



Musée  
Goya  
Castres



## ***Regarder... Les couleurs***

**Dossier d'accompagnement**

# Sommaire

- 2 La couleur, approche théorique et esthétique par Isabelle Monférier, professeur à l'Ecole municipale des Beaux-Arts de Castres
- 3 Symbolique et historique des couleurs primaires et du blanc
- 4 Le nom des couleurs
- 5 Une sélection d'œuvres du musée Goya

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 XIX<sup>ème</sup> 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 leur émotion 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.

# 2

## La couleur, approche théorique et esthétique

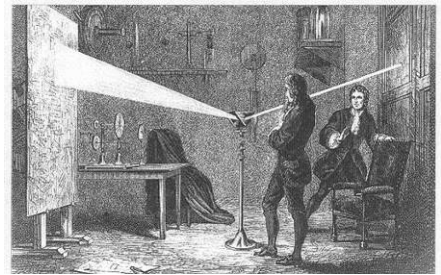
### Approche théorique - Qu'est-ce qu'une couleur ?

#### 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'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.

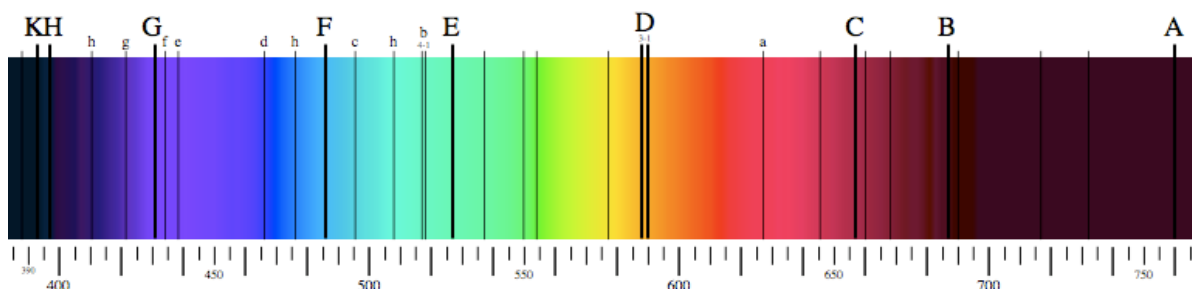
Cet intérêt culmina au XIXème, puis au XXème siècle avec les découvertes combinées de la physique, de la chimie, de la biologie et de la psychologie. On sait donc aujourd'hui que la couleur n'est pas une propriété invariable de l'objet mais une sensation : un état momentané de l'énergie que nous percevons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



**Newton en train de réaliser l'expérience des couleurs**  
(1666)  
Gravure du XIXème siècle

#### 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.

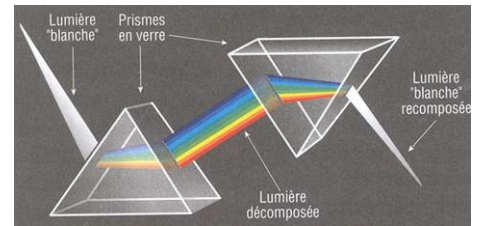
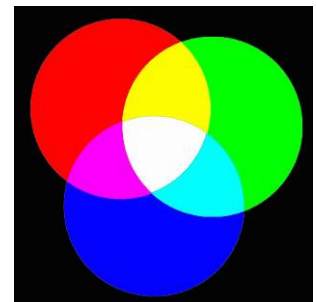


Schéma de l'expérience du prisme de Newton

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

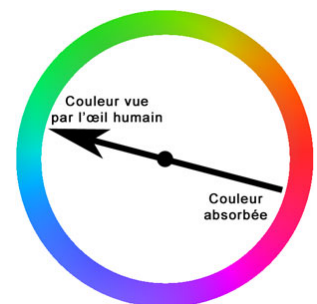
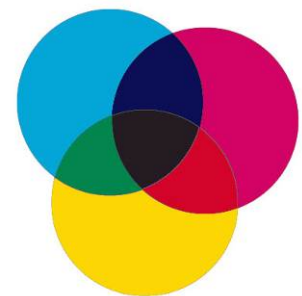
### Couleurs primaires de la matière - la synthèse soustractive

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.

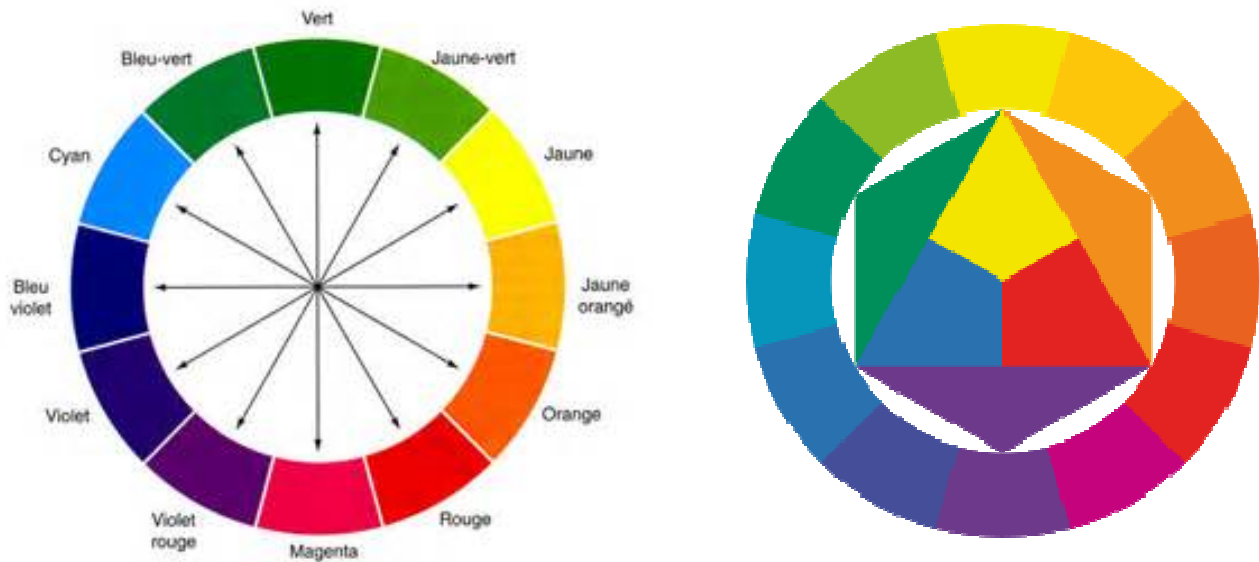
Par exemple, si un pigment est bleu vert, c'est qu'il absorbe les longueurs d'onde du jaune au violet.

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 réfléchi. Plus on mélange les couleurs de la matière, plus on capte de lumière et plus on assombrit.



