

musée Goya
musée d'art hispanique

*Les couleurs
magiciennes*

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 avec la contribution d'Isabelle Monfrier, professeur à l'Ecole municipale des Beaux-arts de Castres et de Thérèse Urroz, professeur d'arts plastiques et chargée de mission par la DAAC académie de Toulouse pour la conception du module.

Il a pour objectif de mieux connaître les collections de sculpture du musée Goya qui illustrent le propos de ce nouveau Module d'exploration dédié aux Couleurs magiciennes, et d'aider à la préparation des visites ou des ateliers liés à cette thématique

1

sommaire

- 2 la couleur, approche théorique et esthétique par Isabelle Monférier
- 3 symbolique et historique des couleurs primaires et du blanc
- 4 le nom des couleurs et des non couleurs
- 5 la sélection des œuvres du musée Goya
- 6 la sélection des œuvres du musée des Abattoirs de Toulouse

Aujourd'hui, il n'existe pas de théorie définitive de la couleur. Son approche hésite entre des systèmes physiques et des systèmes psychologiques. La couleur tient de l'art et de la science, de la physique et de la psychologie, elle est à la limite de deux cultures. En art, elle a toujours été employée, pour donner vie aux formes, exprimer des symboles, une sensibilité. Dès l'Antiquité, la couleur a tenu sa place, l'on peut songer aux statues grecques recouvertes de couleurs vives aujourd'hui disparues. Plus tard, au Moyen-Age, la couleur incarne une symbolique complexe, liée à la spiritualité et à la religion catholique en Occident. Le bleu en particulier devient le symbole des valeurs de la Chrétienté. A la Renaissance, la couleur est érigée au rang de bijoux par des maîtres comme Titien ; l'historien de l'art Erwin Panofsky (1892-1968) compare également les couleurs à des pierres précieuses d'une rare beauté.

C'est à partir de la seconde moitié du XIXème siècle que la couleur accélère sa conquête de l'autonomie : la fabrication des couleurs en tube à goulot avec bouchon à vis est généralisée. C'est une vraie révolution, car pour la première fois, les peintres peuvent quitter leur atelier et peindre sur le vif la nature et la lumière.

Dès 1905, en France, les Fauves vont élaborer une peinture expressionniste et symbolique, et peindre sur la toile en fonction de leurs émotions et de leur sensibilité ainsi que de la réactivité des couleurs entre elles.

Pour comprendre l'importance et le rôle des couleurs dans la peinture il est important de connaître les bases théoriques du cercle chromatique, issu des trois couleurs primaires, le jaune, le bleu et le rouge et des trois couleurs secondaires, le vert, l'orange et le violet. La représentation des douze couleurs du cercle doit correspondre exactement à des sensations colorées précises, chaque couleur porte en elle une sensation.



Cercle chromatique en douze parties

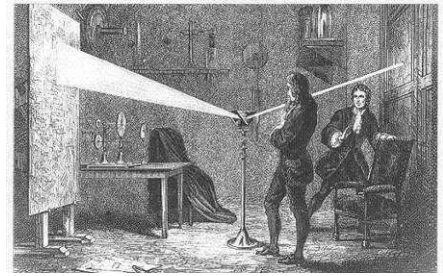
2

la couleur, approche théorique et esthétique

Approche théorique - Qu'est-ce qu'une couleur ?

1- une interaction entre la lumière, la matière et l'œil :

- *un émetteur* : les ondes lumineuses visibles émises par une source d'énergie naturelle ou artificielle (soleil, lampe...).
- *un filtre* : la matière (atmosphère, eau, objet...), qui absorbe et renvoie une partie des ondes lumineuses.
- *un récepteur* : l'œil qui perçoit la partie de la lumière renvoyée ou filtrée par le matériau, la transforme en information interprétée par notre cerveau comme "couleur".



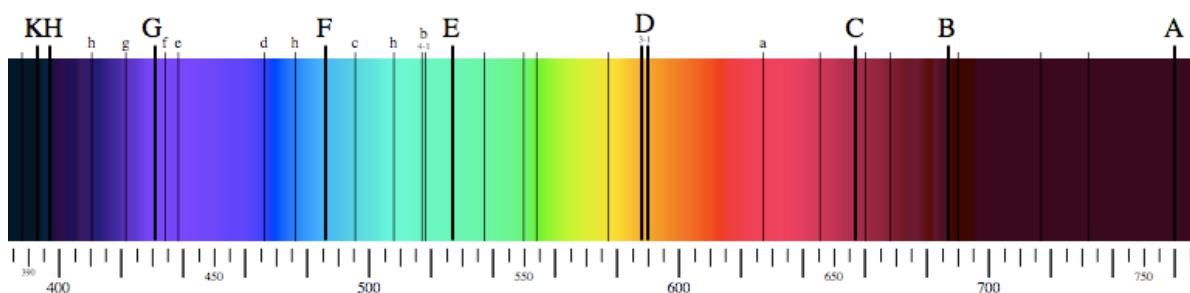
L'expérience de Newton, gravure du XIXème siècle

L'étude de ces phénomènes a commencée dès l'Antiquité mais c'est véritablement au XVIIème siècle que commença l'étude scientifique de la couleur, avec notamment en 1666 l'expérience d'Isaac Newton qui décomposa le spectre de la lumière naturelle grâce au prisme.

Cet intérêt culmina au XIXème, puis au XXème siècle avec les découvertes combinées de la physique, de la chimie, de la biologie et de la psychologie. On sait donc aujourd'hui que la couleur n'est pas une propriété invariable de l'objet mais une sensation : un état momentané de l'énergie que nous percevons par la vue.

Comment l'œil humain voit-il les couleurs du spectre solaire ?

Les couleurs simples de la lumière visibles par l'œil humain sont des radiations du spectre solaire ou ondes électromagnétiques, situées entre les infrarouges et les ultraviolets : de 390 nanomètres pour le violet à 800 nm pour le rouge.



Les couleurs du spectre solaire et leur longueur d'onde en nanomètres

Nous pouvons donc voir du *violet au rouge en passant par le bleu, le vert, le jaune, l'orange*, le maximum de la sensibilité de notre œil correspondant au jaune et au vert. La lumière solaire elle-même est blanche mais domine dans le jaune. Notre œil contient dans la rétine une petite usine physico-chimique: des cellules reçoivent l'empreinte lumineuse et la transforment en information neuronale ; les *cônes* perçoivent les variations de couleurs, de *teintes*, et les *bâtonnets* l'intensité lumineuse traduite en *valeurs* de gris. La rétine

reconstitue toutes les variantes des couleurs grâce à trois types de cônes sensibles au rouge, au vert, ou au violet. L'œil travaille donc avec trois couleurs de base que l'on appelle **couleurs primaires**.

Couleurs primaires de la lumière - La synthèse additive

Ces trois couleurs sont dites primaires car leur mélange recrée la lumière blanche. Ainsi, lorsque les ondes de l'arc-en-ciel s'additionnent, elles s'éclaircissent. C'est pourquoi on parle de "synthèse additive" pour les couleurs de la lumière.

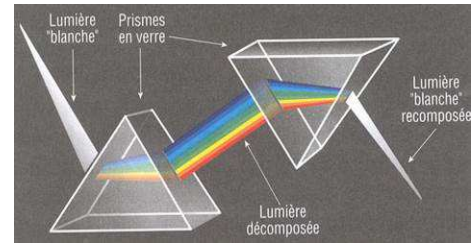
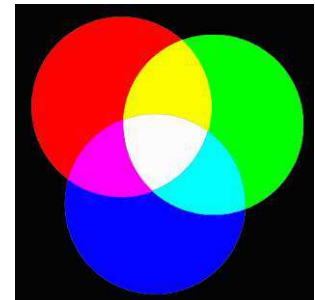


Schéma de l'expérience du prisme de Newton

En 1855 Jacques Maxwell avait montré que le mélange de lumières de trois couleurs dites primaires, rouge/orangé, verte, et bleu/violet suffit à recréer la lumière solaire et le spectre. C'est la trichromie. Par deux, elles donnent des couleurs dites secondaires : jaune, bleu clair dit "cyan" et rouge clair dit "magenta".

Ce sont ces couleurs primaires qui sont utilisées pour produire des images en couleurs sur un écran d'ordinateur ou de télévision. Cela veut dire que si l'on veut créer une lumière jaune, on peut le faire en mélangeant un spot rouge et un spot vert. Par contre, si l'on mélange de la peinture rouge et de la peinture verte, on obtiendra un brun foncé ou un noir. Pourquoi ? Parce que l'on mélange de la matière colorée, donc absorbant, filtrant une partie du spectre de la lumière, soustrayant des longueurs d'onde; c'est pourquoi on l'appelle mélange (ou synthèse) soustractif.



Le mélange des trois primaires de la lumière donne le blanc

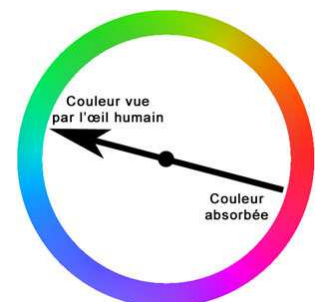
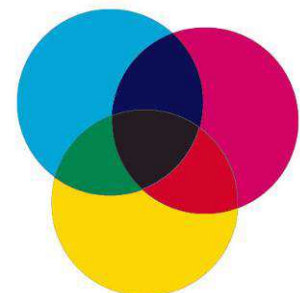
Couleurs primaires de la matière - la synthèse soustractive

Le mélange des trois primaires de la matière : cyan, magenta et jaune donne le noir. Les trois secondaires sont le bleu/violet, le vert, le rouge orangé. C'est donc l'inverse de la synthèse additive.

On peut fabriquer toutes les couleurs à partir des trois primaires et du blanc. Dans la synthèse soustractive, une partie du spectre a donc été absorbée par le matériau dans un échange d'énergie entre photons de la lumière et électrons de la matière.

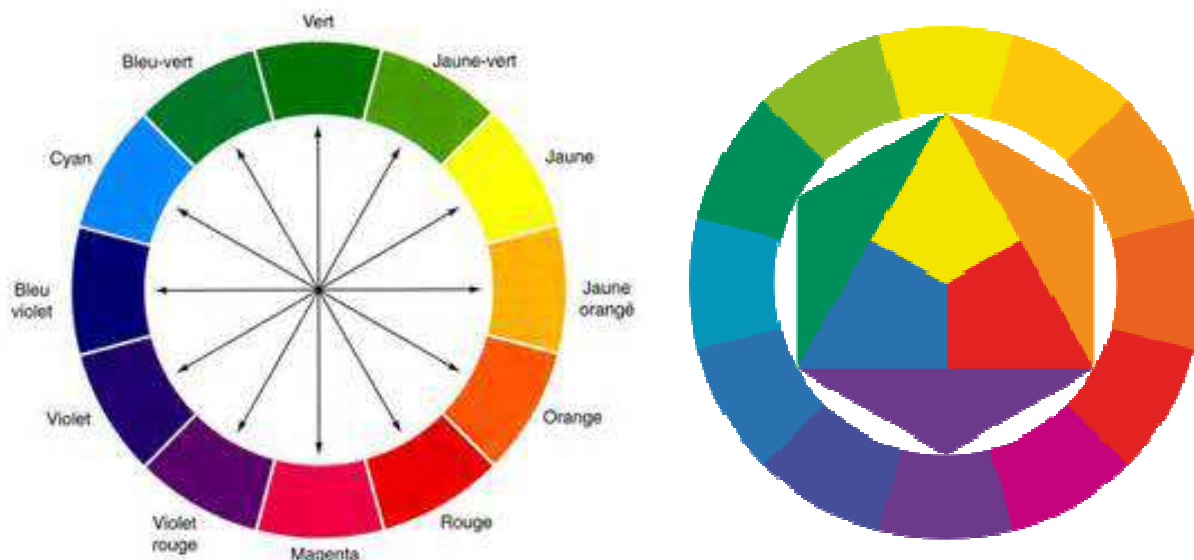
Par exemple, si un pigment est bleu vert, c'est qu'il absorbe les longueurs d'onde du jaune au violet.

Si nous mêlons à ce pigment un pigment rouge orangé qui absorbe totalement le bleu et le vert, nous combinerons leur capacité de capter la lumière colorée et nous tendrons vers un noir où aucune lumière n'est réfléchiée. Plus on mélange les couleurs de la matière, plus on capte de lumière et plus on assombrit.



Le cercle chromatique - les couleurs complémentaires

Les couleurs complémentaires de la lumière ou de la matière se trouvent en prenant les couleurs qui se font face sur le cercle chromatique formé par les primaires et les secondaires organisées en cercle. On peut aussi diviser le cercle en deux gammes - une chaude (jaunes, oranges, rouges), une froide (verts, bleus, violets). Les tons chauds semblent avancer, les froids reculer.



Les complémentaires reconstituent la totalité du spectre car elles sont constituées par les trois primaires ; elles combinent donc toujours une primaire (1) et une secondaire (2) (= les deux autre primaires). On parle de contraste de complémentaires.



Cyan (1) - orangé (2)



jaune (1) - violet (2)



magenta (1) - vert (2)

La réalisation de cercles chromatiques remonte au XVIIème siècle mais a été perfectionnée au début du XIXème siècle, période où des artistes et des savants se sont intéressés conjointement aux harmonies et aux mélanges de couleurs. Le plus marquant fut le chimiste Michel Eugène Chevreul. Directeur des teintures à la Manufacture royale des Gobelins en 1824, il avait réalisé pour les tapissiers un grand cercle de 72 couleurs en recherchant les nuances entre les primaires et les secondaires : les tertiaires. En les combinant au blanc, au noir et au gris, il obtint un nuancier de 30 cercles et de 14 400 tons différents.



