

FONDATION BEYELER

F



GOYA

GOYA

10 octobre 2021 – 23 janvier 2022

Couverture :

Francisco de Goya

La maja vestida, 1800–1807 (détail)

La Maja vêtue

Huile sur toile, 94,7 × 188 cm

Museo Nacional del Prado, Madrid

© Photographic Archive, Museo Nacional del Prado, Madrid

INTRODUCTION

La Fondation Beyeler consacre à Francisco de Goya (1746–1828) l'une des expositions les plus importantes jamais présentées hors d'Espagne. Goya est à la fois l'un des derniers grands peintres de cour et un précurseur précoce de l'art moderne, créateur tant d'impressionnants portraits de représentation que d'univers picturaux énigmatiques hautement personnels. C'est précisément dans cette contradiction irréductible que réside la fascination magique qu'exerce l'œuvre de Goya.

Au cours de plus de 60 années d'activité créatrice, couvrant la période du rococo au romantisme, Goya met en images des circonstances et des événements qui échappent au cadre des conventions sociales. Il représente des saints et des criminels, des sorcières et des démons, ouvrant un portail vers des mondes dans lesquels les frontières entre réalité et imaginaire s'estompent. Dans son art, Goya s'affirme comme un observateur lucide et incisif du drame qui se joue entre raison et déraison, rêves et cauchemars.

L'exposition réunit plus de 70 tableaux et une large sélection de dessins et de gravures d'exception, conviant les visiteuses et les visiteurs à une rencontre avec le beau mais aussi l'insondable et l'inquiétant. Des tableaux de collections privées espagnoles, rarement donnés à voir et n'ayant pour certains jamais changé de main, côtoient

dans les espaces de la Fondation Beyeler des œuvres maîtresses en provenance de collections privées et de musées européens et américains de tout premier plan.

L'exposition *Goya* a été organisée par la Fondation Beyeler en coopération avec le Museo Nacional del Prado, Madrid, et développée par Isabela Mora et Sam Keller.

Elle est placée sous le commissariat de Martin Schwander, Curator at Large, en coopération avec Gudrun Maurer, Scientific Advisor. La gestion du projet a été assurée par Ioana Jimborean et Fiona Hesse, Associate Curators.

SALLE 1

1 El cacharrero, 1778/79

Le Marchand de vaisselle

Au premier plan de cette scène de marché, un vendeur a étalé sa vaisselle au sol et la propose à deux jeunes femmes, dont l'une tient un bol dans ses mains. La porcelaine immaculée symbolise-t-elle sa pureté et sa vertu, et sa fragilité fait-elle allusion à l'impermanence des choses ? Les jeunes femmes sont accompagnées d'une femme âgée dont l'apparence rappelle l'entremetteuse Célestine, personnage populaire de la littérature espagnole. Derrière elles passe une calèche. Le cocher mène énergiquement son attelage tandis que trois laquais se cramponnent à l'arrière du véhicule. Une dame à la tenue élégante est assise dans la calèche et regarde par la fenêtre en direction de deux messieurs qui se penchent l'un vers l'autre de manière complice. Ce tableau appartient à une série représentant des scènes de la vie quotidienne citadine. Goya les réalise en guise de cartons pour des tapisseries destinées à orner la chambre à coucher du Pardo, palais du prince des Asturies, le futur roi Charles IV, et de son épouse Marie Louise, situé au nord de Madrid.

SALLE 1

2 La familia del infante don Luis, 1783/84

La Famille de l'infant Don Luis de Borbón

Goya passe les mois d'été 1783 dans le palais du frère cadet du roi Charles III, Don Louis Antoine Jacques de Bourbon. Celui-ci avait contracté un mariage morganatique avec Teresa de Vallabriga, raison pour laquelle lui-même et ses enfants étaient exclus de la cour et de la succession au trône. Avec ce tableau riche en figures, Goya s'introduit à la cour comme un portraitiste d'une grande sensibilité. Il représente ici les individus de manière étrangement isolés, comme s'ils n'avaient aucune conscience les uns des autres, une impression qui s'explique par l'orientation des têtes et des regards. Ces derniers traversent l'espace en tous sens et certains franchissent audacieusement les limites du cadre pictural.

Don Louis est assis à table et joue aux cartes à la lueur d'une bougie, pendant que sa femme se fait coiffer. C'est elle qui forme le centre lumineux de la composition. La plus jeune enfant est portée par sa nourrice, la plus âgée observe avec curiosité le peintre à l'œuvre, assis à l'extrême gauche du tableau.

