

**Musée
Goya
Castres**



Regarder... Les techniques de l'estampe

dossier d'accompagnement

sommaire

- 1 Les techniques de l'estampe, lexique non exhaustif**
- 2 Le fonds d'art graphique Goya**
- 3 La sélection des œuvres du musée Goya**
- 4 Recettes impression... maison... par Aïcha Irain, artiste associé**
- 5 Pistes de travail pour le second degré par Thérèse Urroz**

1

Les techniques de l'estampe, lexique non exhaustif

Le mot estampe est un terme générique qui désigne une image ou un texte imprimés, généralement sur papier, à partir d'un support gravé ou dessiné. **Le terme gravure est fréquemment utilisé à tort pour désigner toute œuvre imprimée.** La fabrication d'une estampe se passe en 2 temps : la préparation de la matrice et l'impression sur papier. Certaines techniques comme la sérigraphie ou l'héliogravure peuvent nécessiter un support photosensible.

Les techniques dans l'ordre alphabétique : Source : André Béguin, Dictionnaire de l'Estampe.

AQUATINTE

Procédé de gravure en creux sur métal qui fait partie de la technique à l'eau-forte. Il vise à obtenir, au lieu de traits ou de taches, des creux en points plus ou moins fins et qui, par leur rapprochement et leur profondeur, donnent l'impression de teintes. L'aquatinte s'apparente, sur le plan de l'aspect, au dessin au lavis ou à l'aquarelle. A son origine, d'ailleurs, le procédé fut nommé gravure en manière de lavis. Les creux en pointillés sont obtenus à l'aide d'un grainage, réalisé en laissant tomber sur la plaque des grains de résine ou de bitume et en cuisant ceux-ci afin qu'ils adhèrent au métal, lequel, plongé dans un bain de morsure, sera creusé entre les grains; les creux donneront les teintes. Le saupoudrage du grain peut être effectué à la main ou dans une boîte à grain.

BOIS / XYLOGRAPHIE

La plus ancienne des techniques de gravure. Après avoir tracé un dessin sur une plaque de bois, on en isole les lignes en creusant autour, à l'aide d'un canif : c'est le détourage. Puis, on évide les parties qui doivent rester blanches à l'impression : c'est le champlevage, d'où le nom de gravure en champlevage exécutée sur bois, dit de fil, que l'on doit graver dans le sens des fibres.

Vers la fin du XVIIIe siècle, on mit au point une autre forme de gravure sur bois, dit de bout, exécutée sur une planche constituée de bois assemblés, très durs, formant une surface pouvant être travaillée dans tous les sens et avec le burin, ce qui permet des tailles beaucoup plus fines à la manière de la gravure sur métal. La gravure sur bois peut être en couleur, si l'on utilise plusieurs plaques dont les parties encrées sont juxtaposées ou superposées. Dans tous les cas, l'encre – grasse depuis le milieu du XVe siècle pour la gravure occidentale, à l'eau pour la gravure à la japonaise traditionnelle – est appliquée sur le relief et le papier est pressé contre le bois encré, avec la main, un froton, un baren, un plioir ou à l'aide d'une presse typographique.

BURIN

L'une des plus belles et des plus difficiles techniques de gravure en creux sur métal. Elle date du XVe siècle et est issue de l'orfèvrerie, dont elle a conservé des outils. Le principal de ceux-ci, le burin, lame de section carrée ou losange pourvue d'une manche, est poussé par la main qui le serre à l'intérieur de la paume, à la différence de la pointe sèche qui est

tenue comme un crayon. Le burin doit être impeccablement aiguisé; son bout forme un biseau dont la pointe pénètre dans le métal et forme une taille plus ou moins profonde en déroulant un copeau devant celle-ci. Les tailles sont nettes et précises, mais la difficulté consiste à bien maîtriser le mouvement qui les conduit, en particulier pour les tailles en courbes, car ce n'est pas le burin qui tourne mais la plaque elle-même, souvent posée sur un coussin. On travaille généralement sur cuivre, mais sur acier pour le timbre. L'impression se fait sur la presse à taille-douce après encre des creux et essuyage méticuleux des surfaces, le papier humidifié venant se gaufrer dans les tailles et se charger de l'encre. On constate au grossissement un léger relief des tailles imprimées sur le papier, qui n'est pas celui de l'encre mais celui du papier, car l'impression d'une plaque non encrée provoque le même aspect. Traditionnellement, les tailles de la gravure au burin doivent être rigoureusement parallèles et suivre le relief des formes représentées.

CARBORUNDUM

Siliciure de carbone utilisé comme abrasif et dans la technique mise au point par Henri Goetz ; pour cette dernière, on fait adhérer de la poudre de Carborundum sur la plaque, afin de créer un grain susceptible de retenir l'encre à l'impression.

CLICHÉ SUR VERRE

Nommé aussi cliché-verre, cliché-glace, autographie photographique, héliotypie, cristallographie, photocalque, il s'agit d'un cliché photographique, réalisé manuellement par l'artiste sur une plaque de verre peinte en blanc et posée sur un support noir, de telle sorte que le trait gravé sur la couche de peinture fasse apparaître la ligne noire du dessin. Ce cliché est négatif et l'image est obtenue par la technique photographique classique sur papier sensible.

COLLAGRAPHIE

Assemblage de divers objets ou matières sur une plaque à l'aide d'une colle et, en particulier, de la colle de type vinylique (colle à bois), qui présente la particularité d'être très résistante, de bien supporter la pression et de sécher vite. Les planches constituées par ces collages peuvent être imprimées soit en creux soit en relief, mais elles s'apparentent plutôt aux techniques de taille-douce libres.

EAU-FORTE

L'une des grandes techniques de la gravure sur métal en creux.

Le principe consiste à protéger une plaque avec un vernis, à gratter ce vernis à l'aide d'une pointe ou d'un solvant et à attaquer ensuite les parties découvertes avec un mordant contenant un acide (l'aqua fortis des alchimistes était l'acide nitrique) ou un sel (chlorure ferrique), afin de les creuser. L'encre sera déposée dans les creux et les parties en surface seront essuyées pour l'impression, les premières correspondant aux noirs et les secondes aux blancs.

GAUFRAGE

Le gaufrage est un procédé d'impression destiné à donner à la matière imprimée des creux accentués, soit par pression de forts reliefs, soit en modelant dans des creux un papier humidifié.

HÉLIOGRAVURE

Dite souvent héliog, c'est l'une des trois grandes techniques d'impression industrielle avec la typographie et l'offset. L'héliogravure est dérivée du procédé de gravure à l'eau-forte dit aquatinte. C'est son application industrielle; elle utilise des moyens photomécaniques.

LINOGRAPHIE

Dérivée de la gravure sur bois, la gravure sur linoléum a pourtant sa technique et son caractère propre. Ses effets sont beaucoup plus souples du fait de la facilité de sa taille. On grave avec les mêmes outils que pour le bois (canif, ciseaux, gouges, échoppes diverses en U, en V ou en pointe) ou avec de petites plumes métalliques de diverses formes.

LITHOGRAPHIE

L'une des trois grandes techniques anciennes de l'estampe, avec le bois gravé et la gravure sur métal. Elle date du début du XIXe siècle.

Son principe repose sur le phénomène de la répulsion de l'eau pour l'huile et inversement. On dessine, on écrit ou l'on peint sur une pierre avec une encre grasse qui s'accroche à celle-ci et la pénètre. Toutes les parties ainsi enduites de gras acceptent le gras de l'encre d'impression, cependant que toutes les autres parties – à condition qu'elles soient mouillées – le refuseront. Ainsi le papier pressé sur la pierre mouillée et encrée recevra l'impression de l'image tracée par le dessinateur. Pour cette impression, il faut une certaine préparation de la pierre; d'abord avant le dessin (grainage pour le crayon, polissage pour l'encre), puis après le dessin, afin de fixer celui-ci et de rendre les parties non encrées imperméables (solution de gomme arabique et d'acide nitrique). On peut, pour les tracés courants, remplacer la pierre – qui est lourde – par le zinc et l'on peut également, pour plus de commodité, dessiner sur un papier-report, dont le tracé sera transporté sur la pierre par pression. La pierre peut encore être gravée et imprimée selon la même méthode que pour une pierre plate. L'impression aura alors un léger relief. L'offset est le dérivé de la lithographie.

MANIÈRE NOIRE

Encore nommée mezzotinte, mezzo-tinto ou gravure noire, c'est un procédé de gravure en creux sur métal, généralement sur cuivre. Le travail s'effectue en deux temps. On commence par grainer la plaque, à l'aide d'un berceau, forte lame rainurée terminée en biseau, qui appuyée verticalement et balancée d'un côté sur l'autre, provoque une ligne en pointillés. En croisant les lignes, on obtient un grain qui, encré et imprimé, donnerait une surface toute noire. La seconde étape de la gravure consiste à supprimer le grain à certains endroits du dessin, afin de retrouver des gris et des blancs, en grattant et en repolissant le métal. Cette technique permet d'obtenir des nuances extrêmement délicates. Le grainage est une opération qui demande de la méthode et de la patience.

MONOTYPE

Estampe dont la technique s'apparente à la peinture. Dans un premier temps, l'artiste peint sur une plaque de verre ou de métal de la même manière qu'il peindrait sur une toile. Un papier est ensuite posé sur cette peinture avant son séchage et une pression est donnée, soit manuellement, soit avec une presse. L'encre ou la peinture, en se reportant sur le papier, fournit une impression, évidemment dans le sens inverse de l'original. On n'obtient guère qu'une seule impression, d'où le nom.

POCHOIR

Technique de découpe d'une feuille de zinc de 1/10 de millimètre. Le pochoir est ensuite appliqué en repérage sur le papier. Un pochoir est mesuré pour chaque couleur ou chaque ton. La couleur, aquarelle, encre de Chine ou lavis, est appliquée au moyen d'une brosse.

POINTE SÈCHE

Technique de gravure en creux sur métal, pratiquée le plus souvent sur cuivre, mais qui convient aussi très bien pour l'acier. On travaille avec une pointe sèche, lame en acier dur très soigneusement affûtée, dont il existe plusieurs modèles selon les tailles que l'on désire obtenir. On dessine sur la plaque comme avec un crayon sur du papier, avec cette réserve que l'on doit entamer le métal plus ou moins profondément. L'outil, en creusant, laisse, de part et d'autre du trait, des petits bourrelets, les barbes. Celles-ci peuvent être supprimées ou conservées ; dans ce dernier cas, le trait ressortira à l'impression légèrement baveux, car l'encre s'accrochera aux barbes. Les barbes rendent la gravure assez fragile, car, au bout de plusieurs impressions, elles tendront à s'aplatir, ce qui changera l'aspect de la planche. Pour éviter ce tassement, on renforce le cuivre gravé à la pointe sèche par l'aciérage, dépôt d'une mince pellicule de fer à sa surface.

GRAVURE AU SUCRE

Avec de l'encre de Chine saturée de sucre, on peint sur une plaque de métal dégraissée. Après séchage de cette application, on vernit la surface de la plaque. Le vernis étant sec, la plaque est plongée dans un bain d'eau et le sucre, humidifié, fait alors sauter le vernis aux endroits peints, laissant le métal à nu, prêt à être mordu.

SÉRIGRAPHIE

Méthode d'impression dérivant du pochoir. L'élément d'impression est un écran constitué d'un cadre en bois ou en métal, tendu d'un tissu qui était primitivement en soie, d'où le nom de sérigraphie, et qui est maintenant en tissu synthétique ou, parfois mais rarement, métallique. Le principe consiste à laisser libres certaines parties des mailles du tissu et à obstruer les autres afin que l'encre ne traverse l'écran qu'aux endroits qui correspondent à l'image. L'écran est placé sur une table ou base d'impression et se soulève, afin que l'on puisse placer et retirer le papier, celui-ci étant placé contre les taquets pour que les marges soient toujours semblables.