## Le cercle chromatique - les couleurs complémentaires

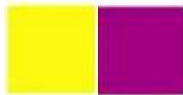
Les couleurs complémentaires de la lumière ou de la matière se trouvent en prenant les couleurs qui se font face sur le cercle chromatique formé par les primaires et les secondaires organisées en cercle. On peut aussi diviser le cercle en deux gammes - une chaude (jaunes, oranges, rouges), une froide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

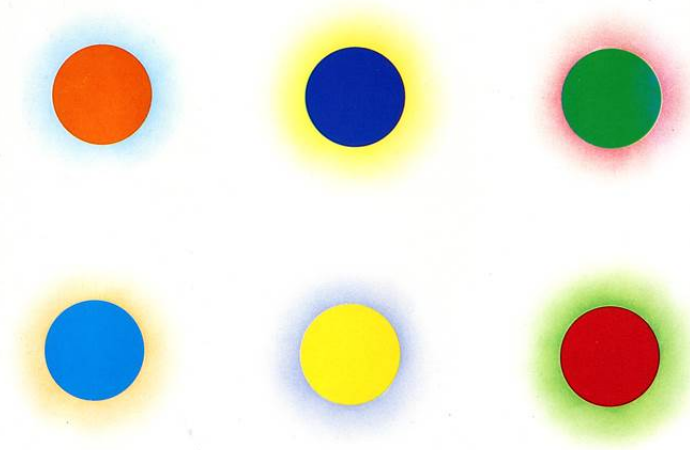


M.E. Chevreul (1786-1789)  
**Cercle chromatique,**  
**Les couleurs franches**

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*.

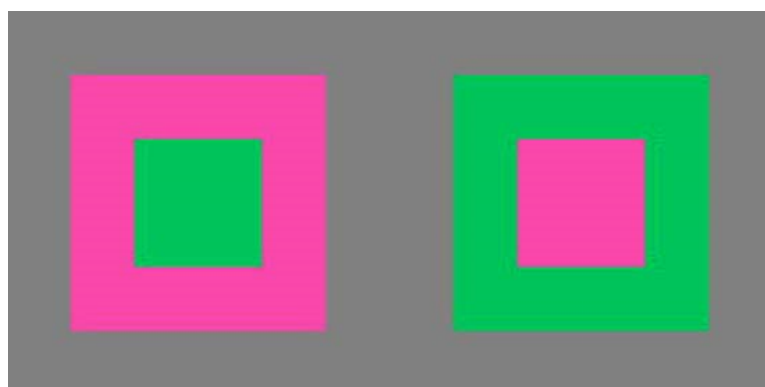
### **Effets optiques - le principe du contraste simultané - l'œil recrée l'équilibre des trois primaires**

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.

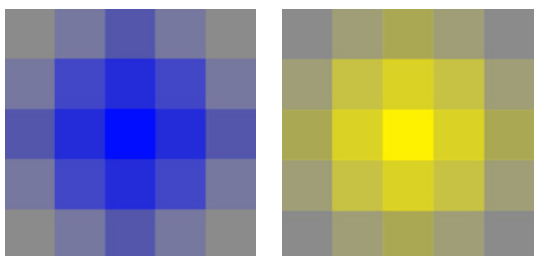


**Contraste de complémentaires**

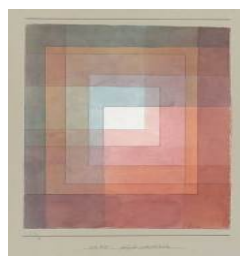
## Les mélanges de couleurs et contrastes

### **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.



Johannes Itten (1888-1967)  
**L'art de la couleur**  
Publié en 1967  
Contraste de qualité.

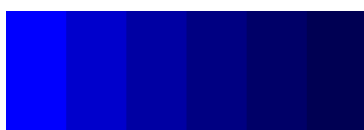


Paul Klee  
**Blancs polyphoniques**  
1930  
Aquarelle sur papier

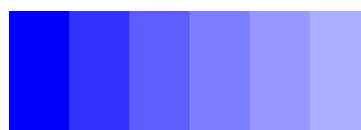
La couleur initiale est alors modifiée et tend vers des teintes plus douces, moins intenses, qu'on appelle des *gris colorés*, merveilleusement peints par Paul Klee. On y trouve des teintes comme les *verts amande*, les *roses saumon*, les *ocres*... Johannes Itten enseignant la couleur à l'école du 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

### **1- 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 tableau *Les femmes d'Alger dans leur appartement* d'Eugène Delacroix de 1834.





Théodore Géricault (1791-1824)  
**Le Radeau de la Méduse**  
 1818-1819  
 Huile, toile sur bois  
 Musée du Louvre, Paris.



Eugène Delacroix (1798-1863)  
**Les Femmes d'Alger dans leur appartement**  
 1834  
 Huile sur toile  
 Musée du Louvre, Paris

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 XIX<sup>ème</sup> 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 XIX<sup>ème</sup> siècle avec Delacroix et ses suiveurs, le choix d'abandonner les ténébreux effets de clair-obscur du romantisme a amené vers une peinture beaucoup plus polychrome. Nous pouvons discerner à travers ce clivage qui traverse le XIX<sup>ème</sup> 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**



Léonard de Vinci  
**St Jean Baptiste**  
Vers 1513-1516  
Huile sur bois  
Musée du Louvre, Paris.



**Grotte de Lascaux**  
Entre -14000 et -12000  
av. J.C.

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.

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

Le XVIIème 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, George 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 Géricault, puis avec certains expressionnistes au XIXème et au XXème, 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.



Le Caravage (v. 1571-1610)

**La Flagellation du Christ**

1607

Huile sur toile

Musée des Beaux-arts de Rouen.

Au tournant du XXème 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.



Pablo Picasso (1881-1973)

**Guernica**

1937

Huile sur toile

Musée national centre d'art Reina Sofía



Georges Braque  
**Nature Morte au violon et bougies**  
 1910  
 Huile sur toile  
 San Francisco Museum of modern art.



Antoni Tàpies  
**Ocre et noir et la toile collée**  
 1972  
 Technique mixte sur toile  
 Musée de Céret.

## 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.



Simone Martini  
**Le Portement de croix**  
 Vers 1335  
 Tempera à l'œuf sur bois  
 Musée du Louvre, Paris

A la renaissance au XV<sup>ème</sup> 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.





Andrea Mantegna  
**La Crucifixion**  
 1456-1459  
 Huile sur bois  
 Musée du Louvre, Paris



Nicolas Poussin  
**La Sainte famille à l'escalier**  
 1648  
 Huile sur toile  
 Cleveland Museum of Art

La peinture classique, néo-classique ou académique du XVIIème au XIXème 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. 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.



Pierre-Paul Rubens  
**La Rencontre d'Abraham et de Melchizek**  
 Vers 1625  
 Huile sur toile  
 National Gallery of art, Washington

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.

### **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  
Détail de **Mouillage de la Giudecca**  
(Venise)  
1904  
Huile sur toile



Paul Signac  
**Mouillage de la Giudecca**  
Huile sur toile  
Munich, Neue Pinakothek.

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.

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*).





Wassily Kandinsky  
**Improvisation Gorge**  
 1914  
 Huile sur toile  
 H. : 1,10m ; L. : 1,10m  
 Munich, Allemagne.  
 Lenbachhaus Gallery



Wassily Kandinsky  
**Courbe dominante**  
 1936  
 Huile sur toile  
 H. : 1,292 ; L. : 1,943 m  
 Guggenheim Museum

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



Mark Rothko  
**Sans titre**  
 1954

# 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<sup>ème</sup> et XIII<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> 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<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> 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 (sompptueux) 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) Bilieux (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>
---	--	--



jour) Barbeau (= bleuet) Blazer (marine clair) Canard (intense, entre bleu et vert) Céruleen (presque ciel) Ciel (= céleste) de Cobalt (très pur) Crépuscule (bleu nuit plus clair nuancé de gris) Curaçao (intense) Cyan Danube	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)	Prune (foncé, très nettement violacé) Quetsche (violacé) Roi (vif et franc) Saphir (intense et lumineux) Turquoise ( Volubilis (profond, tirant très légèrement sur le violet)...
--	---	--

## NOIR

## BLANC

## GRIS

Peu de qualificatifs car le noir est largement utilisé dans la fabrication d'autres couleurs.  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) Régliasse (tirant sur le brun)	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)...	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
---	---	---

# 5 Une sélection d'œuvres du musée Goya

Francisco Pacheco

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

1616

Les couleurs employées par Pacheco sont très représentatives dans ce tableau

La couleur cramoisie et le manteau bleu de Jésus sont l'évocation de la puissance terrestre et céleste. Les robes vertes et jaunes des anges font allusion à leur tour à l'Espérance et à la richesse spirituelle.