Par sa présence dans la scène, Goya convoque un autre portrait de famille royale, le célèbre tableau *Les Ménines* de son grand modèle Diego Vélasquez.

SALLE 2

3 Anunciación, 1785

L'Annonciation

En 1785, Goya reçoit commande d'une nouvelle peinture d'autel pour la chapelle du couvent des Capucins de San Antonio del Prado à Madrid. Haut de presque trois mètres, le tableau montre Marie et l'ange de l'Annonciation dans un espace baigné de lumière, en forte contre-plongée qui donne aux figures un aspect particulièrement monumental. Les traits de leurs visages sont finement exécutés et Goya a accordé toute son attention au drapé de leurs vêtements. Dans la moitié inférieure du tableau, où domine un fort contraste clair-obscur, l'artiste a placé des attributs traditionnels tels une fleur de lys et un panier d'osier, qui symbolisent la pureté et la modestie domestique de Marie. La plupart des scènes d'annonciation montrent Marie avec un livre ; ici, elle lit un rouleau de parchemin, référence aux origines hébraïques de l'Ancien Testament et au passage du Livre d'Isaïe qui fait la prophétie de la naissance virginale du messie.

SALLE 2

4 El milagro de San Antonio de Padua, 1798

Le Miracle de Saint Antoine de Padoue
(esquisse pour la fresque de la coupole de San Antonio de la Florida, Madrid)

Cette étude à l'huile a été produite en vue des fresques que réalise Goya dans le petit ermitage de San Antonio de la Florida à Madrid. La décoration de cette chapelle de faubourg érigée entre 1792 et 1798 est la plus importante des rares œuvres religieuses de l'artiste.

Cette étude pour la scène principale dans la coupole de l'église montre l'un des miracles de Saint Antoine de Padoue. Le saint se tient surélevé sur un rocher et se penche sur un homme afin de le ramener à la vie. Les spectateurs réagissent avec grande émotion et force gesticulation. Afin d'avoir un meilleur point de vue, un jeune garçon s'est même installé à cheval sur la balustrade qui clôt la scène à l'avant.

Cette balustrade et le jeune garçon figurent également dans la fresque, mais très haut dans la coupole. Goya y a inversé la situation : la rambarde forme désormais la limite entre les espaces terrestre et divin. Au-dessus, il représente la scène populaire avec le miracle du saint et en dessous – dans l'espace intérieur de l'église – les anges qui dans l'étude se situent encore dans le ciel en surplomb de la foule.

SALLE 2

5 Vuelo de brujas, 1797/98

Le Vol des sorcières

La toile de petit format *Le Vol des sorcières* appartient à une série de six tableaux qui traitent de la sorcellerie et de la superstition, commandés par le duc et la duchesse d'Osuna pour décorer leur résidence de campagne La Alameda aux abords de Madrid.

Dans la pénombre nocturne, trois sorcières ont enlevé un homme dans les airs et l'ont dévêtu afin de le sucer de son sang. Leurs bustes sont également dénudés et elles portent toutes le chapeau pointu de l'infamie, également nommé « mitre des hérétiques ». Sous elles, deux paysans cherchent à se protéger du malheur : l'un s'est jeté au sol et se bouche les oreilles, l'autre tente de se dissimuler sous une étoffe. À l'arrière-plan, leur âne semble demeurer immobile.

Sans aucun doute, Goya formule ici une critique de la superstition si courante à son époque. Et pourtant, une fascination troublante émane de cette représentation crue d'événements fantastiques. Tout l'œuvre de Goya est traversé d'inventions picturales saisissantes comme cette spectaculaire scène aérienne.

SALLE 3

6 El sueño de la razón produce monstruos, 1797–1799

Le Sommeil de la raison enfante des monstres

Cette eau-forte est la planche la plus célèbre de la série des *Caprices* (le terme espagnol *caprichos* signifie « humeurs », « fantaisies »). Goya avait initialement prévu d'en faire le frontispice des 80 eaux-fortes et aquatintes mais la remplace plus tard par son autoportrait de profil.

