

## **Francisco de Goya (1746-1828) : « El Dos » et « El Tres de Mayo » (1814).**

Goya, né en 1746 près de Saragosse, a réalisé sa première œuvre, une fresque pour la Basilique du Pilar, en 1772. Son dernier tableau, « La Laitière de Bordeaux », a été peint à Bordeaux en 1827, un an avant sa mort. Pendant plus de 55 ans donc, utilisant de multiples techniques – la fresque, le dessin, la gravure, la peinture à l’huile – Goya n’a cessé de travailler.

Une œuvre importante quantitativement et en même temps très variée. Peintre de Cour certes – ses portraits d’aristocrates ou de membres de la famille royale sont justement très célèbres –, mais il est aussi un grand « peintre de genre ». La vie du petit peuple retient son attention (cf. ses cartons de tapisserie) et l’homme des Lumières, le rationaliste qu’il était, dans ses dessins ou gravures notamment, ne peut s’empêcher de porter un regard critique sur les superstitions ou bizarreries de ses contemporains (cf. Les Caprices).

Mais Goya est aussi le chroniqueur des « Désastres de la Guerre », titre de cette série de gravures consacrées aux ravages causés par l’intervention des armées napoléoniennes dans la péninsule ibérique entre 1808 et 1812. Une série couronnée par deux huiles sur toile majeures, fleurons du Musée du Prado : « El Dos de Mayo » et « El Tres de Mayo » (toutes deux de même dimension : 2,66 m. sur 3,45 m.). Beaucoup de ses œuvres sont conservées à Madrid, dans divers musées ou fondations privées, mais surtout bien sûr au Musée du Prado. C’est également dans ce musée qu’ont été déposées les « peintures noires » - des huiles sur plâtre transférées sur toile – qu’il avait réalisées entre 1820 et 1823 à la Quinta del Sordo, cette maison où il s’était retiré, sourd désormais et déçu par la monarchie des Bourbons restaurée. C’est pour fuir ce régime réactionnaire, obscurantiste, craignant de perdre sa liberté, qu’il avait décidé de se réfugier en France en 1824, à Bordeaux précisément où il est mort en 1828.

### **1. Où voir les tableaux de Goya ?**

Comme nous l’avons dit, c’est au Musée du Prado qu’est rassemblé le plus grand nombre d’œuvres de Goya. Cependant le magnifique portrait de Don Manuel Osorio, sur lequel nous reviendrons, est à New York (Metropolitan Museum), et la belle Isabel Lobo de Porcel à Londres (National Gallery). Quant à la délicieuse Marquise de la Solana, il faut aller au Musée du Louvre pour admirer son magnifique nœud rose posé sur ses cheveux noirs.

Cependant, il existe dans la ville de Castres (sous-préfecture du Tarn) un Musée Goya. Installé depuis 1840 dans un très bel hôtel particulier néo-classique, ancienne résidence de l’évêque, ce musée des Beaux-Arts doit sa vocation hispanique au legs de Pierre Bruguiboul en 1894. Il était le fils d’un peintre et collectionneur qui avait acquis plusieurs œuvres de Goya : l’Autoportrait aux lunettes, le Portrait de Francisco del Mazo, et le plus grand tableau réalisé par Goya, de 3,20 m sur 4,30 mètres : La Junte de la Compagnie des Philippines. Des dépôts de longue durée du musée du Louvre (un Vélasquez et un Murillo notamment) ont confirmé cette spécialisation. Le bâtiment et son superbe jardin à la française magnifiquement entretenu et ouvert au public, constituent un écrin splendide pour cette collection (**voir la photo ci-dessous**).



**Musée Goya de Castres (Tarn) et son jardin à la française : ancienne résidence de l'évêque.**

En dehors de son Christ en croix (1780, 253/153) conservé au Prado, les quelques peintures religieuses de Goya sont encore visibles *in situ*. C'est le cas de sa fresque de la Basilique de Saragosse (Aragon) et de l'extraordinaire toile mystique « La dernière communion de San José de Casalanç » (1819, 250/180) à l'église de Saint Antoine Abbat à Madrid. De même toujours à Madrid, on peut admirer la fresque représentant un des miracles de Saint Antoine de Padoue sur la coupole de l'église de San Antonio de la Florida. Un lieu émouvant, qui est en même temps le lieu de sépulture de Goya.