M.E. Chevreul,
Cercle chromatique, les couleurs franches

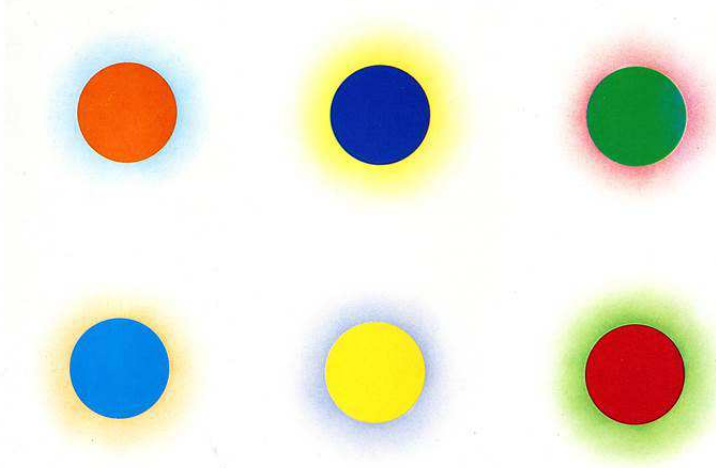
À partir de Chevreul, la notion d'harmonie a été associée à celle de contraste, qui suppose d'associer les contraires dans une quête d'équilibre mais aussi d'exaltation des nuances et

des couleurs. Chevreul publia ainsi en 1839 *"De la loi du contraste simultané des couleurs et de l'assortiment des objets colorés"*, pour guider les artistes dans l'utilisation de la couleur, ouvrage déterminant pour l'évolution de la peinture. Ces principes découlaient du constat d'un phénomène optique déjà bien connu : la persistance rétinienne qui engendre les *contrastes successif, simultané, et de complémentaires*.

Effets optiques - le principe du contraste simultané - l'œil recrée l'équilibre des trois primaires

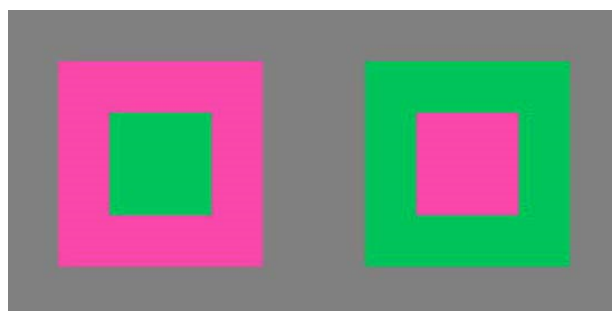
Lorsque l'œil perçoit une lumière ou une surface colorée vive, par exemple le magenta, il active de manière autonome la couleur manquante, le vert, afin de reconstituer le spectre. On peut ainsi après avoir fixé une surface colorée, percevoir sur un fond neutre une surface lumineuse de la couleur complémentaire, c'est le *contraste successif*. Lorsque l'on fixe une surface rouge sur un fond neutre elle paraît auréolée de sa complémentaire : c'est le *contraste simultané*.

Chevreul observe ainsi : ***"Deux couleurs voisines s'influencent mutuellement modifiées par la complémentaire de l'autre"***.



Michel-Eugène Chevreul,
Planche des contrastes simultanés, 1839

Si une surface n'est pas sur un fond neutre mais sur un fond de la couleur complémentaire, celle-ci se redouble de l'auréole de lumière colorée fabriquée par l'œil, les deux complémentaires se renforcent donc mutuellement et créent un fort contraste, le plus puissant par l'intensification de la saturation des couleurs franches (= saturées = issues du spectre). Le vert est plus lumineux près du magenta et vice versa.

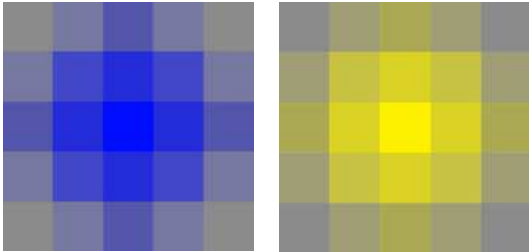


Contraste de complémentaires

Les mélanges de couleurs et contrastes

Contraste de qualité - désaturation - les gris colorés

En mélangeant peu à peu deux complémentaires comme ici bleu/violet et jaune, on les "grise", on dit qu'on les "dénature" ou qu'on les rompt, en les éloignant des couleurs franches du spectre.



Contraste de qualité
In Johannes Itten (1888-1967)
L'art de la couleur, publié en 1967



Paul Klee
Blancs polyphoniques, 1930
Aquarelle sur papier

La couleur initiale est alors modifiée et tend vers des teintes plus douces, moins intenses, qu'on appelle des *gris colorés*, merveilleusement peints par Paul Klee. On y trouve des teintes comme les *verts amandes*, les *roses saumon*, les *ocres*... Johannes Itten enseignant la couleur à l'école du Bauhaus de 1919 à 1923 parle pour ce type de chromatisme de *contraste de qualité* ou de *saturation*.

Contraste de clair-obscur

Dans le contraste de clair-obscur qui correspond au mélange de la teinte avec du blanc et du noir, la couleur n'est pas modifiée mais juste foncée ou éclaircie :



Gamme de bleu violet rabattu de noir



Gamme de bleu violet dégradé de blanc

2- La théorie de la couleur et les peintres du XIXème siècle

Le peintre Eugène Delacroix, sous l'influence de Chevreul, avait dès 1832 abandonné les *ombres noires et grises* prisées à l'époque romantique. On peut comparer *Le radeau de la méduse* de Théodore Géricault de 1818-19 et le lumineux *Les femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix de 1834.



Théodore Géricault (1791-1824)
Le Radeau de la méduse, 1818-1819
Huile sur toile
H. : 7,16 ; L. : 4,91 m.
Musée du Louvre



Eugène Delacroix (1798-1863)
Les Femmes d'Alger dans leur appartement, 1834
Huile sur toile
H. : 1,80 m. ; L. : 2,29 m.
Musée du Louvre

Delacroix avait ainsi rejeté les **"tons terreux"** riches en bitume dans les ombres, et pratiquait déjà les mélanges de complémentaires pour créer des *ombres colorées*, comme il le décrit dans son journal: **"Il n'y a pas d'ombres, il n'y a que des reflets."** ou **"En ajoutant une couleur et sa complémentaire, on produit la demi-teinte nécessaire"**.

A sa suite, les artistes du XIXème intéressés par la lumière naturelle, la couleur et ses théories ont profondément modifié les habitudes picturales, en optant pour des teintes de plus en plus franches, claires, issues du cercle chromatique.

Ils ont ainsi cherché à imiter puis à rivaliser avec la nature et à "capturer" la lumière dans leurs toiles depuis Turner, dont on comparait les toiles à une fenêtre ouverte, jusqu'aux fauves, en passant par les impressionnistes et les pointillistes, avec leurs ombres violettes complémentaires du jaune de la lumière solaire.

Un des exemples les plus frappants est l'impressionnisme, et en particulier les séries de Claude Monet qui chercha à capter les variations de la lumière sur un sujet en fonction des moments de la journée et des saisons.

Il peignit ainsi une trentaine de toiles sur *la Cathédrale de Rouen* entre 1892 et 1894.



Claude Monet (1840-1926)
Cathédrale de Rouen, entre 1892 et 1894

Ces artistes ont donc cherché de *nouvelles harmonies* jouant des couleurs pures du spectre, de leurs mélanges et de l'association des complémentaires, proposant des gammes vives et riches qui ont pu choquer leurs contemporains.

Approche esthétique : l'usage de la couleur dans la peinture

Nous allons tenter de distinguer à travers l'histoire de la peinture occidentale, de grandes tendances dans l'utilisation esthétique de la couleur.

Les harmonies

Nous avons déjà évoqué deux manières de foncer la couleur, l'une par le noir, dégradés du clair au foncé, l'autre par la complémentaire, dégradés de gris colorés. Nous avons vu également qu'au XIXème siècle avec Delacroix et ses suivants, le choix d'abandonner les ténébreux effets de clair-obscur du romantisme vers une peinture beaucoup plus polychrome. Nous pouvons discerner à travers ce clivage qui traverse le XIXème siècle des tendances applicables à toute la peinture occidentale :

- une tendance à la monochromie avec des harmonies basées sur une gamme principale d'une ou deux teintes déclinées en camaïeu, qui permettent de rendre l'ombre et la lumière par les valeurs du *clair-obscur*.

- des harmonies polychromes basées sur la juxtaposition de couleurs pures et franches où l'on retrouve généralement des couleurs proches des primaires et des secondaires

- jusqu'à l'*émancipation de la couleur comme sujet dans l'abstraction*.

Unité chromatique

Les tendances à l'unification de la peinture autour d'une teinte dominante se trouvent dès la préhistoire et l'Antiquité, où les pigments utilisés sont fournis par des terres et couvrent des teintes allant du blanc au noir en passant par : jaune pâle, ocre, orangé, rouge, brun jusqu'aux terres d'ombres brûlées presque noires et au noir de charbon.



Léonard de Vinci (1452-1519)
St Jean-Baptiste
vers 1513-16
Huile sur bois
H. : 0,69 ; L. : 0,57 m.
Musée du Louvre

Ce type de gamme chaude et le clair-obscur qui en découle conviennent à la représentation du volume, sont repris à la renaissance, en particulier par Léonard de Vinci.

Le XVII^{ème} siècle avec l'influence du Caravage est traversé par un style ténébriste, dont l'unité visuelle est assurée par une petite quantité de pigment aux tons de terre et par un fond brun sous-jacent sur lequel sont posées les lumières grâce à des empâtements de blanc, symbole de l'irruption de Dieu dans la noirceur du monde.

Rembrandt en Hollande, Velasquez ou Ribera en Espagne,

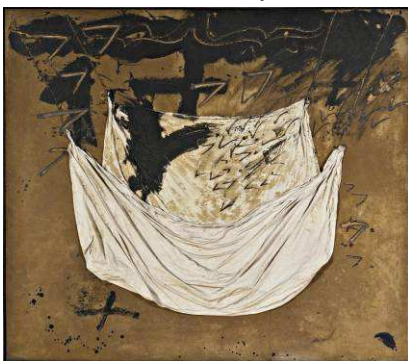
Georges de la Tour en Lorraine sont des exemples du Caravagisme européen.

On retrouve ces gammes de bruns à l'époque romantique comme nous l'avons vu avec



Grotte de Lascaux
entre -14000 et -12000 av.J.C.

Géricault, puis avec certains expressionnistes au XIX^{ème} et au XX^{ème}, figuratifs ou abstraits, tendant vers la monochromie. En effet la réduction des teintes et l'opposition du noir et du blanc sont propres à exprimer les émotions dramatiques.



Antoni Tàpies (1923-2012)
Ocre et noir à la toile collée,
1972
Technique mixte sur toile

Au tournant du XX^{ème} siècle Cézanne, puis Braque et Picasso dans la première phase du cubisme,

délaissèrent les couleurs vives pour adopter une gamme de gris colorés : ocres, gris bleutés, afin de mettre en évidence les recherches géométriques sur les formes et l'espace. Guernica en sera la version tragique, expression universelle de l'horreur de la guerre, condensée dans une gamme de gris neutres, du blanc au noir, signes de la lutte entre vie et de mort, entre lumière et ténèbres.



Le Caravage (1571-1610)
La Flagellation du Christ
1607
Huile sur toile
H. : 2,86 ; L. : 2,13 m.
Musée Capodimonte. Naples



Pablo Picasso (1881-1973)
Nature morte, 1911
 Huile sur toile



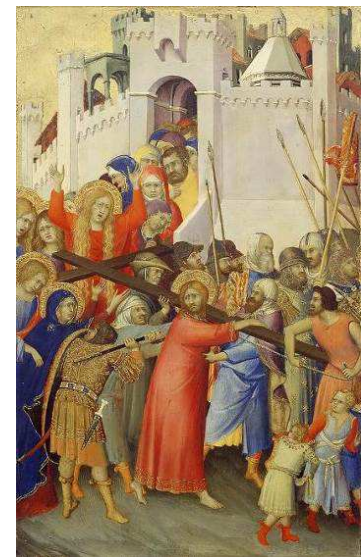
Pablo Picasso (1881-1973)
Guernica, 1937
 Huile sur toile
 H. : 3,49 ; L. : 7,77 m.
 Musée National Centre d'art Reina Sofia

Polychromie

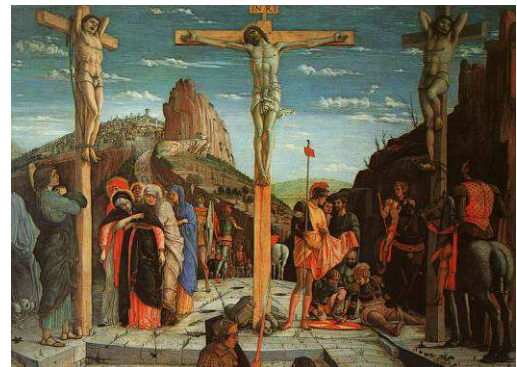
Au Moyen-Âge, l'utilisation d'un nombre restreint de pigments utilisés purs ou mêlés de blanc privilégie la somptuosité et l'éclat de teintes intenses. Celles-ci célèbrent la beauté divine dans l'art religieux, ou montrent la richesse du commanditaire dans les commandes profanes. Ainsi, la puissance des rouges, - comme le cinabre (vermillon), couleur alchimique à base de mercure et de soufre, les laques de kermès ou de cochenille, petits insectes dont la préparation était longue et coûteuse -, des bleus de lapis-lazuli, - pierre semi-précieuse à la magnifique teinte outremer -, n'a d'égal que le prix élevé de ces pigments minéraux, animaux ou encore végétaux comme la laque de garance ou le jaune de safran. La feuille ou la poudre d'or associée à ces couleurs intenses apporte son éclat et renforce le caractère précieux de ces œuvres dont la beauté réside avant tout dans cette éclatante polychromie.