L'image peut être réalisée soit manuellement, soit par les méthodes photographiques après sensibilisation de l'écran. Lors de l'impression, l'encre est placée en haut de l'écran qui constitue une cuvette, l'écran est abaissé et l'encre est raclée à la surface du tissu, à l'aide d'une racle ou raclette, de sorte qu'elle est obligée de traverser les endroits ouverts du tissu et qu'elle vient s'imprimer sur le support. L'écran est ensuite relevé, le papier retiré, une autre feuille placée, etc.

Pour la préparation de l'écran, on emploie le bouche-pores, afin de boucher les mailles ou des films adhésifs. Lorsque l'impression est entièrement terminée, on lave l'écran afin de le récupérer pour une autre préparation.

TYPOGRAPHIE

La première des grandes techniques d'impression (milieu du XVe siècle).

Son principe est l'encrage de la surface en relief de l'élément d'impression, soit forme avec ses caractères mobiles, soit planche de bois gravée en relief, soit cliché en métal au trait ou en similitravure.

VERNIS MOU / MANIÈRE DE CRAYON

Procédé de gravure en creux sur métal destiné à donner, à l'impression, l'aspect d'un dessin au crayon. Il se pratique à l'aide de roulettes à grains qui entament le métal sous forme de petits points plus ou moins réguliers. Le procédé au vernis mou permet aussi de se rapprocher du caractère du crayon. Dans ce cas, la plaque, enduite d'un vernis dont la composition le maintient dans un état de mollesse relative, est recouverte d'un papier sur lequel on dessine avec un crayon. La pression de la mine faisant adhérer le vernis mou au verso du papier, le métal est mis à nu à l'endroit du dessin; il ne reste plus qu'à le mordre.

2

Le fonds d'art graphique Goya



Francisco de Goya y Lucientes

Asta su Abuelo

1799

Eau-forte, aquatinte, pointe sèche et burin

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

Musée Goya, Castres.

LES SÉRIES GRAVÉES DE GOYA

Le musée Goya a entrepris depuis 2009 la restauration de l'ensemble des gravures de Goya jusqu'alors exposées dans les salles permanentes. Désormais, les quatre séries gravées de Goya appartenant à la collection du musée sont présentées au public ponctuellement, par roulement, lors d'expositions temporaires.

En 2009, ce fut le cas des **Caprices**, en 2001, de la **Tauromachie**, des **Proverbes** et des planches isolées. En 2011, les **Désastres de la guerre** ont été présentées, puis en 2012 une sélection des **Caprices** en regard des œuvres de Damien Deroubaix (exposition **Hybrides et Chimères, la conquête d'un rêve éveillé** 28 juin-28 octobre 2012) et enfin en 2014 dans l'exposition **Dalí, l'autre visage, Dalí et le livre d'art** (27 juin-26 octobre).

Les grandes séries gravées de Goya peuvent être regardées, si nous savons les voir en perspective, comme les parties d'un poème, comme les *tempi* d'une symphonie qui possèderaient chacun leur propre sens.

Les Caprices est la première série gravée de Goya, composée de quatre-vingt estampes gravées à l'eau-forte et à l'aquatinte que Goya publia en 1799 sous forme de volume. Originales dans leur conception et d'une exécution technique remarquable, elles placent Goya dans la lignée des plus grands peintres-graveurs tels que Dürer et Rembrandt. Ce sont Les Caprices, d'abord qui ont fait connaître et apprécier l'artiste en France et en Angleterre. L'amalgame unique en son genre qui les caractérise – rêves, fantaisies et critique sociale, évasion du réel et engagement, âpre réalisme – fascine toujours encore ceux qui découvrent et étudient Goya et l'époque mouvementée où ces gravures parurent. Les Caprices sont une satire humaine et sociale dominée par la raison. D'où viennent donc les vices de l'homme et de la société ?

Du fait qu'ils s'écartent d'une conduite ordonnée et rationnelle.

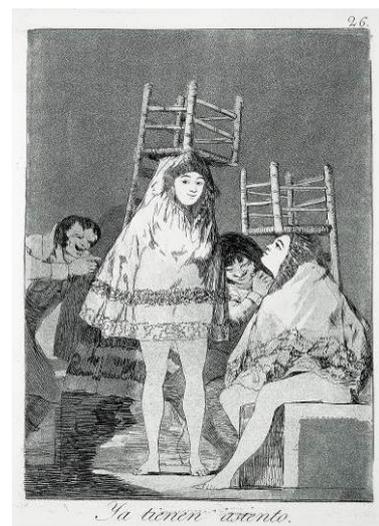
Mais un monde meilleur est possible, dit la Raison ; la réforme, en cherchant la félicité sociale, se nourrit d'utopie. Cependant Goya, bien assis dans la réalité, n'est pas optimiste quant à la condition humaine.



Francisco de Goya y Lucientes
Francisco Goya y Lucientes, Pintor
1799
Eau-forte, aquatinte, pointe sèche et burin
H. : 0,220 m ; L. : 0,153 m
Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
Asta su Abuelo
1799
Eau-forte, aquatinte, pointe sèche et burin
H. : 0,218m ; L. : 0,218m
Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
Ya tienen asiento
1799
Eau-forte et aquatinte brunie
H. : 0,217 m ; L. : 0,152 m
Musée Goya, Castres.

Quand la raison s'endort, elle engendre des monstres qui viennent à leur tour obséder l'homme et ranimer ses plus obscures et ancestrales superstitions. Pour cette satire des vices, la méthode de Goya est d'animaliser la figure humaine ou bien d'humaniser, de façon grotesque les animaux. Cette métamorphose montre que nous sommes au-dessous du niveau que la Raison désigne impérativement à l'homme.

Le thème des Caprices est l'homme, l'homme qui a laissé capituler sa raison et qui se trouve dominé par les forces de l'animalité, les vices, les passions, l'égoïsme, le mensonge, la vanité, la lascivité, les injustices sociales, la superstition ou le fanatisme.

Après la satire, le drame : **Les Désastres de la guerre** (1810-1820).



Francisco de Goya y Lucientes
Que valor !
1810-1820
Eau-forte, aquatinte, burin, pointe sèche et brunissoir
H. : 0,158 m ;
L. : 0,209m
Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
Las camas de la muerte
1810-1820
Eau-forte, lavis, pointe sèche, burin et brunissoir
H. : 0,177 m ; L. : 0,221 m
Musée Goya, Castres.



Francisco de Goya y Lucientes
El buitre carnívoro
Eau-forte, pointe sèche, burin et brunissoir
1810-1820
H. : 0,177 ;
L. : 0,221 m
Musée Goya, Castres.

Où s'arrêtent les utopiques châteaux en Espagne édifés sur cette raison ? En pure tragédie, vient nous dire Goya, du fond de sa concrète nature hispanique. C'est la guerre. Sous les lois, l'homme devient rapidement bestial. C'est une férocité collective. Les hordes font leur apparition, ces hordes uniformes de soldats, ou celles, anonymes et improvisées, qui surgissent sur la scène de l'Espagne à l'occasion de l'invasion napoléonienne.

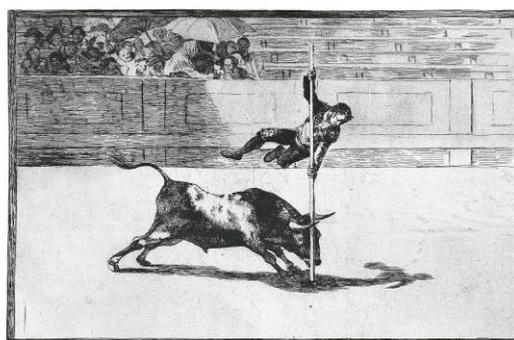
Quand l'animal humain flaire le sang, c'est une bête fauve...

Comment échapper au pessimisme ? Derrière les visions sanglantes de la guerre brille encore un rayon d'espérance ou d'intelligence. La paix et le travail, la fraternité entre les hommes seront peut-être l'aurore d'une humanité élevée au-dessus des passions. Voilà ce que Goya tient à nous dire en achevant le fulminant second temps de la symphonie.

La Tauromachie (1815-1816) est la dernière série gravée de Goya.

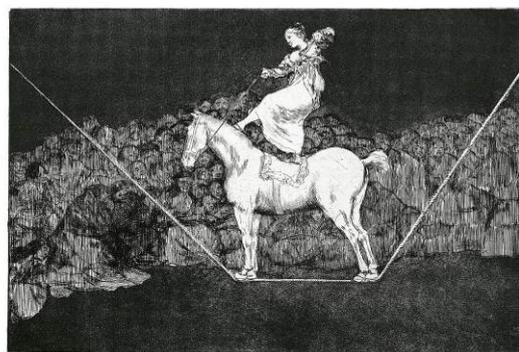
C'est une évasion relative, un *scherzo* enjoué qui nous décrit un divertissement sportif, hispanique et ancestral. Mais dans ce relatif apaisement et jusque dans les jeux du soleil et de l'arène, songe gratuit et inutile, le motif du sang et de la mort.

Francisco de Goya y Lucientes
Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid
1815-1816
Eau-forte et aquatinte
H. : 0,250 m ; L. : 0,358 m
Musée Goya, Castres.



Les Proverbes ou Les Disparates (1816-1824) représentent un éloignement radical de la lancinante réalité, une tentation de se réfugier dans le rêve. Mais si, grâce aux songes, l'homme échappe à lui-même, à ses terreurs, à ses angoisses et à ses passions, dans ces songes eux-mêmes il est poursuivi, sous les formes les plus mystérieuses, par sa curiosité pour la vie et son ultime destin. Ainsi s'enlacent, dans un vague mais secret enchaînement, les parties de ce poème en blanc et noir où l'artiste qu'est Goya se mesure avec la condition de l'homme et le mystère de sa destinée et de sa survivance...

Francisco de Goya y Lucientes
Una Reina del circo
(1816-1824)
Eau-forte, aquatinte brunie et pointe sèche
H. : 0,245 m ; L. : 0,350 m
Musée Goya, Castres.



FRANCISCO DE GOYA : FORMATION ET PREMIERES COMMANDES (1760-1775)

Francisco de Goya était le fils de Gracia Lucientes (1785) et de José de Goya (1781), maître doreur à Saragosse, où il était employé par les chanoines de la célèbre basilique du Pilar, alors en rénovation et en embellissement.

Élève de José Luzán (1710-1785) à Saragosse dans les années 1760, le jeune Francisco a également vécu à Madrid, où il échoua plusieurs fois, entre 1763 et 1766 au concours de l'Académie San Fernando, fondée en 1752.

Les années 1766-1771 correspondent à une période mal connue de la vie du peintre, où Goya est vraisemblablement resté à Madrid pour parfaire sa formation sous l'égide de Francisco Bayeu (1734-1795), un autre artiste de Saragosse protégé par Raphaël Mengs et devenu "peintre de la Chambre" en 1767. Malgré les péchés de jeunesse évoqués dans sa correspondance ultérieure, Goya a surtout dû mettre à profit sa présence dans la capitale pour s'imprégner des chefs-d'œuvre contenus dans les collections royales, et notamment les fresques vigoureuses et lumineuses de Tiepolo au Palais royal.

Après un séjour à Rome et à Parme en 1771 (où il participa en vain au concours de l'Académie, ses "tons heurtés" lui sont reprochés), il revint à Saragosse, où il reçut ses premières commandes. Entré, à l'instar de son père, au service des chanoines du Pilar, il fut choisi pour décorer le plafond de la chapelle du petit chœur de la Vierge. Terminée en juillet 1772, cette fresque ouvrit la voie à d'autres commandes du même genre.

Il épousa, en juillet 1773, la sœur de Francisco Bayeu, Josefa Bayeu, âgée de 26 ans dont il eut plusieurs enfants, mais tous moururent en bas âge sauf, Francisco Javier, né le 2 décembre 1784.

Au service des Bourbon d'Espagne (1775-1785)

En 1775, Goya s'établit à Madrid (où il vécut, entre 1779 et 1819, dans la rue del Desengaño) et y obtint, probablement par l'entremise de Bayeu, sa première commande

importante : des cartons (modèles de tapisserie) pour la Manufacture royale de Santa Barbara. Ces tapisseries, destinées à décorer les salles à manger du prince des Asturies (futur Charles IV) aux palais de l'Escorial et du Pardo, occupèrent Goya jusqu'en 1778 et furent suivies, entre 1778 et 1780, par une nouvelle commande du même type destinée à fournir des tapisseries pour la chambre à coucher et l'antichambre de ce même prince au Pardo. Ayant obtenu l'autorisation de graver les œuvres de Diego Velázquez, Goya réalisa des aquatintes. Cette étude des tableaux du grand maître du Siècle d'Or exerça une influence décisive sur l'œuvre du protégé de Bayeu.

Entré ainsi au service de la famille royale, Goya s'intégra aux cercles des ilustrados, ces progressistes influencés par les idées des Lumières. Il rencontra ainsi le juriste Jovellanos, lié à Pedro de Campomanes et au comte de Floridablanca (dont Goya réalisa un portrait en pied en 1783), le graveur Sepulveda ou le financier basque François Cabarrus. À nouveau sollicité par les chanoines du Pilar pour peindre la coupole Regina Martyrionum de la basilique, le 5 octobre 1780 il s'installa à Saragosse et présenta deux esquisses à la fabrique du Pilar. Mais il se heurta à la jalousie croissante de Bayeu qui, après avoir exigé en vain des corrections aux travaux de son beau-frère, était allé dénoncer aux commanditaires l'attitude récalcitrante de Goya, qui fut alors obligé de s'exécuter (1780-1781). Cette déconvenue devait l'éloigner durablement de Saragosse comme de son puissant beau-frère.

C'est en 1783 qu'il entra au service de don Luis, frère du roi, réalisant pour lui plusieurs portraits de famille dont une Famille de don Luis (1784), un portrait de groupe baigné d'un clair-obscur intimiste inspiré de Rembrandt. Don Luis mourut l'année suivante, mais Goya retrouva un mécène en la personne du marquis de Peñafiel, futur duc d'Osuna, qui l'emploiera à plusieurs reprises. Fort de ces hautes protections, il devint, le 4 mai 1785, directeur adjoint de la peinture à l'Académie de San Fernando (il remettra par exemple un rapport sur l'enseignement de l'art en octobre 1792).

Le peintre du roi (1786-1808)

Le 25 juin 1786, il est nommé peintre du roi d'Espagne avant de recevoir une nouvelle commande de cartons de tapisseries pour la salle à manger royale et la chambre à coucher des infantes au Pardo. Cette tâche, qui l'occupa jusqu'en 1792, lui donna l'occasion d'introduire certains traits de satire sociale (évidents dans *Le Maçon blessé* ou *La Noce*) qui tranchent déjà fortement avec les scènes galantes des cartons réalisés dans les années 1770. En 1788, l'arrivée au pouvoir de Charles IV et de son épouse Marie-Louise (pour lesquels le peintre travaillait depuis 1775) renforça la position de Goya à la Cour, le faisant accéder au titre de peintre de la Chambre dès l'année suivante. Cependant, l'inquiétude royale vis-à-vis de la Révolution française de 1789 (dont Goya et ses amis partageaient certaines idées) provoqua la disgrâce des Ilustrados en 1790 : Cabarrus fut arrêté, Jovellanos contraint à l'exil, et Goya temporairement tenu éloigné de la Cour. En novembre 1792 il tomba gravement malade lors d'un voyage à Cadix (il s'agissait peut-être d'une forme de méningite). Après plusieurs mois de maladie qui le laissèrent temporairement et partiellement paralysé, il resta physiquement faible et définitivement sourd. Après la mort de Bayeu, en 1795, Goya sollicita le titre de premier peintre de la Chambre porté par son défunt beau-frère. Il n'obtint pas satisfaction mais, à la même époque, il fut élu directeur de la peinture à San Fernando, poste qu'il abandonna deux ans plus tard en raison de ses problèmes de santé. La même année, il rencontra la duchesse d'Albe dont il réalisa plusieurs portraits. C'est au tournant du siècle que Goya réalisa ses plus fameux chefs-d'œuvre. Parmi ceux-ci, il faut inclure plusieurs commandes royales, telles que la coupole de la chapelle royale de San Antonio de la Florida, à Madrid (1798) ou le célèbre portrait de groupe de la famille de Charles IV (1800), où le peintre

rend hommage aux Ménines de Velázquez. Il est alors à l'apogée de sa carrière et le titre de Premier peintre de la Chambre vient enfin récompenser ses efforts. Il travailla également pour l'ambitieux Godoy, dont il immortalisa la maîtresse sous les traits de la sulfureuse **Maja nue** (vers 1799-1800). Mais ce point culminant de la carrière de Goya est aussi marqué par une grande déception : ses Caprices (**Los Caprichos**), un recueil de gravures à l'eau-forte et à l'aquatinte publié en février 1799, sont censurés sous la pression de l'Inquisition. L'artiste y avait en effet glissé, parmi des images sinistres et énigmatiques mêlant l'imagerie populaire au fantastique, de violentes attaques contre l'archaïsme d'une société espagnole où l'Église exerçait encore une influence liberticide à l'aube du XIX^{ème} siècle.

Les années noires (1808-1828)

L'invasion française de 1808 joua un rôle crucial dans la vie de l'artiste. Favorable aux idées libérales apportées par les Français mais blessé dans son patriotisme, Goya hésita en effet, pendant un certain temps, entre la résistance incarnée par la Junte de Séville et les idées de 1789 portées par le roi Joseph 1^{er}, frère de Napoléon 1^{er}. L'année 1810, pendant laquelle il commença à graver **Les Désastres de la guerre**, un réquisitoire féroce contre les exactions françaises, tout en réalisant le portrait de Joseph 1^{er}, montre bien le tiraillement qu'il ressentit alors et qui lui valut, quelques années plus tard, une réputation « d'afrancesado ». En juin 1812, Josefa Bayeu, son épouse, mourut à l'âge de 65 ans. Deux mois plus tard, Wellington fit son entrée dans Madrid. Goya réalisa alors le portrait de celui qui avait vaincu les Français, manifestant ainsi son rejet de l'occupant français et son ralliement à la légitimité nationale (et, surtout, libérale) incarnée par les Cortes et le Conseil de régence de Cadix. Ainsi, quand ces dernières institutions décidèrent d'organiser un concours en 1814 pour commémorer l'insurrection madrilène du 2 mai 1808, Goya s'empressa de proposer de « perpétuer par le moyen du pinceau les plus notables et héroïques actions de notre glorieuse insurrection contre le tyran de l'Europe ». C'est ainsi que l'artiste peignit les célèbres **Dos de Mayo** et **Tres de Mayo** (1814).

Le retour d'exil de Ferdinand VII allait cependant sonner le glas des projets de monarchie constitutionnelle et libérale auxquels Goya adhérait. S'il conserva sa place de Premier peintre de la Chambre, Goya s'alarma de la réaction absolutiste qui s'amplifia encore après l'écrasement des libéraux par le corps expéditionnaire français en 1823. Inquiété par l'Inquisition pour avoir peint la Maja nue de Godoy, frappé à nouveau par la maladie, écoeuré par la politique réactionnaire de son souverain de maître, Goya fixa ses angoisses et ses désillusions dans les fameuses "Peintures noires" dont il décora les parois de la "maison du sourd" (située dans les environs de Madrid et achetée par le peintre en 1819). Ce contexte sombre explique pourquoi Goya, prétextant un voyage de santé, quitta l'Espagne le 24 juin 1824 pour s'installer à Bordeaux, lieu d'exil d'autres afrancesados libéraux. Il y fut bientôt rejoint par sa compagne Leocadia Weiss et la fille de celle-ci, Rosario. C'est dans cet exil français (ponctué de quelques séjours en Espagne) qu'il réalisa un recueil de lithographies sur le thème de la tauromachie intitulé **Les Taureaux de Bordeaux** (1825) et faisant suite aux estampes de la **Tauromachie** parues en 1816.

Âgé de 82 ans, Goya mourut à Bordeaux dans la nuit du 15 au 16 avril 1828. Goya fut inhumé dans le cimetière des Chartreux dans un caveau où reposait déjà son compatriote Martin Goicoechea, beau-père de son fils et ancien maire de Madrid. Lors de l'exhumation en 1899, dans l'impossibilité de reconnaître les corps, ils furent renfermés, tous deux, dans le même cercueil et transférés dans le mausolée à la sacramental de San Isidro à Madrid puis à San Antonio de la Florida. J-L. A



Ya tienen asiento.

3

La sélection des œuvres du musée Goya

Juan de Jaúregui y Aguilar (1583 - 1641)

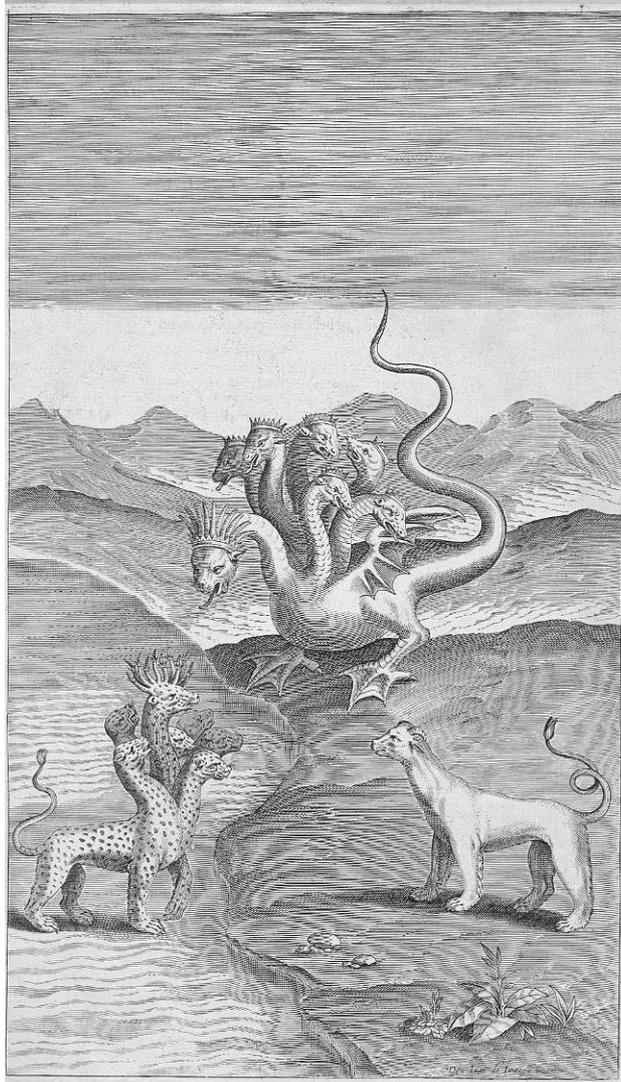
Cet artiste, peintre et graveur sévillan, nous est connu par les écrits de Francisco Pacheco, Antonio Palomino, Vicente Carducho et Ceán Bermudez (*Diccionario historico de los más illustres profesores de las Bellas Artes en España* - Madrid, 1800, T. II p. 315). Chevalier de l'Ordre de Calatrava et écuyer de la reine Isabelle de Bourbon, épouse de Philippe IV, il fit un séjour à Rome vers 1607.

L'une de ses œuvres majeures est l'ensemble des vingt-quatre planches gravées pour illustrer l'Apocalypse de Saint Jean (*Vestigatio arcani sensus in Apocalipsi*) commentée par le père jésuite Luis Alcázar (1554-1613) imprimé à Anvers en 1614. Ces planches (28 x 16 cm) ont été acquises par le Musée Goya en 2001.

Poète (*Rímas*, 1618), admirateur du Tasse (Traduction de l'*Aminta*), il exécuta un portrait de Miguel de Cervantes à Séville ; de même il serait l'auteur d'un dialogue en vers entre la Nature, la Peinture et la Sculpture. Le grand poète Lope de Vega lui a consacré un sonnet des plus admiratifs où il est signifié que ce n'est pas la plume de Jaúregui qui écrit mais l'Art lui-même et la Nature peint par ses pinceaux.

Jaúregui réside à Séville entre 1610 et 1619 et séjourne à Madrid où il s'installe après 1619, sa réputation de poète établie. Pacheco et Jaúregui seront en contact dans la capitale espagnole entre 1625 et 1626 puis encore à Séville en 1636-37 et à n'en pas douter Jaúregui a compté pour le beau-père de Velázquez. Ainsi Jaúregui a composé des vers pour accompagner dans le *Livre des portraits véritables* (*Libro de verdaderos Retratos* de Pacheco) le portrait de Baltasar del Alcázar et celui de Benito Arias Montano. De même pour le traité de *L'Art de la Peinture* (publié en 1649 à Séville), il apparaît à plusieurs reprises sous la plume de Pacheco notamment dans un éloge que celui-ci fait de sa qualité de portraitiste. Toutefois les deux artistes divergent quant à leur attitude concernant l'art italien et le rôle de Michel-Ange. Ceci apparaît notamment dans les annotations effectuées probablement par Jaúregui sur le manuscrit de l'*Arte* de Pacheco conservé à l'Instituto Valencia de Don Juan.

Jaúregui possédait une bonne culture antique puisqu'il cite Sénèque (*Controversiae*) et l'anecdote du peintre Parrhasios torturant à mort un vieil esclave afin de peindre l'extrême souffrance de Prométhée enchaîné sur son rocher au sommet du mont Ida. Nous savons de même qu'il fut en relation avec l'artiste italien Pablo Guidotti (v. 1569-1629), peintre de Philippe II, qui écrivit un poème élogieux édité dans l'édition romaine de 1607 de l'*Aminta* du Tasse traduite par Jaúregui. J-L. A





Juan de Jaúregui y Aguilar (1583-1641)
Alcazar in Apocalypsus
 Chapitre 13 de l'Apocalypse
 gravure
 H. : 0,33 m ; L. : 0,20 m
 Musée Goya, Castres.

Juan de Jaúregui y Aguilar (1583-1641)
Alcazar in Apocalypsus
 Chapitre 17 de l'Apocalypse
 gravure
 H. : 0,33 m ; L. : 0,20 m
 Musée Goya, Castres.

Dans la première image, il s'agit du chapitre 13 de l'Apocalypse qui rapporte la transmission des pouvoirs du dragon c'est-à-dire Satan à la bête surgie de la mer (la Méditerranée). Le texte spécifie que cette dernière ressemble à une panthère à pattes d'ours et qu'elle possède sept têtes et dix cornes. D'un point de vue symbolique on assimile cette bête à l'Empire romain tout comme l'autre bête qui se tient sur la terre (l'Asie), portant deux cornes comme un agneau, n'est autre que le faux prophète. Un des aspects les plus étonnants du texte réside dans l'annonce du chiffre de la bête : 666.

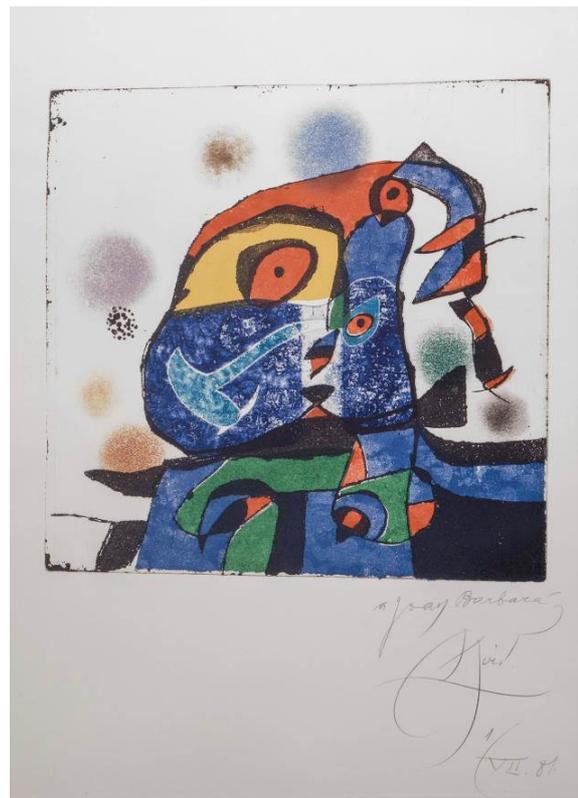
Ces trois créatures combinent les caractères de plusieurs espèces animales : têtes de panthère, mufle de chien et de lion, queue de serpent, pattes d'ours ou de palmipède. L'une des caractéristiques de la monstruosité réside dans le nombre des têtes (sept) égales pour le dragon et la bête ainsi que les dix cornes qui représentent les dix souverains qui doivent régner sous l'empire du mal.

Le chapitre 17 de l'*Apocalypse* ou *Châtiment de Babylone*, illustre la vision de Jean accompagnée par un des sept anges aux sept coupes. Ce dernier invite l'apôtre à contempler le châtiment de la « prostituée fameuse (= Babylone) assise au bord des grandes eaux ». Elle est décrite montée sur une bête écarlate couverte de titres blasphématoires (Antéchr. = Antéchrist) arborant sept têtes et dix cornes. La femme est vêtue de pourpre et d'écarlate, la couleur du pouvoir terrestre ; elle tient une coupe en or remplie de souillures. Sur le front de cette femme dont on remarque la poitrine dénudée et la couronne murale, on lit B.M.M.P.A.T. Il s'agit de l'abréviation de *Babylonia Magna Mater Prostituorum Abominationum Terrae*, c'est-à-dire Babylone la grande, la mère des prostituées et des abominations de la terre. Bien entendu Babylone doit être assimilée à Rome, capitale de l'Empire qui régit la Méditerranée au I^{er} siècle de notre ère.

La grande prostituée chevauche donc la bête venue de la mer. D'un point de vue stylistique la composition en perspective relevée de Juan de Jauregui s'inspire de modèles flamands, en particulier pour le paysage lointain. J-L. A

Joan MIRÓ (1893, Barcelone - 1983, Palma de Majorque)
Série *Gaudí*, 1979
gravure - Ed. Atelier Joan Barbarà

A la fin du XIX^e siècle, Barcelone est en pleine mutation économique et culturelle, la ville s'agrandit et connaît alors un renouveau architectural sans précédent. Le *Modern style* catalan voit ainsi le jour, inspiré de l'art nouveau qui se développe à la même période dans tous les pays européens. Ce courant artistique mettra en avant l'esthétique inspirée de la Nature en réaction contre la banalité de l'industrialisation en utilisant les nouveaux matériaux issus du progrès technique (verre, acier) associés aux matériaux plus traditionnels (bois, pierre). L'architecte Antoni Gaudí (Reus, 1852 - Barcelone, 1926) en sera un des principaux représentants. Ses réalisations, la Cathédrale *Sagrada Família* commencée dès 1883, le *Parc Guël*, édifié entre 1900-1914 et de nombreux immeubles commandés par de riches familles barcelonaises témoignent encore aujourd'hui dans la capitale catalane de cet art révolutionnaire. Rompant avec la tradition, Gaudí utilisera la couleur, les végétaux, les animaux, l'ornement pour animer, en toute liberté, ses créations. Natif de Barcelone, Miró côtoie ainsi dès son enfance la démesure de cette architecture *Modern style*, il est fasciné par l'œuvre de Gaudí, son imagination,



sa créativité et sa prise de risque. Mais il admire également en lui l'artisan qui se fait tour à tour décorateur, maître céramiste, forgeron, créateur de meubles. Entre 1976 et 1979, à la fin de sa vie Miró a souhaité lui rendre hommage en réalisant dans son atelier « Son Boter » de Majorque, avec Joan Barbarà, vingt et une gravures intitulées *Gaudí*. L'atelier devient un véritable laboratoire, terrain d'expérimentation. La créativité et la liberté de Miró associées à la technique maîtrisée de Barbarà ont fait naître des planches d'une grande intensité, caractéristiques de son style des années 70. Ainsi les cinq planches présentées dans l'exposition témoignent de cette étroite collaboration basée sur une réelle complicité entre les deux hommes, et donnent un aperçu de cette exceptionnelle série. On y retrouve tout l'univers poétique de Miró, le monde des signes propres à l'artiste (étoiles, taches colorées ou cives, inclusions, collages de papier journal, etc), les couleurs primaires si caractéristiques : rouge, bleu, jaune, vert cernées par des noirs profonds qui font apparaître des personnages imaginaires aux formes improbables, au regard fixe et interrogateur. L'utilisation des vides indispensables à l'équilibre de l'ensemble est également pleinement maîtrisée par l'artiste. Miró comme Gaudí à travers son réseau de lignes complexes et dynamiques défie ainsi les lois de l'équilibre en créant de nouveaux rapports entre la forme, l'espace et la couleur pour rendre tangible l'intangible. C.B.



Salvador DALÍ (Figueras, 1904 - id., 1989)

Les Caprices de Dalí

Quatre-vingt planches

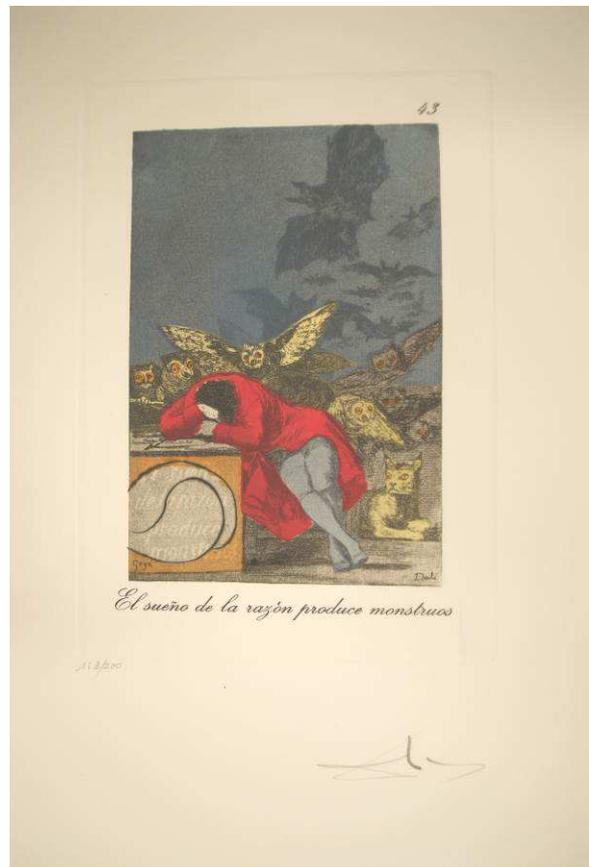
Pointe sèche sur héliogravure avec pochoir - 1977

23 x 17 cm, 44,5 x 31,4 cm

Tirage 125/200

A la fin des années 70, l'artiste catalan Salvador Dalí, peintre, sculpteur, graveur, écrivain est au fait de sa renommée. Figueras sa ville natale lui a consacré un musée en 1974 et cinq ans plus tard, à Paris, le Centre Georges Pompidou organise une grande rétrospective de l'artiste. Il est aujourd'hui considéré comme l'un des principaux représentants du surréalisme, et comme l'un des plus célèbres peintres du XX^e siècle.