Pacheco a réuni dans son tableau l'essentiel de la symbolique chrétienne tout en visant à donner une leçon de peinture morale et esthétique.



Francisco Pacheco

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

1616

Huile sur toile

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

Musée Goya, Castres.

### Le repas du Christ dans le désert raconté dans les Evangiles

Les textes bibliques font très peu référence à cet épisode qui fait suite aux tentations du Christ dans le désert. Après son baptême par saint Jean-Baptiste, Jésus se retire pendant quarante jours dans le désert, où il jeûne. Le diable lui fait subir trois tentations : Satan lui ordonne d'abord de transformer des pierres en pains. Jésus lui répond : "il est écrit : Ce n'est pas de pain seul que vivra l'homme, mais de toute parole qui sort par la bouche de Dieu" (Matthieu 3,4).

Ensuite Satan l'enlève et le dépose sur un pinacle du Temple et lui demande de se jeter dans le vide car "il est écrit : A ses anges il donnera des ordres pour toi, et sur leurs mains ils te porteront". Jésus répond : "il est encore écrit : Tu ne tenteras pas le seigneur ton Dieu". Satan lui montre alors tous les royaumes du monde et les lui promet en échange de sa soumission. Jésus répond "il est écrit : C'est le seigneur ton Dieu que tu adoreras et à lui seul tu rendras un culte". Matthieu conclue ensuite l'épisode des tentations par cette phrase : "Alors le diable le laisse et voici que des anges s'avancèrent, et ils le servaient" (Matthieu 4, 11). Marc est encore plus bref, résumant les tentations et le repas en trois phrases : "Et aussitôt l'Esprit le pousse au désert. Et dans le désert il était pendant quarante jours, tenté par le Satan. Et il était avec les bêtes sauvages, et les anges le servaient" (Marc 1,12 et 13). Luc et Jean n'y font pas référence.

### L'histoire du tableau

Le Christ servi par les Anges est peint entre 1615 et 1616, comme en atteste le dessin préparatoire, daté de 1615, conservé au Musée d'Art de Catalunya de Barcelone. C'est une commande destinée au réfectoire du couvent de San Clemente, comme le précise Pacheco lui-même dans son *Arte de la Pintura* (chap. 13 p. 639, ed. Catedra, 1990). Le couvent de San Clemente el Real doit son nom à la fête de saint Clément, qui est le jour de la reprise de Séville aux Musulmans. Il s'élève près du fleuve Guadalquivir, dans l'enceinte de l'ancienne Séville. Il jouit d'une protection royale, en raison de la présence parmi les religieuses de la fille d'Alphonse X, puis de la sépulture des reines. L'église est inaugurée en 1588, elle contient les plus beaux retables baroques de Séville. Pacheco a déjà travaillé pour le couvent de San Clemente en exécutant entre 1610 et 1613, un retable dédié à saint Jean-Baptiste, qui est l'une des rares œuvres de l'artiste demeurée in-situ. C'est après 1835, au moment où le Gouvernement espagnol décrète la fermeture des couvents d'hommes et confisque les biens ecclésiastiques qu'il faut situer le départ de l'œuvre pour la France. Le duc de Padoue, cousin des Bonaparte, l'achète vers 1840 et l'inclut dans les magnifiques collections espagnoles du château de Courson, en Ile-de-France, où il demeure jusqu'en 1986.

### Description

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

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

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

### La part de Velázquez

La participation effective du jeune Velázquez était inscrite en filigrane dans une telle réalisation. Outre le prestige de la commande, les écrits de Pacheco nous laissèrent penser qu'un tel élève ne pouvait pas avoir été écarté de l'exécution du Christ servi par les anges. Dans son traité le maître nous dit que Velázquez excelle dans le genre de la nature morte : "il a trouvé la véritable imitation du naturel..." et surtout il ajoute que lui-même "... ne s'est aventuré dans ce genre [qu'] à une occasion, pour faire plaisir à un ami, lors d'un séjour à Madrid en 1625 et j'ai peint un tableau avec deux compositions d'après nature, fleurs, fruits et autres amusements... Je suis parvenu à ce qu'il suffisait pour que face à ces choses ce que j'avais fait de ma main paraisse peint". Par ailleurs, les tableaux attestés de Velázquez et antérieurs à son départ pour Madrid nous offrent, incluses dans les compositions, des natures mortes ou des objets de la vie courante. A cet égard la Vieille femme faisant cuire des œufs (1618, National Gallery, Edimbourg), le Marchand d'eau de Séville (1623, Wellington museum, Londres), Trois hommes à table (musée de l'Ermitage, Saint-Petersbourg), Trois musiciens (Gemäldegalerie, Berlin), le Repas des paysans (Szepművészeti museum, Budapest), le Christ chez Marthe et Marie (1618, National Gallery, Londres) sont autant de références à mettre en parallèle avec le tableau de Castres. Outre le fait que nous retrouvons les mêmes objets représentés, en particulier les couteaux à pointe rabattue et les céramiques de la vie quotidienne très caractéristiques de la production de Talavera et de Triana à Séville, il nous faut bien admettre la similitude d'exécution dans la façon de peindre.

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

Juan Pantoja de la Cruz

### ***Portrait de Philippe III***

1608

Quand il réalise ce portrait, en 1608, Juan Pantoja de la Cruz est peintre du roi depuis exactement dix ans. Il hérite de la même charge qui avait été celle de son maître Alonso Sánchez Coello (1531 ou 1532 - 1588). Cette date de 1608 correspond aussi à la décennie du règne de son illustre modèle qui a lui-même succédé à son père, Philippe II, en 1598. Le monarque a ici trente ans. Enfin, 1608 est la date du décès de Pantoja de la Cruz qui signe ainsi une de ses ultimes œuvres.

Au contraire de son père, très attentif aux affaires de l'État, le jeune monarque est plus soucieux de chasse et de l'expression de sa propre foi.

Comme il se doit dans le canon de l'époque et par la tradition héritée de Sánchez Coello, qui sera perpétuée plus tard par Velázquez, la pose du souverain est hiératique, pied gauche légèrement avancé. Le coude droit est détaché du corps et le poignet s'appuie sur la hanche, ajoutant à l'autorité que le portrait est sensé inspirer. L'avant-bras gauche passe devant la poitrine et la main, déliée, placée au niveau du cœur, repose sur la ganse du chaperon. Le visage inexpressif est traité comme une image désincarnée. En effet, il

contraste singulièrement dans son traitement avec la magnificence de l'habit autant que sa pâleur, en regard de la tonalité générale pourpre de l'œuvre.