Enfin, notons que depuis 1996, on peut visiter les panneaux réalisés par Goya en 1772-74 pour la chapelle d'un monastère situé à la périphérie de Saragosse, la Chartreuse d'Aula Dei. Sept subsistent sur les onze réalisés. Ce monastère d'hommes étant encore actif, il a fallu une dispense papale pour que la restauratrice Teresa Grasa puisse officier. Et en 1996 – année de l'ouverture au public et année du 250<sup>ème</sup> anniversaire de la naissance de Goya -, les femmes

n'avaient pas accès à ces œuvres. *Le Monde* du 22 juin 1996 titrait : « Des Goya interdits aux femmes dans un monastère d'Aragon ». Nous pensons que dans l'Espagne de la Movida et d'Almodovar, cette anomalie a été réparée !

## **2. Goya peintre de Cour : une longue ascension.**

Goya, fils d'un doreur sur bois de la cathédrale de Saragosse, était d'un milieu modeste. Il fit son apprentissage de peintre dans sa ville natale mais ne parvint pas à intégrer l'Académie San Fernando de Madrid, créée en 1752, à l'imitation de la France. Il dut donc financer lui-même son séjour à Rome, de 1769 à avril 1771, pour parfaire sa formation. Le goût néo-classique alors dominant à Rome n'éteindra pas le goût de la réalité, l'esprit caravagesque bien ancré chez Goya.

Marié le 25 juillet 1773 à Josefa Bayeu, le couple s'installa à Madrid, où le beau-frère de Goya Francisco Bayeu, peintre du roi, l'utilisa – et l'exploita ! - comme assistant. Il fut chargé de réaliser des « cartons » qui servaient de modèles aux Maîtres tapissiers de la Manufacture royale. Il en avait réalisé 63, de 1775 à 1788, prenant pour modèles des scènes de la vie populaire (ex. Le marchand de vaisselle), des scènes de loisir (ex. l'Escarpolette ou Colin-Maillard, la Gallina ciega en espagnol).

Arrêtons-nous un instant sur **L'Ombrelle ou Le Parasol** (1776-78, 104/152 cm, Prado), **voir le détail ci-dessous, puis l'œuvre complète.**

Une jeune fille richement habillée est assise légèrement à gauche de l'axe médian. Le charme du tableau émane essentiellement du personnage féminin, souriant, heureux de vivre, vivant et direct. Elle offre au spectateur un regard mutin, un sourire à peine esquissé, un rien provocateur, un port de tête gracieux, souligné par le chignon. Le mouchoir de tête rouge contraste avec la chevelure noire. La jeune fille est consciente de son charme et en joue.

À sa gauche, un jeune homme debout, la main gauche sur la hanche, la protège de son ombrelle. S'agit-il d'un serviteur ? Sa tenue modeste pourrait le laisser penser. La dame tient un éventail de sa main droite tendue, un petit chien d'intérieur repose, petite boule noire, sur sa jupe étalée. La scène se déroule en extérieur, des arbres apparaissent à droite, à gauche la jeune fille est assise devant un mur, dont l'oblique contraste avec celle de la mince tige qui surgit derrière le jeune homme.









La construction est pyramidale, un triangle contient les figures. Mais le tableau est animé par les diagonales qui se répondent et donnent du rythme à une scène a priori de repos. La diagonale du mur est prolongée par le manche de l'ombrelle et le haut du bras gauche de l'homme, auxquels répond l'avant-bras droit de la dame terminé par l'éventail. Quant à l'arbre gracile, diagonale inverse, il répond à la position de l'avant-bras gauche de l'homme.

La pureté, la simplicité du dessin met en valeur l'élégance des formes. Goya utilise de larges surfaces colorées, en contraste, sans souci du détail. La palette est lumineuse. La tache vert-bleu de l'ombrelle, avec quelques cannelures plus claires, contraste avec le fond sur lequel se détache le visage plus foncé et le rouge du mouchoir de tête. Les traits du visage sont rendus par des jeux d'ombres et de couleurs, la bouche restant par exemple assez floue. Goya utilise le même procédé pour le costume, de larges surfaces de couleur jaune, marron, bleu et blanc ; la fleur qui termine le décolleté est juste estompée.