A la renaissance au XV^{ème} siècle, les peintres gardent la polychromie dans le travail des vêtements et des drapés qui permet de distinguer et de caractériser symboliquement les personnages sacrés, comme le bleu - symbole du divin - et le rouge - symbole de la chair - du manteau de la vierge.

La peinture classique, néo-classique ou académique du XVII^{ème} au XIX^{ème} siècle s'inspirera de cette approche équilibrée d'une polychromie réservée aux drapés et au bleu du ciel, des teintes plus grises étant réservées au décor architectural ou de paysage.



Simone Martini (1284-1344)
Le Portement de croix
 vers 1335
 Tempera à l'œuf sur bois



Andrea Mantegna (1434-1506)
La crucifixion
 1457
 Huile sur bois

L'utilisation de teintes bien distinctes permet ici au peintre d'appuyer la lisibilité de la narration et la clarté de la composition dans la peinture d'Histoire, la couleur étant au service de la forme qu'elle met en valeur, et du sens par sa symbolique.

Dans les tendances plus expressives du baroque et du romantisme dans cette même période du XVIIème au XIXème siècle, la couleur peut également être vive, mais elle se diversifie surtout d'une multitude de nuances et reflets colorés, en de nombreux mélanges qui flattent le plaisir des sens ; la couleur est alors un moyen d'expression qui renverse la prééminence classique du dessin, comme en témoignent les débats entre Poussinistes et Rubénistes au sein de l'Académie royale de peinture et de sculpture en France à la fin du XVIIème siècle.

Dans tous ces courants artistiques, la couleur appartient à la forme, figure ou objet, dont elle est la propriété et se distingue par un certain réalisme, dont la précision varie en fonction des styles et des époques.

Une dernière tendance apparaît dans l'esthétique et la fonction de la couleur au XIXème et au XXème siècle, sous l'influence des théories scientifiques que nous avons évoquées plus haut.



Nicolas Poussin (1594-1665)
La Sainte famille à l'escalier
1648
Huile sur toile
H. : 0,66 ; L. : 0,73 m
Cleaveland museum of art



Pierre-Paul Rubens
La Rencontre d'Abraham et de Melchizek, 1626
Huile sur toile
H. : 0,66 ; L. : 0,825 m
National gallery of Washington

La couleur comme sujet autonome de la peinture : la quête de l'harmonie par les contrastes colorés

En effet, l'intérêt extrême porté à la lumière et à la couleur par les avant-gardes de la fin du XIXème siècle poussera la peinture vers une totale liberté par rapport au réel, ouvrant ainsi la porte à l'abstraction vers 1913. A la suite de William Turner ou de Claude Monet, les postimpressionnistes à la fin du XIXème siècle se sont passionnés pour les théories de la lumière et des contrastes; prenant pour modèle les données théoriques plus que la réalité elle-même, ils ont banni le noir et adopté des gammes lumineuses, des plus violentes aux plus subtiles et nuancées, servis par les nouveaux pigments mis au point par les chimistes. Ainsi les pointillistes comme Georges Seurat ou Henri Signac ont développé une peinture à base de points colorés afin de recréer la synthèse additive et de produire un mélange optique analogue à celui des ondes lumineuses. Ils ont également réduit leur palette aux couleurs pures du spectre ne mélangeant pas les pigments entre eux - sauf avec le blanc - mais les juxtaposant sur la toile dans un effet de "pointillage".

"Les couleurs se recomposent sur la rétine, on a donc un mélange non de couleur-matière (pigments) mais de couleur-lumière." *Félix Fénéon 1886*



Paul Signac (1863-1935)
Mouillage de la Giudecca (Venise), 1904
 Détail
 Huile sur toile

Les pointillistes ont ouvert la voie à une liberté totale dans l'usage de couleurs saturées non réalistes, suivis par les fauves, les expressionnistes, et les pionniers de l'abstraction comme Wassily Kandinsky dans les années 1910-20. Kandinsky enseigna la couleur comme Johannes Itten au Bauhaus entre 1922 et 1933 et y rationalisa ses premières intuitions, développant l'idée que les couleurs et les formes abstraites créent un monde d'êtres vivants parallèle au monde réel, où l'harmonie est générée par l'équilibre des contraires.



Vassily Kandinsky (1866-1944)
Improvisation, 1914
 Huile sur toile



Vassily Kandinsky (1866-1944)
Courbe dominante, 1936
 Huile sur toile

Pour la couleur l'harmonie consiste donc pour lui dans l'utilisation combinée des sept contrastes suivants que l'on peut utiliser comme grille de lecture par exemple pour cette peinture de 1936 :

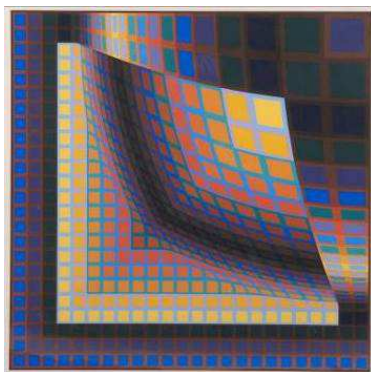
- **de chaleur** : chauds/froids (ici des bleus qui se réchauffent en violet, mauve)
- **de luminosité** : clairs/obscur (du blanc au noir, mais aussi des verts clair ou foncés, des gris colorés qui se fondent vers le blanc sur les bords)
- **de qualité** : teintes saturées/ rompues (des couleurs plus vives au centre, des gris colorés autour)
- **de quantité** : peu/beaucoup (par exemple le rouge vif sur la grande courbe à droite tranche sur l'ensemble du tableau)
- **de polychromie** ou couleur en soi (rouge, jaune, bleu, vert, orange, mauve)

- **simultané**: visible près d'un gris (le gris en bas à gauche paraît plus verdâtre sous les bandes roses et mauves)

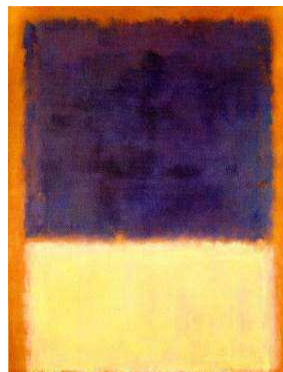
- **de complémentaires** (au centre, les formes aux couleurs saturées recréent les couples *jaune/violet, magenta/vert, bleu/orange*)

C'est ici l'utopie d'un monde parfait généré par l'art qui s'exprime dans une analogie avec la musique, la poésie et les émotions qui a traversé tous ces courants fascinés par la couleur. Kandinsky écrivait ainsi en 1911 dans *"Du spirituel dans l'art"*: "**Les couleurs sont les touches d'un clavier, les yeux sont les marteaux, et l'âme est le piano lui-même, aux cordes nombreuses, qui entrent en vibration**".

Du XXème jusqu'à nos jours, les recherches optiques et psychologiques ont inspiré de nombreux courants picturaux comme le Color Field avec Mark Rothko dans les années 50, ou l'Optical art avec Victor Vasarely dans les années 60-70.



Victor Vasarely
Torsion, 1978
Huile sur toile



Mark Rothko
Sans titre, 1954
Huile sur toile

3

symbolique et historique des couleurs primaires et du blanc

BLEU

- Antiquité : le bleu n'est pas considéré comme une couleur. Le rouge, le noir et le blanc prédominent. Contrairement à l'Égypte où l'on considère le bleu comme un porte-bonheur de l'au-delà (recette à base de cuivre). Ailleurs, le bleu semble encore difficile à fabriquer.
- XII^{ème} et XIII^{ème} siècles : le bleu est réhabilité. La lumière divine et la robe de la Vierge sont représentées en bleu. Le roi s'habille en bleu (Philippe-Auguste, Saint-Louis). Les seigneurs les imitent, le bleu devient alors la couleur aristocratique. La technique suit : les teinturiers fabriquent des bleus différents, à partir d'une plante, le pastel (ou guède), ou d'une pierre, le lapis lazuli.
- XVIII^{ème} siècle : le bleu devient la couleur préférée des européens. On importe, des Antilles et d'Amérique centrale, l'indigo, dont le pouvoir colorant est plus fort que celui du pastel, avec un prix de revient plus faible, car il est fabriqué par des esclaves.
- XIX^{ème} siècle : le mouvement romantique célèbre le culte de cette couleur, considérée comme « mélancolique » (origine de l'expression avoir le blues). En 1850, LEVI-STRAUSS, tailleur juif de San Francisco, crée le jean, avec sa grosse toile teinte à l'indigo (le premier bleu de travail)
- XX^{ème} et XXI^{ème} siècle : dans les années 1930, le jean devient un vêtement de loisir, synonyme de décontraction. Le bleu, devenue une couleur consensuelle, a été choisi comme emblème par des organismes internationaux tels que l'ONU, l'Unesco, l'Union européenne...

ROUGE

Les pigments rouges ont très tôt été maîtrisés et utilisés.

- Paléolithique : Cette couleur est obtenue à partir de la terre ocre-rouge pour la peinture des parois de grottes (Bestiaire de la grotte de Chauvet, en Ardèche)
- Néolithique : le rouge est produit par l'exploitation de la garance, plante aux racines tinctoriales, ainsi que de certains métaux, comme l'oxyde de fer ou le sulfure de mercure.
- Antiquité : la couleur rouge va s'imposer car elle renvoie à deux éléments omniprésents dans toute son histoire : le feu et le sang.

La symbolique de cette couleur est toutefois ambivalente : le rouge peut être considéré positivement (le rouge du sang versé par le Christ, la force du sauveur qui purifie), ou négativement (la mort, l'enfer, les flammes de Satan/ les crimes de sang...). Dans la Rome impériale, le rouge pourpre, fabriqué à partir du murex, un coquillage rare récolté en Méditerranée, est symbole de pouvoir. Cette nuance est réservée à l'empereur et aux chefs de guerre.

- Moyen Age : La recette de la pourpre romaine s'est perdue. On se rabat sur le kermès, ces œufs de cochenilles qui parasitent les feuilles de chêne. Le rouge obtenu est très lumineux, mais la récolte est laborieuse et la fabrication très coûteuse. Les seigneurs vont s'approprier cette couleur de luxe, alors que les paysans auront recours à la garance, qui donne une couleur moins éclatante.
- A partir du XIIIème et du XIVème siècle, le pape, jusqu'à présent vêtu de blanc, adopte la couleur rouge. Il est suivi par les cardinaux. Ils veulent signifier qu'ils sont prêts à verser leur sang pour le Christ.

Dans le conte du Petit Chaperon rouge, dont la plus ancienne version remonte à l'an mille, les vêtements rouges de la fillette peuvent ouvrir à différentes interprétations symboliques: la dévoration par le loup et le sang qui coule, ou le rouge du costume de l'enfant, associé au blanc des cheveux et des vêtements de la grand-mère et au noir du pelage du loup, les trois couleurs du système ancien (Antiquité). On les retrouve également dans d'autres contes :

Blanche-Neige reçoit une pomme rouge de la part de la sorcière vêtue de noir.....

- XVIème siècle : Les réformateurs protestants vont considérer le rouge comme une couleur immorale. Alors qu'au Moyen Age, le bleu était plutôt féminin (robe de la Vierge), et le rouge, masculin (signe du pouvoir et de la guerre), les valeurs s'inversent. Désormais, le bleu devient masculin et le rouge est plutôt réservé aux femmes. Ce sera d'ailleurs la couleur de la robe de mariée jusqu'au XIXème siècle.
- XVIIIème siècle : En 1789, l'Assemblée constituante décrète, qu'en cas de trouble, un drapeau rouge sera placé aux carrefours, afin de signifier l'interdiction d'attroupement et d'avertir que la force publique est susceptible d'intervenir.
- XXème et XXIème siècles : De nos jours, cet aspect de la symbolique de la couleur rouge perdure : les panneaux d'interdiction, les feux rouges, l'alerte rouge, le carton rouge... En outre, le rouge symbolise aussi la fête : Noël, le spectacle (rideau rouge), le luxe (tapis rouge)..... La symbolique initiale du feu et du sang perdure également : la croix rouge, les véhicules de pompiers...

JAUNE

- Antiquité : lors des cérémonies, les Romaines portent des vêtements jaunes. Les tons ocre sont utilisés en peinture
- Moyen Age : la couleur dorée absorbe les symboles positifs du jaune (soleil, lumière, chaleur énergie...). L'or est la couleur qui brille, éclaire, alors que le jaune devient une couleur éteinte et mate. Dans l'imagerie médiévale, les personnages dévalorisés sont souvent affublés de vêtements jaunes. A cette époque, le jaune devient aussi symbole de trahison, de mensonge. A partir du XIIème siècle, on représente Judas dans une robe jaune. C'est aussi la couleur que l'on plaque sur ceux que l'on veut condamner ou exclure, comme les juifs.
- Au XIIIème siècle, les conciles se prononcent contre le mariage entre chrétiens et juifs, et demandent à ce que ces derniers portent un signe distinctif : cela deviendra une étoile jaune, couleur symbolique transmise par Judas. Pourtant, la fabrication de cette couleur ne posait pas de problème aux artisans médiévaux. Elle pouvait être facilement obtenue à partir de végétaux tels que la gaude, le safran...
- XVIème et XVIIème siècles : la Renaissance ne va rien changer au statut du jaune. Il régresse dans la palette des peintres occidentaux, malgré l'apparition de nouveaux pigments donnant le jaune de Naples, utilisé par les peintres flamands. La dépréciation de cette couleur va persister jusqu'à la naissance du mouvement impressionniste.
- XIXème siècle : à partir de 1860, les peintres quittent leur atelier pour peindre en extérieur. Les progrès scientifiques leur permettent d'utiliser la peinture en tube. La palette de couleurs se diversifie : le mouvement impressionniste est né. Les artistes

créent une gamme très étendue de tons et de nuances, en travaillant la peinture par touches, le jaune n'est pas négligé.