Portant un regard ironique et satirique sur le contexte social et politique, la vie quotidienne et les mœurs de la société espagnole, Goya crée des scènes ambiguës pour divertir et éclairer le public madrilène. Chose inhabituelle pour un peintre de cour, il réalise lui-même les impressions et les propose à la vente sur le marché libre – mais les retire vite par crainte de l'Inquisition. Le titre permet des lectures multiples : *sueño* signifie aussi bien sommeil que songe. Un homme s'est endormi à sa table de travail tandis que derrière lui rôdent et tournoient des animaux nocturnes et des ombres menaçantes. Est-ce l'artiste lui-même qui est ici hanté par un cauchemar ou harcelé par des élucubrations fantastiques ? Le brouillage des frontières entre réalité et imaginaire dans cette œuvre de Goya a inspiré les inventions picturales de nombreuses et nombreux artistes, ainsi les symbolistes et les surréalistes.

SALLE 4

7 Francisco de Paula Antonio de Borbón y Borbón-Parma, infante de España, 1800

L'Infant François de Paule

Cette esquisse à l'huile inachevée du portrait de l'infant François de Paule est l'une de cinq études préservées réalisées en lien avec le portrait monumental du roi Charles IV et de sa famille (1800/01), qui se trouve au Prado.

Les portraits d'enfants de Goya sont empreints d'une grande délicatesse. Dans cette esquisse, seuls le visage et le buste du jeune garçon ont été peints en détail. Une fine ligne de contour noire autour des cheveux, de la joue et du cou du prince crée une légère distance par rapport à l'arrière-plan indéfini, conférant à la figure du jeune garçon un aspect animé et immédiat. Les yeux sombres guident notre regard vers son visage, et le halo de clarté qui entoure l'adorable tête telle une auréole renforce encore sa présence.

Une sous-couche orange apparente couvre une bonne partie de la zone inférieure du tableau. Elle nous permet de retracer la technique utilisée par Goya afin de parvenir à des tonalités de peau d'aspect naturel.

SALLE 4

8 Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798

S'étant fait un nom auprès des milieux princiers et aristocrates dans les années 1780 avec des portraits de représentation, Goya tourne son attention vers le portrait amical. Les amis de Goya sont des intellectuels et des bourgeois aisés à la pensée progressiste, qui s'engagent pour le changement social.

Gaspar Melchor de Jovellanos, juriste, poète et amateur des arts à l'esprit libéral, était l'un des penseurs majeurs des Lumières en Espagne. Nommé ministre de la justice en 1797, il est contraint à la démission neuf mois plus tard suite à la politique réactionnaire du premier ministre Manuel Godoy. Ses tentatives de réformes sont étouffées dans l'œuf.

Goya représente Jovellanos assis à un bureau décoré de crânes de bélier et de guirlandes de laurier. La table est couverte de documents et dans le fond on distingue une figure de bronze de Pallas Athéna, déesse grecque de la sagesse. Jovellanos semble perdu dans ses pensées. Goya le dépeint dans la pose du mélancolique, homme créatif et sage souffrant des circonstances de son époque.

SALLE 4

9 María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII duquesa de Alba, 1795

Portrait de la duchesse d'Albe en blanc

La duchesse d'Albe était considérée – après la reine – comme « première dame d'Espagne ». Goya réalise son portrait dans son atelier madrilène. Il la dépeint cependant à Sanlúcar, la résidence d'été de la duchesse sur la côte atlantique. Elle apparaît en pied, telle une statue, vêtue de blanc éblouissant, devant un paysage aride. La robe ourlée d'or est nouée sous la poitrine avec une écharpe du même rouge que les rubans sur son corsage et dans ses cheveux et les perles de son collier. Le bras gauche est orné de deux médaillons cerclés d'or inscrits chacun d'une lettre, les initiales de la duchesse et de son époux : « S » pour « Silva » et « T » pour « Toledo ». D'un geste impérieux, la duchesse pointe en direction de la dédicace apposée à ses pieds : « À la duchesse d'Albe Fr[ancisco] de Goya 1795 ». Tracée dans le sable, cette signature menace à tout instant d'être emportée par le vent. Il aurait été difficile de visualiser la présence du peintre de manière plus éphémère. Le petit chien dont un ruban rouge orne la patte arrière, docilement placé aux pieds de sa maîtresse, fait lui aussi allusion à l'artiste en tant que fidèle et loyal serviteur de son sujet.