Remarquable aussi est le contraste entre le visage en plein soleil de l'homme et celui de la femme dans la lumière réfléchiée par l'ombrelle. La tache noire du petit chien ressort sur le blanc du voile, la couleur lumineuse du manteau est mise en valeur par le bord de la fourrure. Ceci annonce Manet. Les contrastes de couleurs sont aussi très modernes : le vert de l'ombrelle, le rouge du gilet du jeune homme et le rouge encre de la coiffure de la jeune femme, le jaune ocre brun de la veste du jeune homme et le jaune envahissant de la jupe.

Ce tableau nous transporte dans une période heureuse, dans un milieu social où règne l'oisiveté. Par cette peinture lumineuse, ces couleurs fraîches et brillantes, Goya rend bien compte de ce monde insouciant où la grâce permet aux femmes de triompher, au moins momentanément, sous l'œil curieux ou inquiet de l'homme.

Ayant fait la preuve de son métier, ayant de plus réalisé un Christ en croix dans le plus pur style académique en 1780, Goya est admis à l'Académie en juillet 1780, à l'âge de 34 ans. Il devient Peintre du Roi en 1786 (le roi est encore Charles III, Charles IV lui succèdera en 1788).

Désormais les portraits se succèdent :

-Portraits de ces Espagnols éclairés désireux de moderniser l'Espagne. Tournés vers la France, admirateurs de nos philosophes, on les appelle parfois les Afrancesados. Ainsi le Comte de Floridablanca, un ancien magistrat un moment Premier Ministre ou Gaspar Melchor de Jovellanos, juriste, Ministre de la Justice.

-Portraits des membres de l'aristocratie. Goya est assailli de commandes. Les portraits se succèdent : la Duchesse d'Osuna, la Duchesse d'Albe (une des aristocrates les plus puissantes, qui le protégeait), la Comtesse de Chinchón, malheureuse jeune femme que la Reine Marie-Louise avait contrainte de se marier à son amant Godoy. Le portrait de Goya révèle sa douleur.

Goya a réalisé le portrait de l'enfant Don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga, sur lequel je vous propose de nous arrêter un moment, vers 1787 (110/80 cm, New York, MET). **Voir les deux reproductions ci-dessous.** Ce tableau a été présenté à Paris, à l'Orangerie des Tuileries en septembre-décembre 1970, à l'Exposition Goya. Âgé de trois ans au moment où il a été portraituré, l'enfant est le deuxième fils du Comte de Altamira. C'est un bambin observé sur le vif et non un « putto » stéréotypé à l'italienne. Son visage encadré par des cheveux noirs est sérieux, son regard se perd dans le vide. Notons l'extraordinaire habit de couleur rouge, qui se détache sur un fond de couleurs froides (vert-marron). Goya a aussi un grand talent pour rendre le brillant de la large ceinture. Les adorables petits souliers sont restitués avec minutie. Mais il est entouré d'animaux inquiétants : trois chats observent fixement la pie que l'enfant tient par une ficelle et qu'il s'apprête, semble-t-il, à faire rentrer dans la cage à droite, dont la porte est ouverte. Sur le papier qu'elle tient dans son bec : le nom et la date de naissance de l'enfant. Dans la tradition catholique et espagnole, le chat – et en particulier le chat noir – est un animal maléfique, luciférien.





OSORIO MARRIQUÉ D ZVŇIC





Détail du Portrait de Don Manuel Osorio.



Enfin, Goya réalisa deux portraits de groupe :

-La famille de l'Infant Don Luis de Borbón, frère du roi (1784, 248/330 cm, tableau conservé à Parme, à la Fondation Magnani Rocca). On y voit la future Comtesse de Chinchón enfant, elle était la fille de Don Luis : elle était donc la nièce du roi.

-La célèbre famille de Charles IV (roi de 1788 à 1808) du Musée du Prado (1800, 280/336 cm). Charles IV était un monarque falot, plus intéressé par la chasse que par le gouvernement du pays, mari trompé. Toute l'Espagne pensait que les deux derniers des sept enfants survivants du couple royal (ils avaient eu 14 enfants) étaient de Godoy, l'amant de Marie-Louise la reine. C'était un militaire, mauvais garçon : c'est lui qui commanda à Goya les deux portraits de son autre maîtresse, Pepita Tudò âgée de 18 ans, la Maja Vestida et la Maja Desnuda ... la grand-mère de l'Olympia de Manet, a-t-on pu dire ! Dans son portrait de la Famille de Charles IV, sans déroger aux règles du portrait de Cour – tous les membres de la famille royale sont là, bien alignés, en frise -, le peintre n'embellit pas la réalité. Il nous présente des personnages satisfaits d'eux-mêmes, ne dissimulant pas leur vacuité. La lumière éclabousse vêtements de prix et bijoux, fait flamber les ors, les rouges vifs, les bleus profonds. Mais, présent à gauche de la composition – comme Vélasquez dans les Ménines -, Goya nous regarde, semblant nous dire : « Regardez et Jugez ! ».