- XXème et XXIème siècles : un autre changement s'effectue quand on passe du figuratif au semi-figuratif, puis à la peinture abstraite. Ainsi, dans un premier temps, le fauvisme révèle une large palette polychrome dans laquelle dominent les couleurs pures. Puis, l'abstraction tend vers moins de polychromie et use moins de nuances. L'art affirme alors les trois couleurs primaires : le bleu, le rouge et le JAUNE... Toutefois, cette couleur conserve une connotation négative dans certaines expressions encore employées de nos jours : « c'est un jaune ! » (c'est un traître), « rire jaune » (lié au safran, réputé du fait qu'il provoque une sorte de folie déclenchant un rire incontrôlable), « avoir le teint jaune » en fait la couleur de la maladie...

BLANC

Les racines symboliques du blanc, l'innocence, la lumière divine, la pureté, remontent très haut dans le temps et persistent de nos jours.

L'innocence, la sagesse, la virginité :

- le blanc du grand âge, celui des cheveux qui blanchissent, indique la sérénité, la paix intérieure. Le blanc du linceul rejoint le blanc de l'innocence et du berceau. Comme si le cycle de la vie commençait dans le blanc, passait par différentes couleurs, et se terminait par le blanc.
- Le blanc suggère la sérénité et la paix : dès la guerre de Cent Ans (XIVème et XVème siècle), on demandait l'arrêt des hostilités en brandissant un drapeau blanc. On pense alors au plumage blanc de la colombe, symbole de paix.

A la fin du XVIIIème siècle, au moment du mariage, on somme les jeunes femmes d'afficher leur virginité en portant une robe blanche.

La lumière divine : alors que la Vierge a longtemps été associée au bleu, Dieu est resté perçu comme une lumière blanche. Ses messagers, les anges, sont également blancs. Ce symbole est renforcé avec l'institution, en 1854, du dogme de l'Immaculée Conception. Les souverains, qui tenaient leur autorité du pouvoir divin, ont également adopté la couleur blanche : le panache et le cheval d'Henri IV, les manteaux doublés de fourrure d'hermine, la cocarde blanche de Louis XVI... La science moderne a pu être influencée par cette mythologie, le big bang étant souvent représenté par un éclat de lumière blanche. Le blanc représente ici la lumière primordiale, l'origine du monde, du commencement des temps...

La pureté, l'hygiène : longtemps, le blanc fut une garantie de propreté.

Pendant des siècles, toutes les étoffes qui touchaient le corps se devaient d'être blanches (sous-vêtements, draps...) De nos jours, le blanc conserve son caractère « hygiénique » : les baignoires, les lave-linges, les réfrigérateurs... sont souvent blancs.

L'absence, le manque : aujourd'hui, le blanc est présent dans notre vocabulaire pour signifier cette notion : une page blanche (sans texte), « une voix blanche » (sans timbre), « une nuit blanche » (sans sommeil), « une balle à blanc » (sans poudre), « un chèque en blanc » (sans montant), « j'ai un blanc » (sans mémoire)

<http://tice33.ac->

bordeaux.fr/Ecolien/LinkClick.aspx?fileticket=EjhtWHkT7rY%3D&tabid=4632&mid=12027&language=en-US

Sylvie CAILLAUT, CPD arts visuels, inspection académique de la Gironde, d'après Le petit livre des couleurs, de Michel PASTOUREAU (Editions du Panama, 2005)

4

le nom des couleurs et des non couleurs

ROUGE

<p>Ambre rouge d'Andrinople (vif) Bordeaux (chaud, assez foncé) Brique (jaunâtre) Brique recuite (plus foncé) Brugeois (entre prune et Bordeaux) Caramel brun (rouge ambré) Cardinal Carmin, carminé (tirant sur le violet) Cassis (foncé, violacé chaleureux) Chinois (laqué brillant) Cinabre (= vermillon) Coquelicot (tonique et éclatant) Corail Cramoisi (très soutenu)</p>	<p>Cuisse de nymphe émue (doux mélange d'incarnat et de blanc) Cuivre rouge Ecarlate Ecrevisse (vif et chaleureux) Enfer (vif et flamboyant) Feu (orangé et flamboyant) Garance Géranium (frais et franc) de Grenade (sompoteux) Grenade (rouge rosé mi-transparent mi-douceâtre) Grenat (foncé, tirant sur le marron) Griotte (clair, frais et acide) Homard (vif)</p>	<p>Incarnat (clair et frais) des Indes (vif) Lie-de-vin (un peu trouble et violacé) Magenta Porto (clair et chaleureux) Pourpre (foncé, tirant sur le violet) Rouge-Orange clair Rubescent (plutôt pâle) Sang (très vif) Tomate (rouge doré) Tomette (rouge brique clair) Vermeil (franc et éclatant) Vermillon Vireux (rouge violacé)...</p>
---	---	---

JAUNE

<p>Ambre jaune Ambré Aventurine (doré, pailleté) Banane (jaune assourdi) Beurre, beurre frais (très clair) Billieux (équivalent à jaunâtre) Blond Blondasse (vaguement blond) Bouton d'or Canari ou serin (vif et franc) Chamois (clair) Champagne (pâle) Chaume (jaune paille un peu passé) de chrome (un peu verdâtre) Citrin, citron (net, franc, acidulé) Coing (un peu verdâtre et terne) Colza (éclatant)</p>	<p>Corail Curcuma (jaune safrané) Electrum (vif, argent + or ou cuivre + or) Fluorescent Flavescent Jaunasse (pas très franc) Jonquille Maïs (jaune nettement orangé) Miel Mimosa (éclatant et duveteux) Mirabelle (jaune doré) Moutarde (jaune beigeâtre) d'œuf (intense, tirant légèrement sur l'orangé) d'Or (très brillant) Paille (jaune-beige très pâle) Pisseux (sale)</p>	<p>Poussin Réséda (nettement verdâtre) Rubis (rouge rosé) Safran, safrané (un peu pâle tirant légèrement sur l'orangé) Soleil (doré éclatant) Soufre (verdâtre) Tournesol (= soleil)...</p>
---	---	---

BLEU

<p>Acier (un peu gris et métallique) Aniline (violacé) Antillais ou Atoll (bleu-vert intense) Aquarelle (délavé, légèrement transparent) Ardoise (nuancé de gris) Azur, azuré (franc, bleu plein-</p>	<p>de Delft (soutenu, tirant sur le mauve) Drapeau (moyen et vif) Electrique (intense et brutal) Glacier (pastel plus ou moins foncé) Gros-Bleu (soutenu et foncé) Horizon</p>	<p>Nuit (plus foncé que marine) Nocturne (plus violet que le précédent) Océan (profond nuancé de vert) Pervenche (assez éclatant) Pétrole (bleu-vert très foncé avec des reflets irisés) Poudre (tirant sur le gris)</p>
---	--	--

<p>jour) Barbeau (= bleuet) Blazer (marine clair) Canard (intense, entre bleu et vert) Céroléen (presque ciel) Ciel (= céleste) de Cobalt (très pur) Crépuscule (bleu nuit plus clair nuancé de gris) Curaçao (intense) Cyan Danube</p>	<p>Indigo (intense tirant sur le violet) Jacinthe (tirant sur le mauve) Lavande (assez doux, tirant sur le mauve) Marine, matelas (foncé) Méditerranéen (intense) des Mers du Sud (bleu-vert soutenu) Myosotis (bleu doux)</p>	<p>Prune (foncé, très nettement violacé) Quetsche (violacé) Roi (vif et franc) Saphir (intense et lumineux) Turquoise (Volubilis (profond, tirant très légèrement sur le violet)...</p>
---	--	---

NOIR

BLANC

GRIS

<p>Peu de qualificatifs car le noir est largement utilisé dans la fabrication d'autres couleurs.</p> <p>Airelle (bleuté) Ambre noir ou de Jais Animal Bois de violette (tirant sur le violet) Cachou (brunâtre) de Carbone Charbon, charbonné, charbonneux Corail d'Ebène d'Encre (noir absolu) Fulgineux ou de Suie (couleur de suie) Mûre sauvage (à reflets violets) Pruneau Prunelle (bleuâtre) Régisse (tirant sur le brun)</p>	<p>Albâtre (un peu laiteux) Buis (ivoire foncé) Cajou (crémeux ou sale) Candi (très pur) Candide (idem) Cassé (avec un peu de beige, de rose clair ou de jaune) Cireux (jaunâtre et sans éclat) Coco (laiteux) Coquille d'œuf (légèrement teinté de beige rosé) Crayeux (légèrement grisâtre) Crème (nettement teinté de jaune) Ecu (légèrement jaunâtre) Ficelle (jaunâtre ou beigeâtre) Filasse (blond pâle) Gorge-de-pigeon (nuancé de mauve) Immaculé (pur) Ivoire (légèrement teinté de jaune) de Lait (comme du verre opaque) Laiteux (avec des reflets bleuâtres) Lys (légèrement doré) Magnolia (nacré de rose) Marmoréen (dur et froid) de Mercure (brillant) de Neige (très pur et étincelant) Papier mâché (blafard et maladif) Porcelaine (très pur, semi-transparent) de Titane (brillant) Vanille (cassé de jaune) Vif-argent (blanc-gris éclatant)...</p>	<p>Acier (avec des reflets bleutés) Aluminium (extrêmement pâle) Ambre gris Anthracite (très foncé) Ardoise (foncé) Argent (pâle et brillant) Brouillard (grisâtre moyen) Caviar Cendre (bleuté très pâle) Flanelle (neutre sobre) Couleur de fumée (gris plus ou moins foncé) Métal Moineau (doux, mêlé de roux) Perle (pâle et irisé) de Plomb, plombé (foncé, tirant sur le bleu) Poussière (terreux) Princesse (clair) Souris (terne et peu voyant) Taupe (plus foncé que le précédent) Tourterelle (nuancé de rose) Trianon</p>
--	--	--

5

la sélection des œuvres du musée Goya

Maurice Laboye (1921-2012)
Sans titre, 1993

Maurice Laboye est né à Castres le 17 novembre 1921. Jeune adulte, il s'intéresse à son terroir et aux richesses qu'il recèle, ce qui l'amène à dessiner et à peindre sur site les paysages familiers. Fasciné par la forme et la couleur, il aborde la peinture et perfectionne assidûment les techniques qui lui permettent d'en maîtriser l'expression.

Il fréquente les peintres de Castres avec lesquels, en 1969, il co-fondera l'Atelier 7.

Au cours de sa vie Maurice Laboye fut très impliqué dans la vie artistique de sa ville natale, offrant une œuvre extrêmement forte et prolifique, doublée d'une diversité impressionnante. Il n'a eu de cesse de

développer son art sans préoccupation d'appartenance à une mode quelconque. Après 60 ans de créations diverses (huiles, pastels, chines, gravures, sculptures etc.), Maurice a laissé une œuvre dont l'univers par l'émanation de la lumière et des couleurs pousse à la réflexion et à la méditation.



Maurice Laboye (1921-2012)
Sans titre, 1993
Huile sur toile
H. : 0,97 m ; L. : 1,30 m
Musée Goya, Castres

Manolo Valdés (Valence, 1942)
Conte duc d'Olivares II, 1986

De 1965 à 1981, Manolo Valdés participe avec Rafael Solbes et Joan A. Toledo à la création d'un des plus importants mouvements de Pop Art en Espagne avec la constitution du groupe Equipo Crónica. Toledo choisit rapidement une autre voie, laissant Valdés et Solbes travailler à la renommée de l'initiative qui comptera de nombreuses performances et expositions. Ils se font remarquer par leurs images déclinées en série et surtout par la captation d'éléments puisés dans l'histoire de l'art. Usant d'un langage proche de celui des affiches de propagande, le groupe provoque la rencontre des arts majeurs et mineurs (B.D, imagerie populaire...) Il dresse parallèlement le procès du Franquisme et s'inscrit, comme le peintre Arroyo, à l'intérieur de la contestation de la dictature.



Manolo Valdés (1942)
Conte duc d'Olivares II, 1986
Gravure
H. : 0,965 m ; L. : 0,635 m
Musée Goya, Castres

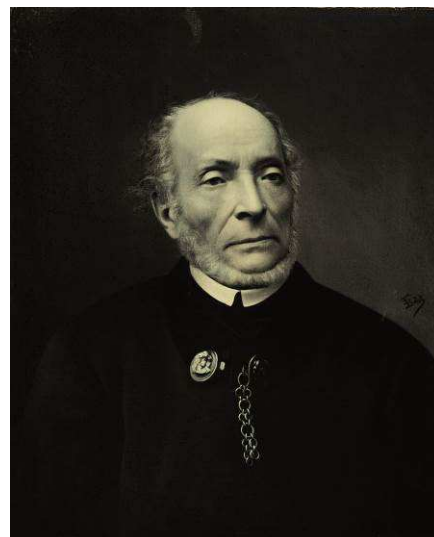
Au début des années 80, Rafael Solbes disparaît. Manolo Valdés poursuit son chemin en solitaire. Les chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art sont revisités ceux de Picasso, Matisse, Velázquez, Ribera, Van Eyck... par des procédés de déformation de l'image qui portent l'analyse sur les questions de la culture et de sa répression.

Manolo Valdés emprunte à Velázquez le portrait qu'il exécuta du Comte-Duc d'Olivares en 1624. Don Gaspar de Guzmán, Comte d'Olivares et Duc de San Lúcar la Mayor fut Premier ministre de Philippe IV de 1621 à 1643, année où il sera révoqué et envoyé en exil. Manolo Valdés réactive l'image d'un homme anéanti par le pouvoir. Il nous livre une sombre représentation où le noir domine, seul le visage et la chaîne en or permettent d'identifier le Comte. Figure désincarnée il ne subsiste rien, le noir englobe, envahit le sujet, tout semble comme absorbé par le vide. La chaîne en or devient une plaie, une scarification déchirant le tableau en sa moitié, le visage est une masse blanche privée de regard qui laisse place à un crâne au rictus grimaçant. La force de cette image réside également dans l'utilisation de la gravure qui permet des noirs intenses et profonds et l'étonnante stylisation de l'œuvre de Velázquez. L.V

Jean-François Batut (Castres, 1828 - Castres, 1907)

Portrait de Victor Schoelcher

L'homme représenté ici est particulièrement austère. Agé d'environ soixante-dix ans, vêtu d'un manteau fermé par une double agrafe de métal, sa physionomie nous frappe en raison des traits creusés, les pommettes saillantes. Les lèvres minces, le front dégarni et les cheveux blancs confèrent à ce personnage une grande dignité. Les yeux, enfoncés dans les orbites semblent perdus dans une rêverie intérieure. La bouche dissymétrique marque peut-être la trace d'une hémiplégie. Ce portrait a été identifié lors de l'exposition sur les Batut à Castres, en 2002 comme étant celui de Victor Schoelcher



Jean-François Batut (1828-1907)
Portrait de Victor Schoelcher
Huile sur toile
H. : 0,65 m ; L. : 0,544 m
Musée Goya, Castres

Joan Miró (Barcelone, 1893- Palma de Majorque, 1983)

Série Gaudí, 1975-1978

Gaudí XXI

Réalisée dans l'atelier de Joan Barbarà

Il n'est pas inutile de rappeler ici que Miró naît à Barcelone en 1883, tant son attachement à sa Catalogne natale est profond. Le contexte culturel et artistique dans lequel il va grandir et se former est déterminant dans ce qui va être l'essentiel de sa démarche poétique. Depuis 1880, Barcelone est en pleine mutation économique et culturelle, la ville catalane devient peu à peu une des villes les plus actives du bassin méditerranéen. Elle connaît alors un renouveau architectural extraordinaire. Les principaux acteurs sont les architectes Luis Domenech I Montaner, Josep Puig Cadaflach et Antoni Gaudí. Miró côtoie

dès son enfance la démesure de l'architecture *Modern style*, fondée sur la recherche de symboles puisés dans la nature. Il va être plus particulièrement impressionné et émerveillé par l'œuvre de Antoni Gaudí (1852, Reus, près de Tarragone - 1926, Barcelone), "surréaliste avant le surréalisme" selon les termes de Breton.

Miró est fasciné par la prise de risque, l'imagination, la liberté de Gaudí, par le caractère extravagant et colossal de la *Sagrada familia* (commencée en 1883) et les bancs colorés, les mosaïques et les faïences rutilantes du *Parc Guëll* (1885-1888). Gaudí suggère à Miró les possibles d'une création rompant avec l'idée traditionnelle de construction et ouvrant l'accès à d'ineffables rêveries d'infini. Miró admire aussi en l'architecte, l'artisan qui se fait tour à tour décorateur, maître céramiste, forgeron, créateur de meubles. Miró lui-même, petit-fils de forgeron, fils d'orfèvre horloger, respecte la rigueur et la minutie du travail artisanal et s'associe tout au long de sa carrière aux artisans, enrichissant ainsi ses modes d'expression. C'est le cas de la collaboration avec le graveur Joan Barbarà, que le musée Goya met en lumière dans cette exposition. C'est dans son atelier de Barcelone que Miró réalise les vingt et une gravures de la *Série Gaudí*, en



Joan Miró (1893-1983)
Série Gaudí, Gaudí XXI,
 1975-1978
 Gravure
 H. : 1,15 ; L. : 0,715 m
 Musée Goya, Castres

hommage à l'architecte de génie. L'œuvre tardive de Miró, en gravure comme en peinture, se caractérise par des nouvelles recherches d'effets de matière. Dans cette série gravée, il recourt à de multiples procédures : textures mélangées, grattages du fond et des couleurs, collages de journaux et de partition, découpe de certaines plaques de cuivre qui ne sont pas sans rappeler les revêtements de fragments de céramique du *Parc Guëll*. Miró conserve néanmoins dans ces compositions son répertoire de signes et ses couleurs rouge, bleu, jaune, vert, employées depuis les années quarante. Dans la *Série Gaudí* semblent apparaître des formes humaines qui se dissolvent dans la circulation des formes agglomérées ou éclatées. Le jeu entre la couleur et la non couleur anime des déséquilibres graphiques. Miró défie les lois de l'équilibre, comme Gaudí, et impose un réseau de lignes complexes et dynamiques. Des disques vaporeux de couleur tempèrent les tensions. Aux formes colorées et souples s'ajoutent parfois un œil, parfois une note de musique qui rythment la composition. L'hommage devient alors un hymne poétique à la mémoire de l'empreinte de Gaudí dans son œuvre. EH

Georges Artemoff (1892-1965)
L'Espagnole, XXème siècle

Artiste, peintre et sculpteur d'origine russe, Georges Artemoff (Ouriupinsk, 1892 – Revel, 1965) est issu de l'École de Paris et baigne dans l'univers du Montparnasse des années vingt. En 1942, il s'installe à Sorèze, puis à Revel. Son œuvre porte l'empreinte de ses origines et de sa vie, mouvementée et parfois douloureuse.

Elle se caractérise par un équilibre entre la forme et le dessin maîtrisé, associé à un sens exceptionnel de la couleur. Son style expressionniste est marqué par l'art animalier et la mythologie. Témoinnant d'une notoriété grandissante, ses réalisations sont présentées dans de nombreux musées – à Paris (Beaubourg), Toulouse,



Georges Artemoff (1892-1965)
L'Espagnole, XXème siècle
 Huile sur toile
 H. : 0,55 m ; L. : 0,38 m
 Musée Goya, Castres

Montpellier (musée Fabre) ou encore Sète. L'exposition organisée par le musée Goya de Castres a mis en lumière le processus créatif de l'artiste qui passe, chez Artemoff, par la recherche de la forme idéale. Elle a permis de faire découvrir un aspect inédit de son travail en dévoilant, pour la première fois, près de quatre-vingt pièces inédites de l'artiste, peintures mais aussi sculptures et en particulier des papiers grattés datés de sa dernière période.

Le tableau **L'Espagnole** est le portrait en buste d'une femme, poitrine dénudée, portant un masque rouge dans sa main gauche.

Il est entré dans les collections du musée en 1956.

Eduardo Benito Garcia (1891 – 1981)

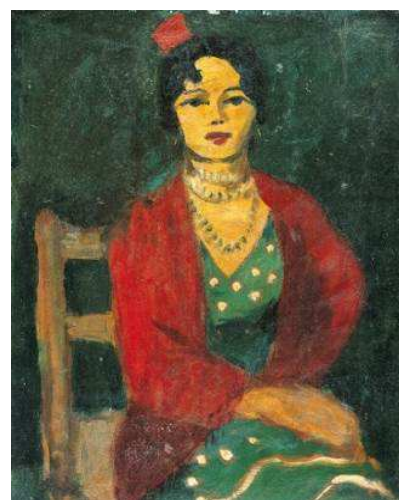
Espagnole au peigne rouge, 1955

Installé en 1911 dans la capitale française après ses études à l'École des Beaux-Arts de Madrid, Eduardo Benito García fait lui aussi partie de l'École de Paris. Graveur sur bois et portraitiste, il gagne New York en 1923 et décore la maison de la star américaine Gloria Swanson quatre ans plus tard. Peintre après une période pendant laquelle il illustre les magazines Vogue et Vanity Fair, *L'Espagnole au peigne rouge* illustre, non sans une certaine facilité, son penchant pour Marquet et Van Dongen.

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

La jeune espagnole est assise sur une chaise, elle regarde le spectateur. Un collier de perles sur trois rangs orne son cou et un peigne rouge est placé dans ses cheveux.

Le tableau est entré dans les collections du musée en 1955.



Eduardo Benito Garcia (1891-1981)

Espagnole au peigne rouge, 1955

Huile sur bois

H. : 0,41 m ; L. : 0,33 m

Musée Goya, Castres

Josep Mompou Dencausse

(Barcelone, 1888 – Vich, 1968)

Femme cousant, 1924

Dépôt du musée d'art moderne de Paris en janvier 1955

Josep Mompou et son frère Frédéric, compositeur de musique, sont nés à Barcelone, d'origine française par leur mère. Elève de Joaquim Torres Cenosa, Josep intègre à 17 ans le Cercle Artistic de Sant Lluc et expose lors de l'Exposition Internationale des Beaux-Arts à Barcelone en 1907. Sa première exposition personnelle est effective dès l'année suivante à la Galerie Dalman.

En 1911 il se rend à Paris et côtoie toutes les avant-gardes sans toutefois se laisser tenter par leurs excès. A partir de 1925 il expose ses œuvres avec régularité tant à Paris qu'à Barcelone. Virtuose de la couleur il est comparé par la critique à Matisse ; en effet, il adopte un style pictural entre



Josep Mompou Dencausse (Barcelone, 1888 – Vich, 1968)

Femme cousant, 1924

Huile sur toile

H. : 0,55 m ; L. : 0,38 m

Musée Goya, Castres

Cézanne et le Fauvisme tout en étant réceptif au Noucentisme catalan. En 1927 il abandonne le négoce pour se consacrer à la peinture au gré de ses pérégrinations entre la Bretagne, Majorque, Cadaqués et Paris où il expose à la Galerie Druet en 1932-34.

Sa peinture est très appréciée dans les années 1930, notamment aux Etats-Unis (1931, Carnegie Institute de Pittsburgh) en raison de ses paysages urbains habilement composés. Cette période faste voit son terme en raison d'une attaque de la tuberculose qui le laisse diminué près de la guerre civile espagnole. Sa production demeure ainsi limitée et il ne peut, malgré son retour à Paris après la seconde guerre mondiale, reconquérir une place de premier plan ; il meurt à Vich durant l'été 1968.

Ses thèmes de prédilection sont d'une apparente simplicité ; dans la ligne du Fauvisme mais avec un raffinement qui lui est propre quelque peu comparable à Manet avec qui il était aussi. *Le Coin de cerisier à Majorque* (1933, H/T, 1,16 m x 0,89 m) en est l'illustration évidente de par sa vision précise de l'espace, la disposition de la Nature morte en perspective plongeante et en centre de composition s'avèrent très efficaces. L'alternance des tons chauds et froids, savamment dosée contribue à l'équilibre chromatique de la peinture dans son ensemble.

Mompou n'est donc pas un peintre de l'avant-garde par ses innovations plastiques et intellectuelles ; il se place plutôt parmi les coloristes, les peintres soucieux de l'évocation d'une atmosphère intime, d'un sentiment momentané face à un spectacle passager. Bon nombre de musées en Espagne possèdent des œuvres de sa main (Reina Sofia, Madrid ; Musée de l'Abbaye de Montserrat ; le Musée d'Art Moderne de Barcelone...). Le musée Goya possède une autre toile de cet artiste : *La Femme cousant* (1924, H/T, 0,73 m x 0,60 m, dépôt du MNAM). Jean-Louis Augé, Conservateur en Chef des musées Goya et Jaurès

Christian de Cambiaire

Processus graduel, sans date

Vit et travaille à Toulouse

Études supérieures à Toulouse (diplômé de Sciences Politiques)

Bifurque vers la création artistique à la suite de la révélation, dans les années 50, de l'abstraction américaine et de l'art informel qui influencèrent ses premiers travaux non-figuratifs.

Pourtant sa démarche peut se caractériser comme un lent processus de dégagement de cette influence initiale.

A cette fin, vers 1960, pour "structurer l'informel" il utilise des procédures répétitives par superposition de grilles calligraphiques et commence à prendre ses distances par rapport à un certain subjectivisme pictural par l'utilisation de l'aérographe.

S'associe à cette époque aux activités du groupe Lettriste.

A partir de 1968 ses œuvres sont défendues par le critique d'art Michel Tapié alors intéressé par les concepts "d'ensembles de signes" et "d'espaces



Christian de Cambiaire
Processus graduel, sans date,
Huile / acrylique sur toile
L. : 2,03 m ; H. : 2,86 m
Musée Goya, Castres

abstraites".

Ce dernier le fait participer aux principales expositions qu'il organise à Paris et en Italie. Prend part également, à Paris, à la création et aux manifestations du Groupe "V.Art".

Suscite à Toulouse la création du Groupe "Peinture -Itération" (1975-1979) qui oriente ses expérimentations vers un approfondissement conceptuel de l'abstraction, rendu nécessaire par l'épuisement de certaines de ses formes.

Déjà en germe dans les premières superpositions, il aborde en 1978, la troisième dimension parfois utilisée pour la réalisation de reliefs picturaux.

A partir de 1983, dirige sa pratique vers des solutions plus radicales en substituant au concept de composition, de nature heuristique, celui de Distribution algorithmique, où l'intervention du sujet est déplacée du domaine des réactions esthétiques immédiates vers celui, plus distancé, de la mise au point et de l'application de SYSTEMES générateurs de l'œuvre. Dans cette optique, qui est celle d'une autonomisation de l'image, enjeu majeur de notre modernité, il utilise, depuis 1990, un programme informatique original, créé à partir de sa propre thématique formelle.

