

GOYA, “UNE SYMPHONIE SANS FIN”

Francisco Goya, peintre du roi de la cour d’Espagne et chroniqueur génial et facétieux de son époque très mouvementée, en prise avec la Révolution française au tournant du XIX^e siècle, se trouve en ce moment au cœur de plusieurs expositions dont les visites s’augmentent des réflexions de Juliet Wilson-Bareau, éminente spécialiste du peintre.

PAR LAURENCE D’IST

Fin 2019, la ville d’Agen ouvrait l’exposition *Goya, génie d’avant-garde*, mais son catalogue, argumenté par Juliet Wilson-Bareau sur la dimension du « maître et son école », n’est sorti que fin 2020, dans un contexte de reprogrammation des expositions bâloises et lilloises. Une concordance d’événements qui a in fine permis de confronter et de nourrir les réflexions de l’auteure sur la nature d’un atelier qu’aurait dirigé Goya de manière nouvelle. Plus libérale, elle serait loin de la conception néoclassique en vigueur à son époque, et qu’il connut lorsqu’il travaillait sous la direction de son beau-père Francisco Bayeu en tant que peintre de carton de tapisserie de la manufacture royale. Cependant, le contexte romantique qui s’ouvrait à la mort du peintre en 1828 forgea le mythe que Goya ne pouvait avoir reproduit le schéma de l’atelier qu’il réfutait – une lecture qui n’a été remise en question que dans les années 1990.

Consacrant sa vie à Goya, investie dans cette relecture, Juliet Wilson-Bareau, 86 ans, impressionne par la vitalité de son érudition. Référence absolue avec Manuela B. Mena Marqués, qui fut la conservatrice principale de Goya au musée du Prado, celle qui se présente aux auditeurs de sa conférence donnée fin novembre 2021 à la fon-

dation Beyeler comme « une élève qui apprend chaque jour encore sur l’œuvre de Goya » compare celle-ci à « une symphonie sans fin ». En effet, qui entre dans l’œuvre de Goya n’en sort pas indemne. Ambitieux, le peintre est tout de suite conscient de son génie. Grand admirateur de Velázquez, il passe avec une aisance déconcertante du registre politique à la satire, de la peinture d’Histoire à la chronique de son époque. Qu’il s’agisse de commandes royales,

Expérience Goya

Palais des Beaux-Arts de Lille
Du 15 octobre 2021 au 14 février 2022
Commissariat : Régis Cotentin
et Donatienne Dujardin

Goya

Fondation Beyeler, Bâle
Du 10 octobre 2021 au 23 janvier 2022
Commissariat : Martin Schwander
en collaboration avec Gudrun Maurer

La Lettre, dit *Les Jeunes*.
Vers 1813-20, huile sur toile, 181 x 125 cm.
Palais des Beaux-Arts, Lille.





Le Temps, dit Les Vieilles.
Vers 1800-12, huile sur toile, 181 x 125 cm.
Palais des Beaux-Arts, Lille.

de celles d'aristocrates éclairés par les idées libérales des Lumières et de la Révolution, d'œuvres personnelles qui ne semblent pas avoir de commanditaires (les peintures du marquis de la Romana notamment) ou bien encore des portraits de proches et d'amis qui lui sont chers, Goya perce avec une acuité subtile toutes les manières intimes et presque inconscientes qui échappent à ses sujets. Et ce, qu'ils posent pour lui ou soient des anonymes qu'il croque dans la rue ou les décombres de batailles, à la plume et à la mine de plomb dans ses carnets pour les reprendre ensuite dans des compositions peintes ou gravées, à l'instar des séries des *Caprices* et des *Désastres de la guerre*. Pour dépasser une surdité survenue à l'âge de 47 ans, il développe un sens de l'observation plein de

ressources, d'empathie et de comédie mené par un geste rapide mêlé à la délicatesse de fondus chromatiques qui parlent autant que le réalisme des personnages. Quel que soit le format – et il excelle dans les petits –, Goya traverse son époque chaotique en se projetant dans l'intemporalité de la peinture. Les deux expositions, bien que différentes, célèbrent ce postulat.

Goya comme expérience

La Lilloise tend à mettre en scène la dimension expérimentale de son talent qui traverse les époques jusqu'à aujourd'hui. *Expérience Goya* au Palais des Beaux-Arts met en condition scénique les résultats scientifiques qui ont été menés sur les deux tableaux majeurs des collections, *Les Jeunes* et *Les Vieilles* (ou *Le Temps*). On y apprend que dans le but de les assembler en pendant, un ajout de toile fut effectué sur *Les Vieilles* pour peindre leurs pieds et se rapprocher ainsi du format des *Jeunes*. Les recherches du laboratoire du Louvre (C2RMF) confirment que le traitement est suffisamment différent entre les deux peintures pour classer la correspondance entre celles-ci d'invention posthume. La première évoque la palette douce et la touche aérienne des cartons de tapisserie tandis que *Le Temps* relève des thèmes de l'album des quarante-trois gravures des *Caprices* édité par Goya en 1799 et que le peintre retira de la vente, préférant aller au devant des menaces de ceux qui, sans être nommés explicitement, se sentaient visés par ces satires.

En convoquant les œuvres d'artistes contemporains ouvertement fascinés par Goya – comme Dalí ou les frères Chapman – ainsi que des extraits de films de Fellini, Welles ou Forman, les commissaires d'exposition, Régis Cotentin et

Les Vendeurs de fleurs ou Le Printemps
(esquisse pour un dessin de tapisserie).
1786, huile sur toile, 34,2 x 23,9 cm.
Collection privée, Madrid.
Courtesy Galería Caylus.



Donatienne Dujardin, complètent la présentation d'œuvres de Goya précisément choisies pour nourrir la dimension scandaleuse et fantastique de sa peinture. La scénographie cherche à mobiliser nos sens – avec une ambiance sonore notamment – et nos références (le cinéma, l'emprunt, le détournement, la reconstitution, l'ani-

mation numérique) pour entrer dans le mystère du peintre. En somme, le visiteur est mis en condition pour découvrir, à la fin de l'exposition, les deux chefs-d'œuvre, isolés et désencadrés. La simplicité de cet appareil confirme la puissance de ces peintures : vibrantes, magistrales et sans concession.

Découverte et réattribution ?

L'exposition à la fondation Beyeler réunit quant à elle les œuvres des musées internationaux et des fonds privés qui collectionnèrent de manière précoce les peintures de Goya après sa mort. Et si les institutions suisses et allemandes n'étaient pas très intéressées par la peinture

espagnole, le peintre rayonna grâce au marché porté par la bourgeoisie naissante. Les thèmes récurrents de Goya – portrait, autoportrait, religion, satire, scène populaire – s'équilibrent salle après salle entre peintures, carnets de dessins et albums de gravures selon un ordre chronologique que Juliet Wilson-Bareau a pu parfois remettre en question lors d'une session privée avec les conservateurs réunis pour un échange devant les œuvres la matinée suivant sa conférence.

L'exposition débute par les années 1780 : Goya est alors peintre du roi et réalise les cartons de tapisserie du *Vendeur de poterie* (1778-79), du *Mannequin de paille* (1791-92), mais aussi le portrait officiel de *Charles III en tenue de chasse* (1787) ainsi que des scènes galantes et populaires destinées à ses mécènes, la duchesse et le duc d'Osuna. Quel que soit le sujet, on note l'aisance avec laquelle Goya glisse d'un registre à l'autre dans une cohérence de style. Chez les Osuna, il s'amuse de la dimension précieuse de la peinture française de Watteau et Chardin, exagérant les attitudes raffinées de l'aristocratie dans *La Chute* (1786-87) tandis que les risques mortels sont bien réels dans la représentation du jeu populaire du *Poteau graissé* (1786-87).

À l'occasion de sa conférence à la fondation, Juliet Wilson-Bareau révélait la connaissance toute récente d'une esquisse de carton pour les tapisseries royales, jusque-là inconnue. Ces esquisses passaient de main en main dans l'atelier de Francisco Bayeu qui les validait. Une lettre connue de Goya à son ami d'enfance Martín Zapater décrit précisément l'esquisse, passant en salle des ventes en décembre 2021. On retrouve la présence d'une femme buvant de l'eau au bord de la rivière – alors qu'elle n'est pas représentée dans la version définitive de la *Danse au bord du Manzanares* (1776-77). Mais surtout, le peintre décrit dans sa lettre



Le Mannequin de paille.
1791-92, huile sur toile, 267 x 160 cm.
Museo nacional del Prado, Madrid.



La Maja vêtue.
1800-07, huile sur toile, 95 x 190 cm.
Museo nacional del Prado, Madrid.

des musiciens et des danseurs emportés par l'énergie et la spontanéité de la fête, dont un qui bat la mesure. Tout le contraire de la petite esquisse où les personnages sont figés dans le style de composition néoclassique. Bref, Goya écrit à son ami le programme de sa peinture à venir. Comme toutes les esquisses préliminaires, elles restaient la propriété de Goya qui les offrait parfois, comme celle-ci à son ami Zapater – auprès duquel il s'excuse dans la missive accompagnant son envoi qu'elle ressemble un peu trop à Francisco Bayeu ! Mais pour Juliet Wilson-Bareau, c'est la preuve qui confirme l'indépendance de Goya très tôt, avant même d'être nommé peintre du roi – et donc avec un salaire. Une indépendance de style davantage que celle d'une personnalité solitaire, car Goya est ambitieux, certes, mais surtout en avance sur son époque dont il ressent les changements et les bouleversements. Ce qui conduit l'experte à considérer que le couple éclairé des Osuna

ouvrait leur demeure aux collaborateurs et assistants de Goya pour qu'ils étudient sa peinture, les motifs et s'imprègnent de son style. Alors spontanément, devant la représentation du *Charles III en tenue de chasse*, on s'interroge sur cette version très proche de la mort du roi. « Le nom qui revient toujours avant 1800 est celui d'Augustín Esteve, bien connu pour ses propres portraits et en relation étroite avec Goya. Mais tout reste à découvrir. C'est tout à fait nouveau. Je commence à peine à étudier l'atelier de Goya », sourit-elle avec esprit.

Une peinture qui capture le détail au vol

Martin Schwander, le conservateur général de la fondation Beyeler et commissaire de l'exposition Goya, développe la dimension novatrice du peintre en mettant l'accent sur ses réalisations personnelles. De nombreuses séries de peintures sur toile, sur bois ou fer blanc livrent un univers fantastique, mystérieux et violent où la civilisation lutte avec ses démons. Goya remplit l'imaginaire des maisons nobles de peintures proches des *Caprices*. Selon Juliet





Juliet Wilson-Bareau à la Fondation Beyeler, Bâle, 2021.

Wilson-Bareau il peint les thèmes qu'elles contiennent – les mœurs légères, l'hypocrisie de la morale religieuse, les superstitions – aux temps contrariés de leur diffusion et peut-être bien avant. Ainsi, émet-elle l'hypothèse que les *Majas au balcon*, communément données entre 1808 et 1812, dateraient plutôt de l'époque autour de l'album (avant 1800) que de la guerre que Napoléon livre à l'Espagne de 1808 à 1814 et qui imprègne la dernière période de la vie de Goya, à travers les *Désastres de la guerre*, les peintures noires et plusieurs carnets de dessins. « Goya avance avec son époque ; il ne regarde pas en arrière... », rappelle-t-elle en soumettant cette réflexion à ses collègues.

Dans l'une des dernières salles, le regard glisse sur la transparence de la carnation de *Ferdinand VII* (1814-15) avec son menton en galoche que la peinture, par les craquelures de l'âge, traduit par un modelé sûr et régulier, puis électrise par la décharge des touches blanches, bronzes et or – littéralement de la peinture abstraite – qui ornent le manteau royal. Cette touche goyesque, synonyme de rapidité, capture le détail au vol pour le poser entre les poils du pinceau sur la toile.

María Josefa de la Soledad Alonso Pimentel y Téllez-Girón, Comtesse-Duchesse de Benavente, Duchesse d'Osuna.
1785, huile sur toile, 112 x 80 cm.
Collection privée.

Tout comme le regard vif des jeunes filles du peuple se confond avec celui de l'aristocrate dans son carrosse dans *Le Vendeur de poterie*, sa touche traite avec la même fougue la richesse ostentatoire de la cour et le décolleté doré de la prostituée, dans *Maja et Célestine au balcon*. L'exposition à la fondation Beyeler rend compte de cette transversalité entre les œuvres exposées ; les époques se succèdent mais Goya reste le même quel que soit le rang social et la richesse de ses sujets. C'est ce doute et ce mystère persistants qui alignent leur condition au niveau de la destinée humaine.

La tête pleine de brigands, de rois et de Madrilènes, l'on quitte l'exposition par le portrait de son unique petit-fils *Mariano Goya* (1827), réalisé un an avant sa mort à quatre-vingt-deux ans. Le tableau est vibrant de solennité et d'amour. Ultime héritier qui puisse défendre sa peinture, il semble l'en investir avec tous ses sentiments de protection et de fierté. Une réalité d'autant plus exigeante que l'on sait que de son vivant, comme du vivant de son père, Javier, fils de Goya, des questions d'attribution se posent sur les peintures qu'ils ont vendues. Les analyses du laboratoire du Louvre qui publie prochainement la synthèse de ses investigations dans le bulletin *Technè*, auquel contribue Juliet Wilson-Bareau, engagent des éclairages passionnants sur l'atelier de Goya. ■