Après ce grand portrait collectif, tout en percevant jusqu'à sa mort les émoluments liés à sa charge, Goya est tombé dans une semi- disgrâce.

### 3. Goya témoin de la tragédie espagnole.

L'Espagne est aspirée dans les guerres napoléoniennes du fait de la volonté de Napoléon d'abattre l'Angleterre. N'ayant pas réussi à y débarquer, il tente d'interdire à ses bateaux les côtes européennes afin de la toucher dans son commerce. C'est le **Blocus continental**. Pour faire respecter cette interdiction, il est amené à intervenir dans la péninsule ibérique. Avec l'accord du gouvernement espagnol, Napoléon Bonaparte lance une armée vers le Portugal au printemps 1808. À Aranjuez, le 17 mars, l'émeute entraîne la chute du ministre Godoy, le favori de la reine, accusé à la fois d'avoir facilité l'occupation française et d'avoir favorisé la diffusion des Lumières. Charles IV est destitué au profit de son fils l'intrigant prince des Asturies, le futur Ferdinand VII. Napoléon convoque la famille royale à Bayonne. Murat entre à Madrid le 23 mars, et finalement Napoléon donne le trône à son frère Joseph. Mis en présence de Ferdinand VII, il avait décidé de le placer en résidence surveillée au château de Valençay, près de Blois. Quelques rares Afrancesados se mettent au service du roi Joseph, appelé bientôt « l'intrus ». Quand le peuple madrilène apprend que le dernier Infant, le petit Francisco de Paula, doit partir aussi pour la France, il se soulève le 2 mai 1808 contre les forces d'occupation françaises. Un moment ébranlées par l'émeute, celles-ci déclencheront le lendemain une terrible répression. Parmi les forces françaises figuraient les Mamelouks, ces guerriers professionnels originaires du Caucase (Géorgiens et Turcs Circassiens), mercenaires en Égypte qui accompagneront Napoléon jusqu'à la fin, dont le célèbre Roustan.

Quelques années plus tard, en 1814, dans une lettre au Roi rétabli, Goya manifesta sa volonté de perpétuer au moyen du pinceau les actions héroïques du peuple espagnol. Ayant été l'ami des Afrancesados et étant resté à Madrid pendant l'occupation française, on peut voir dans son initiative la volonté de reprendre contact avec les autorités, d'éviter l'épuration. D'après l'écrivain Antonio de Trueba, le vieux jardinier de Goya lui aurait dit que celui-ci était dans sa

maison, la Quinta del Sordo, quand eurent lieu les exécutions à la Montagne du Principe Pío. Il ne put s'empêcher d'approcher et fit des croquis de cadavres à la lueur de la lune (voir le 3 mai).

Certains pensent qu'il aurait pu aussi être témoin direct des **combats de rue du 2 mai (ci-dessous)**, car il avait un logement Puerta del Sol où eurent lieu les affrontements les plus durs. Goya nous présente donc l'envers de l'épopée napoléonienne, une histoire sans héros. Apparaît la foule, énigmatique, inquiétante (**voir le détail page suivante**), déjà présente dans les processions de pénitents, assise dans les salles du tribunal de l'Inquisition, suivant le grotesque enterrement de la sardine, toutes œuvres de la période précédente.



