du tableau la présence de saint Jean-Baptiste près du fleuve Jourdain rappelle que le baptême du Christ a eu lieu juste avant sa retraite dans le désert. Outre le Christ, le nombre de personnages représentés est donc de douze. Ce nombre fait référence à celui des apôtres ou des tribus d'Israël. Il rappelle également celui des disciples réunis lors de la Cène, autre repas sacré représenté fréquemment dans les réfectoires monastiques.

Les mets sont disposés sur la table comme des offrandes sur un autel ; le Christ les bénit ainsi que le fait le prêtre lors de la Messe. Le pain symbole de nourriture spirituelle et de vie éternelle, repose sur un linge sacré. Cette évocation de l'Eucharistie est complétée par la présence du poisson, symbole du Christ ; de l'eau, source de vie, purificatrice et régénératrice comme l'eau du baptême ; et du sel, condiment essentiel dans la liturgie baptismale. La grappe de raisin évoque le vin, breuvage de vie et d'immortalité. Lors de la Cène, il est le "sang de l'alliance" et annonce le sacrifice du Christ.

Un ange agenouillé apporte l'huilier et le vinaigrier, qui rappellent les burettes utilisées lors de la Messe. L'ange-maître de cérémonie tient dans la main droite le couteau, instrument du sacrifice. Il porte sur l'épaule gauche un linge liturgique tissé d'or et frangé, symbole de pureté. On remarque enfin un cédrat, fruit réputé à Séville, marque de longévité et de fécondité, une rose, emblème de l'amour divin, un œillet, des rameaux d'olivier, de chêne et d'acacia, essences, aux larges connotations bibliques.

### La part de Velázquez

La participation effective du jeune Velázquez était inscrite en filigrane dans une telle réalisation. Outre le prestige de la commande, les écrits de Pacheco nous laissèrent penser qu'un tel élève ne pouvait pas avoir été écarté de l'exécution du *Christ servi par les anges*. Dans son traité le maître nous dit que Velázquez excelle dans le genre de la nature morte : "il a trouvé la véritable imitation du naturel..." et surtout il ajoute que lui-même "... ne s'est aventuré dans ce genre [qu'] à une occasion, pour faire plaisir à un ami, lors d'un séjour à Madrid en 1625 et j'ai peint un tableau avec deux compositions d'après nature, fleurs, fruits et autres amusements... Je suis parvenu à ce qu'il suffisait pour que face à ces choses ce que j'avais fait de ma main paraisse peint".

Par ailleurs, les tableaux attestés de Velázquez et antérieurs à son départ pour Madrid nous offrent, incluses dans les compositions, des natures mortes ou des objets de la vie courante. A cet égard la *Vieille femme faisant cuire des œufs* (1618, National Gallery, Edimbourg), le *Marchand d'eau de Séville* (1623, Wellington Museum, Londres), *Trois hommes à table* (musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg), *Trois musiciens* (Gemäldegalerie, Berlin), *Le Repas des paysans* (Szepmüvészeti museum, Budapest), *Le*

*Christ chez Marthe et Marie* (1618, National Gallery, Londres) sont autant de références à mettre en parallèle avec le tableau de Castres. Outre le fait que nous retrouvons les mêmes objets représentés, en particulier les couteaux à pointe rabattue et les céramiques de la vie quotidienne très caractéristiques de la production de Talavera et de Triana à Séville, il nous faut bien admettre la similitude d'exécution dans la façon de peindre.

La radiographie a permis de relever des similitudes supplémentaires dans la façon de procéder ainsi que dans la touche du peintre entre la nature morte du Christ servi par les anges et les tableaux cités ci-dessus. Le bodegón du Christ servi par les anges a donc été peint par le jeune Velázquez à peine âgé de dix-sept ans.

Francisco de Goya y Lucientes  
(1746-1828)

**L'autoportrait aux lunettes**

Vers 1800

L'**Autoportrait aux lunettes** [...], se place à la charnière du XVIIIe siècle finissant, porteur d'idées nouvelles dans une mouvance européenne auxquelles le peintre prête toute son attention et le début du XIXe 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 (1746-1828)

**L'Autoportrait aux lunettes**

Vers 1800

Huile sur toile

H. : 0,615, 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 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)

***L'Assemblée de la Compagnie royale des Philippines***

1815



Francisco de Goya y Lucientes, (1746–1828)

***L'Assemblée de la Compagnie royale des Philippines***

1815

Huile sur toile,

H. : 3,27 m ; L. : 4,47 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 Briguiboul. 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 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 sol, 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

Pablo Picasso (1881-1973)

### ***Buste d'homme écrivant***

1973

Dépôt du musée Picasso, Paris, 1992

Le *Buste d'homme écrivant* a été peint à Mougins le 7 juillet 1971 et porte, au dos, la mention indiquant que ce tableau fut exécuté ce jour-là après une autre version. Picasso, tout à la fin de sa longue existence, avait entamé après la guerre, dans un style synthétisant toutes ses périodes passées, des séries consacrées au couple, au jeu de cartes, au peintre et à son modèle. Cette figure d'homme à l'œil unique, tel un cyclope, nous surprend par son ampleur, son étonnante gamme colorée ocre clair et vert pâle. Comme toujours la matière demeure très riche avec des empâtements au sein d'une facture à la fois dense et libre. Picasso reprend ici un thème ancien, celui de l'inspiration de l'écrivain et du poète comme couronné de blancs pétales. Plus que jamais, l'artiste sait aller à l'essentiel à travers cette silhouette majestueuse, proche de certaines représentations médiévales.

Extrait du cat. Paribas, 1997, Jean-Louis Augé.

L'homme écrivant est accoudé à un support, figuré par deux lignes en angle obtus au bas du tableau. Sa main droite tient le crayon à la fin des deux lignes écrites sur la feuille, tandis que sa main gauche caresse une barbe bouclée. Il a suspendu son activité et nous regarde intensément de son grand œil gauche unique, l'air étonné. L'œil droit est suggéré par les cils verts qui dépassent fortement le profil. Sa bouche, charnue, représentée par deux traits épais de couleur crème, est légèrement entrouverte. Le nez est peint de face comme de profil, un dédoublement issu du cubisme que Picasso enrichit de moyens plastiques tels la répartition de l'ombre et de la lumière. La couronne de pétales blancs qui ceint la tête est faite de larges coups de brosse et rappelle la couronne de chêne, un symbole de sagesse, remise dans l'Antiquité aux vainqueurs des joutes poétiques. Le personnage est vêtu d'un habit plissé au niveau des manches. Des coups de brosse blancs, fortement empâtés, rayonnent autour du personnage, en particulier à gauche. La composition triangulaire, solide, donne un air monumental au personnage pouvant évoquer certaines céramiques antiques. La ligne est souple, courbe (nez, barbe, manche)...



Pablo Picasso (1881-1973)

### ***Buste d'homme écrivant***

1973

Huile sur toile

H. : 1,00 m ; L. : 0,81 m

Musée Goya, Castres.



Lorsque vous regardez, ne pensez jamais ce que la peinture (ou n'importe quoi de ce monde) doit être, ou ce que beaucoup de gens voudraient qu'elle soit seulement. La peinture peut tout être. Elle peut être un clair de soleil en pleine bourrasque. Elle peut être un nuage d'orage. Elle peut être le pas d'un homme sur le chemin de la vie, ou, pourquoi pas un pied qui frappe le sol pour dire assez. Elle peut être l'air doux et rempli d'espérance du petit matin, ou l'aigre relent qui sort d'une prison. Les taches de sang d'une blessure, ou le chant de tout un peuple dans le ciel bleu ou jaune. Elle peut être ce que nous sommes, ce qui est aujourd'hui, maintenant, ce qui sera toujours. Je vous invite à jouer, à regarder attentivement... je vous invite à penser.  
**Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, 1974**

#### 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](http://www.ville-castres.fr)