Ici, Philippe III porte le costume d'apparat qui, s'il ne correspond plus aux goûts vestimentaires de l'époque, traduit sa charge de grand maître de l'ordre de la Toison d'Or, institué par Philippe le Bon en 1429. Le lourd manteau, doublé d'hermine au revers, en rappelle la symbolique par les broderies d'or latérales représentant le bélier enlevé au dragon de Colchide par Jason et les Argonautes. Le grand collier à briquets qu'arbore le monarque en sautoir supporte lui aussi la Toison d'Or. La fraise, de fine dentelle ourlée d'or, tranche avec « l'anachronisme » du costume, atteignant ici des proportions presque démesurées, son port sera abrogé en 1623 sous le règne de Philippe IV. Le chaperon est orné d'une pierre précieuse enchâssée d'orfèvrerie à laquelle sont fixées cinq perles grises. Le fond, neutre et sombre, ajoute à la majesté du vêtement. Le regard du souverain, vide de tout sentiment et en légère plongée, conforte l'effet de majesté entre la condition royale et celle des sujets d'un monarque.



PANTOJA DE LA CRUZ Juan  
**Portrait de Philippe III**  
 1608  
 Huile sur toile  
 H. 2,04 m ; L. 1,02 m  
 Dépôt du musée du Louvre en 1984

Diego Velázquez

**Portrait de Philippe IV en tenue de chasse**

Vers 1634-1636

Le *Portrait de Philippe IV* conservé au musée Goya, date du début des années 1630, il se rattache à une période de grande activité du peintre de la cour, puisque Velázquez participe alors à Madrid à la décoration du nouveau palais du Buen Retiro à travers le programme du Salon des Royaumes. De façon conjointe, une série de portraits du roi, du cardinal-infant, frère du roi, et du prince Balthazar Carlos en costume de chasse, va alors être peinte pour la Torre de la Parada, pavillon de chasse dans le parc du Pardo.

Velázquez est déjà peintre du roi depuis 1623 et s'est rendu en Italie une première fois en 1629. Il possède parfaitement son art qui a évolué des sujets naturalistes de sa jeunesse vers des thèmes officiels ou des portraits exécutés avec un raffinement extrême.

Deux versions pratiquement similaires ont été réalisées de ce portrait dont une conservée au musée du Prado à Madrid. Les dernières recherches ont prouvé que malgré leurs différences, les deux tableaux ont bien été réalisés au même moment dans l'atelier de Velázquez.



Diego Velázquez  
**Portrait de Philippe IV**  
 Vers 1634-1636  
 Huile sur toile,  
 H. 2,00 m ; L. 1,20 m  
 Dépôt du musée du Louvre en 1949



Le tableau du musée Goya laisse apparaître, de façon très visible, nombre de repentirs dans la pose et la longueur du fusil. Dans un premier temps, le maître a représenté le souverain tête nue, la casquette à la main gauche (musée Goya) puis il a remanié sa composition et a posé un couvre-chef sur la tête du souverain (musée du Prado).

La composition pensée sur des bases mathématiques très précises basée sur la section dorée s'avère des plus efficace en donnant toute son importance à la figure royale.

Velázquez, pour un sujet plus intime, obéit aux règles rigides de la représentation de l'image royale. La pose, définie une fois pour toutes, n'a pas changé depuis Sánchez Coello, mais ici le paysage naturel, traité dans les gris-bleu et les ocres, dote d'un environnement poétique le portrait du monarque.

On ne peut qu'admirer la maîtrise exceptionnelle des gris colorés chez le gendre de Francisco Pacheco. Des bruns ou des ocres, il passe aux gris verts ou bleutés du paysage exécuté avec une touche courte et d'une admirable efficacité, non sans suggérer les formes elles-mêmes (dentelle du col, feuillage des arbres).

Vicente Macip

### **La Déploration du Christ**

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

Vicente Macip le Vieux, disciple du Maestro de Cabanyes, voit le jour dans une Espagne en pleine évolution, ouverte à toutes sortes d'influences. De nombreux artistes italiens viennent à Valence et des espagnols se rendent dans la Patrie des Arts.

Entre 1523 et 1530, Vicente Macip travaille au fameux retable de San Vicente Ferrer, à Segorbe, dont l'un des panneaux représente une Piéta ou plutôt une Déposition de croix, très proche de notre tableau.

Ce retable, œuvre maîtresse de Macip, permet de définir son style, style inspiré d'une Italie où il se rendit peut-être avant la Réforme, et qui est celle du Quattrocento. Effectivement, son style est décalé dans le temps, sa facture solidement structurée s'inspire de l'art du nord de l'Italie vénitienne et lombarde, tandis que les éléments romains viennent de Michel-Ange revus par Sébastiano del Piombo.

Macip est le dernier peintre gothique dont le style monumental des personnages aux volumes nets et clairement dessinés, marqueront la fin d'une époque. Il fera la synthèse entre un art gothique accompli et des influences nordiques, dont le paysage de notre tableau est un exemple. N'évoque-t-il pas les plus beaux paysages de Patenier ? En outre les influences italiennes de ce tableau sont manifestes dans sa composition, comme d'ailleurs dans celui du retable de Segorbe [...] Extrait du texte d'Armelle Baron, 1994, p. 4. Au premier plan le Christ allongé sur un linceul blanc. Sept personnages sont rassemblés autour de lui, un groupe de quatre à genoux près du corps :



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

Marie-Madeleine à ses pieds, la Vierge soutenant sa tête ; tandis qu'un second groupe de trois personnages se tient debout à droite du tableau. A l'arrière-plan sur l'extrême droite, les trois croix sont visibles. Tandis qu'à gauche figure un magnifique paysage fait de montagnes et d'architecture donnant une belle perspective au tableau.

Bernabé de Ayala

***Abisag la jeune sunamite***

Huile sur toile

Bernabé de Ayala, élève de Zurbarán, représente dans ce tableau la jeune fille de Shunem, près du Mont Hermon, qui avait été choisie en raison de sa beauté pour « réchauffer le roi David dans sa vieillesse ». Ayant acquis respect et haut rang parmi les Israélites, elle fut convoitée par Adonias, le quatrième fils de David, que Salomon fit mettre à mort car il conspirait. Selon toute vraisemblance, Abisag faisait partie d'une série de personnages féminins de la Bible, série dont au moins quatre pièces se trouvent dans des collections privées à Séville. On ne peut s'empêcher d'être frappé par la similitude du type féminin de la jeune femme avec certaines représentations zurbaranesques (Sainte Casilde).



AYALA Bernabé de  
***Abisag la jeune sunamite***  
Huile sur toile  
H. 1,79 m ; L. 1,05 m  
Musée Goya, Castres

Chantée dans le neuvième poème du Cantique des Cantiques (7, 1-2-7), Abisag revêt l'apparence d'une toute jeune fille aux yeux expressifs, au visage à l'ovale parfait et à la bouche sinueuse. La présence d'un angelot ainsi que de fleurs mariales l'apparentent à cette iconographie spécifique que l'on retrouve dans l'Immaculée Conception d'Ignacio de Ríes. Quoique fort dissemblables dans l'exécution et la plasticité des formes, les deux œuvres s'apparentent par leur consonance lumineuse ainsi que l'évocation d'un paysage ouvert. La structure assez raide des plis des vêtements démontre la référence à des images tirées sans nul doute de la gravure nordique.

Anonyme

***La Foi, la Charité et l'Espérance***

Fin XVII-Début XVIII<sup>e</sup> siècle

L'expression artistique espagnole du Siècle d'Or passe aussi par la réalisation de statues et de sculptures dont la finesse de la représentation s'accorde avec la précision des techniques employées.

Ainsi, la sculpture en bois polychrome se développe dans les différentes régions d'Espagne, sous la direction de grands maîtres tels que Alonso Cano, Pedro de Mena ou encore Juan Martinez Montañes. Bien de nombreuses sculptures soient aujourd'hui en attente d'une attribution, certaines caractéristiques lient cet ensemble d'œuvres. La Vierge, les Saints, et plus largement les scènes religieuses sont de sujets privilégiés pour les artistes qui répondent souvent à des commandes ou participent au décor d'églises, cathédrales et autres bâtiments religieux.

Conséquence de la contre-réforme catholique, les artistes, au XVII<sup>e</sup> siècle, tendent à incarner la représentation des personnages religieux, à les rendre plus humains qu'à souligner leur essence divine. En sculpture, cela se ressent par exemple dans le

traitement de la texture de la peau et les couleurs utilisées qui visent à se rapprocher des teintes des visages humains, sensibles notamment au rougissement qui montre le côté vivant des personnages. Les artistes travaillent également les expressions des personnages, leur accordant souvent une expression douce, soulignant les regards.

Les artistes travaillent également les drapés des tenues. Souvent « cassés », les plis des tenues et des voiles portés montre le mouvement et l'habileté des sculpteurs qui transcrivent le rendu des tissus. Ces tenues sont d'ailleurs enduites et peintes, mais également dorées et poinçonnées. Le riche décor des tenues montre l'origine des sculptures et le statut social des commanditaires.

Les trois sculptures incarnent ici les vertus théologiques, celles qui, parmi les vertus catholiques, se « rapportent à Dieu » sous les traits de trois femmes, comme cela se fait traditionnellement. Au nombre de trois, La Foi, l'Espérance et la Charité font l'objet de nombreuses représentations sous les traits de figures allégoriques. Bien qu'abîmées par le passage du temps et les déplacements successifs, ces trois sculptures de bois polychrome attestent de la virtuosité des artistes espagnols. En effet, les couleurs ainsi que les mouvements des drapés des tenues du personnage, les motifs peints et dorés

La Charité est souvent représentée avec un enfant, comme c'est le cas ici. Les deux autres, formant un ensemble sont identifiées comme étant La Foi et l'Espérance, bien que les attributs aient, ici, disparu. Les mains, particulièrement fines et fragiles ont effectivement disparus au cours du temps, et les restaurations successives ont parfois tenté de combler les manques, sans trouver de correspondances parfaitement justes.



Anonyme

**La Charité, la Foi et l'Espérance**

**Bois doré polychrome**

Fin XVIIe siècle – Début XVIIIe siècle

0,59 x 0,31 x 0,18 cm

0,58 x 0,31 x 0,17 cm

0,57 x 0,33 x 0,17 cm

Musée Goya, Castres

Bartolomé Estebán Murillo

**La Vierge au chapelet**

Vers 1650

Né à Séville en 1617 au sein d'une famille nombreuse, Murillo est le fils de gens modestes : son père, Bartolomé Esteban, est barbier et chirurgien ; sa mère, María Pérez Murillo, fait partie d'une famille de peintres et de doreurs. Orphelin à l'âge de 9 ans, il est recueilli et élevé par l'une de ses sœurs. A 15 ans il entame sa formation artistique et, à en juger par les caractéristiques de son style précoce, c'est dans l'atelier de Juan del Castillo, un artiste-archaïsant et éclectique qu'il s'initie à l'art. Il épouse en 1645 Beatriz Cabrera, qui lui donne plusieurs enfants. En 1656, il commence à travailler pour la cathédrale de Séville et en 1658 il se rend à Madrid où il passe quelque temps à se familiariser avec les collections royales et l'art de Velázquez. En 1660, il participe à la fondation de l'Académie de Séville, qu'il préside avec





Herrera "le Jeune". Le décès de sa femme en 1663 le laisse seul jusqu'à sa mort avec plusieurs jeunes enfants, dont certains rejoignirent plus tard les ordres religieux.

Peintre de renommée exceptionnelle, Murillo

reçoit de nombreuses commandes qui lui permettent de vivre confortablement, exécutant entre autre les peintures de l'Eglise Santa María la Blanca et celles de l'Hôpital de la Charité de Séville. Son style très personnel est marqué par l'influence de Ribera et de Zurbarán, mais aussi des écoles vénitiennes et flamandes. Sa grande liberté d'exécution des figures et des visages tout en nuance et en grâce, lui vaut d'être qualifié de "peintre de la douceur". Auteur de grands chefs-d'œuvre du baroque et bien qu'au service de la dévotion religieuse espagnole, il est aussi connu pour avoir créé des images alliant représentations profanes et populaires aux modèles d'une foi intemporelle. La tradition veut qu'il soit mort des suites d'une chute d'échafaudage en peignant le grand tableau du retable du monastère des Capucins à Cadix en 1682.

MURILLO Bartolomé Estebán

**La Vierge au chapelet**

Huile sur toile - vers 1650

H. 1,663 m ; L. 1,233 m

Dépôt du musée du Louvre en mars 1949

La Vierge et l'Enfant fait partie de ces nouveaux modèles enclins à susciter sensibilité et bienveillance. Murillo en tant que représentant le plus distingué de ce charmant langage s'inspire des gens du peuple et fait adopter à ses personnages les traits d'une jeune sévillane et d'un petit enfant.

La Vierge Marie et l'Enfant Jésus sont ici réunis dans une composition harmonieuse et intimiste d'une grande sérénité. Assise sur un banc de marbre, la Vierge tient dans une pose naturelle son enfant sur les genoux, sa tête étant délicatement posée sur le sein de sa mère. Tous deux sont enveloppés de drapés amples et soyeux soulignés par un éclairage mesuré, tout en jeu de clair-obscur. L'art de Murillo donne ici la priorité à la lumière et à la couleur, en particulier aux teintes chaudes parfaitement bien adaptées à la délicatesse du sujet.

Luca Giordano

**Hercule au repos**

XVII<sup>ème</sup> siècle (2<sup>ème</sup> moitié)

Luca Giordano est le principal peintre napolitain, mais aussi fresquiste, de la seconde moitié du XVII<sup>ème</sup> siècle. Avec lui, la réputation de Naples gagna la cour espagnole des Habsbourg où l'artiste séjourna 10 ans. C'est en effet en 1692 que Charles II l'invita à la cour d'Espagne où il fut nommé peintre du Roi. A la mort de Charles II, Philippe V continua à lui accorder sa faveur de peintre de cour. Il termina la réalisation de l'Escorial. On l'accuse alors d'avoir importé en Espagne son style superficiel et théâtral et d'avoir ainsi précipité la décadence de la peinture espagnole. En fait Herrera le jeune et Francisco Rizi avaient déjà importé ce style d'Italie depuis quarante ans. Pendant longtemps cette œuvre a été attribuée à Ribera, celui-ci a en effet traité ce thème d'Hercule au repos dans une œuvre qui se trouve à la collection John Cauchi à Rabat (Malte), les deux



Luca Giordano

**Hercule au repos**

XVII<sup>ème</sup> siècle (2<sup>ème</sup> moitié)

Huile sur toile

H. : 2,26 m ; L. : 1,62 m

Musée Goya, Castres.

compositions sont voisines, mais c'est finalement à Giordano qu'est attribué le tableau du musée Goya.

Hercule, Héraclès en grec, est un héros mythologique honoré dans l'ensemble du monde grec. Après avoir mené une vie de violence il doit suivre la voie de la vertu et de souffrir pour y parvenir d'où les douze travaux d'Hercule. C'est à ce titre qu'il figure dans les traditions chrétiennes.

Il est ici représenté assis les jambes croisées, tenant dans sa main droite une massue et portant sur son épaule la peau du lion de Némée. En effet le premier de ses douze travaux consiste à tuer cette bête qu'aucune arme ne peut blesser. Il l'assomme avec sa massue, l'étrangle et s'empare de sa peau qui le rend désormais invulnérable. Le sens de l'expression du visage est marqué et renforcé par de puissants jeux de contrastes entre lumière et ombre. Cette œuvre peut faire penser à une sculpture classique faisant preuve de monumentalité comme par exemple la statue d'Hercule Farnèse conservée à Naples.

### **Hercule, demi-dieu, héros des 12 travaux.**

Hercule est le fils de Zeus et de la mortelle Alcène. Les douze travaux lui sont imposés par Eurysthée, roi de Tirynthe, son cousin par sa mère. Il s'était mis à son service dans le but de se purifier du massacre de ses trois fils dans un accès de folie provoqué par Héra, déesse, femme de Zeus.

Les douze travaux ont une signification morale, évoquant la victoire du Bien sur le Mal. Eurysthée, souhaitant se débarrasser d'Hercule, fit volontairement le choix de travaux inutiles et qu'aucun homme normal n'aurait été capable d'accomplir. Mais étant un demi-dieu, il est doté d'une force incroyable dès sa naissance qui lui permet de venir à bout de sa tâche. Il lui faudra plus de huit années pour réaliser tous ses travaux qui l'auront fait voyager dans toute la Grèce, l'Europe Occidentale et l'Afrique.

Hercule est représenté sous les mêmes traits dans la peinture : il est barbu et musclé, couvert d'une peau de lion et pourvu d'une massue, parfois il porte un carquois, un arc et des flèches qu'Apollon lui aurait offerts.

**Les douze travaux** officiels sont les suivants :

- Tuer le lion de Némée
- Tuer l'hydre de Lerne
- Capturer le sanglier d'Érymanthe
- Capturer la biche de Cérynie
- Faire fuir les oiseaux du lac de Stymphale
- Capturer le taureau du roi de Crète
- Capturer les juments de Diomède
- Dérober la ceinture d'Hippolyte
- Nettoyer les écuries d'Augias
- Capturer les bœufs de Géryon
- Dérober les pommes d'or du jardin des Hespérides
- Dompter et ramener le chien Cerbère



Monstre issu d'Orthros et d'Echidna, petit-fils de Typhon, il fut élevé par Héra (ou Séléné) et Héra le plaça intentionnellement dans la région de Némée où il dévastait troupeaux et villages, afin de défier Héraclès le moment venu. De plus, ce lion était totalement indestructible tant par le fer que par le feu.

C'est ainsi qu'Eurysthée chargea Héraclès de cette première tâche, sachant fort bien qu'il n'aurait aucune chance devant pareil adversaire.

Héraclès tenta d'abord de tirer sur le lion avec l'arc et les flèches que lui avaient remis Apollon, en pure perte. Il s'aperçut alors de l'ancre à deux entrées qu'habitait la bête et se tailla une massue dans un tronc d'olivier sauvage. Il boucha l'une des entrées et faisant reculer le lion dans sa caverne à l'aide de sa massue, il entra à son tour et étouffa le lion dans ses bras.

Il se vêtit dès lors de la peau du lion et la tête lui servit de casque. Pour déchirer cette peau par nature indestructible, il eut l'idée (selon Théocrite) de prendre les propres griffes de la bête.

Quant à la dépouille du lion, Héraclès la rapporta bravement dans le palais d'Eurysthée à Argos. Héraclès étouffant le lion de Némée Vase étrusque - Villa Giulia – Rome. Or ce dernier fut effrayé, à la fois par le monstre pourtant mort et par la vaillance du héros et il interdit dorénavant à Héraclès de pénétrer dans le palais.

## **Anonyme**

### ***Nature morte aux grenades***

XVIIe siècle. Huile sur toile

H. 0,69 m ; L. 0,90 m

Les grenades à l'écorce éclatée laissent voir la multitude de grains qu'elles renferment. Elles symbolisent la prospérité, la fertilité et la luxure mais également l'unité et la résurrection du Christ. Le morceau de viande, une pièce de porc, représente le vice, la luxure, l'avidité et la glotonnerie. La plante potagère est du cardon, dont on consomme la base charnue des feuilles, elle symbolise le travail auquel l'homme est condamné suite au péché originel, mais il est également signe de la Passion du Christ qui assure la rédemption de l'homme. Les champignons sont un signe de la terre, de l'automne et de la brièveté de la vie.



Anonyme

### ***Nature morte aux grenades***

XVIIe siècle. Huile sur toile

H. 0,69 m ; L. 0,90 m

**Anonyme (Ecole de Madrid)**

***Nature morte au chou***

XVIIe siècle. Huile sur toile

H. 0,70 ; L. 1,00 m

Il s'agit d'une nature morte représentant les légumes les plus couramment consommés au XVIIe siècle et plus précisément des légumes d'automne. Ce sont les fruits de la terre et du travail des hommes, une nourriture quotidienne et vitale comme don de la Nature et de Dieu. Il semblerait que cette peinture appartienne à un ensemble de natures mortes symbolisant les saisons. Comme toutes les natures mortes du XVIIe siècle, chacun des légumes présents dans l'œuvre renvoient à la tradition symbolique chrétienne.



Anonyme  
***Nature morte au chou***  
XVIIe siècle.  
Huile sur toile  
H. 0,70 ; L. 1,00 m

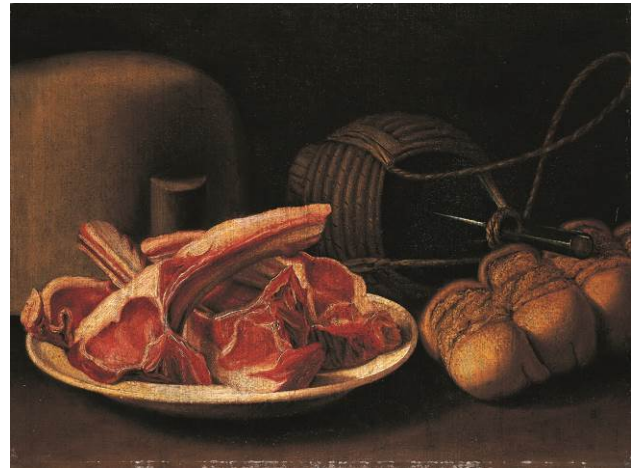
**Anonyme (Ecole de Madrid)**

***Nature morte aux côtelettes***

XVIIe siècle. Huile sur toile

H. 0,39 m ; L. 0,52 m

Déprécié par les théoriciens de la peinture bien qu'il fût très développé, le genre des *bodegones* inspira aux grands maîtres dont Velázquez, Zurbáran et Sanchez Cotán de merveilleuses réalisations. L'Eucharistie est représentée par le pain qui incarne le corps du Christ et par la cruche de vin qui fait référence au sang du Christ. Les côtelettes de porc renvoient à la luxure, l'avidité et à la glotonnerie. Derrière elles, la meule de fromage est une nourriture de jeûne que l'on consomme pendant le carême.