**El Dos de Mayo, huile sur toile, 1814, 266/345 cm, Madrid, Musée du Prado.**

Un grand mur fuit en diagonale vers la gauche du tableau, nous donnant le point de fuite. Un petit pan de ciel surmonte des maisons, on a cru reconnaître la Puerta del Sol grâce à la coupole. Mais l'essentiel se déroule au premier plan, sept soldats dont deux morts sont confrontés aux insurgés, sept dont deux morts également. Nous dénombrons six chevaux. Le mouvement général va de la gauche vers la droite selon une ligne oblique montante jusqu'au sabre du cuirassier, parallèle au mur du fond. Mais cette fuite est bloquée par une verticale sombre amorcée par les insurgés situés en bas à droite. Mais surtout (**voir le détail ci-dessous**) deux courbes convergent vers la taille du Mamelouk renversé, la première celle du cheval brun, à gauche, pattes avant pliées, la seconde celle du cheval blanc du premier plan. Ces axes de tension amènent notre regard vers le ventre du Mamelouk au pantalon rouge, véritable nœud de tension, œil du cyclone. Le poignard tourné vers le bas par un insurgé renforce ce centre de gravité.





Quant aux deux fusils en diagonale, ils nous dirigent vers un nœud de tension secondaire, le Mamelouk encore debout, pas pour longtemps ; agressé, il s'apprête à subir le sort du premier. Nous sommes en présence d'une sorte d'image cinématographique, l'un est tombé, l'autre va suivre, deux moments différents de la même action. La courbure des armes des cavaliers, celle de leurs montures, leur élégance, s'opposent aux corps trapus, vigoureux, rustiques des espagnols. L'homme sautant sur sa proie symbolise la victoire de la masse sur le groupe qui tente de fuir.

Goya traduit la rapidité, la mobilité de cette scène d'insurrection en utilisant de surprenantes taches de couleur réparties sur le tableau de manière qu'elles donnent variété, animation et inquiétude. La palette est peu étendue, gris, ocres foncés, terres claires, carmins rosés, verts fins et bleus aux intonations argentées. L'enduit est rougeâtre, la couleur est frottée sur cette préparation, sans insister, à la spatule souvent, les formes apparaissent dessinées par une ligne noire, au pinceau. Les costumes des hommes de la rue, sombres en général, surprennent comparés à la peau brillante des chevaux et aux pittoresques uniformes des soldats. Les reflets des armes et l'or des harnais contribuent à l'impression d'agitation. Sur la chemise blanche de l'homme étendu sous le cheval, la blessure est simplement indiquée d'un zigzag rouge fait d'un unique coup de pinceau.

Le désir de fuite, la terreur de la déroute sont du côté des soldats de Napoléon, c'est le chacun pour soi. Les Espagnols luttent avec l'énergie, la sainte colère, une détermination farouche se lit dans leurs yeux ... et donc la certitude de la victoire. À droite les trois personnages qui attaquent les cavaliers fuyards montrent que la fuite est vaine devant la détermination populaire. De la lutte aussi nous parlent les cadavres, le Français à gauche, mort ou agonisant, les mains étendues sur le sol, les deux civils étendus sous le cheval. Au fond, la foule, bouches entr'ouvertes, confuses sphères des têtes poussées par une force collective !

### **El Tres de Mayo :**

À la lueur d'une lanterne, les soldats français ayant formé un peloton d'exécution, passent par les armes les insurgés madrilènes qu'ils ont arrêtés. Quand la tension – qui transforme les individus en une masse – disparaît du fait de la défaite, l'individu se retrouve face à lui-même et il a des réactions très diverses. Des cinq personnes victimes de la décharge, l'un couvre son visage avec les mains, l'autre est concentré – on voit à peine son visage -, le personnage à genoux – un moine – baisse la tête, joint ses mains, derrière un autre lève la tête vers le ciel, avec un geste étrange, il serre les poings, signe de protestation muette, appel à la vengeance. Deux autres groupes se trouvent autour des cinq hommes en train d'être fusillés. Les hommes en attente, la tête dessinée en raccourci sur la lanterne, le robuste jeune homme qui s'arrache les cheveux, le personnage au mouchoir noir sur la tête, l'homme qui semble se mordre les poings et qui nous regarde depuis le fond du tableau – blanc des yeux. Enfin les cadavres, ils perdent leur sang, le cadavre du premier plan, bras écartés, semble répondre à l'homme à la chemise blanche.