En 2005 ses œuvres sont représentées par la Newmark Gallery, à San Francisco.

Marcel Briguiboul
(1837, Ste Colombe s/Hers- 1892,
Nîmes)

L'Arrangement des bouquets,
XIXème siècle ?

La Ville de Castres doit beaucoup à la famille Briguiboul qui illustre la parfaite générosité des grands donateurs du XIX et du XXè siècles.

Grâce à Pierre Briguiboul (1871-1893) les trois tableaux de Goya ont intégré les collections du musée de Castres en 1893-94 en compagnie d'un ensemble remarquable d'œuvres et d'objets d'art dont le fameux *Casque d'ivoire de Georges II d'Angleterre*. Valentine Briguiboul (1853-1927), la mère de Pierre, a complété cette sensationnelle

donation en 1927 en léguant à la Ville l'ensemble de l'œuvre de son époux ainsi que la Villa Briguiboul, siège actuel des Ecoles d'Art dramatique et des Beaux-Arts. Marcel Briguiboul avait eu, quant à lui, le trait de génie d'acquérir à Madrid en 1881 ces Goya qui font la fierté de Castres décidant, à terme, la vocation hispanique du musée en 1947, grâce à l'action de Gaston Poulain, Conservateur énergique et conscient d'un tel atout patrimonial.

Pour toute chose, même d'exception, il se trouve des périodes d'oubli ou du moins d'indifférence. L'Art de Marcel Briguiboul, fortement marqué par une formation académique (il fut élève de Léon Coignet et de Charles Gabriel Gleyre), n'a pas séduit outre mesure malgré des réels succès au Salon parisien. Sa disparition prématurée en 1892 puis la désaffection de l'Art dit « Pompier » après le triomphe successif - et durable -



Marcel Briguiboul (1837 - 1892)
L'Arrangement des bouquets, XIXème siècle
Huile sur toile
H. : 0,80 m ; L. : 0,995 m
Musée Goya, Castres

de l'Impressionnisme, du Cubisme, du Surréalisme, du Fauvisme ont véritablement mis aux oubliettes l'expression classique et le métier de peintre issu de la formation des Ecoles d'Art. Il a fallu attendre l'ouverture du Musée d'Orsay ainsi que le retour à la figuration pour que l'on revienne à un peu d'équilibre dans le jugement porté concernant des générations d'artistes doués, voire excellents. Désormais on commence à s'intéresser à nouveau à « l'Ecole de Paris » !

Marcel Briguiboul a reçu à trois reprises l'hommage qui lui était dû : en 1982 et 1985 où grâce à l'action de Jeannine Baticle des expositions avaient été organisées assorties d'une première campagne de restauration. En 1994 une rétrospective s'est tenue au musée Goya pour le Centenaire du legs de Pierre Briguiboul. Le catalogue qui se voulait exhaustif a permis de publier la quasi-totalité des œuvres conservées dans la collection du musée Goya avec toutefois un handicap : l'impossibilité de présenter la totalité des œuvres graphiques faute de place dans les salles d'expositions. JLA

1837 Le 2 novembre 1837, naît à Sainte-Colombe sur l'Hers (Aude), Jean-Pierre, Marcel, Numa Briguiboul, fils de Hippolyte-Victorin Briguiboul, descendant d'une lignée de commerçants castrais et Honorine Joséphine Canal, fille de négociants de Sainte-Colombe.

1840 Après la faillite de la Société Canal-Briguiboul ses parents partent s'établir à Barcelone où ils fondent un commerce en association avec J. Canal père et le frère cadet de Joséphine Jean-Marc Antoine Honoré Canal.

1853-1854 Ayant effectué ses premières études en France, Marcel Briguiboul rejoint ses parents à Barcelone à une date inconnue. Il se désintéresse très vite du comptoir familial et montre des dispositions et attirances très nettes pour le dessin et la peinture.

1854-1855 Il est élève des Etudes Supérieures à l'Ecole des Beaux-Arts de Barcelone (la Llotja) dans le cours de 1854-1855.

1855-1856 Il suit les cours de sculpture à l'Ecole Spéciale de Peinture, Sculpture et gravure de l'Académie de San Fernando à Madrid. Il travaille dans les salles du Musée du Prado et copie les maîtres anciens : Titien, Rubens, Velázquez.

1858-1859 Marcel Briguiboul se rend à Paris et complète sa formation artistique dans l'atelier de Léon Matout. Le 10 mars 1859 ce dernier le déclare apte « à concourir aux places ». Reçu en octobre 18/80, il entre alors à l'Ecole Impériale et Spéciale des Beaux-arts. Il devient l'élève de Léon Cogniet (1794 – 1880) et de Charles Gabriel Gleyre (1808 – 1874).

Dès lors et jusqu'en 1878, Marcel Briguiboul fréquentera les milieux artistiques de la capitale se consacrant entièrement à son art ; il exposera régulièrement aux « Salons des Artistes vivants » avec toutefois des interruptions dues aux événements historiques ou à des voyages.

1882-1892 Retiré de la vie parisienne, il demeure à Castres, où il se consacre à la peinture et s'adonne également à son sport favori : l'escrime, où il excelle depuis longtemps. Il voyage en Espagne, se rend dans sa villa de Monte-Carlo et expose à Paris. Il offre au Musée de Castres un tableau de sa période algérienne : « Cherifa » (Inv. n° 28-1-119). En 1888, il expose un « Portrait » au Cercle Artistique et Littéraire, rue Volney à

Paris. O. Merson, le critique du « Monde illustré » le signale dans sa chronique des Beaux-Arts.

1892 En allant voir son fils Pierre à Nice, de passage à Nîmes, il doit s'aliter et meurt le 20 mars à 11 heures du soir à l'Hôtel du Luxembourg. Ses funérailles ont lieu le 23 mars à Castres où il est inhumé au cimetière Saint-Roch. Son fils Pierre meurt le 7 mars 1893 à Nice ; il lègue par testament à la Ville de Castres, l'« Autoportrait au chapeau et à la pipe » de Marcel Bruguiboul ainsi que deux statues « le Fauconnier » (bronze) et « Narcisse » (marbre blanc) réalisées par son père, des objets d'art, des collections d'armes ancienne, divers tableaux et surtout les trois chefs-d'œuvre de F. Goya acquis par son père : « l'Autoportrait aux lunettes » - « Le Portrait de Francisco del Mazo » - « La Junte des Philippines ». A sa mort, survenue le 11 décembre 1927, Valentine Bruguiboul lègue à la Ville de Castres qui accepte après délibération du Conseil Municipal le 19 mars 1928, le Villa Bruguiboul achevée en 1902 contenant l'œuvre peint et graphique de son mari.

Enrique (Henri) Ibañez (1931)
Course de taureaux, 1957

Peintre et céramiste né à Barcelone en 1931 d'un père imprimeur et éditorialiste, Enrique Ibañez arrive en France en 1939 avec sa famille pour fuir le franquisme. Installé à Montauban il y fait sa première exposition ; il n'avait pas 16 ans. De 1949 à 1953, Il poursuit ses études à l'école des Beaux-arts de Toulouse. Durant l'été 1951 et 1952, il travaille la céramique dans l'atelier de Madura à Vallauris où il rencontre régulièrement Picasso. Il s'installe par la suite à Paris en pleine bataille artistique entre figuration et abstraction. Pour survivre il fait des décors de Théâtre. Dans les années cinquante, on retrouve sa peinture et ses sculptures dans de grandes expositions personnelles. Dans les années 80 l'artiste se retire et cesse d'exposer se dédiant uniquement à son art, jusqu'en 2003 où une grande exposition rétrospective lui est consacrée à Auch.



Enrique Ibañez
Course de taureaux, 1957
Huile sur toile
H. : 0,46 m ; L. : 0,615 m
Musée Goya, Castres

La *Course de Taureaux*, œuvre de jeunesse peinte en 1957 reprend déjà toutes les caractéristiques de son art : de larges touches d'une palette où dominant des bleus et rouges soutenus, éclairés par du jaune soulignés par des traits noir profond. L'artiste va au-delà des formes pour dégager l'essentiel dans une schématisation entre l'abstraction et la figuration. Ibañez applique une perspective relevée ce qui nous permet d'identifier de manière très précise le torero, le picador et le taureau dans une arène au sable rouge sang.

« Sur des lignes dynamiques s'articulent des volumes traités en couleurs primaires (rouge-bleu) cependant que la lumière est distribuée en larges touches de blancs rompus. c'est ainsi que le peintre Ibañez imagine la beauté ».

Claude Salvan (1927-2014)
Maisons sur l'Agoût, 1972



Claude Salvan
Maisons sur l'Agoût, 1972
Huile sur toile
H. : 0,81 m ; L. : 1,16 m
Musée Goya, Castres

Né à Castres en 1927, Claude Salvan s'intéresse à l'art dès son plus jeune âge. A 14 ans il peint sa première aquarelle des Maisons sur l'Agoût sur le motif. Quelques années plus tard, il s'initie à la peinture à l'huile avec le peintre Maurice Garrigues (1905-1993) et Pierre Rivemale (1910-1944). Après un bref passage à l'école des Beaux-arts de Toulouse (section architecture) il s'oriente vers des études de médecine. Tout en pratiquant son métier de médecin à Castres de 1955 jusqu'en 1989, il ne cesse de dessiner et de peindre. Sa rencontre avec Christian d'Espic (1901-1978), ami de Jacques Villon (1875-1963), marque un tournant décisif dans sa carrière de peintre. A la fin des années 60, il devient membre actif de l'Atelier 7, atelier de pratique artistique regroupant des artistes locaux : Garrigues, les frères Beggiora, Laboye, Olivié... avec lesquels il organise des expositions collectives et dont il sera président en 1973. Jusqu'à sa disparition en 2014 son travail est présenté régulièrement. Si Claude Salvan ne se revendiquait d'aucune école, son style est marqué par le cubisme et l'influence de Jacques Villon dont il admirait le travail. La construction, l'architecture, la rigueur dans l'espace et la simplification extrême des formes se retrouvent dans sa pratique. Très attaché à sa Ville natale, les Maisons sur l'Agoût sont un thème récurrent de son œuvre.

Francisco Goya y Lucientes (1746-1828)
Les Caprices, 1797-1799

Le 17 janvier 1799 Goya signe un reçu pour quatre exemplaires des *Caprices* destinés au duc et à la duchesse d'Osuna, aristocrates parmi les plus éclairés en Espagne et protecteurs du peintre. Le 6 février, le *Diario de Madrid* annonce leur parution tout comme le 19 suivant la *Gazette de Madrid* s'en fait écho. Chose surprenante, ce recueil de 80 planches reliées au prix de 320 réaux pièce n'est pas à la vente chez un marchand d'estampes comme à l'accoutumée. On le trouve chez un parfumeur au n° 1 de la *Calle del Desengaño* (rue de la désillusion !). Il est utile de préciser que l'auteur de ces planches réside justement au-dessus du commerçant en question. Cette précaution semble avoir été prise afin de ne pas passer par les circuits habituels à la fois dans un but de discrétion, mais aussi en comptant sur le succès sous le manteau. Tout laisse donc à penser que Goya édite les planches lui-même ; il fut à coup sûr désappointé car 27 exemplaires trouvent acquéreur avant le retrait à la vente de l'édition. Goya prétend dans ses vieux jours, que la *Santa* - c'est-à-dire l'Inquisition - s'y intéressait. Nous pouvons de façon aisée comprendre cette situation car la redoutable institution était plus que jamais l'instrument de répression du pouvoir à la suite des événements révolutionnaires en France. Goya, afin de se mettre à l'abri, négocia en 1803 par l'intermédiaire de Manuel Godoy, le favori des souverains espagnols, la vente des cuivres originaux à Charles IV, ainsi que des 240 exemplaires restants qui rejoignent la Chalcographie royale.

Goya, ne l'oublions pas, est devenu totalement sourd à la fin de 1792. Les circonstances et la nature du terrible mal qui frappe Goya en Andalousie demeurent fort mystérieuses.

Goya, hébergé chez un riche négociant de Cadix, Sebastián Martínez, se remet peu à peu ; Il revient en 1793 à Madrid et se remet à travailler dès juillet. Selon Martín Zapater, l'ami de toujours, qui écrit à Francisco Bayeu (le beau-frère de Goya), le peintre a commis une grave imprudence par « manque de réflexion ». Tour à tour, la syphilis, le désordre mental, le saturnisme, ont été avancés pour expliquer la disgrâce dont souffrait Goya. Les lettres de Zapater et de Sebastián Martínez évoquent la paralysie, les troubles de l'équilibre et de la vue, les maux de tête et bien entendu l'impossibilité d'entendre quoi que ce soit. L'hypothèse la plus acceptable, à notre avis, demeure le mal de Ménière, affection qui touche l'oreille interne et provoque l'ensemble des symptômes décrits plus haut.

Ainsi donc Goya, de façon plus ou moins directe, grâce à ses relations et ses amis éclairés se trouve mêlé aux aléas du pouvoir, au spectacle désenchanté qu'il procure. Cela juste au moment où à l'approche de ses cinquante ans et frappé par la maladie, il doit aborder une période décisive de sa carrière afin de gravir les derniers échelons de la notoriété à la cour : devenir premier peintre du roi. Il ne va pas sans dire que ce contexte préparatoire des *Caprices* dépend de façon étroite de ses relations avec les *ilustrados*, ses amis partisans des réformes. Ces derniers parmi lesquels on compte le poète Leandro de Moratín, Melendez Valdès, Bernardo de Iriarte, François Cabarrus et Gaspar Melchior Jovellanos - le Goethe espagnol - vont le soutenir au moment de leur éphémère passage à la tête du pays entre 1795 et 1798.

