

Xavier BRAY (dir.), *Goya : los retratos*, [Madrid], Turner, 2015, 270 p.

Traduction de : Xavier BRAY (dir.), *Goya : The Portraits*, London, National Gallery, 7 octobre 2015 - 10 janvier 2016, London, National Gallery Company, 2015, 270 p.

D'octobre 2015 à janvier 2016, la National Gallery de Londres proposa la première exposition consacrée exclusivement au portrait dans l'œuvre de Goya : une sélection attentive de soixante-dix tableaux, choisis parmi les œuvres fondamentales de l'artiste, est ainsi exposée, et mise en valeur par une scénographie particulièrement soignée. Le catalogue *Goya : los retratos*, dirigé par Xavier Bray<sup>1</sup>, complète cette grande exposition et présente ainsi une suite d'études purement chronologiques sur l'ensemble de la carrière du peintre, en évacuant la question latente des attributions<sup>2</sup>.

Le catalogue débute par quelques *Reflexiones sobre los retratos de Goya*, un texte de Manuela B. Mena Marqués qui souligne à grands traits les principales caractéristiques du portrait chez le peintre. La conservatrice du Musée du Prado constate avec justesse l'importance d'Anton Raphaël Mengs et de Velasquez dans le corpus et insiste surtout sur la volonté du maître de capter de manière réaliste la psychologie des personnes représentées.

Le texte de Xavier Bray développe ces différentes idées dans une suite d'études qui constituent le corps central du catalogue, et que nous présenterons ici. On trouvera à la fin du volume les fiches biographiques des personnes citées dans le texte : elles sont résumées en quelques lignes par Thomas Gayfort. Alison Goudie propose quant à elle les fiches des œuvres exposées.

Un des grands intérêts de cet ouvrage est qu'il interroge les relations humaines et esthétiques de Goya. La structure chronologique adoptée est en ce sens un réel avantage, puisqu'elle permet de mieux signaler les évolutions de l'artiste face à ses

---

<sup>1</sup> Conservateur en chef à la Dulwich Picture Gallery de Londres.

<sup>2</sup> À titre d'exemple, le portrait de *Mariano de Goya* de la collection des ducs d'Albuquerque, récemment déposé au musée Goya - colección IberCaja de Saragosse, est indiscutablement un faux.

modèles. Par contre, puisque Xavier Bray ne centre pas toujours son propos sur le portrait chez Goya, le texte manque parfois de développement sur certains points. La réception de la peinture anglaise, par exemple, aurait pu faire l'objet d'un article cohérent sur un aspect tout de même peu abordé par la bibliographie. Il aurait été intéressant, surtout, de replacer la production de Goya dans l'art de son temps, ce que l'auteur ne propose pas.

On notera, en revanche, que Xavier Bray n'élude pas les faiblesses de l'œuvre, spécialement dans les premiers portraits, ce qui n'est pas toujours le cas dans la bibliographie. L'exemple paradigmatique de ces premières hésitations est le portrait du comte de Floridablanca de 1783 dans lequel les postures sont jugées trop rigides, les expressions figées, la composition désordonnée. Pour la galerie de portraits de l'université Sertorienne de Huesca, par ailleurs, Ramón Bayeu peint un portrait « très raffiné » du *Conde de Aranda* (1769) : le dessin est soigné, la composition ambitieuse est bien maîtrisée, l'auteur cite explicitement des modèles d'Anton Raphaël Mengs. À l'inverse, pour le même commanditaire, Goya peint un portrait d'*Antonio Veyán y Monteagudo* (1782) qui n'est pas sans maladresses : les proportions et la perspective ne sont pas tout à fait maîtrisées, notamment pour le fauteuil, mais il se dégage une humanité dans l'expression du visage et un dynamisme dans la pose, qui le distinguent déjà clairement de ses contemporains. Malgré tout, donc, et dès les premiers portraits, Goya s'éloigne irrémédiablement du portrait de cour.

Dans l'analyse de l'œuvre de Goya et de ses filiations, Xavier Bray insiste particulièrement sur le caractère « naturaliste » de sa production, qui se traduit par des interprétations explicites à des modèles de Velasquez. C'est là, de toute évidence, une exception dans l'Espagne du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les lecteurs pourront par ailleurs s'étonner de trouver dès les années 1770, en Espagne, des débats théoriques sur le naturalisme — en France, on ne les trouve que bien plus tard, au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi, Anton Raphaël Mengs définit dès 1776 la notion de naturalisme

en peinture comme la volonté d'imiter la nature sans chercher à l'idéaliser, se référant en cela clairement aux modèles de Velasquez et de Rembrandt<sup>3</sup>.