**El Tres de Mayo, huile sur toile, 1814, 266/345 cm, Madrid, Musée du Prado.**

Malgré le nombre de personnages, dix-sept au total, Goya évite la confusion en construisant son tableau le long de deux axes principaux, la ligne des Shakos des soldats et la ligne de la colline, deux obliques qui se rejoignent au-dessus de la lanterne. Elle détermine elle-même un triangle de clarté dont le côté supérieur est parallèle à l'oblique du talus. À droite, les cinq figures du peloton d'exécution sont les exécuteurs d'une vengeance aveugle. Leur visage est caché, les mouvements sont parallèles, le compas exagéré des jambes accentue l'impression, de même que la courbure de la silhouette arquée, les têtes sont inclinées, les canons parallèles, toute leur attention est concentrée sur le moment, instantané et dramatique, où ils vont tirer.

La zone de ciel sombre et les bâtiments couleur de cendre occupent le tiers du tableau, pesant sur le groupe des hommes. Les humains, acteurs ou victimes, apparaissent aplatis, rapetissés. La nuit est trouée par la lumière issue de la lanterne posée sur le sol. Elle donne vie à la scène, de manière artificielle. Les jambes des soldats, sombres, se détachent sur la lumière. Les nuances sont très riches, des tons livides – cendre, plombé – aux terres chaudes, le vert grisâtre des pantalons du moine agenouillé. À gauche, les ruisseaux de sang... et le jaune et le blanc du personnage principal.

Ce dernier est dans la lumière, or il lutte contre la France censée apporter les lumières, et dont les représentants sont dans l'ombre ! Ses bras en croix peuvent être une référence au Christ, le peuple espagnol se regroupe autour de l'Église pour repousser l'envahisseur. L'homme à la chemise blanche, aux yeux exorbités, réagit avec énergie, levant ses bras au ciel, geste de défi face à une



mort injuste. Il fait face à la mort, en appelle à la postérité, affirme le bienfondé de la cause. Il incarne la conscience humaine, il est volonté indomptable. Il est le symbole de cet esprit d'indépendance que les Fusillades n'ont pas réussi à éteindre. Vers cette figure se dirigent les canons des fusils mais aussi la lumière de la lanterne.

Ce héros anonyme résume non seulement l'orgueil national, mais il est plus généralement, symbole de résistance contre les forces de mort, il a valeur universelle. Sa figure sera reprise, inlassablement, sur leurs affiches, par les combattants de la liberté et leurs amis partout dans le monde : Espagne, Grèce, Amérique latine, Iran.

#### **4. La descente aux enfers (1815-1828).**

Au début des années 1800, il achète une maison de campagne à Madrid, sur les bords du Manzanares, face au Palais royal. Ses voisins lui donnèrent le nom de Quinta del Sordo (Maison ou Ferme du Sourd). Goya avait été frappé de surdité dès les années 1790. Il va décorer, à fresque, les murs d'une maisonnette située à côté du logis principal. Quatorze œuvres en tout, six au rez-de-chaussée, huit à l'étage, transférées au Musée du Prado, la maison ayant été détruite.



**Deux vieux mangeant, 1820-23, 53/85 cm, aujourd'hui au Musée du Prado.**

Quand il entra dans la maison, l'éventuel visiteur se heurtait, à droite de la porte à ces deux vieillards. Au premier étage, il représenta un duel à coup de gourdin : deux personnes se battent à coup de bâton dans un champ de blé. Est-ce le combat fratricide entre Abel et Caïn ou une allusion au combat entre Libéraux et Réactionnaires ? Anticipation de la fureur qui lança les espagnols les uns contre les autres de 1936 à 1939 ? Il représenta aussi Judith et Holopherne, comme une preuve que la femme aussi peut être cruelle.

Mais arrêtons-nous, pour finir sur son **Saturne, 143,5/41,4 cm, aujourd'hui comme les autres « peintures noires » au Musée du Prado (voir les deux reproductions ci-dessous) :**

Saturne, Cronos en grec, était le père de Jupiter (Zeus). Il avait détrôné son propre père Uranus, et pour éviter ce sort, il dévorait ses enfants à leur naissance. Seul Jupiter échappa, grâce à une ruse, à ce sort funeste. En effet, sa mère avait placé dans le linge une pierre, au lieu du corps de son enfant ! Avec cette œuvre, Goya revient sur le thème du monstre dévastateur, un thème qu'il avait déjà traité avec Le Colosse, un géant qui piétine la foule, allusion claire à Napoléon, à la guerre, aux opérations de police cruelles détaillées par Goya dans ses gravures, Les Désastres de la Guerre. D'autres commentateurs veulent y voir une évocation des appétits sexuels de l'homme, faisant de Goya l'annonciateur des théories freudiennes !