La série des Caprices d'après Goya composée de 80 gravures s'avère en étroite relation avec le musée Goya. C'est en effet à Castres que l'ensemble fut présenté pour la première fois durant l'été 1977 (9 juillet - 31 août). Le projet est initié à la suite d'une rencontre, lors de vacances à Cadaqués, entre Monsieur et Madame Darmais, originaire de Mazamet, et le capitaine Moore, secrétaire de Dalí. Confronter le maître aragonais Goya, « surréaliste » avant l'heure et le maître catalan Dalí, génial provocateur, l'idée était passionnante et promettait de beaux parallèles. Il aura fallu quatre ans pour que ce projet se concrétise. Quatre années durant lesquelles Dalí, grand admirateur de Goya, retravaille les quatre-vingt planches des *Caprices* en y amenant sa touche personnelle et son interprétation.



Pour cette relecture, Dalí ajoute des formes ainsi que de la couleur au pochoir sur la reproduction par héliogravure des *Caprices* goyesques. Dalí se situe ici dans la pleine expression paranoïaque-critique qu'il développe depuis 1930, changeant les titres des planches pour les adapter à son approche personnelle. En règle générale il n'hésite pas à rajouter une perspective en profondeur, des montres molles symboliques du temps et de l'éternité, n'hésitant pas à traiter de thèmes tels que celui de l'impuissance sexuelle ainsi que celle de la création. Les rajouts de couleurs (bleu, rose, parme...) permettent de donner de la profondeur aux compositions ainsi que de l'espace en rapport avec les mises en pages savantes de ses peintures. La colorisation de la série fait partie intégrante de cette nouvelle interprétation. Discrète, elle accompagne le propos des deux artistes tout en donnant une atmosphère nouvelle et plus actuelle rappelant les bandes dessinées.

Dalí fait ici l'une de ses dernières œuvres de série puisqu'en 1978 il cessera son activité de graveur en raison de sa santé déficiente.

Les planches exposées ne reflètent que partiellement l'ensemble de la série, cependant elles témoignent de la fantaisie de Dalí, de son humour extravagant et de sa puissance imaginative. Nullement impressionné par le génie du maître Goya, le maître Dalí a relevé le défi, le résultat est à la hauteur de cette étonnante et improbable collaboration, le monde goyesque est apparu dalinien. C.B.

Antoni TAPIES (Barcelone, 1923 - id., 2012)
Série *Llull - Tàpies*, 1985



25 gravures dont 18 de format 40 x 60 cm et 7 de 40 x 100 cm dans une boîte toilée et sérigraphiée, tirage atelier Barbarà, Barcelone : 165 exemplaires, Coll. particulière

Raymond Lulle (Ramon Llull ou Raymundus Lullus) est un des personnages historiques les plus importants du Moyen-Âge chrétien et l'un des penseurs catalans les plus marquants. À la fois poète, théologien, missionnaire et philosophe, il est né vers 1232 à Palma de Majorque récemment reconquise avec les Baléares sur les Maures par Jacques 1^{er} d'Aragon. Jusqu'à l'âge de trente ans il mène une vie brillante à la cour du roi puisqu'il devient sénéchal et majordome du futur Jacques II d'Aragon. Sa conversion, vers 1263, l'amène à abandonner ses biens et sa famille pour entamer une vie religieuse intense axée sur la conversion des juifs et des musulmans ainsi que la rédaction de nombreux livres (on en dénombre 243) dans les domaines de la Philosophie (*Ars Magna*), les sciences (*Traité d'Astronomie*), la mystique (*Le Livre de la contemplation*), la grammaire (*Nouvelle Rhétorique* etc...). Il est réputé pour avoir rédigé le fameux *Livre de l'Ordre de la Chevalerie* qui est l'équivalent en Extrême-Orient du *Code du Bushido* et qui a influencé de façon notable la pensée médiévale. Pratiquant couramment le latin, l'arabe et le catalan, il est considéré comme le promoteur de cette langue à un niveau culturel majeur tant en lettres qu'en philosophie tout en se différenciant de l'occitan.

Son action politique fut considérable de par ses efforts pour promouvoir une nouvelle croisade unifiée (Rex Bellator) à la suite de la chute définitive du Royaume de Jérusalem entre 1291 et 1302. Ayant intégré l'Ordre Franciscain en 1295, il fut en butte à l'opposition des Dominicains et de la Papauté surtout après l'élection du Pape Clément V en Avignon à l'instigation de Philippe IV le Bel. Son roman utopiste le *Livre d'Evast et Blanquera*, écrit en catalan en 1282, mêle poésie, contemplation et quête spirituelle inspirée des mystiques Soufis.

À l'heure actuelle, il est considéré comme un saint en Catalogne et il fut confirmé en béatification par Jean-Paul II. L'Institut Ramon Llull, créé en 2002 aux Baléares, a pour mission de promouvoir la culture catalane ; une université, une école universitaire d'Ingénierie technique de télécommunication et une école technique supérieure d'Architecture portent son nom en Catalogne.

Antoni Tàpies (Barcelone, 1923 - id., 2012) s'est naturellement attaché à ce personnage hors du commun à partir des années 1940 où il est contraint à un repos forcé en raison d'une infection pulmonaire grave. Il aborde ainsi la philosophie, l'Art Oriental, la musique, la théorie de l'Art (*L'Art contra l'estètica*), la numérologie.

En collaboration avec Joan Barbarà, il produit en 1984 les 25 planches de la suite consacrée au penseur catalan en mêlant les différentes techniques de gravure : aquatinte, eau-forte, vernis mou et en utilisant les collages. Le bon à tirer (BAT) de cette série est donc une épreuve unique qui laisse apparaître en plusieurs endroits les demandes de modifications (n°25, n°59...) avant le tirage définitif. L'ensemble des textes, numérotés de I à XVIII sont des extraits d'ouvrages de Raymond Lull dont le *Livre d'Evast d'Alomera et de Blanquera* (I à II), le *Libre de Meravelles* (III à VI), l'*Arbre de ciència* (VII à XVI et XVIII), le *Libre de Contemplació* (XVII). Ces textes furent sélectionnés par Père Gimferrer qui assura l'introduction de l'ouvrage alors que la conclusion était rédigée par Miguel Batllori. L'ouvrage demeure l'aboutissement d'une longue réflexion et mise en forme de la part de Tàpies entre 1973 et 1985. La plupart des techniques de la gravure y sont représentées : l'aquatinte, l'eau-forte, le vernis mou, le carborundum, le collage et le gaufrage. Outre cette technique virtuose, Tàpies fait en sorte de nous offrir sa vision personnelle du grand savant médiéval, en particulier en figurant une sorte de manuscrit à moitié calciné couvert d'une sorte d'écriture incompréhensible, suite de signes et de glyphes. L'inclusion d'objets (couteau, base de réchaud), la structure matérielle de l'espace par le carré ou le rectangle, l'orientation par la flèche ou encore la présence de chiffres, de croix estampées participent de ce vocabulaire si propre à Tàpies et qui suggère à la fois l'immédiateté, le jaillissement de l'idée à peine transcrite par la main de l'artiste. En même temps qu'un hommage à Raymond Lulle, Tàpies s'inscrit ainsi dans son héritage et sa modernité. J-L. A

Manuel OCAMPO (Quezon City, 1965)

The Bittersweet Life

Xylographie - 2015

H : 0,74 m ; L : 0,55 m

EA I/X



Né il y a cinquante ans aux Philippines dans un pays américanisé, Manuel Ocampo étudia à l'université de Quezon et commença à publier des dessins dans un journal underground local. Encouragé par un prêtre, il se mit à peindre et fit la copie de retables espagnols. Dans ces images pieuses, aux influences baroques, fourmillent déjà tout le vocabulaire iconographique importé par le colonialisme qu'il reprendra à son compte plus tard.

En 1985, il quitta les Philippines pour s'installer à Bakersfield en Californie où il fréquenta l'université pendant quelque temps, avant de se consacrer pleinement à la peinture. Ses premières toiles furent présentées à La Luz de Jesus Gallery à Los Angeles qui soutenait, depuis sa création en 1986, un art dont les codes se réappropriaient les comics, les graffitis, les médias populaires, la culture folk et une stigmatisation du sacré. En 1991, la galerie Fred Hoffman de Santa Monica lui accorda sa première grande exposition personnelle, et fit découvrir au public son univers sémantique dans lequel regorgent de nombreuses références aux motifs symboliques et provocateurs : dents, croix, fœtus, crânes, signes phalliques et scatologiques, oiseaux, viscères et saucisses, ampoules, personnages de cartoons, crucifix et calices, épées, yeux et ossements, vautours et déchets alimentaires. Prolifique dans ses compositions, Manuel Ocampo inscrit sa palette sombre dans une gestualité radicale inspirée de la peinture expressive de Francis Bacon ou de la brutalité sculpturale de Paul McCarthy. En confrontant les fétiches et symboles de la religion, avec les icônes de la culture populaire, Manuel Ocampo questionne notre attachement à nos valeurs, nouvellement transposées dans une société de consommation instable et incertaine.

La halte d'Ocampo au musée Goya de Castres, dans une institution dédiée à l'art hispanique, au cours de son parcours international, a pris un caractère particulier. Invité en résidence par la Ville de Castres à l'occasion du bicentenaire de *La Junte des Philippines* de Goya, il conçut et réalisa la totalité de l'exposition d'été (27 juin-31 octobre 2015) en cinq semaines seulement. Fasciné et influencé par l'œuvre et la modernité de Goya, Manuel Ocampo, comme de nombreux artistes de sa génération, s'est inspiré notamment des *Peintures Noires* de la Quinta del Sordo du maître aragonais et de ses estampes issues des séries *Les Caprices*, *Les Désastres de la guerre* et *Les Proverbes*.

La gravure d'Ocampo intitulée *The Bittersweet Life* a été tirée en 80 exemplaires, à Sète, dans l'Atelier Dugrip-Picard-Jacommet, le 24 juillet 2015. Il s'agit d'une xylographie (gravure sur bois) représentant une scène dans laquelle est figuré un âne assis contre un mur de brique servant de modèle à un peintre-singe, selon une gravure des *Caprices* de Goya. Le décor reprend le champ lexical de Manuel Ocampo : croix, ampoules, bougies, chapelet de saucisses, dents, etc.

Figure du double trompeur et image satirique de la vanité humaine, le singe en tant qu'allégorie de l'artiste-peintre interroge ici sur l'humain d'un point de vue religieux, moral et philosophique. L'âne quant à lui, est symbole de l'ignorance et de l'arrogance de la société des « assis ».

The Bittersweet Life est une image forte car extrêmement bien composée, les deux figures et le décor se répondant par des jeux de courbes et de contrecourbes, de lignes horizontales et verticales, de noirs et de blancs.

Elle est aussi puissante par le message qu'elle transmet : l'artiste est sujet au doute et aux grands tourments tout comme les hommes sont confrontés à l'amertume de la vie.

Les œuvres de Manuel Ocampo sont aujourd'hui présentées dans de nombreux musées et galeries d'art à travers le monde et font parties des plus grandes collections publiques et privées. V.A.

Damien DEROUBAIX (Lille, 1972)

Furie

Lithographie - 2012

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



Depuis ses débuts dans les années 2000, Damien Deroubaix n'a cessé d'associer des références de l'histoire de l'art, telles que le dadaïsme ou l'expressionnisme, à l'esthétique "trash" de groupes de grindcore comme Napalm Death ou Terrorizer. Violentes et torturées, ses peintures, souvent à l'aquarelle, s'attaquent à une société sur-consommatrice d'images ; en les réinvestissant et en les vidant de leur sens premier, Damien Deroubaix met en scène des situations cauchemardesques, peuplées de personnages monstrueux, au service d'une dévalorisation de l'idéologie marchande. Son univers est à la fois ironique et morbide.

Connu pour ses peintures et ses sculptures monumentales Damien Deroubaix est aussi un excellent dessinateur et un graveur autodidacte. Fasciné par cette technique, il grave depuis l'âge de ses dix-huit ans.

La lithographie *Furie* est à elle seule un condensé de symboles et de références propres à l'œuvre de l'artiste. Nous y retrouvons le grand Bouc de Goya, le drapeau des Etats-Unis, des références à la Seconde guerre mondiale avec la présence du soldat allemand brandissant une grenade, la présence des constellations rappelant notre appartenance à l'Univers... Au premier plan, une multitude d'êtres hybrides issus de l'imagination de l'artiste entourés d'une végétation luxuriante se dirigent sans hésitation vers une main monumentale. Cette main, symbole universel de l'homme, de sa volonté et de ses actions sur son environnement, les transforme en êtres civilisés à priori...

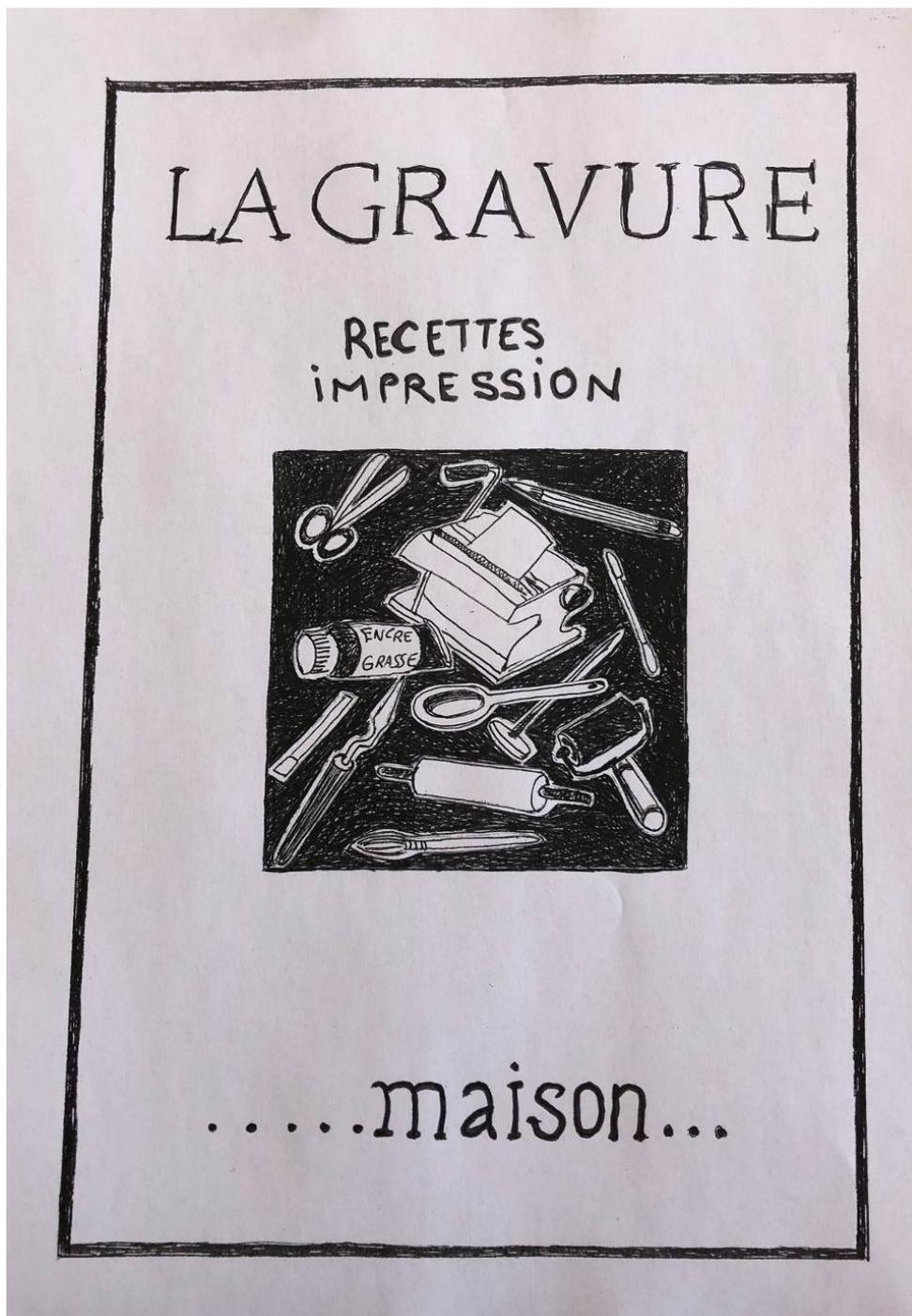
Traitée dans des tonalités très sombres Damien Deroubaix a joué sur les contrastes en n'hésitant pas à laisser apparaître en réserve le support, au centre de l'œuvre, donnant l'impression d'un vide sidéral vers lequel se dirige, comme aspiré, le groupe de cavaliers. Dans l'ombre, une silhouette assise de dos, à l'écart, observe sereinement la scène, sous l'œil dominateur du grand bouc de Goya. L'artiste semble ainsi nous interroger : allons-nous nous contenter de regarder comme simple spectateur, en retrait du Monde ou allons-nous agir ?

A l'instar des gravures de Goya qui dénonçaient les croyances aveugles, le pouvoir de l'argent, l'oppression, la guerre... l'art de Damien Deroubaix nous maintient en éveil, nous oblige à regarder le monde sous son regard d'artiste et nous questionne sur le devenir de l'Humanité. C.B.

4

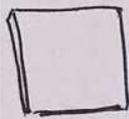
Recettes impression... maison...

Dans le cadre des ateliers d'initiation à l'art de l'estampe, Aïcha Iraïn vous propose des techniques simples d'impression à faire en classe... ou à la maison...
Voici ses tutos !

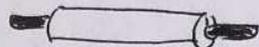


① LE MONOTYPE

technique d'impression unique.



- une plaque lisse
- verre.
- plexiglas
- métal.



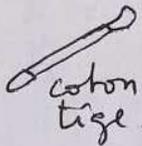
un rouleau pâtissier



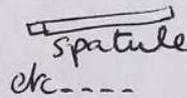
encre pour lino.



un rouleau pour encre



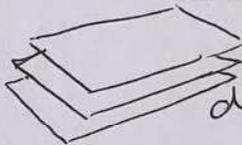
coton tige.



spatule etc.---

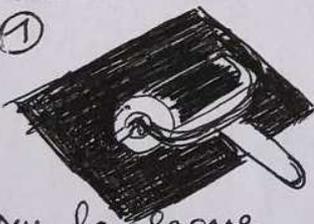


un pinceau



du papier

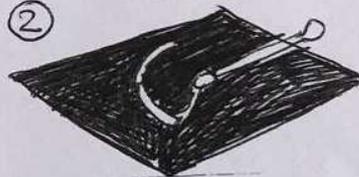
①



sur la plaque lisse.

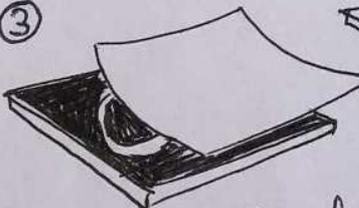
étaler l'encre sur toute la surface. en fine couche uniforme.

②

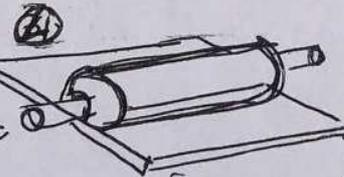


dessiner en retirant l'encre avec la spatule coton tige ou autre

③

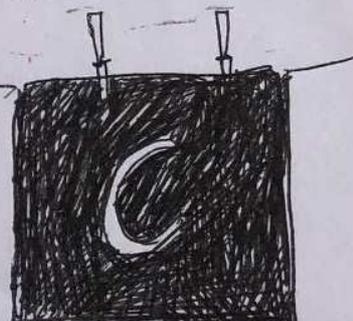


poser une feuille sur la plaque



écraser avec un rouleau la feuille sur la plaque.

⑤



faire sécher

② LE MONOTYPE

Une plaque lisse
- plexiglas
- verre
- métal

encre
encre grasse

rouleau

crayon

du papier

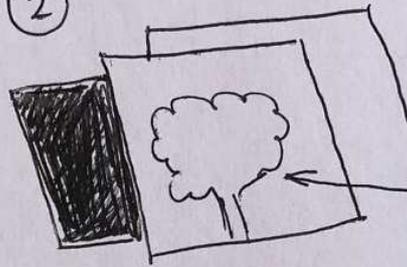
des images
à copier
(magazine...)

①



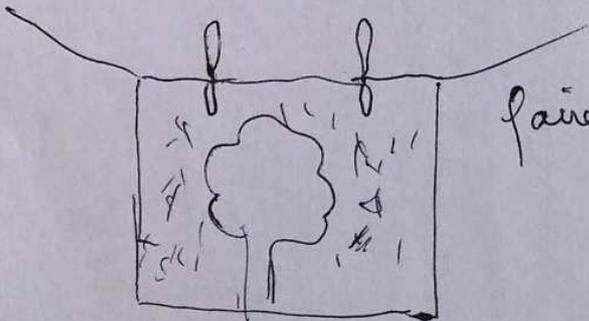
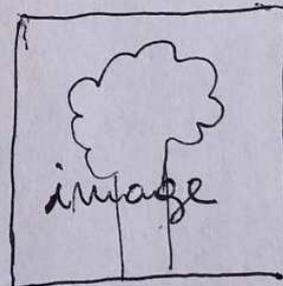
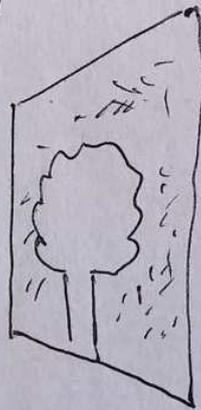
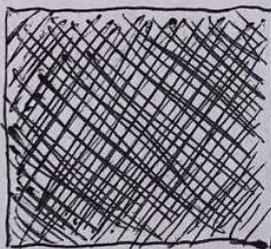
étaler l'encre
uniformément
sur la plaque
(en petites quantités)

②



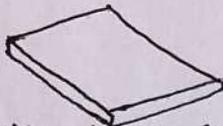
← une feuille
entre la plaque
et l'image

← repasser les détails
de l'image avec
un crayon.

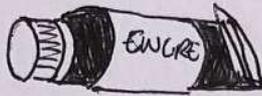


faire sécher

③ LE MONOTYPE (empreintes, traces ---)



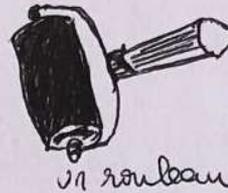
une plaque lisse
- verre
- plexiglas
- métal



encre grasse



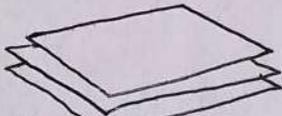
ciseaux



un rouleau



une cuillère



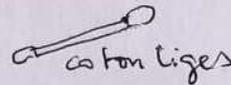
feuilles



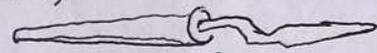
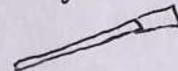
plastique bulles
etc ---



filet (legumes)

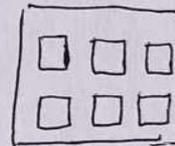
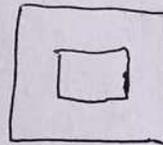
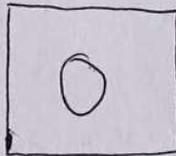


carbon lizes

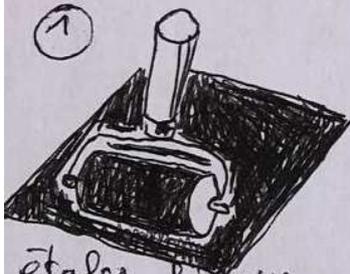


Spatules

procheins fenêtrés
différentes formes

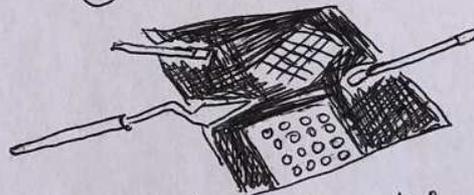


①



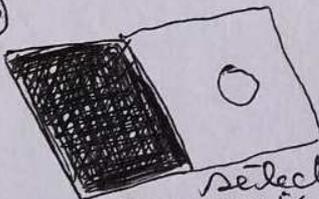
étaler l'encre
sur la plaque

②



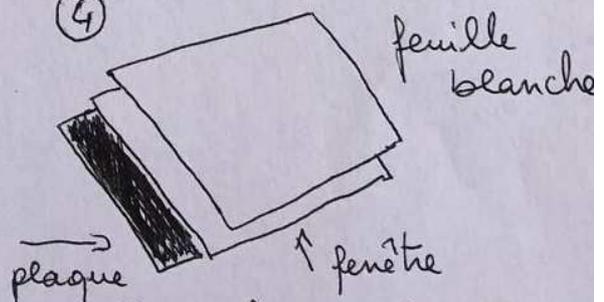
utiliser les outils
empreintes plastiques bulles
filets, carbon ---
faire des traces aléatoires
des empreintes

③



sélectionner
une partie de votre
choix avec la fenêtre

④

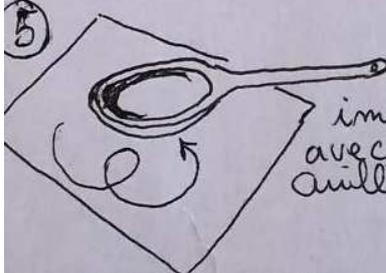


feuille
blanche

plaque

fenêtre

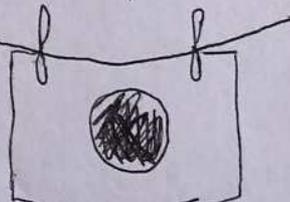
⑤



imprimer
avec la
cuillère

⑥

faire
sécher



④ LE monotype (pochons + textures).



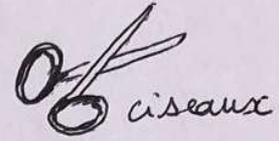
une plaque lisse
- plexiglas
- verre
- métal



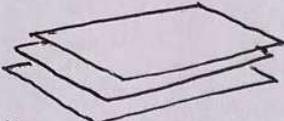
encre
lino.



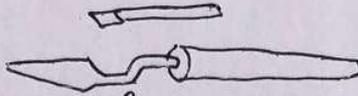
ou
rouleau



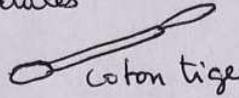
ciseaux



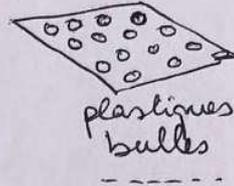
du papier



Spatules



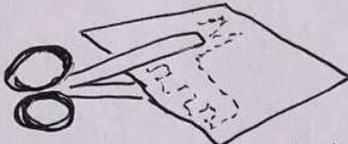
coton tige



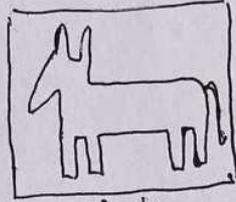
plastiques
bulles



filets
(fruits/
légumes)

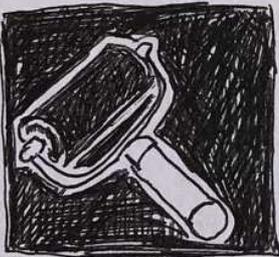


réaliser un pochoir
forme à définir



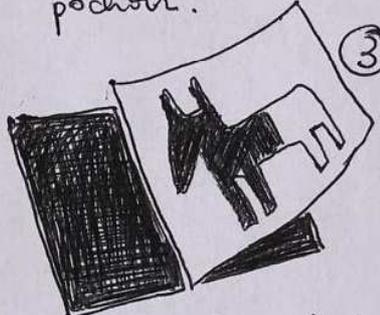
pochoir.

①



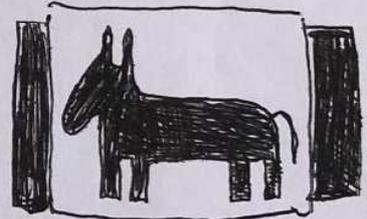
étaler l'encre

②



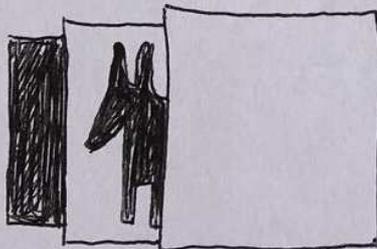
déposer le pochoir
sur la plaque

③



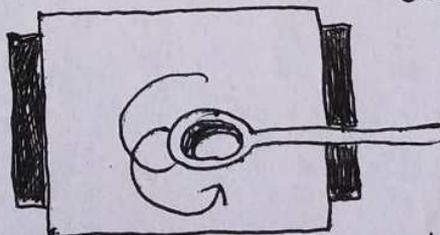
- empreintes
avec plastiques
bulles -
spatules (effets
de matière) -

④



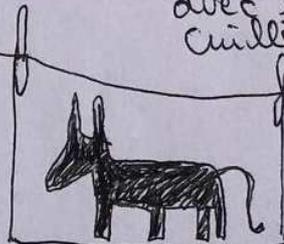
déposer une feuille
de papier blanc

⑤



imprimer en frottant
avec le dos d'une
cuillère

⑥



faire sécher.

GRAVURE (pointe sèche)

technique de gravure en creux.



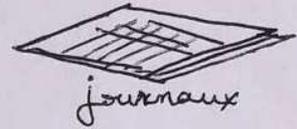
emballages
plastique, métal---



encre lino



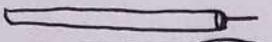
un bac



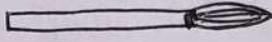
journaux



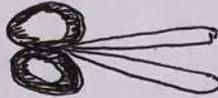
un cutter



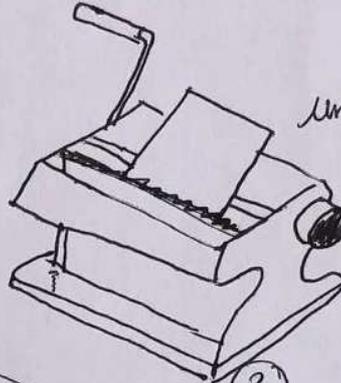
une pointe



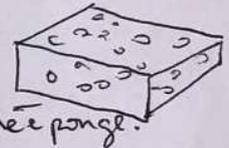
un pinceau



ciseaux



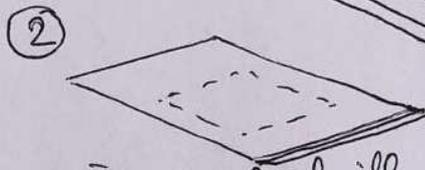
une machine
pour pâtes.



une éponge.



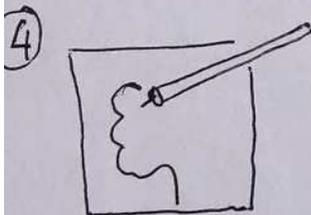
1
trempier le papier
dans le bac



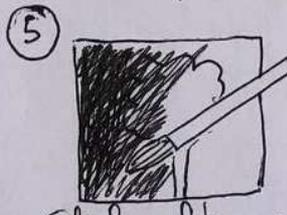
2
éponger les feuilles
à imprimer entre
les feuilles de journaux



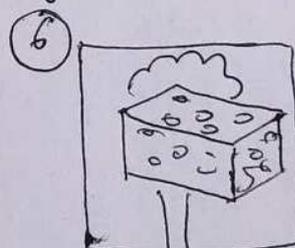
3
découper
des petites
plaques à graver
dans les
emballages.



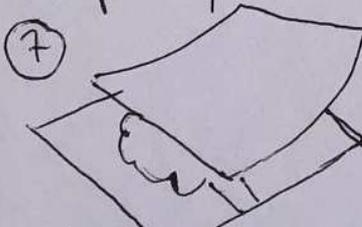
4
graver la
petite plaque
de plastique



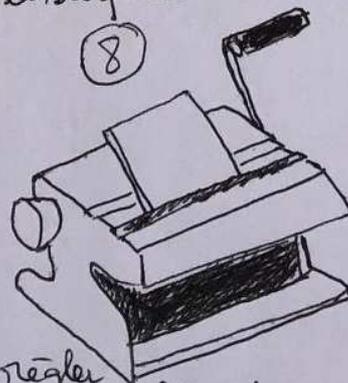
5
étaier l'encre
sur toute
la surface



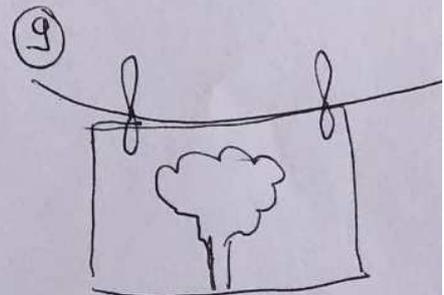
6
retirer l'excédent
d'encre



7
déposer le papier
mouillé sur
la plaque

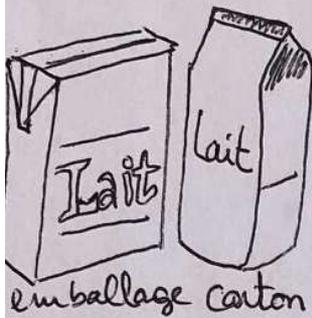


8
régler
votre machine et
imprimer



9
faire sécher.

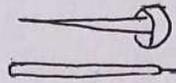
GRAVURE SUR TETRAPACK (ponté sèche)



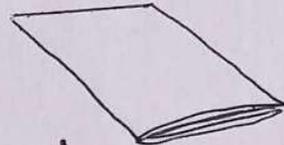
emballage carton



encre
grasse



une pointe
clou



journaux



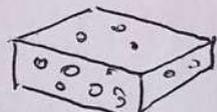
des ciseaux



un pinceau



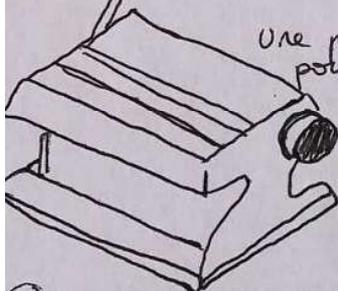
un bac



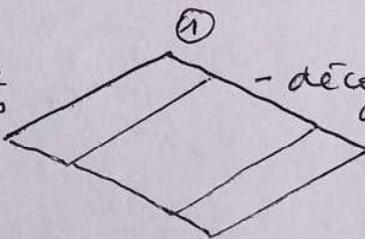
- une éponge
- un chiffon



du papier

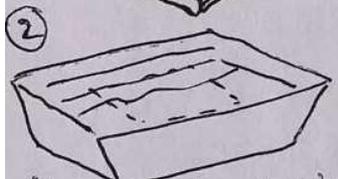


une machine
pour papés



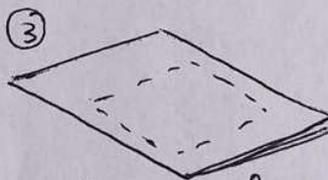
①

- découper un morceau
du carton de la forme
que vous souhaitez



②

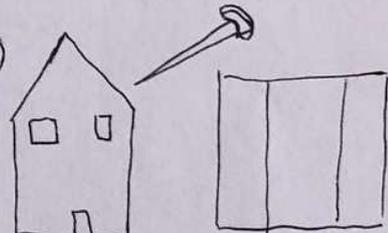
trempier du papier



③

éponger les
feuilles à imprimer

④



dessiner avec
une pointe



⑤

déposer de l'encre
sur la plaque
dessinée



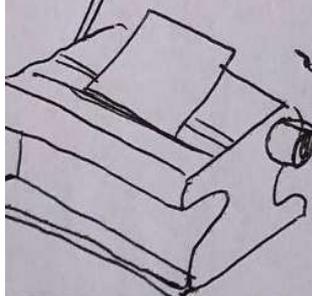
⑥

retirer
l'excédent
d'encre

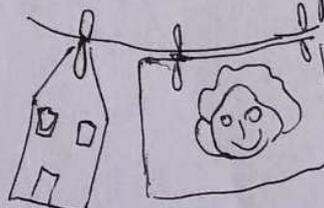


⑦

déposer la
feuille humide
sur la plaque.

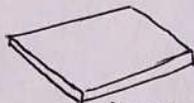


régler la
machine
déposer la
feuille sur
la matrice
et imprimer



faire
sécher

LINO (revêtement pour sol) ou sur gomme.
grave en creux.



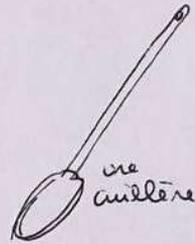
une plaque de lino



des gouges



encre



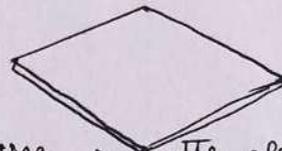
une cuillère.



un rouleau pour encrer



du papier



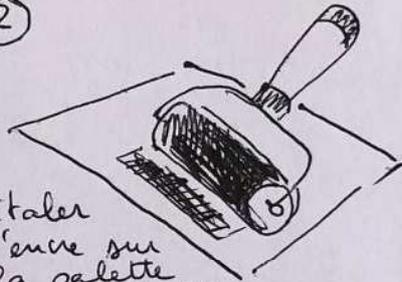
une palette plastique ou verre.

①



retirer la matière sur le dessin avec la gouge

②

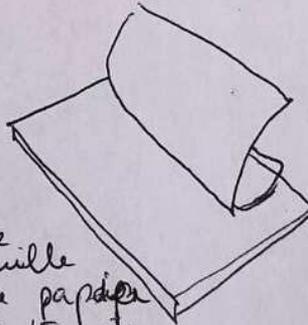


étaler l'encre sur la palette jusqu'à obtenir un grain fin.

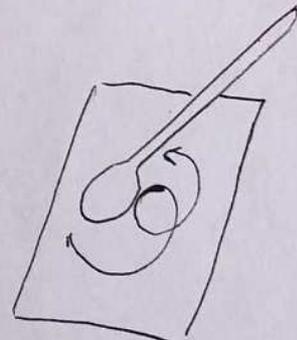
③



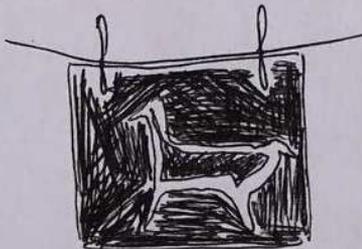
sur la plaque de lino l'encre est étalée sur la surface



une feuille de papier est déposée sur la plaque.



avec le dos de la cuillère bien appuyer sur le papier pour l'impression.



faire sécher.

5 Pistes de travail pour le second degré par Thérèse Urroz

Autour des Désastres de la guerre

° L'artiste et son engagement politique :

L'artiste est d'abord un citoyen. Il est solidaire des hommes parmi lesquels il vit. Comment pourrait-il demeurer paisible et indifférent devant le spectacle désolant de ce peuple apeuré, résigné, torturé, massacré, fuyant avec leurs enfants terrorisés ? Comment ne pas s'indigner devant tant de famines, de misères, d'injustices de toutes sortes, sur tous les continents ?

« Les artistes sont les vrais témoins. Ils voient dans l'air et la lumière, l'âme du temps qui passe » Gérard Brauer.

Federico García Lorca affirmait avec juste raison : « l'artiste doit pleurer et vivre avec son peuple. » Ce que fit Goya à travers sa série des gravures des Désastres de la guerre !

Pablo Picasso a souvent dit et écrit qu'il voulait forcer les spectateurs à « se poser des questions ». « Non, la peinture n'est pas faite pour décorer les appartements de la bourgeoisie. C'est un instrument de guerre offensif et défensif contre l'ennemi : le conformisme, la bêtise et la médiocrité » propos de Picasso.

Pistes de recherches (niveau troisième) :

*Avant l'arrivée d'Hitler au pouvoir, Georges Grosz et Kokoschka, deux artistes qui ont ridiculisé avec férocité la décomposition de la société bourgeoise, sa débauche, sa médiocrité et ses vices.

*Otto Dix et ses tableaux sur la guerre des tranchés (livre d'histoire, partie patrimoine, témoignage, guerre 14-18)

*Pablo Picasso et son tableau Guernica (livre d'histoire, document sur la guerre d'Espagne)

Au sujet du langage plastique :

« Je veux que l'on se taise quand on cesse de ressentir ». André Breton
L'artiste doit rechercher un langage plastique qui enveloppe le spectateur et le touche au plus profond de lui-même.

Il ne s'agit pas d'effectuer un exercice plastique sur la forme, la couleur... pour montrer l'événement, mais de parvenir à exprimer la signification, l'essentiel, à travers un état émotionnel.

Delacroix n'a jamais assisté aux massacres de Chio qu'il décrit pourtant avec toute la puissance de son génie, pas plus que Picasso au bombardement de Guernica !

*La photographie de presse (un témoignage d'évènements)

*L'image vidéo et ses dérivés (les images de la guerre du Golf, les images du 11 septembre 2002 à Manhattan)

*la propagande (livre d'histoire : les affiches de propagande nazie, russe, du régime de Vichy...

° Un travail sur la mémoire :

*Programme d'histoire de quatrième avec un prolongement à partir des documents du livre « El tres de Mayo », repris par Manet au 19^e siècle et par Picasso au 20^e siècle.

Un travail sur l'appropriation en arts plastiques à partir de ces trois œuvres (voir les reproductions dans l'annexe).

Références artistiques : La démarche artistique de Boltanski, de Jacques Monory, de Baselitz...

° Voici quelques notions à aborder en arts plastiques :

*L'espace suggéré et l'espace littéral (un travail sur le hors cadre, sur les jeux de regards à partir de la gravure n°44)

*La profondeur à partir de la gravure n° 11 avec l'apport d'un vocabulaire spécifique sur l'image (premier plan, arrière-plan, connoté, dénoté, plan d'ensemble, le point de vue...) ; l'utilisation des contrastes de valeurs (travail du clair-obscur qui définit ainsi des plans successifs) ; de l'arc (procédé utilisé au Moyen Age au niveau de la forme des supports pour enfoncer l'image et créer ainsi la troisième dimension) ; des raccourcis (procédés utilisés pour donner l'illusion de différents plans).

* Le mouvement à partir de la gravure n°8 (les chronophotographies de Muybridge, le mouvement futuriste, Marcel Duchamp... voir les reproductions à l'annexe) ; à partir de la gravure n°11, détermination dans le geste de ce soldat au premier plan, les yeux rivés sur le corsage de la femme, un ensemble de lignes courbes qui brise l'arc de la voûte de l'arrière-plan.

* Le rythme, la répétition à partir de la gravure n°36 ; avec une composition qui reprend étrangement la crucifixion du Christ sur le Mont des oliviers par la présence des trois croix, du soldat appuyé sur le rocher qui regarde avec ironie le crucifié ; la présence d'une zone sombre en arrière-plan a pour effet de souligner la différence d'attitude de ces deux personnages !

*La déformation au niveau des personnages pour exprimer l'impuissance face au viol, gravure n°11 (la jambe gauche de la jeune femme au premier plan paraît plus importante que le reste du corps comme soudée au sol) ; l'impuissance face à l'envahisseur, gravure n°44 (la jambe du personnage, placée à gauche, en premier plan) ; déformation que l'on retrouve chez Picasso dans Guernica.

*Le titre et son rôle dans une œuvre :

Planche 8 « Siempre sucede »

Planche 11 « Ni por esas »

Planche 36 « Tampoco »

Planche 44 « Yo lo vi »

C'est un révélateur, suggérant à sa manière le type de dialogue que l'artiste souhaite engager avec le spectateur. Son retrait, ou sa quasi-élimination (les premiers « sans titre » apparaissent chez Kandinsky dans les années 1910) par les artistes de l'abstraction.

A partir de ce moment, le titre gagne une infinité d'intention, introduisant des effets de distances tantôt humoristiques, ludiques, énigmatiques (Monory par exemple). Autant de manières de guider le spectateur tout en préservant la part de liberté qui lui revient.

« Dans mon œuvre, le titre est l'expression subjective, la peinture est l'objet. Mais cet objet n'en est pas moins relativement subjectif, car il est le mime (l'apparence du titre ; il fournit jusqu'à un certain point les moyens de comprendre la potentialité) le cœur même de l'homme », propos de Picabia (1916).

Ce qui fait dire à Michel Butor : « Chez Picabia, on voit des titres inscrits, choisis volontairement très loin de ce que le tableau final nous montre, et ceci indépendamment de tout trajet à partir d'un modèle. Le trajet est à l'intérieur même de la nomination ».

Pour René Magritte, le titre n'est ni une explication, ni une illusion du tableau. La relation s'instaure entre les deux « ne retient des objets que certaines de leurs caractéristiques habituellement ignorées par la conscience, mais parfois pressenties à l'occasion d'évènements extraordinaires que la raison n'est point encore parvenue à élucider ». Magritte considère que le titre « n'a rien à nous apprendre, mais il doit nous surprendre et nous enchanter », introduire une dimension magique.

Certains artistes se méfiant du langage, comme Hans Hartung, Pierre Soulages, refuse de donner un titre pour influencer le spectateur car celui-ci « induit une lecture-vision du tableau. C'est le moment d'emprise du verbe sur l'image », propos de Soulages.

Apollinaire, définit le titre en tant que « cadre intérieur » !

Extraits du « Vocabulaire des arts plastiques » p.211, 212.

*L'écriture, le langage : les œuvres de Paul Klee, de Jasper Johns, Christian Dotremont, Joan Miró... recherches sur les apports visuels de la lettre et de l'écriture.

*La gestuelle/ les instruments :

« L'art doit naître du matériau et de l'outil et doit garder, la trace de l'outil et de la lutte de l'outil avec le matériau. L'homme doit parler mais l'outil aussi et le matériau aussi » Dubuffet.

Références : Michaux (fluidité de l'encre laissant une trace floue aux contours incertains), Hartung, Pollock...

(Un travail sur le fini/le non fini en arts plastiques)

ANNEXE :



Giacomo Balla

« La petite fille courant sur un balcon »
(1912).
Milan, Galerie Municipale d'Art Moderne.
Répétition rythmique de la figure et
décomposition de la touche.



Umberto Boccioni

« Forme uniche dans la continuità
de l'espace », 1913
Milan, Galerie municipale d'Art
Moderne.

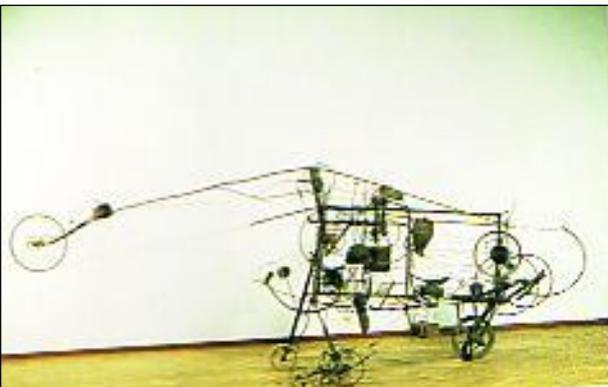


Marcel Duchamp

« Nu descendant l'escalier n°2 », 1912.
Sur toile, 146x89 cm
Philadelphie, Museum of Art,
Collection Louise et Walter
Arensberg.



Eadweard Muybridge
« Chevaux au galop », 1878.



Jean Tinguely

« Gismo », 1960.
Récupération de matériaux (métaux,
ferraille).

L'imagination, abandonnée par la raison, produit d'impossibles monstres ; unie à elle, elle est la mère des arts.

Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Informations pratiques

Horaires d'ouverture

Basse saison : du mardi au dimanche de 10h 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 | therese.urroz@ac-toulouse.fr