SALLE 4

10 La maja vestida, 1800–1807

La Maja vêtue

La célèbre *Maja vêtue* et son pendant, *La Maja nue*, s'inscrivent toutes deux dans la tradition de la Vénus allongée – à une exception près : la Vénus moderne de Goya n'est accompagnée ni d'un Cupidon ni d'aucun autre des symboles attribués à la déesse de la beauté et de l'amour. Peut-être la *Maja vêtue*, exécutée très rapidement, a-t-elle été créée afin de dissimuler derrière elle son pendant dénudé ? Les deux tableaux étaient destinés à un cabinet secret dans le palais du premier ministre Manuel Godoy, car les nus avaient été interdits par l'Inquisition. On y trouvait également une *Vénus* attribuée au Titien et la *Vénus à son miroir* de Diego Vélasquez, un cadeau de la duchesse d'Albe.

Le terme *majas* désignait à l'époque de Goya des jeunes femmes courtisées par les jeunes hommes dits *majos* dans le jeu social de la galanterie. La conversation agréable et la distraction élégante faisaient partie de ce jeu. Mais le tableau de Goya, en particulier dans la pose et dans le regard de la jeune femme, va beaucoup plus loin. D'ailleurs, l'étroite robe translucide de la *Maja vêtue* révèle plus qu'elle ne dissimule.

SALLE 4

11 Maja y Celestina al balcón, 1808–1812

Maja et Célestine au balcon

Majas al balcón, 1808–1812

Majas au balcon

Dans ces tableaux, Goya met en scène de jeunes Espagnoles à la tenue séduisante, dites *majas*, qui nous observent de leur balcon. La balustrade clôt la composition à l'avant : elle constitue l'élément scénographique décisif dans un récit en images qui gravite autour des limites et de leur transgression.

Sur le tableau de gauche, la *maja* debout s'appuie sur la balustrade avec les deux avant-bras, faisant tomber la lumière sur son décolleté. Derrière elle, Célestine, la vieille entremetteuse, peut se réjouir : elle est certaine qu'aucun homme ne saura résister à la jeune beauté. Dans le tableau de droite, on distingue dans l'obscurité en arrière-plan deux figures aux visages à moitié recouverts. Les deux femmes au premier plan rapprochent leurs têtes comme si elles nous soumettaient à leur appréciation – et non l'inverse. L'une d'elles porte une voilette noire, la *mantilla* ; son bras appuyé sur la balustrade semble saillir du tableau.

Les scènes de balcon de Goya feront école : un demi-siècle plus tard, Édouard Manet en crée avec *Le Balcon* une version moderne non moins célèbre.

SALLE 4

12 Manuel Godoy, príncipe de la paz, 1801

Manuel Godoy, prince de la Paix

Manuel Godoy, premier ministre du roi Charles IV, est représenté ici en tant qu'homme de guerre victorieux après une campagne militaire contre le Portugal. Assis, occupant la diagonale de l'espace pictural, Godoy étudie une lettre que vient de lui remettre un aide de camp. Devant lui, un drapeau pris à l'ennemi en guise de trophée *all'antica*, et derrière lui, la fumée noire qui s'élève encore du champ de bataille.

Manuel Godoy, officier issu de la petite noblesse et favori – ou, comme on le suppose, amant – de la reine Marie Louise, est ici anobli par son action militaire. Afin de conférer au parvenu l'allure voulue de puissance et de dignité, Goya le dépeint comme homme de décision et d'action.

Dans les portraits de Goya, l'agencement spatial cède souvent le pas à la concentration sur la figure. Cependant, dans ce portrait de format transversal, l'artiste a créé un décor permettant une mise en scène dramatique qui élève Godoy au rang d'incarnation du théâtre politique mondial de son époque.

SALLE 5

13 Hospital de apestados, 1808–1810

L'Hôpital des pestiférés

Ce tableau de petit format appartient à une série de peintures de cabinet de la collection du marquis de la Romana, qui avant sa présentation à la Fondation Beyeler n'avait été montrée en public dans sa totalité qu'une fois seulement au Museo Nacional del Prado à Madrid.

Les huit tableaux dépeignent surtout des scènes de violence, de souffrance et de mort. Dans *L'Hôpital des pestiférés*, Goya met en scène de manière particulièrement impressionnante la lente agonie des malades. Sous le grand arc en plein cintre d'une salle faiblement éclairée par une petite lucarne, les malades comme les soignants luttent pour leur survie et leur santé. Au premier plan à gauche, une figure cherche à sustenter un malade tout en semblant vouloir se protéger au moyen d'un linge placé devant la bouche de l'odeur insoutenable de putréfaction et d'une contagion quasiment inéluctable. Pendant la Guerre d'indépendance, l'Espagne connaît des épidémies de peste récurrentes, qui alourdissent encore le bilan des victimes.

SALLE 5

14 Procesión de disciplinantes, vers 1810–1816

Procession de flagellants

Tel un témoin de la scène, Goya dépeint dans ce tableau saisissant une procession du Vendredi saint avec des pénitents qui se flagellent – les Flagellants. Devant la silhouette sombre d'une église, des participants mènent en procession une statue de la Vierge plus grande que nature, un Christ flagellé et un crucifix. Au premier plan, baigné de lumière vive, les pénitents défilent avec des dos ensanglantés, lacérés par les coups de fouet. Leurs visages sont dissimulés sous des linges blancs et ils portent le *capirote*, chapeau pointu traditionnel, avec les insignes de leur confrérie laïque. Des figures vêtues de noir les séparent de la foule des badauds.

Bien que la coutume de l'autoflagellation ait été interdite en Espagne depuis 1777, elle continuait à être pratiquée en de nombreux endroits. Cette croyance populaire fanatique prend ici la forme d'une manifestation de masse oppressante. Les mouvements des figures dans cette scène quasi cinématographique confèrent au rituel sanglant un réalisme angoissant. À l'extrême droite de l'image, une femme se tient dos à la procession et nous regarde directement, comme si elle observait notre réaction.

SALLE 5

15 General Nicolas Philippe Gueye, 1810

Le Général Nicolas Philippe Gueye

En 1810, Goya peint le portrait du général Nicolas Philippe Gueye, gouverneur de Séville à l'époque de l'occupation française sous l'empereur Napoléon I^{er}. Représenté assis, le général est vêtu avec distinction d'un uniforme sombre orné d'abondantes broderies dorées et de nombreuses décorations. Avec sa maîtrise de soi évidente, il donne à voir une dignité suprême. Le travail de Goya pour des clients français, c'est-à-dire des ennemis de l'Espagne, soulève des questions. L'artiste, animé de convictions libérales et adepte des idées des Lumières, était-il un *afrancesado*, proche des Français et collaborateur ? Son activité de peintre tout comme son rôle de personnalité publique pendant la guerre sont empreints d'ambiguïté. En 1808, Joseph Bonaparte, frère de l'empereur français, est nommé roi d'Espagne ; Goya salue l'abolition de l'Inquisition et de la torture ainsi que la mise en place d'un code civil auxquelles procède le nouveau souverain.

SALLE 5

16 Cabeza de cordero y costillares, vers 1808–1812

Nature morte avec des côtes et une tête d'agneau

Sous une paupière lourde, l'œil d'une tête d'agneau sanglante nous regarde. La tête est flanquée de deux grands morceaux de côtes. Dans leurs concavités apparaissent du gras et du cartilage – sur le morceau horizontal, ils prennent l'aspect d'un deuxième œil globuleux qui nous fixe. Rien dans ce tableau n'est engageant ou alléchant. Le contraste entre la chair manifestement inerte et le regard de la bête dépecée confère à la nature morte quelque chose de brutal et de repoussant.

Ce tableau est l'un de dix qui nous sont parvenus d'une série de douze natures mortes, que Goya réalise entre environ 1808 et 1812, donc pendant la Guerre d'indépendance espagnole. Compte tenu des circonstances politiques dévastatrices, l'artiste a recours au genre traditionnel de la nature morte pour traiter de thèmes existentiels, de la vie et de la mort. Dans le choix de sujet et le mode de représentation impitoyable se transmet un sentiment de désespoir absolu.

SALLE 6

17 Lo mismo, 1810–1814

De même

Les 82 gravures qui composent la série *Los desastres de la guerra* (*Les Désastres de la guerre*) présentent selon Goya les « conséquences funestes de la guerre sanglante menée en Espagne contre Bonaparte et autres caprices emphatiques ». En raison de la guerre et du règne absolutiste de Ferdinand VII après 1814, les *Désastres* ne sont cependant édités qu'en 1863, plus de trois décennies après la mort de Goya. Heureusement, l'artiste avait réuni de son vivant un jeu complet d'épreuves avec titres manuscrits.

Dans la guerre qui oppose l'occupant français et l'Espagne, les deux camps se rendent coupables d'atrocités inouïes. Sur la présente planche (no. 3), un Espagnol achève un soldat français. Le titre *De même* s'explique par la planche précédente des *Désastres*, qui dépeint la situation inverse : deux Espagnols y sont exécutés par des soldats français. Goya expose la guerre comme un engrenage meurtrier inhumain. Il montre les visages grimaçants des tueurs, la peur panique des victimes (l'instant d'avant elles-mêmes bourreaux et tortionnaires), des corps déchiquetés et des amoncellements de cadavres.

SALLE 6

18 Por descubrir el mobimiento de la tierra, 1814–1823

Pour avoir découvert le mouvement de la Terre

Goya a fixé sur papier ses observations quotidiennes, mais aussi ses vues politiques, dans plusieurs carnets de dessin, dont l'exemple le plus saisissant est celui dit *Carnet C*. Les dessins de l'artiste vieillissant sont d'amères dénonciations. Ils révèlent son dégoût face aux effroyables crimes et atrocités perpétrés au nom de la morale et de la religion. Beaucoup des dessins s'inspirent de représentations traditionnelles de martyrs chrétiens ; mais Goya va plus loin, humanisant leurs souffrances et les transposant dans sa propre époque et son propre univers. Dans certains cas, comme ici, il se réfère aussi à des personnages historiques. Sous le dessin du supplicé, Goya écrit : « Pour avoir découvert le mouvement de la Terre », référence au mathématicien et physicien Galilée, déclaré coupable d'hérésie par l'Inquisition. Avec cet homme condamné à l'immobilité par des menottes et un instrument de torture, c'est toute la brutalité avec laquelle les forces antimodernes cherchent à museler la pensée des Lumières qui se fait jour.

SALLE 6

19 Autorretrato, 1815

Autoportrait

Dans cet autoportrait, Goya, alors âgé de 69 ans, se montre extrêmement pensif, s'interrogeant, le regard pénétrant. Il dépeint son visage vieillissant avec grande sobriété et pourtant baigné d'une lumière éclatante. Pour ce portrait, Goya n'opte ni pour une pose théâtrale ni pour des éléments narratifs particuliers ; pas d'atelier, pas d'ustensiles de peintre, pas de chevalet. Avec son col ouvert, sa chemise blanche et son cou exposé, l'artiste apparaît vulnérable. Il nous regarde directement. Lui rendant son regard, nous contemplons son front imposant, qui se détache sur le fond sombre et le halo hirsute des cheveux, et nous cherchons à déchiffrer la personnalité de l'artiste. Tout est peint avec des coups de pinceau déliés : le crâne puissant, la peau relâchée, légèrement flasque, la bouche protubérante et les yeux un peu enfoncés. Nous savons de Goya qu'il appréciait la peinture de Rembrandt. Dans cet autoportrait, cette affinité est manifeste.

SALLE 7

20 Fernando VII con manto real, 1814/15

Ferdinand VII en manteau royal

Devant un fond neutre, le roi absolutiste Ferdinand VII pose et se pavane, affublé de tous les insignes du pouvoir : le manteau pourpre garni d'hermine, le bâton de maréchal, l'écharpe bleue et blanche de l'ordre de Charles III et la chaîne de l'ordre de la Toison d'or. Peu majestueux mais très ambitieux, Ferdinand brandit le bâton vers nous et nous fixe d'un air de défi. À la vue de ce mouvement de « poussée vers l'avant », c'est l'image d'un passage en force qui s'impose. La main crispée de Ferdinand est tellement manifeste qu'on est tenté d'y voir comme une mainmise sur le pouvoir : le jeune roi s'en empare littéralement à mains nues. Ferdinand écarte son manteau d'hermine afin d'attirer le regard sur la poignée dorée de son épée, soulignant ainsi sa disposition à agir de manière aussi décidée qu'impitoyable. La violence brutale qui marquera son règne devient triste certitude un an seulement après la Guerre d'indépendance espagnole.

SALLE 7

21 Autorretrato con el doctor Arrieta, 1820

Autoportrait avec le docteur Arrieta

Au cours de sa vie, Goya subit deux épisodes de maladies qui mettent sa vie en péril. Suite au premier, il est atteint de surdité en 1793. Le deuxième se déclare fin 1819 : son médecin Eugenio García Arrieta le soigne et lui sauve la vie. L'émouvant *Autoportrait avec le docteur Arrieta* est un don de gratitude à l'ami estimé – comme l'indique aussi l'inscription qui orne le bord inférieur du tableau.

Arrieta et Goya sont assis sur le lit, le médecin soutient son patient par derrière et lui tend un verre plein. La bouche de Goya est entrouverte et le temps semble suspendu pour ce qui pourrait être le dernier souffle de l'artiste – ou s'agit-il plutôt d'une tentative d'inspirer profondément, de retenir la vie ? La proximité de la mort est illustrée par l'assistance de trois figures se détachant dans l'obscurité en arrière-plan, dont l'une peut être interprétée comme celle d'un prêtre.

La composition évoque celle d'une *pietà*, type d'image religieuse représentant le Christ mort dans les bras de sa mère. L'inscription rappelle par ailleurs les ex-voto au moyen desquels les croyants exprimaient leur reconnaissance pour un vœu exaucé par la grâce divine.

SALLE 8

22 Loco furioso, 1825–1828

Fou furieux

En 1824, Goya, âgé de presque 80 ans, tourne le dos à son pays natal : avec le règne de Ferdinand VII, un régime profondément répressif s'est établi en Espagne. Il s'installe en France et passe les dernières années de sa vie à Bordeaux. Pendant cette période, Goya recourt beaucoup au dessin, qui lui permet de fixer rapidement ses impressions et ses idées.

Cette page provient de l'un de deux carnets de croquis réalisés à Bordeaux. Avec quelques traits seulement, Goya a dépeint ici une scène poignante : un prisonnier nu force sa tête et son bras gauche à travers une fenêtre grillagée, le visage distordu par la folie et le regard levé cherchant la lumière. Au moyen d'un travail subtil des ombres du visage, Goya fait ressortir les traits émaciés de l'homme. Le fond clair du papier devient le mur de la prison, des profondeurs de laquelle le détenu ne parvient pas à se libérer.

Les êtres poussés à la folie sont un sujet récurrent dans l'œuvre de Goya. Le clivage entre monde intérieur et monde extérieur apparaît de manière particulièrement tangible dans ce dessin.

SALLE 9

23 Dibersión de España, 1825

Divertissement d'Espagne

À un âge avancé, Goya renouvelle encore sa pratique en se tournant vers une nouvelle technique, la lithographie. Grâce à l'exécution directe du dessin sur la pierre, ce procédé d'impression alors récent lui ouvre une grande liberté d'expression.

Divertissement d'Espagne montre une scène de combat de taureaux, spectacle dont la popularité en Espagne était alors encore à son comble mais que les milieux libéraux considéraient d'un œil de plus en plus critique. Goya dépeint des taureaux lancés dans une course éperdue et désordonnée, encerclés d'une masse déchaînée de spectateurs. Certains de ces derniers ont escaladé la barrière de l'arène et se rapprochent dangereusement des énormes bêtes. Dans la partie basse de l'image se déroule une scène d'une grande violence : un taureau fonce sur plusieurs spectateurs, les empale sur ses cornes et les piétine.

Cette lithographie est l'une des nombreuses œuvres dans lesquelles, au-delà de sa fascination pour la nature dramatique du combat de taureaux, Goya traite de la brutalité de ce spectacle et de la confrontation archaïque entre l'être humain et la bête.

SALLE 9

24 Mariano Goya, 1827

En 1827, pendant son ultime et pénible voyage estival à Madrid un an avant sa mort, Goya peint son petit-fils Mariano.

Le portrait du jeune homme, alors âgé de 21 ans, témoigne du lien profond qui unit Goya à son unique petit-fils.

Il le dépeint élégamment vêtu et le regard rêveur. Cette dernière caractéristique offre un contraste marqué avec la nature véritable de Mariano. Toute sa vie durant, il saura profiter de l'héritage artistique de son célèbre grand-père, et il n'hésitait probablement pas à autoriser des faux à son avantage.

Mais le portrait est aussi remarquable de par son style. Les contours tout en douceur et les traits légèrement mélancoliques de Mariano montrent comment le portraitiste émérite qu'est Goya se saisit de nouvelles tendances stylistiques de son époque et les intègre à sa peinture – ici le style romantique des portraits français du début du 19^{ème} siècle.

SALLE 10

25 Philippe Parreno – La Quinta del Sordo, 2021

L'artiste français Philippe Parreno (*1964), dont la pratique fait appel à différents médias (films, installations lumineuses et sonores, sculpture et dessin) présente ici une nouvelle œuvre consacrée aux *Pinturas negras* (*Peintures noires*), cycle de 14 peintures murales réalisées par Goya entre 1819 et 1824.