Anonyme  
***Nature morte aux côtelettes***  
XVIIe siècle. Huile sur toile  
H. 0,39 m ; L. 0,52 m

Federico de Madrazo y Kuntz

***Portrait de femme (anciennement Portrait de Madame de Scott)***

Huile sur toile, 1843

Federico de Madrazo fit ses études auprès de son père et de Juan Antonio Ribera (1779-1860), ce qui lui assura une solide formation classique. A dix-huit ans, il devint académicien de l'Académie San Fernando et effectua son premier séjour à Paris où il étudia quelques temps dans l'atelier d'Ingres.

Doué pour le portrait, il poursuivit une brillante carrière officielle puisqu'il fut nommé Premier peintre de la chambre en 1857, directeur du musée de la peinture (le Prado actuel) en 1860 et directeur de l'Académie San Fernando, en 1866.

Le portrait en buste d'un modèle non identifié, dans un format tondo, illustre l'excellence et la virtuosité de Madrazo dans l'art du portrait. Le visage de la femme, décrit par une touche fine et délicate, baigné d'une lumière diffuse, se détache sur un fond gris en harmonie avec la palette très réduite de la parure de Madame Scott. Seul un ruban rouge dans les cheveux agrmente subtilement la composition dominée par les gris, les noirs et blancs à la manière d'Ingres.

Le rendu de la carnation n'en est que plus remarquable et se dégage de cette image une atmosphère de sérénité, renforcée par la douceur du regard teinté d'une légère mélancolie. Ses étoffes, donnant toute l'assise à ce portrait, rendues avec un extrême raffinement, révèlent l'élégance, la distinction et la dignité du modèle.



Federico de MADRAZO Y KUNTZ  
**Portrait de femme (anciennement Portrait de Madame de Scott)**  
 Huile sur toile, 1843  
 H. 0,715 m ; L. 0,69 m  
 Musée Goya, Castres

Josep-Bernat Flaugier

**Judith et Holopherne**

Vers 1790/1800

Josep-Bernat (ou Joseph-Bernard) Flaugier est un peintre français natif de Provence. Etabli en Catalogne autour de 1773, il s'est formé à Barcelone à l'École de la Llotja. Sa peinture a été marquée par Proud'hon et Jacques-Louis David, rencontrés en 1797 lors d'un séjour en France. Séduit par le culte de l'antiquité classique, il a introduit le style néoclassique en Catalogne, et a reçu de nombreuses commandes, notamment la réalisation des peintures du *Couronnement de la Vierge* dans le dôme de l'église de San Severo et San Carlos Borromeo de Barcelone, actuellement Eglise de la Miséricorde. En 1809, il fut nommé Directeur de l'École des Beaux-Arts de Barcelone, poste qu'il a occupé jusqu'à sa mort.

Judith et Holopherne est une œuvre issue d'une collection privée, dont la copie réalisée par Salvador Mayol (1775-1834) se trouve au musée national d'Art de Catalogne. Ceci dénote à bien des égards de l'influence du peintre sur tout le milieu de la peinture



Josep-Bernat Flaugier  
**Judith et Holopherne**  
 Huile sur toile, vers 1790/1800  
 H. 1,465 ; L. 1,095 m  
 Musée Goya de Castres



catalane du XIXe siècle.

Héroïne de l'Ancien testament et du peuple hébreux dans sa lutte contre ses antiques oppresseurs, Judith est souvent représentée tenant dans ses mains la tête du Général assyrien Holopherne qu'elle vient de décapiter. La ville de Béthulie, dans la province de Judée, assiégée par les Assyriens, fut libérée par Judith, belle et riche veuve de Manassé qui s'était engagée auprès des anciens à chasser l'occupant. Invitée par le Général à le rejoindre pour un dîner, elle se pare de ses plus beaux habits et bijoux, et accompagnée de sa servante munie d'une lanterne sourde, profite du sommeil de son hôte pour lui couper la tête.

Flaugier choisit de représenter cette scène juste avant son paroxysme. Le centre du tableau est baigné par la lumière chaude provenant de la gauche, mettant en valeur la beauté des attributs de Judith mais aussi la sérénité avec laquelle l'héroïne s'apprête à accomplir son acte.

Venencio Vallmitjana y Barbany

**Médée**

1875

Symbole de la mythologie grecque, Médée est une figure tragique qui subit le terrible et implacable destin prévu pour elle par les dieux. Coupable de fratricide et d'infanticide, Médée apparaît comme une sorcière froide et sans cœur pour qui ignore les trahisons qu'elle a elle-même subi de Jason, après sa quête pour la Toison d'or.

Venencio Vallmitjana y Barbany, sculpteur catalan, en 1875, la représente sous les traits d'une femme menaçante et pleine de colère. Son regard noir, le poignard qu'elle tient dans la main droite, sa posture faussement lascive, sa coiffure sophistiquée, les plis de son vêtement, tout ici renforce l'idée d'une femme belle, puissante et menaçante.

Réalisée dans la seconde moitié du XIXe siècle, cette sculpture révèle le goût pour les sujets antiques à cette période. Ainsi, de nombreuses œuvres s'inspirent de la mythologie et mettent en scène des personnages issus de ces mythes.



Venencio Vallmitjana y Barbany

**Médée**

1875

Marbre

1,11 x 1,333 m

Musée Gova. Castres

## **Les deux Espagnoles**

Vers 1917

Daniel Vasquez Diaz est une figure emblématique de la scène artistique espagnole du début du XXe siècle. Sa peinture se situe entre un élan vers la modernité picturale et un attachement à des traditions académiques. Dans *Les Deux Espagnoles*, deux jeunes andalouses prennent des poses emblématiques de la danse espagnole dans un environnement vallonné. L'œuvre témoigne de la période parisienne de l'artiste, caractérisée par un répertoire de scènes hispaniques pittoresques et idéalisés.



Daniel Vasquez Diaz  
**Les deux Espagnoles**  
Vers 1917, huile sur toile  
130 x 100,8 x 2,5 cm  
Dépôt du Fonds National d'Art Contemporain

Antoni Clavé

## **Nature morte**

1946. Huile sur toile

H. 0,67 m ; L. 0,94 m

Antoni Clavé a fait ses études à l'école des beaux-arts de Barcelone entre 1926 et 1932 ; il doit émigrer en France lors de la guerre civile. D'abord cubiste, il s'essaye dès 1939 à la lithographie pendant un séjour parisien. Après la guerre, il évolue vers l'abstraction (1960), privilégiant les matériaux divers et les supports inhabituels. Exposé au Centre Pompidou en 1978, il est reconnu au niveau international et a su diversifier ses activités jusqu'à la confection de décors de théâtre, de ballet ou de cinéma. La nature morte que possède le musée fait partie de sa période antérieure à l'abstraction où, déjà sous l'influence de Picasso, le matériau adopte une richesse particulière tandis que les formes sont dépassées par la couleur.