Au cours de l'hiver 1823-24, Goya prend peur. L'évolution de la situation politique l'inquiète. En effet le roi Ferdinand VII avait dû quitter Madrid en 1823, du fait d'un soulèvement de Libéraux (soulèvement dit de Riego). Réinstallé fin 1823 grâce à l'aide de soldats français, on craignait, dans les milieux libéraux, un raidissement du pouvoir. Goya préféra partir, il passa les quatre dernières années de sa vie à Bordeaux, où il mourut en 1828, âgé de 82 ans. Il était accompagné de Leocadia Weiss, sa dernière compagne/gouvernante, et par sa fille de 15 ans Rosario. C'est elle qui aurait posé pour la douce « **Laitière de Bordeaux** », 1826-27, 75/67, Musée du Prado. **Ultime cadeau : je place sa reproduction après le terrifiant Saturne !**

Goya réalisa aussi à Bordeaux, à la loupe, quatre lithographies sur le thème de la tauromachie.

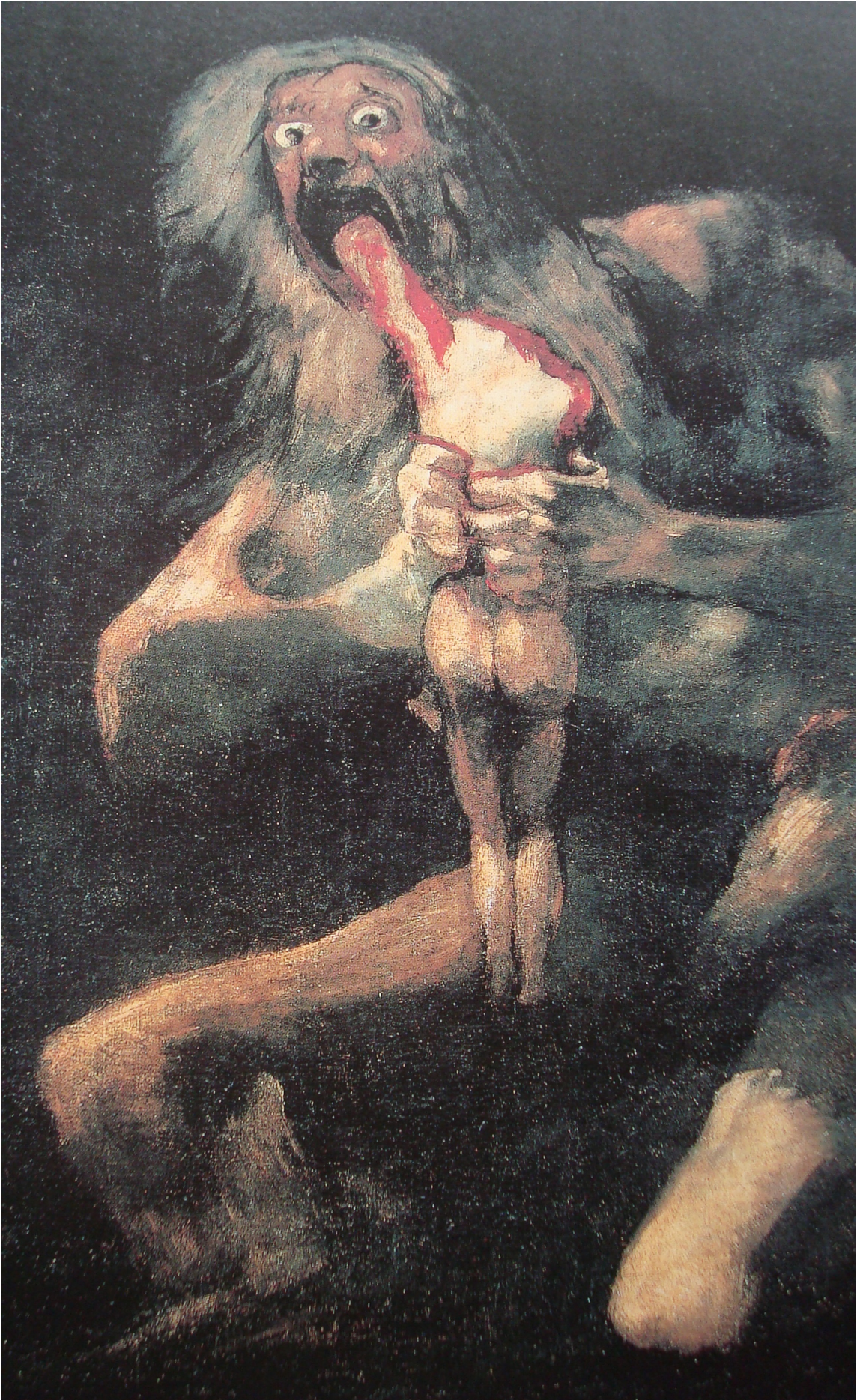
**Images suivantes, dans l'ordre :**

**-Saturne.**

**-Détail de Saturne**

**-La Laitière de Bordeaux.**















## Conclusion.

Goya, un peintre de Cour peu ordinaire ! Certes il fit de nombreux portraits de personnages de haut rang. Mais c'est aussi un artiste (peintre, dessinateur, graveur) qu'on pourrait qualifier de reporter. Quand il s'intéresse à ses contemporains, à leurs travers, son regard est mordant, critique (voir Les Caprices, que nous n'avons pas commentés ici).

Il donne une chronique de cette période très dure pour l'Espagne, avec les Désastres de la Guerre notamment, un pays soumis pendant de longues années à l'occupation française. Encore aujourd'hui en Espagne, le souvenir en est vif. On dit parfois aux enfants qui ne veulent pas finir leur soupe : « Mange ou j'appelle Napoléon ! ».

Il trace le portrait d'un pays qui rate sa modernisation et entre bien mal dans le XIXe siècle, au grand dam de Goya qui faisait partie des cercles éclairés de ce pays. Mais à la différence de Jacques-Louis David, son strict contemporain, qui par exemple dans le Serment des Horaces oppose le civisme des Anciens à l'égoïsme des aristocrates ses contemporains, Goya critique plutôt qu'il ne propose des modèles alternatifs.