L'ouvrage propose ainsi trois niveaux de lecture pour expliquer la dimension naturaliste des portraits de Goya. On constate, tout d'abord, une volonté marquée de citer Velasquez : comme dans le portrait du *Conde de Cabarrús* (1788), où il reprend le *Pablo de Valladolid* (vers 1635), ou dans la représentation de *María Teresa de Vallabriga y Rozas a caballo* (1783), qui interprète le portrait équestre d'*Isabel de Borbón* (1629-1636). La citation explicite des modèles de Velasquez est tout aussi flagrante dans les portraits des membres de la famille royale : le *Carlos III cazador* (1786-1788) se réfère à *Felipe IV cazador* (vers 1635), tandis que dans *La familia de Carlos IV* (1800), Goya se peinture comme Velasquez dans *Las meninas*. Un second niveau est constitué par la manière dont Goya adopte le regard cultivé par Velasquez. Dans son portrait, Martin Zapater (1793-1794), interrompu dans sa lecture, nous regarde de manière simple et directe. On retrouve ce caractère immédiat de la représentation dans un grand nombre d'œuvres : *Bernardo de Iriarte* (1797), *Juan Antonio Meléndez Valdés* (1797) ou bien encore le *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798). Dernier point développé par Xavier Bray : ce naturalisme se traduit chez Goya par la volonté de révéler la personne physiquement et psychologiquement. Le *Juan Fernández de Rojas* (vers 1800-1815) est simple, austère et intimiste. Quant au portrait de la *Condesa de Chinchón* (1800), il est plus émouvant et pénétrant encore. L'auteur n'en relève pas moins des exceptions : dans le portrait de la condesa-duquesa de Benavente (1785), par exemple, le visage est idéalisé afin de l'embellir.

Au-delà de cette importance fondamentale de Velasquez, Xavier Bray signale très justement d'autres influences décisives dans l'œuvre de Goya et son évolution.

Pour ce qui est du rôle joué par son maître Francisco Bayeu dans la culture visuelle du jeune Goya, l'ouvrage pourrait certes l'expliciter davantage. En effet, dans certains de ses portraits, notamment ceux représentant des membres de sa

---

<sup>3</sup> Anton Raphaël MENGES, « Carta de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. al autor de esta obra », in Antonio PONZ, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1776, t. 6, p. 205.

famille (Feliciano Bayeu, sa fille ; Sebastiana Merklein, son épouse), Bayeu utilise ce caractère spontané et pénétrant dans la représentation, un fait totalement éludé par l'historiographie. On peut ajouter que dans l'inventaire des biens de Bayeu (1796), de nombreuses copies de Velasquez et même de Rembrandt sont signalées, une preuve que le peintre faisait copier ces modèles à ses élèves<sup>4</sup>. Bayeu lui-même, dans ses œuvres de jeunesse, interprète Velasquez et copie Van Dyck<sup>5</sup>.

L'admiration du jeune Goya pour Mengs, elle, est nettement exposée. Xavier Bray fait ainsi remarquer que dans son célèbre portrait de *Carlos III cazador*, Goya reprend la posture et copie le visage du portrait officiel du roi peint par Mengs vers 1761. D'ailleurs, dans son autoportrait de 1771, Goya interprète clairement celui de Mengs, notamment la version qui appartenait alors à Bernardo de Iriarte.

L'étude souligne par ailleurs le rôle de certains commanditaires de Goya dans l'enrichissement de sa culture visuelle, particulièrement en ce qui concerne les modèles anglais. C'est là un point essentiel, dans la mesure où, bien que la question des modèles anglais dans l'œuvre de Goya ait été introduite par Enrique Lafuente Ferrari dès 1947, le sujet n'a guère eu de fortune depuis<sup>6</sup>. Comme le retrace l'ouvrage, la première étape de cette métamorphose date de 1783 et de sa rencontre avec l'infant Louis. Dans *La familia del infante don Luis de Borbón*, un « tableau vivant » tout à fait exceptionnel dans la peinture espagnole, les modèles de William Hogarth, Joseph Wright de Derby, Benjamin West ou bien encore de Giandomenico Tiepolo semblent s'imposer, même si rien ne permet de le confirmer.