Antoni Clavé  
**Nature morte**  
1946.  
Huile sur toile  
H : 0,67 m ; L : 0,94 cm

Pablo Picasso (1881-1973)

## **Buste d'homme écrivant**

1971

Le *Buste d'homme écrivant* a été peint à Mougins le 7 juillet 1971 et porte, au dos, la mention indiquant que ce tableau fut exécuté ce jour-là après une autre version. Picasso, tout à la fin de sa longue existence, avait entamé après la guerre, dans un style synthétisant toutes ses périodes passées, des séries consacrées au couple, au jeu de



cartes, au peintre et à son modèle. Cette figure d'homme à l'œil unique, tel un cyclope, nous surprend par son ampleur, son étonnante gamme colorée ocre clair et vert pâle. Comme toujours la matière demeure très riche avec des empâtements au sein d'une facture à la fois dense et libre. Picasso reprend ici un thème ancien, celui de l'inspiration de l'écrivain et du poète comme couronné de blancs pétales.

Plus que jamais, l'artiste sait aller à l'essentiel à travers cette silhouette majestueuse, proche de certaines représentations médiévales.

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



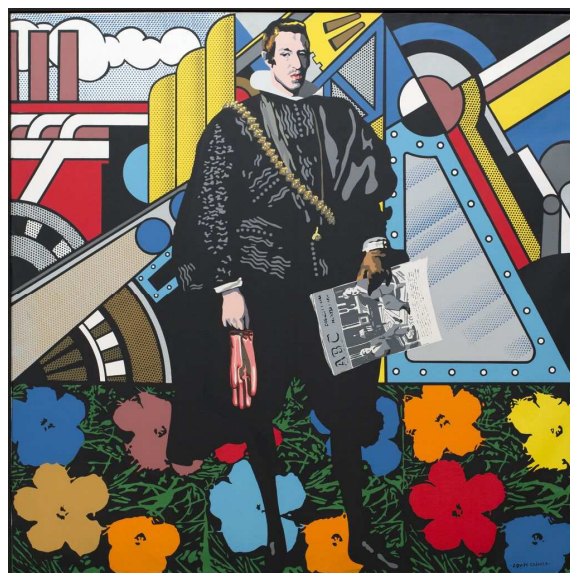
Pablo Picasso  
**Buste d'homme écrivant**  
 1971  
 Huile sur toile  
 H. : 1,00m ; L. : 0,81m  
 Dépôt du musée Picasso, Paris,  
 1992

## EQUIPO CRÓNICA

### La Factoria y Yo

1971

Equipo Crónica est un collectif d'artistes espagnols fondé en 1965 à Valence par Rafael Solbes, Manolo Valdés et Juan Antonio Toledo qui quitte le groupe l'année suivante. Souvent considérés comme les représentants espagnols du Pop Art, ils fondent leur esthétique sur un langage intelligible pour tous, proche de celui des affiches de propagande, et s'inscrivent à l'intérieur de la contestation de la dictature de Franco. Ils détournent et exploitent les œuvres classiques de la peinture espagnole comme dans La Factoria y Yo, une sérigraphie en couleur inspirée du portrait de Philippe IV peint vers 1623 par Velázquez,



peintre officiel de la cour d'Espagne. Philippe IV (1605-1665) était en son temps un grand amateur d'art et sous son règne de nombreux artistes ont reçu des commandes pour décorer ses palais. Le titre de l'œuvre évoque également l'atelier d'artistes créé à New York

Equipo Crónica  
**La Factoria y Yo**  
1971  
Sérigraphie en couleurs sur toile, tirage 9/10  
100 cm x 100 cm  
Dépôt du musée des Abattoirs, Toulouse

en 1964 par Warhol, la Factory, une pépinière pour la production culturelle en tout genre. Cette œuvre réunit dans un assemblage improbable tous les éléments qui invitent à une réflexion sur l'image et la citation (ici encore des références à Delaunay et Léger) tout autant que sur la création artistique et la pratique de la peinture.

Antonio Saura

***Portrait imaginaire de Philippe II***

1969

Huile sur papier sur isorel

Antonio Saura

***Portrait imaginaire de Philippe II***

1985

Huile sur toile

Antonio Saura, peintre et écrivain espagnol, est comme son frère le cinéaste Carlos Saura, un observateur corrosif de la société franquiste. Dans les années 1960, il abandonne l'usage exclusif du noir et du blanc et commence les séries *Portraits imaginaires*. Saura poursuit la tradition d'une peinture espagnole qui, de Vélasquez à Goya, est conçue comme un acte politique. Outre l'"arme de guerre" que constitue l'œuvre Guernica, Picasso réalise aussi des portraits imaginaires de rois et de Grands d'Espagne.

Saura travaille par séries mais sans souci chronologique et sans méthode figée. Ses portraits imaginaires se composent d'une figure centrale où se joue une gestualité 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 (1500-1558) 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, brune et blanche, fonde dans sa tension les repères d'une humanité égarée. L'anamorphose transgressive du visage restitue l'image à l'imaginaire et les pleins pouvoirs à la peinture. Dans son pamphlet *Contre Guernica*, Saura évoque "un des tableaux les plus célèbres du XXe siècle" pourtant "un dessin coloré plus qu'une peinture [...] épouvantail noir et gris" qui "sans être un tableau historique, est tristement l'une des compositions les plus extraordinaires de l'histoire de l'art."



Antonio Saura  
**Portrait imaginaire de Philippe II**  
 1985  
 H : 130 ; L : 97 cm  
 Huile sur toile  
 Dépôt du musée des Abattoirs, Toulouse



Antonio SAURA  
**Portrait imaginaire de Philippe II**  
 1969  
 Huile sur papier sur isorel  
 H : 65 ; L : 54,5 cm  
 Dépôt du musée des Abattoirs, Toulouse

Manolo Valdés  
**Menine**  
 2005

Manolo Valdés a été l'un des membres fondateurs du collectif de peintres espagnols Equipo Crónica (1965-1981), groupe se réappropriant une esthétique Pop pour élaborer des stratégies artistiques de contestation dans le contexte de la dictature franquiste. Depuis plusieurs décennies, l'artiste puise son inspiration dans les chefs d'œuvre de l'Histoire de l'art et notamment dans Les Ménines de Diego Vélasquez, dont il s'attache ici à transposer en bronze les formes essentielles de l'un des personnages féminins.



Manolo Valdés  
**Menine**  
 2005  
 Bronze  
 123 x 102 x 67 cm  
 FNAC

Le bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension, tandis que les autres couleurs, elles, en ont. Ce sont des espaces pré-psychologiques (...). Toutes les couleurs amènent des associations d'idées concrètes (...) tandis que le bleu rappelle tout au plus la mer et le ciel, ce qu'il y a après tout de plus abstrait dans la nature tangible et visible.

**Yves Klein (1928-1962), *L'architecture de l'air*,**  
Conférence de la Sorbonne en 1959.

## Informations pratiques

### Horaires d'ouverture

**Basse saison** : du mardi au vendredi de 10h à 12h et de 13h30 à 17h, d'octobre à mai et hors vacances scolaires de la zone C

**Haute saison** : ouvert tous les jours de 10h à 19h, de juin à septembre et toutes les vacances scolaires de la zone C

Fermetures exceptionnelles : 1er janvier, 1er mai, 1er novembre et 25 décembre.

### Coordonnées

#### Service des publics du musée Goya

Hôtel de Ville - B.P. 10406  
81108 Castres Cedex  
reservations-goya@ville-castres.fr  
05 63 71 59 25

### Contact Éducation Nationale

Thérèse Urroz, chargé de mission au musée Goya  
I therese.urroz@ac-toulouse.fr