Parreno s'est mis en quête de traces de la dernière demeure de Goya, La Quinta del Sordo (La Maison du sourd), qui n'existe plus depuis longtemps déjà. C'est là que Goya a réalisé les peintures murales qui se trouvent aujourd'hui au Museo Nacional del Prado, où elles ont été filmées par Parreno. Le film est accompagné de l'eau-forte de Goya *Que viene el Coco* (*Voici que vient le croque-mitaine*) de la série des *Caprices*. « El Coco » est une créature mythique malfaisante dont on menace les enfants pour leur faire peur et les rendre plus sages. Pour Parreno, qui est d'ascendance espagnole, Goya constitue une référence artistique majeure. Cette gravure revêt une importance particulière pour lui car le fantomatique et l'étrange jouent aussi un rôle central dans son travail.

Avec le soutien de la Fondation Beyeler et du Museo Nacional del Prado.

INFORMATION

L'exposition bénéficie du généreux soutien de :
Beyeler-Stiftung
Hansjörg Wyss, Wyss Foundation

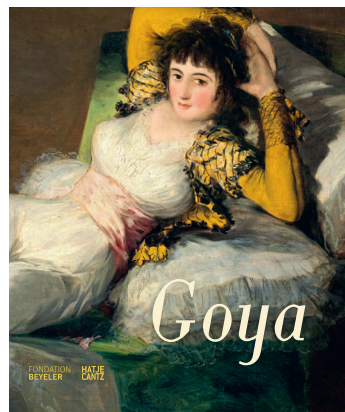
Novartis
Sulger-Stiftung
Office fédéral de la culture OFC
Annetta Grisard
Dr. Christoph M. Müller et Sibylla M. Müller
Ananda Foundation
Athene Stiftung
Eugenio López Alonso, Museo Jumex, Mexico
Berta Hess-Cohn Stiftung
Hilti Art Foundation
Fundación Almine y Bernard Ruiz-Picasso para el Arte
ainsi que d'autres fondations et bienfaiteurs qui
souhaitent rester anonymes.

Les notices de salle ont été réalisées avec l'aimable soutien de :



Notices de salle : Tasnim Baghdadi, Iris Brugger, Fiona Hesse,
Ioana Jimborean, Michiko Kono, Daniel Kramer, Janine Schmutz
Rédaction : Stefanie Bringezu, Fiona Hesse,
Ioana Jimborean, Daniel Kramer
Suivi éditorial : Holger Steinemann
Conception graphique : Heinz Hiltbrunner
Traduction : Maud Capelle

CATALOGUE



L'exposition GOYA est accompagnée d'un catalogue, publié
au Hatje Cantz Verlag, 400 pages, 300 illustrations, CHF 72.–

D'autres publications consacrées à Francisco de Goya
sont disponibles dans notre Art Shop:
<http://shop.fondationbeyeler.ch>

Prochaine exposition :
GEORGIA O'KEEFFE
23 janvier – 22 mai 2022

FONDATION BEYELER

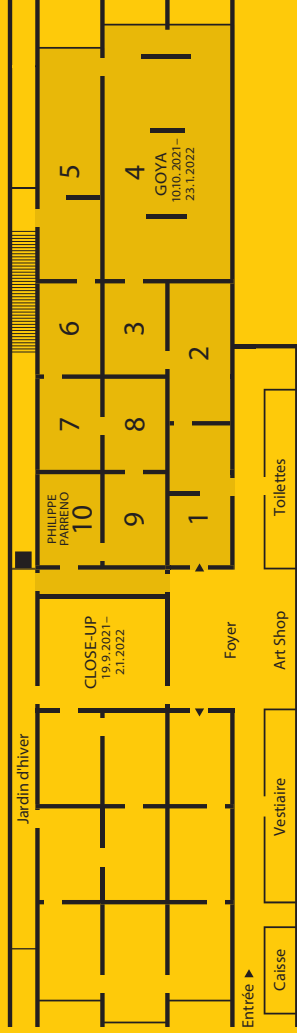
Baselstrasse 101, CH-4125 Riehen / Bâle
fondationbeyeler.ch

#BeyelerGoya



GOYA

10 octobre 2021 – 23 janvier 2022



Attention : prière de ne pas toucher les œuvres d'art !