En définitive, l'essentiel demeure la compréhension des facteurs qui président à la création chez Goya. L'observation qu'il a pu faire de ce milieu aristocratique aux manières parfois déréglées, des intrigues de la cour, du bouleversement de la politique et de la société qui un temps le favorisait, sont des éléments suffisants pour nous convaincre. L'apport du génie du maître va donner à ces scènes satiriques une portée universelle. L'examen des dessins regroupés dans ce que l'on nomme l'Album de Sanlúcar, laisse apparaître bon nombre de situations, prises sur le vif qui seront réutilisées dans les *Caprices*. Goya a passé une année complète - 1796 - en Andalousie sans que l'on trouve là encore, d'autorisation d'absence, sauf le voyage des souverains (de janvier à mars) à Séville sur les conseils de Godoy. Après le décès de son époux en juin 1796 à Séville, la duchesse d'Albe séjourne à Sanlúcar de Barrameda à l'embouchure du Guadalquivir dans le palais de Medinasidonia. Goya, selon les sources d'archives est à Cadix en décembre où il demeure jusqu'en mai - juin 1797. Quelques scènes d'intimité dans l'entourage de la duchesse et des dessins quelque peu osés mais sans légende permettant une identification très précise ont alimenté le mythe de leur liaison.

Goya entame *les Caprices* en 1797 alors que Jovellanos devient Ministre de la Justice. Ce dernier, lucide quant à la désagrégation de la monarchie espagnole écrit : « Il n'y a pas de remède », après avoir assisté à un repas où Manuel Godoy, maître du pays, met en présence sa jeune épouse et sa maîtresse, Pepita Tudo. Cette expression désenchantée se retrouve, telle quelle, dans une légende des *Caprices*. De la sorte ce n'est que grâce à cette embellie toute provisoire, entre 1797 et 1799 que Goya, se sentant protégé, va éditer ses terribles planches. Elles sont un réquisitoire en règle contre les tares humaines de la superstition à la bêtise, de l'aveuglement du pouvoir à la corruption, de la prostitution aux fausses manières et au mensonge des hommes ou de la Fortune.

Les dessins de l'album de Sanlúcar (dit Album A) et de celui de Madrid (dit Album B) sont des sources directes pour certains *Caprices* : trois scènes de prostitution (*Caprices* n° 16, 17 et 20 - Album A) et quatorze scènes (*Caprices* n° 7-8, 10-11, 13, 16, 18, 22, 31, 33 de l'Album B). Juliet Bareau a bien mis en évidence que la structure du recueil des *Caprices* n'a pas été d'emblée celle que nous lui connaissons, ni même son titre. A l'origine, dès

1797, Goya envisage des planches regroupées sous le vocable de Songes (*Sueños*) sur le modèle littéraire bien connu du Siècle d'Or.

Il va sans dire que Goya devait, par la fréquentation assidue de ses relations amicales être au fait de bien des choses tout comme des modes ou des manières du temps : la sorcellerie et les récits fantasmagoriques mais aussi l'engouement pour la *Physiognomonie*, ouvrage de Lavater, publié en 1775 – 1778 qui mettait en avant un soi-disant langage universel basé sur la Phrénologie (détermination du caractère en liaison avec l'aspect physique). Moratín, n'avait-il pas fondé une société des acalophiles ou amoureux de la laideur ?

Mais pour en revenir aux *Caprices*, la planche n° 43 était prévue, à l'origine, pour être la première. Une sorte de frontispice ou page de garde puisque deux dessins préparatoires portaient l'inscription par Goya : « Songe n° 1 / langage universel dessin par Francisco Goya, année 1797... ». Au départ, 72 planches étaient prévues dans ce recueil de « Songes » dont on connaît 26 dessins préparatoires à la plume (Musée du Prado) assortis d'une légende explicative. Le reste des dessins préparatoires, correspondant aux *Caprices*, n'est pas illustré par un texte et ils sont exécutés à la sanguine ou au lavis.

Le terme *Capricho* (Caprice) doit être entendu par fantaisie, invention, obstination, avec une portée satirique et critique indéniable chez Goya. Ici, à nouveau, nous devons comprendre que ce dernier a pu avoir accès à des sources étrangères, peut-être anglaises (les planches de Gillray) car Moratín avait séjourné à Londres en 1792 ; Ses rencontres avec Goya furent très fréquentes en 1797. Comment expliquer alors ce changement de cap entre *Songes* devenus *Caprices* ? L'une des raisons les plus évidentes demeure la chute en politique des amis de Goya, un temps au pouvoir. Manuel Godoy, auréolé par la signature du Traité de Bâle en 1795 qui avait amené la paix avec la France, fut nommé Premier Ministre.

Il nomma à son tour Jovellanos au Ministère de la Justice en 1797 et Saavedra aux finances. Les troubles politiques forcèrent Godoy à se démettre de ses fonctions au printemps 1798, Jovellanos et Saavedra furent limogés au mois d'août pour être remplacés par des ultra-conservateurs ou des courtisans sans scrupule. La fortune est capricieuse et éphémère ; l'une des planches des *Caprices* y fait allusion. Jovellanos avait eu l'impudence de s'attaquer à l'Inquisition en voulant imposer une réforme déjà évoquée en 1793-1794 par le chanoine Juan Antonio Llorente. Goya ne manquera pas de fustiger les abus de l'Inquisition, de ces condamnations d'un autre âge qui divertissent les foules. Quant aux scènes de sorcellerie qui ont tant fait fantasmer les romantiques français, nous devons les relier à l'intérêt de Moratín et de Jovellanos pour ces superstitions. En hommes des Lumières, ils pensaient qu'elles devaient être combattues tant dans la croyance populaire que dans l'intransigeance et la stupidité des juges, prompts à appliquer des peines sans discernement. Jovellanos possédait un exemplaire du *Malleus Maleficarum* de Spranger publié à Cologne en 1487, recueil assez complaisant de texte de sorcellerie. Moratín travaillait à l'époque de la gestation des *Caprices*, au bureau de traduction du Conseil du roi et avait accès aux papiers ecclésiastiques. Il demeure des plus probable, comme l'explique J. Baticle, que la fameuse *Relation de l'autodafé de Logroño* éditée en 1611 par Juan de Mongastón était connue de lui de même que le *Tableau de l'inconstance des mauvais anges* de Pierre de Lancre édité à Paris en 1611 - 1613, où une planche représentant le diable par Jan Ziarnko a servi de modèle à Goya.

Ainsi, la première idée de fustiger la superstition dans un recueil de Songes va se transformer en un ouvrage plus complet encore : *Les Caprices* où Goya brocarde la société et le pouvoir. Nous devons donc, pour comprendre chacune des significations des gravures, nous référer à ce fameux « langage universel » que prône Goya dans le texte

associé aux *Caprices*. Les références littéraires y abondent tout comme les emprunts à des sources iconographiques multiples, voire théâtrales. Tous ces éléments complexes, alliés au talent du maître aragonais, font que *Les Caprices* ont une portée immense, une incidence qui dépasse largement le contexte dans lequel ils ont vu le jour.

En définitive, Francisco Goya réalisera entre 1797 et 1799 un ensemble d'une extraordinaire richesse d'évocation, à portée philosophique qui n'a pas manqué d'être apprécié pour ses qualités techniques et satiriques. Avec une adresse et un brio hors de pair il sait traduire toutes les nuances de gris et la profondeur des noirs, passant de l'ombre à la lumière sans parler de l'équilibre de ses compositions souvent axées sur des lignes courbes ou diagonales (n° 52). Goya, tout imprégné de l'art de Rembrandt dont il connaît les planches grâce à son ami Ceán Bermudez, parvint tout comme le maître Anversois à traduire le drame, l'émotion, l'indignation humaine. Par-dessus tout, il sait ordonner l'ombre et la lumière afin d'accompagner son propos, chose qui, à elle seule, confirme le fait qu'il est désormais un maître incomparable dans le domaine de la gravure. Jean-Louis Augé, Conservateur en Chef des Musées Goya et Jaurès.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Les Caprices, 1797-1799

Le sommeil de la raison produit des monstres (43)

Autour d'un homme, la tête appuyée sur ses bras, voltigent des hiboux, des chouettes, des chauves-souris et des coquecigrues. Lorsque les hommes perdent la raison, les monstres du monde de l'irrationnel prennent le pouvoir.

Conçue à l'origine pour être le frontispice de la série des "Caprices", cette eau-forte résume la portée esthétique et morale de cette oeuvre. Les deux dessins préparatoires à la plume conservés au musée du Prado à Madrid représentent Goya endormi à sa table de graveur. Dans les airs volent des monstres nocturnes en compagnie de son autoportrait. La légende précise : "langage universel, dessiné et gravé par Francisco de Goya. Année 1797". Avec cette oeuvre, l'auteur rêve de "bannir les vulgarités préjudiciables et de perpétuer le témoignage solide de la vérité". La fantaisie alliée à la raison est la mère des arts et l'origine de ses merveilles.



Francisco de Goya y Lucientes
Les Caprices, Le sommeil de la raison produit des monstres (43)

Eau-forte et aquarelle
H. : 0,218 m ; L. : 0,152 m
Musée Goya, Castres

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Les Caprices, 1797-1799

Jusqu'à son grand-père (39)

Goya porte un regard critique sur une mode de l'époque qui voulait que chacun cherche à faire valoir une généalogie prestigieuse. Un premier dessin préparatoire intitulé "l'âne littéraire" faisait apparaître un livre, remplacé sur la gravure par des petits ânes et un blason de la race des ânes. L'âne peut se vouloir de noble lignée, mais quoi qu'il fasse, il fera toujours partie de la famille des ânes...

Il est devenu fou de généalogie et il n'est pas le seul.



Francisco de Goya y Lucientes
Les Caprices, Jusqu'à son grand-père (39)

Eau-forte et aquarelle

H. : 0,218 m ; L. : 0,152 m

Musée Goya, Castres

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Les Caprices, 1797-1799

Ne crie pas (74)

Eau-forte et aquarelle

218 x 152 mm

A la place des laquais qu'elle a mandés, Paquita rencontre des lutins mais elle troquera bien vite son émoi contre de la joie lorsqu'elle se sera rendu compte que les visiteurs ecclésiastiques ne sont venus que pour se livrer à des coquinerie qui requièrent sa participation.



Francisco de Goya y Lucientes
Les Caprices, Ne crie pas (74)

Eau-forte et aquarelle

H. : 0,218 m ; L. : 0,152 m

Musée Goya, Castres

Salvadore Dalí (1904-1989)

Les caprices de Goya, 1977

Pointe sèche sur héliogravure avec pochoir

Du 9 juillet au 31 août 1977 le musée de Castres présente une étonnante exposition de la série des *Caprices* de Francisco de Goya revus par Salvador Dalí : *SALVADOR DALI / HOMMAGE A GOYA*. L'inauguration est un véritable succès, de nombreuses personnalités sont présentes dont Juliette Wilson et Jeannine Baticle, spécialistes de l'œuvre de Goya mais aussi Alfonso Emilio Perez Sanchez, sous-directeur du musée du Prado. Dalí n'assiste pas à son vernissage, ce qui n'affecte pas les organisateurs qui craignaient des manifestations de la communauté espagnole locale dénonçant l'attitude de l'artiste envers Franco. Il est représenté par son ami et secrétaire le Capitaine Moore accompagné d'un ocelot (chat sauvage) nommé Babou, ayant appartenu à Dalí dont on connaissait les extravagances. L'exposition est dense, cent-soixante estampes sont présentées : les quatre-vingt de Dalí en vis-à-vis des quatre-vingt de Goya.

Le projet a été lancé quelques années auparavant lors d'une rencontre entre le Capitaine Moore et M. et Mme Darmois, couple d'origine mazamétaine (Ville proche de Castres), lors de vacances à Cadaqués. Confronter le maître aragonais Goya, « surréaliste » avant l'heure et le maître catalan Dalí, génial provocateur, l'idée était passionnante et promettait de beaux échanges. Dalí aguerri à l'art de la gravure qu'il pratique depuis l'âge de vingt ans, accepte l'idée, mais il aura fallu quatre ans pour que ce projet se concrétise, quatre années durant lesquelles il retravaille les quatre-vingt planches de Goya en y amenant sa touche personnelle et son interprétation. Elles font partie des toutes dernières estampes de l'artiste qui cessera de graver en 1978.

Les planches de Goya sont ainsi reproduites sur cuivre en héliogravure, Dalí grave leur métamorphose, à la pointe sèche en complétant son inspiration surréaliste par la couleur réalisée au pochoir à la main. Il change l'ensemble des titres, excepté celui de la célèbre planche 43, *Le Sommeil de la raison produit des monstres*. Accentuant ainsi la pensée de Goya ou au contraire lui donnant un sens différent, ces nouvelles légendes participent de manière intrinsèque à l'interrogation provoquée par l'observation de ces scènes.

En 2014 la Ville de Castres et le musée Goya ont organisé une magnifique exposition *Dalí et le livre d'art*, le public venu nombreux, plus de 30 000 visiteurs, a pu ainsi découvrir un aspect méconnu de l'artiste et apprécier son talent de graveur.

Suite à cette exposition, la Ville a eu l'opportunité d'acheter avec l'aide du Fonds Régional d'Acquisition des musées (Etat + Région) et de l'Association des Amis des musées, la série complète des *Caprices d'après Goya* soit quatre-vingt gravures de Dalí dont une sélection était présentée lors de cette exposition.

Presque 200 ans plus tard, Salvador Dalí propose la relecture ou plutôt la « dalinisation » des *Caprices* de Goya, réinterprétant de façon ironique et satirique l'œuvre du célèbre artiste aragonais. Pour ce faire, il utilise sa méthode Paranoïaque Critique, une « méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'interprétation-critique des phénomènes délirants ». Il « colorise » ainsi les gravures en noir et blanc de Goya, y ajoute des formes, des personnages surréalistes, en change les titres, et les adapte à son propre langage iconographique.

Cet ensemble, édité à 200 exemplaires en 1977, s'avère être en étroite relation avec le musée Goya : les gravures furent en effet présentées pour la première fois au cours de l'été 1977 dans les salles du musée, elles viennent de plus confirmer l'attachement de Dalí

pour les grands maîtres de la peinture espagnole, lui qui ne cachait jamais le fait de s'être souvent réapproprié les œuvres d'artistes célèbres.



Salvadore Dalí
Les Caprices de Goya, 1977
Pointe sèche sur
héliogravure avec
pochoir



Salvadore Dalí
Les Caprices de Goya, 1977
Pointe sèche sur
héliogravure avec
pochoir



Salvadore Dalí
Les Caprices de Goya, 1977
Pointe sèche sur
héliogravure avec
pochoir

6 la sélection des œuvres du musée des Abattoirs de Toulouse

Antonio Saura (1930 – 1998)

Portrait imaginaire de Philippe II, 1969

Des images tragiques de la Guerre civile hantent la mémoire d'Antonio SAURA mais sa peinture cathartique reste mûrement pensée. Après la dissolution du groupe El Paso, il poursuit, à contre-courant d'une mouvance conceptuelle contemporaine, ses recherches sur la figure et s'engage dans une profonde introspection de la tradition picturale espagnole où Velázquez, Goya, Sanchez Coello ou Sofonisba Anguissola sont régulièrement convoqués. Antonio Saura travaille par séries mais sans soucis chronologiques et sans méthodes figées. Ses *portraits imaginaires* se composent d'une figure centrale ordonnatrice d'une gestualité massive et rigoureuse. Même si la raison ne sommeille pas dans *Portrait imaginaire de Philippe II* (1969) et *Portrait imaginaire de Philippe II* (1985), Saura engendre les monstres de la dégénérescence espagnole. Ce fils de Charles Quint tendre et cruel, austère et prodigue, n'est que l'ombre de son père et même s'il règne lors de l'éclosion du « Siècle d'or », il amorce par son fanatisme despotique la décadence de l'Espagne. La calligraphie furieuse de Saura, noire comme le drame, brune comme l'ironie, blanche comme l'humour et la tendresse, fonde dans l'urgence et dans la tension les repères d'une humanité à l'identité égarée. L'anamorphose transgressive du visage restitue l'image à l'imaginaire, les pleins pouvoirs à la peinture. Bernadette Morales



Antonio Saura (1930-1998)
Portrait imaginaire de Philippe II, 1969
Huile sur papier sur isorel
H. : 0,65 m ; L. : 0,545 m
Musée des Abattoirs, Toulouse

Alain Séchas, (1955)

Chat boxeur, 1998

Œuvre en trois dimensions, installation avec de la lumière / Tableau de tubes de néon coloré blanc et rouge à éclairage intermittent, tôle métallique noire, capot plexiglas

La figure du chat envahit l'univers incisif d'Alain Séchas en 1996 et ne le quitte plus. *Le Chat boxeur* comme un de ses premiers chats, *El pacificador*, a la maigreur attachante des victimes et ici le néon accentue le « sans repentir » de la situation : un chat qui se boxe lui-même et qui voit des étoiles. Le burlesque, la



Alain Séchas (1955)
Chat boxeur, 1998
L. : 1,005 m ; H. : 1,315 ;
P. : 0,125 m
Musée des Abattoirs, Toulouse.

synthèse vive de l'expression, le clignotement binaire, rappellent l'innocence et le drame de l'enfance. Pas de métaphore ironique mais un arrêt imposé par le thème, le procédé et la finalité d'une telle œuvre, proche de la bande dessinée. Les chats de Séchas sont de véritables personnages tous proches et singuliers, proliférant pour nous sidérer, pour nourrir notre besoin d'images et nous responsabiliser face à elles. Ce premier degré traduit dans l'urgence, nous libère par sa légèreté et ce boxeur « étourdi » parvient à nous troubler, à nous toucher. Avec ses œuvres exutoires, Séchas s'implique par l'humour et créé un lien familial assez atypique avec le public. Bernadette Morales

Guillaume Durrieu, (1980)
Sans titre, 2011

La peinture traditionnelle est le protagoniste incontesté de la pratique artistique de Guillaume Durrieu. La préparation du fond des toiles, un travail long et laborieux qui vise à obtenir une surface parfaitement blanche et homogène, joue un rôle moteur dans le processus de réflexion qui accompagne l'artiste dans la réalisation de l'œuvre. Par la suite, l'artiste travaille à l'huile en traçant des compositions majoritairement abstraites. Ce deuxième stade de création est, contrairement au premier, marqué par une rapidité d'exécution et par le geste très maîtrisé de l'artiste qui transpose sur la toile un dessin préalablement établi dans un croquis. La tension entre la peinture immédiate et le dessin très réfléchi ne se manifeste pas, mais demeure latente.

Guillaume Durrieu poursuit une tradition d'expérimentations objectives entamée dans les années 1960 avec Support-Surface, groupe d'artistes français développant des expériences et des théories sur la matérialité de la peinture, ou le groupe BMPT, fondé par Daniel Buren, Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni. Ces derniers refusent de communiquer dans leur peinture le moindre message et s'abstiennent de toute émotion en revendiquant la répétition de motifs choisis.

La démarche de Guillaume Durrieu ne se situe pas dans la proposition d'une image, figurative ou non, ni dans la recherche d'un contenu au-delà de la surface et de la matière de la peinture : ici, beaucoup d'importance est attachée au processus de réalisation, à l'exécution immédiate et rapide et à la richesse d'une production quasiment sérielle, qui rythme les différents temps de production et de pensée théorique de l'artiste.

Stefania Meazza

Guillaume Durrieu est né en 1980 à Toulouse. Il vit et travaille à Paris.

www.guillaumedurrieu.com



Guillaume Durrieu (1980)
Sans titre, 2011
Huile sur toile
H. : 1,85 m ; L. : 2,70 m.
Musée des Abattoirs, Toulouse.

Jean-Gabriel Coignet (1951)

Sculpture opaque, 1991

Dans son œuvre de sculpteur, Jean Gabriel Coignet choisit de séparer l'opaque et le transparent qui, auparavant dans son travail, coexistaient au sein d'une même pièce. Ainsi sont nées les « Sculptures transparentes » et les « Sculptures opaques ». Dans le même temps, il a renoncé à mettre en avant le processus de fabrication – soudure, rivetage – qui apparaissaient de façon significative dans ses travaux antérieurs.

Pour renforcer le caractère unitaire de chaque pièce, Coignet la recouvre d'une couche de peinture, à chaque fois d'une couleur différente. Cette peinture antirouille a certes une valeur fonctionnelle mais aussi décorative et de séduction. Légèrement assourdie et donnant l'impression d'estomper les angles et les arêtes, la couleur joue dans le sens de l'unification du volume jusqu'à créer l'illusion de la masse. En effet, les « Sculptures opaques » donnent une forte sensation de densité alors qu'en réalité elles sont creuses. Leur forme est définie par un système de rapports entre plans inclinés et plans à angle droit. Massives, s'appuyant au sol de plain-pied, différenciées les unes des autres par leur forme et leur couleur, elles semblent revendiquer leur statut d'êtres à part entière.

« Ma pratique de la sculpture se situe entre l'objet et l'architecture en empruntant à l'objet son aspect lisse, homogène, voire impersonnel ainsi que la sérialité et à l'architecture quelques éléments de son vocabulaire et dispositif. Il en résulte des formes presque familières mais qui n'appartiennent ni à l'un, ni à l'autre qui doivent s'inventer une place, un mode de cohabitation avec ce qui les entoure. »

Jean Gabriel Coignet est né en 1951 à Aurec-sur-Loire. Il vit et travaille à Saint-Mary en Charentes.



Jean-Gabriel Coignet
(1951)
Sculpture opaque, 1991
Tôle soudée peinte
H. : 1,50 m ; L. : 0,90 m ;
P. : 0,30 m.
Musée des Abattoirs,
Toulouse.

Philippe Hortala, (1960- 1998)

Sans titre, 1987

Philippe Hortala est né et mort à Toulouse. Cet amoureux de la vie aimait sa ville et la quittait parfois pour mieux y revenir. Après sa sortie des Beaux-Arts de Toulouse en 1983, Hortala s'installe neuf mois à Barcelone et peint la série des *Vues de Barcelone*. En 1986, il prend un atelier commun à Blagnac avec Clément Thomas, Alain Fabre et Daniel Bonnal.

Après ses "années punk" – pour reprendre le titre d'une exposition consacrée à la période 1980-1986 – Hortala donne le sentiment de changer de perspective et voilà qu'apparaissent *Les Jours heureux*, titre d'une série de peintures (dont les Abattoirs possèdent 2 exemples) dans lesquelles tout s'articule autour d'un même point : sa propre vision du monde.

En 1987, boursier de la Hohenberg Foundation, il séjourne à New York. Deux ans plus tard, il revient vivre et travailler à Toulouse où il restera jusqu'en 1998, tout en effectuant des



Philippe Hortala
(1960-1998)
Sans titre, 1987
Huile sur toile
Musée des Abattoirs,
Toulouse

séjours réguliers à Naples jusqu'en 1991. Il y réalise de nombreuses vues de la ville et peint la série du *Combat du poulpe et de la langouste*. Entre 1993 et 1997, il réalise les séries des *Fraisiers*, des *Potagers* et réalise des sculptures sur le thème de l'alimentaire (à partir d'ustensiles de cuisine) ou représentant des oiseaux – en utilisant des outils de jardinage. Philippe Hortala meurt le 2 octobre 1998 dans son atelier toulousain. Dans le petit abécédaire de Ben intitulé « La vérité de A à Z », on découvre, entre le mot « horizon » et « humour », « Hortala », définit comme le « Petit King-Kong de Toulouse » Lors de ses périples (Barcelone, Paris, Naples, Belgrade, New York...), Hortala nourrit et stimule son art d'inspiration expressionniste si identifiable, si passionné, si fougueux. Son œuvre qui dévore les images de son temps peut parfois être liée à la plus pure tradition du paysagisme. Pour ces visions subjectives projetées dans l'espace, il ne retient de la figuration libre qu'une dimension narrative et revient ainsi à l'un des fondements de la peinture. Hortala affectionne et respecte la peinture la plus classique, donne au métier du peintre toute sa dimension, toute son efficacité.

« La peinture est un spectacle, le sujet et l'image doivent donner une surface devant laquelle on a envie de s'arrêter, et qui sache être de maintenant et de toujours tout en s'intégrant partout où on la propulse, dans un musée comme dans un garage. »

Philippe Hortala

Guillaume Blanc

Simone Villemeur-Deloume (1925)

Bleu, Blanc, Rouge, 1994

Couleur sang

Série de 21 photographies couleur

Conçu en 1825 par Urbain Vitry, le bâtiment des abattoirs toulousains découle de l'adaptation d'un plan basilical aux nouveaux programmes architecturaux du début du XIX^{ème}. La monumentalité, la simplicité du langage néoclassique, le rationalisme du plan, la symétrie et la terminaison en hémicycle confèrent à ce bâtiment un niveau d'abstraction supérieur à celui d'un édifice utilitaire classique. Ce parti pris l'inscrit en prologue de l'architecture moderne qui connaîtra son point d'orgue un siècle plus tard.

Les abattoirs seront en activité jusqu'en 1988. Trois ans plus tard, le bâtiment est inscrit au titre des monuments historiques ; la Ville de Toulouse et la Région Midi-Pyrénées décident de l'investir pour y installer un lieu dédié à l'art moderne et contemporain. Dominique Baudis, alors maire de Toulouse, avait affirmé très tôt sa préférence pour un équipement basé sur un bâtiment préexistant. Le projet s'inscrit dans un plan de réhabilitation plus large du quartier St Cyprien. Retenue en 1995, la proposition des architectes Antoine Stinco et Rémi Papillault tire sa force d'un dialogue entre rénovation d'un bâtiment remarquable et aménagement muséographique. Les travaux s'échelonnent de 1997 au 23 juin 2000.

C'est en 1994 que Simone Villemeur-Deloume réalise dans ces espaces désaffectés, encore sans suite, un ensemble de 21 photographies intitulé « Couleur sang ». L'artiste fige d'un œil sensible la désolation de ces murs chargés par leur usage passé. Mais ses cadrages et ses partis pris esthétiques semblent déjà annoncer l'invention d'un autre lieu...



Simone Villemeur-Deloume (1925)

Couleur sang

Série de 21 photographies couleur

Bleu, Blanc, Rouge, 1994

H. : 0,50m ; L. : 0,75 m.

Musée Les Abattoirs, Toulouse.

En règle générale, la couleur n'est donc pas un moyen d'exercer une influence directe sur l'âme. La couleur est la touche. L'œil est le marteau. L'âme est le piano aux cordes nombreuses. L'artiste est la main qui, par l'usage convenable de telle ou telle touche, met l'âme humaine en vibration. Il est donc clair que l'harmonie des couleurs doit reposer uniquement sur le principe de l'entrée en contact efficace avec l'âme humaine. Cette base sera définie comme le principe de la nécessité intérieure.

Vassily Kandinsky « Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier », 1910

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, professeur 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