## Mes Sources :

À l'origine de ma passion pour l'art espagnol, vous l'avez compris, est l'enseignement reçu pendant mes études supérieures à l'Institut d'Histoire de l'art de l'Université de Toulouse. Les cours du Professeur Paul Guinard me sont toujours précieux, ainsi que le souvenir de cet homme généreux qui n'hésita pas à confier pendant un week-end au très jeune homme que j'étais toutes ses diapositives sur Goya – au moins 200 -, car j'avais promis une conférence dans une Maison de Jeunes de la banlieue de Bordeaux.

Bien sûr depuis ces années lointaines, de nombreuses publications ont affiné notre connaissance de Goya, parmi le flot j'ai retenu les suivantes :

-Paul Guinard, *Tout l'œuvre peint de Goya*, Flammarion, 1990.

-Pierre Gassier, *Goya*, Skira, 1955.

-Pierre Gassier, *Goya témoin de son temps*, Gallimard, 1983.

-Janine Baticle, *Goya d'or et de sang*, Gallimard, Collection Découvertes, 1986.

-Janine Baticle, *Goya*, Fayard, 1992.

-Yves Bottineau, *L'art de Cour dans l'Espagne des Lumières, 1746-1808*, 1986.

-en espagnol : Enrique Lafuente Ferrari, *El Dos de Mayo y los fusilamientos*, Barcelona, Editorial Juventud, 1946, Col. Obras maestras del arte español.

Et pour la mise en contexte, l'excellente mise au point de Jean-Pierre Amalric, « Les élites : genèse, apogée, crise des Lumières », dans *l'Histoire des Espagnols*, dirigée par Bartolomé Bennassar, chez Armand Colin, 1985.

Sous le titre **Goya, témoin de son temps**, j'ai donné une conférence le 25 février 2010, à l'IUT, pour l'UTL de La Rochelle, le 21 mai 2010 à la Salle Europe d'Angoulins-sur-mer pour le Comité de jumelage Angoulins-Panticosa, le 15 juin 2010 à l'Eldorado de Saint-Pierre d'Oléron, pour

l'UTL Marennnes-Oléron, bien des années après donc la première conférence que j'avais faite sur Goya dans cette Maison de jeunes bordelaise ... 1964 ! Goya ou l'amour d'une vie.

Jean-Paul Salles, le 6 mai (el séis de mayo !) 2021.