---

<sup>4</sup> José Luis MORALES Y MARÍN, *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Moncayo, 1995, p. 264-293, n° 217.

<sup>5</sup> Frédéric JIMÉNO, « Une œuvre inédite de Francisco Bayeu. Un nouveau regard sur la fortune de Diego Velasquez dans l'Espagne des Lumières », *Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines*, 25 juillet 2013. ([www.ghamu.org](http://www.ghamu.org)).

<sup>6</sup> Enrique LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad española de amigos del arte, 1947, p. 115-121.



*La familia del infante don Luis de Borbón*, 1783-1784, huile sur toile, 248 x 328 cm  
 © Fondazione Magnani Rocca (Parma)

Quant au portrait *Los duques de Osuna y sus hijos* (1788), il s'inspire clairement de Benjamin West, comme le démontre Xavier Bray. En effet, en mars 1787 puis en 1790, les ducs d'Osuna achetèrent des lots de gravures au marchand d'estampes britannique Joseph Boydell à travers le libraire madrilène Antonio Sancha, en particulier deux portraits de membres de la famille royale peints par Benjamin West (1738-1820) : *La Reine Charlotte et sa fille* (1776) et *Le Prince Octavien enfant* (1783). Goya s'en inspire directement dans la représentation des enfants de la famille ducale. On peut ajouter que lors de son séjour à Cadix, Goya put étudier l'impressionnante collection de gravures de Sebastián Martínez. À la différence de ses beaux-frères, Francisco et Ramón Bayeu, dont la culture visuelle fut essentiellement déterminée par les collections royales qu'ils pouvaient étudier et copier aisément, on constate donc chez Goya une prise en compte de modèles inhabituels en Espagne grâce à ses relations avec une clientèle fortunée et cultivée. Ce n'est pas un fait unique, puisque le peintre Antonio Carnicero (1748-1814) interpréta lui aussi des modèles anglais, notamment dans son portrait de *La*

*marquesa de Ariza y su hijo* (vers 1800)<sup>7</sup>, mais Goya reste le premier à les prendre en compte.

Un dernier exemple particulièrement intéressant concernant les influences perceptibles dans l'œuvre de Goya peut être mentionné. Lors d'un séjour dans le palais de La Granja de Saint-Ildefonso (1799-1800), Goya étudia les collections d'antiques achetées à Rome par Philippe V en 1725, notamment le célèbre groupe de Saint-Ildefonso. Il utilise clairement ce modèle dans son portrait du *Marqués de San Adrián* (1804). Durant la même période, il se réfère une nouvelle fois à l'Antiquité dans les portraits de la *Marquesa de Villafranca* (1804) et de la *Marquesa de Santa Cruz* (1805), deux pièces d'une grande originalité où les marquises sont représentées à la manière de muses.

Parmi les points forts de l'ouvrage *Goya : los retratos*, et en particulier de l'étude approfondie de Xavier Bray, on peut ainsi citer, notamment, la vision d'ensemble permise par la structure chronologique adoptée, l'importance accordée à la question de ses modèles et la mise en valeur de ses relations esthétiques avec les modèles anglais et antiques.

Ce cheminement pas à pas permet d'insister sur l'indépendance de Goya qui, dès ses premiers portraits, fut toujours peu conventionnel. Il faut dire que sa clientèle, formée essentiellement d'aristocrates, de hauts fonctionnaires et de proches, lui permit de cultiver de nouveaux courants esthétiques – le naturalisme, mais aussi le romantisme, dans ses derniers portraits. Charles IV lui-même, pour qui il peignit de nombreux tableaux, avait des goûts artistiques plus assurés que ceux de son père. La culture visuelle de ses clients, notamment celle de l'infant Louis et de la famille Osuna, facilita ses expérimentations. L'identité et le goût sûr

---

<sup>7</sup> Emilio LA PARRA LÓPEZ, Carlos SAMBRICIO, José Luis SANCHO, *Ilustración y liberalismo 1788-1814*, Madrid, Palacio Real, octobre 2008 - enero 2009, Madrid, Patrimonio nacional, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales, 2008, p. 54-55, n° 12, p. 68, n° 23, p. 69, n° 24.

de certains de ses commanditaires, ainsi, contribuèrent à faire de lui l'un des plus grands portraitistes de son temps.

Frédéric Jiméno  
Chargé d'enseignement en histoire de l'art  
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne