



HAL
open science

Goya et la peinture de soi : auto-représentation et autoportrait au XVIIIe siècle

Marc Marti

► **To cite this version:**

Marc Marti. Goya et la peinture de soi : auto-représentation et autoportrait au XVIIIe siècle. Oxy-moron, 2012, Séminaires 2010-2011, 3. hal-03650998

HAL Id: hal-03650998

<https://hal.science/hal-03650998>

Submitted on 25 Apr 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Goya et la peinture de soi : auto-représentation et autoportrait au XVIIIe siècle

Marc Marti

Marc MARTI, Université de Nice-Sophia Antipolis, LIRCES EA3159

La perspective adoptée dans ce travail, telle que l'annonce le titre, est d'abord une perspective historique. Cependant, la matière « peinture » demande d'engager, en parallèle de l'analyse historique, une analyse sémiotique qui en décrira les spécificités afin de mettre en relation le rapport du sujet créateur avec sa création.

1. L'analyse de la peinture du XVIIIe

La peinture du XVIIIe doit être abordée en fonction de ses spécificités esthétiques et historiques. De façon générale, le portrait, comme l'autoportrait sont des genres picturaux, qui possèdent leurs propres codes de représentation. En ce sens, ils dépendent fortement du contexte historique.

Le portrait est constitué par la représentation d'une personne. Cette première définition évite d'emblée toute interprétation naïve du portrait ou de l'autoportrait en les situant clairement dans le domaine de la représentation et non du réel. Cette distinction reste indispensable, en particulier pour la peinture figurative. L'artiste aura donc recours à un ensemble de signe pour « représenter » la personne.

Dans ce cadre, le contexte culturel, historique et la subjectivité de l'artiste seront des éléments prépondérants dans le portrait et l'autoportrait, qui conditionneront en partie le choix des signes.

1.1. Le contexte historique et socio-économique de production : portrait, autoportrait et autoreprésentation

Au XVIIIe siècle, dans la société d'Ancien Régime espagnole et malgré les préjugés sociaux sur les « métiers manuels », le métier de peintre, est devenu relativement prestigieux. Sa pratique reste en effet associée à celle des Beaux-Arts tels que les définissait la pensée classique. Par ailleurs, au XVIIIe, le dessin, qui est une pratique étroitement associée à la peinture, fait partie de l'éducation de la noblesse et des classes privilégiées, au même titre que la musique. Ainsi, l'art de peindre et de dessiner est officiellement institué en Espagne en 1766 avec la création de l'Académie Royale San Fernando, première « grande école » dans ce domaine. Une anecdote raconte que le roi Charles IV fit don de ses dessins de jeunesse à l'Académie lors d'une visite officielle¹.

Dans le cadre de la pratique picturale, le portrait et ses avatars que sont l'autoportrait et l'autoreprésentation naissent réellement dans l'art occidental au XVe siècle. Celui-ci devient, comme le rappelle Edgar Samper,

« [...] un genre foncièrement anthropocentrique [qui] va de pair avec l'individuation totale de la figure humaine dans la peinture flamande,

¹Glendinning, Nigel, 2008, « Goya retratista de la familia Real », *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, N° 175, pp. 26-45

allemande, puis italienne. L'image orgueilleuse du condottiere correspond à une conscience de l'homme conçu comme sujet central ainsi qu'à une philosophie du moi dans laquelle l'individu est représenté comme unité séparée du monde extérieur. Dans cette naissance de l'homme moderne, l'émergence et l'exaltation de l'individu se font à la jonction de la vie publique et de l'existence privée² ».

Du point de vue économique, les tableaux peints sont en grande majorité des commandes. Cela signifie que la « volonté propre » des artistes ne s'exprime pas dans le choix du thème (qui dépendra de la commande du client). D'une certaine façon donc, le statut social du peintre dépendait de ses commandes. En effet, malgré son association symbolique aux Beaux-Arts, le peintre n'en demeure pas moins un travailleur manuel, différent du noble. Son statut social dépendra étroitement de son statut économique. S'il devient célèbre, il sera riche et fréquentera la fine fleur de la société (qui posera pour lui) comme ce fut le cas pour Goya.

Cependant, en parallèle à ces pratiques économiques, les peintres pouvaient aussi peindre des portraits de leur propre chef et les offrir à des amis, des mécènes ou bien les destiner à leur collection personnelle (dans le cas d'autoportraits). Schématiquement, on se retrouve face à quatre situations différentes de production, pour lesquelles l'intention initiale diffère.

La commande est le cas le plus fréquent pour les portraits des grands nobles. Elle suppose clairement une intervention du commanditaire dans l'acte de peindre. Ces tableaux ont principalement pour but de montrer le sujet qui se fait portraiturer. Celui-ci se retrouve dans son rôle social qui est de s'exposer (dans les deux sens du terme d'ailleurs), de s'affirmer socialement et symboliquement.

Pour ce que nous nommerons le don de reconnaissance, le peintre peint un tableau pour remercier une personne d'un rang social plus élevé qui l'a favorisé dans sa carrière. L'argent n'est plus médiateur direct entre le tableau et son destinataire, mais il reste en arrière fond.

Dans le don d'égal à égal, la dimension financière disparaît au profit de l'affect. Le peintre fait cadeau à un proche d'un tableau (souvent un portrait), en gage d'amitié. Ce fut le cas par exemple entre Goya et son ami Zapater.

L'acte pour soi ou l'entourage proche est un peu du même ordre. Il s'agit en général de portraits ou d'autoportrait qui sont destinés soit à une collection personnelle, soit à la famille proche.

La complexité de ces motivations doit être entendue dans le cadre de la fonction sociale du portrait. En effet, celui-ci est à l'époque moderne une représentation oscillant entre la ressemblance « naturaliste » et l'idéalisation : on représente le caractère, la psychologie, la vie intérieure. Par ailleurs, il convient aussi de prendre en compte les dimensions de la toile, qui indiquent clairement la fonction première. Pour faire simple, plus la surface est élevée, plus l'œuvre se situe dans « l'espace public », où elle sera ostensiblement exposée. En revanche, des dimensions modestes, voire réduites indiquent un usage intime du portrait (cabinet, boudoir). Dans cet usage, la peinture atteindra son apogée avec les « tableaux portables », que constituent les miniatures sur ivoire.

²Samper, Edgar, 2002, « Le portrait de cour dans l'œuvre de Velazquez, la bio-iconographie du prince Balthazar Carlos », in *Le Portrait dans les littératures et les arts d'Espagne et d'Amérique latine*, Cahiers du GRIAS n°9, p. 11

1.2. Autoportrait et autoreprésentation

L'autoportrait, tout comme l'autobiographie en littérature (et les genres attenants qui se sont développés dans la littérature contemporaine) se rattache à la problématique de la représentation.

En effet, la perception des autoportraits est souvent parasitée par les éléments biographiques qui ont tendance à s'imposer a priori. Dans ce cas, la critique a tendance à aller rechercher dans l'autoportrait ce qu'elle sait déjà. Cette attitude est dommageable car au lieu de se concentrer sur l'œuvre, elle met l'accent sur les éléments externes, supposés ou réels (ce qui est fréquent dans les biographies historiques) sans forcément se poser la question de la nature de leur relation avec le tableau. Ce qui doit primer dans l'analyse de la peinture c'est en premier lieu l'intérêt pour le mode de représentation.

L'autoreprésentation est une catégorie légèrement différente de l'autoportrait mais qui appartient cependant à la représentation de soi. Elle ne forme pas, contrairement au portrait et à l'autoportrait, un genre à part entière. Les tableaux que l'on classe habituellement dans cette catégorie n'appartiennent pas au genre de l'autoportrait proprement dit. Dans ces toiles, le portrait du peintre qui les a réalisées n'en constitue pas l'élément central. Le peintre fait figurer une autoreprésentation, souvent marginale, où il apparaît soit sous les traits d'un personnage secondaire, soit tout simplement comme le peintre dans le tableau. On pourrait considérer que cette façon de procéder est un artifice très visuel pour représenter la « signature » ou la figure de l'auteur. Un des exemples les plus célèbres de l'autoreprésentation dans la peinture espagnole est sans doute *Les Ménines* de Velázquez. Cependant, comme nous le verrons plus loin, le problème est plus complexe qu'il n'y paraît.

Provisoirement donc, nous admettons que par les codes qu'ils mettent en jeu, l'autoreprésentation comme l'autoportrait sont aussi des pratiques qui ne sont pas immuables et qui dépendent du contexte dont ils sont issus.

2. Goya et son contexte

Avant de s'intéresser à la production du peintre espagnol, il convient de donner quelques éléments biographiques indispensables dans le cadre d'une étude sur l'auto-représentation et l'autoportrait dans l'œuvre de Goya.

Né en 1746, Goya fait partie de la petite noblesse aragonaise. Son père était maître doreur. A quatorze ans, il entre en apprentissage à Saragosse et à dix-sept ans il part à Madrid parfaire sa formation dans l'atelier de Francisco Bayeu. Son objectif semble avoir été dès le départ l'accession à la reconnaissance sociale puisqu'il tente sans succès deux fois le concours d'entrée à l'Académie Royale de San Fernando (1763 et 1766). Après un voyage de formation en Italie (dont les dates ne sont pas exactement connues, mais sans que l'on situe en 1770), il continue de peindre dans l'atelier de Francisco Bayeu, dont il épouse la sœur en 1773. Grâce à la protection de son beau-frère, il obtient en 1775 un important contrat pour la Manufacture Royale de Tapisserie. Dans ce cadre, il peindra des cartons. Cette série se caractérise par des scènes champêtres ou dites « de genre », la thématique dominante est celle des plaisirs champêtres, de la nature et de la vie matérielle. La destination était fortement utilitaire. Destinées à être reproduites sur des tapisseries, ces scènes avaient

originellement un objectif « décoratif ». Ce contrat lui permet d'augmenter ses revenus et de fréquenter les salons madrilènes où il va, petit à petit, acquérir une réputation en tant que portraitiste, tout en menant en parallèle, et en association avec son beau-frère, la peinture des fresques de la cathédrale de Saragosse. En 1780, il est nommé membre de l'Académie de San Fernando.

La première grande consécration arrive en 1786, quand il est nommé peintre du Roi par Charles III et intègre ainsi le groupe des peintres les plus en vue, ceux de la maison royale. Goya considère à ce moment-là qu'il a gravi un échelon social. Cette même année et quelques mois après sa nomination, il écrit à son ami Zapater :

« J'avais atteint un mode de vie enviable. Je ne faisais plus antichambre. Celui qui désirait quelque chose de moi devait me solliciter. Je me faisais désirer un peu plus et s'il ne s'agissait pas d'un personnage très élevé ou recommandé par un ami, je ne faisais rien pour lui »³.

Ces quelques lignes sont très parlantes. Bien que socialement il reste un peintre soumis aux commandes, la relation avec les clients s'est inversée. Ce n'est plus lui qui propose ses services, il n'est plus un solliciteur (il ne fait plus antichambre), on vient au contraire le solliciter et il peut choisir sa clientèle.

Sa carrière s'accélère rapidement quand en 1789, juste après son accession au trône, Charles IV le nomme premier peintre, distinction suprême. Il devient ainsi le peintre officiel de la famille royale et à ce titre un familier de la Cour.

En 1792, il contracte une maladie qui le laissera sourd. Après une longue période de convalescence, il n'est plus le même homme et cela à plus d'un titre. En effet, son infirmité l'enferme d'une certaine façon dans son expression artistique qui est le dessin et la peinture, mais d'un autre côté elle va lui servir de prétexte pour travailler à sa guise. Alléguant son état de santé dégradé, il abandonne les cartons qui constituaient une obligation pesante. Il est évident que la pension royale et les bénéfiques que lui rapportent alors les commandes de portraits lui permettaient de refuser ce travail.

Sa situation sociale mais aussi artistique changent. En marge des commandes de portrait et du travail que suppose la charge de peintre royal, il peut peindre « pour lui ». Dès 1793, on trouve dans sa correspondance des références à ce type de peinture, présentée d'une certaine façon comme une thérapie :

« Pour occuper mon imagination mortifiée dans la considération de mes maux, et pour compenser en partie les grandes dépenses qu'ils m'ont occasionné, je me suis consacré à la peinture d'un jeu de tableaux de cabinet, dans lesquels j'ai réussi à faire des observations que l'on ne peut faire dans les œuvres de commande où le caprice et l'invention n'ont pas leur place »⁴.

À partir de cette date, l'activité reste tout aussi intense qu'auparavant mais avec bien moins de contraintes extérieures. Goya peint sur commande pour la famille royale

³Goya, Francisco de, [1786], *Cartas a Martín Zapater*, Madrid, AKAL, 2003, p. 231, Lettre du 1er août 1786, « Me abia yo establecido un modo de vida envidiable, ya no acia ante sala ninguna, el q. quería algo mio me buscaba, yo me acia desear mas y si no era personaje muy elebado, o con empeño de algun amigo no trabajaba nada para nadie ».

⁴Cité par Eisenman, Stefen E., 2001, *Historia crítica del arte del siglo XIX*, Madrid, Akal, « Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para resarcir en parte los grandes dispendios que me han ocasionado, me dediqué a pintar un juego de cuadros de gabinete, en que he logrado hacer observaciones a que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanches ».

(relativement peu), pour la noblesse la plus en vue du royaume, qui est devenue sa clientèle, et pour lui même. Ce « travail pour soi », libéré des contraintes de la commande, se traduit par des autoportraits, des portraits offerts et surtout des collections de gravures où non seulement la thématique est libre, mais où s'exprime une redoutable vision satirique, magnifiquement servie par l'innovation, la recherche de nouvelles techniques et la transgression des codes esthétiques en vigueur. Le point d'orgue sera la publication en 1799 des Caprices, dont la dimension subversive tant du point de vue thématique qu'esthétique lui attirera les foudres de l'Inquisition. En effet, à côté de gravures ouvertement anticléricales pleines de sous-entendus, Goya met en scène des corps dénudés, vieux, difformes et monstrueux, en rupture totale avec la conception de la beauté que défendait le néo-classicisme en vigueur.

Cette esthétique de l'horreur atteindra son point culminant après la guerre d'indépendance espagnole contre les troupes françaises (1808-1814) qui inspira à Goya la série des Désastres de la guerre, dont la première publication se fera uniquement dans la seconde partie du XIXe siècle. Les gravures mettent ici en scène, tout en se référant à la réalité la plus sordide du conflit telle que l'avait rapporté les gazettes, des corps nus, torturés, mutilés ou dépecés.

En 1814, après la parenthèse du « Roi Français » José 1er, le retour du Roi légitime, Ferdinand VII signifie pour Goya, comme pour beaucoup d'Espagnols éclairés, le retour à un régime politique réactionnaire. Pendant cette période, il s'installe dans une maison de campagne à la périphérie de Madrid. En 1819, il peindra sur les murs de sa résidence ce que l'on a appelé les « peintures noires ».

Après l'épisode du triennat libéral (1820-1823), Goya prétextera son état de santé pour quitter le pays et s'installer à Bordeaux où résidaient les Espagnols libéraux en exil. Il y meurt en 1828.

3. Autoreprésentation et autoportrait

3.1. L'autoreprésentation chez Goya

D'une certaine façon, l'autoreprésentation suit d'assez près l'ascension sociale. En 1783, alors que débute réellement une carrière de portraitiste reconnu, Goya va s'autoreprésenter dans le grand tableau du comte de Floridablanca.

1. Le comte de Floridablanca, 1783, 260x166, Collection privée, Gassier 151



Ce tableau plutôt d'inspiration baroque par l'abondance de la symbolique mise en œuvre est un des premiers grands portraits que Goya va réaliser pour un client prestigieux. Cette toile est particulièrement exemplaire de la relation entre le peintre et son commanditaire. Le personnage central (Floridablanca) regarde le spectateur et ne prête pas attention au tableau que lui présente le peintre, qui apparaît ici comme un personnage secondaire. La disposition contribue à renforcer cette expression. Goya apparaît dans l'ombre, le regard tourné vers le ministre. Celui-ci est au contraire au centre et en pleine lumière, au sommet du triangle constitué par les têtes des trois protagonistes. La perspective, qui contribue à donner l'impression que le peintre est bien plus petit que le ministre, renvoie aussi à la hiérarchie sociale.

Le ministre est représenté avec une grande quantité d'attributs, qui symbolisent sa position. La bande bleue de l'ordre de Charles III évoque son élévation et sa position privilégiée auprès du monarque, qui figure en haut à droite dans un médaillon. L'ensemble des objets et la présence d'un collaborateur à l'arrière plan suggèrent l'intensité du travail bureaucratique, qui montre l'émergence de cette nouvelle valeur pour les classes dirigeantes. On notera pêle-mêle les bécasses (tenues à la main), le livre à terre ainsi que les papiers, les rouleaux de cartes, le plan du canal d'Aragon (projet majeur de Floridablanca).

Bien que ce tableau soit entièrement au service de la gloire du ministre, il n'en demeure pas moins que l'autoreprésentation que Goya y inclut est significative. En effet, malgré sa position « inférieure », suggérée par la disposition, il suggère qu'il fréquente un personnage puissant. Bien que ce personnage ne semble pas préoccupé par le peintre, il lui consacre de son temps précieux. C'est en effet ce que pourrait suggérer la monumentale horloge qui trône sur la table de travail à droite.

Dans un second tableau, celui de la famille de l'Infant Don Luis, Goya se représente là aussi à l'intérieur du tableau.

02. La familia del Infante Don Luis, 248x330, 1783, Fondation Magnanni-Rocca (Italie), Gassier 152



La scène est assez caractéristique des portraits collectifs de l'époque. Les familles y sont représentées dans leur intimité, ici lors d'une soirée (on joue aux cartes). Cependant la scène reste organisée autour du personnage central qu'est l'Infant. Goya s'est représenté dans l'exercice de son métier, dans l'intimité de membres de la famille royale, exilés à quelque distance de Madrid. Cependant la hiérarchie est subtilement conservée avec le double sens de la position du peintre. Bien que ses traits soient assez distincts, il est à genoux et de dos. La raison « technique » de sa position (il peint un détail du tableau qui l'oblige à adopter cette position), renvoie cependant à la hiérarchie sociale et à sa situation. Il est « en début de carrière » et ne peut figurer dans ce tableau debout aux côtés des autres personnages. L'ascension sociale qui suivra ces deux tableaux est magnifiquement scellée dans le célèbre tableau de la famille de Charles IV.

03. La famille de Charles IV, 280x336, 1800, Musée du Prado,
Gassier 383



Dans ce tableau, dont la disposition respecte la hiérarchie interne de la famille royale et dont l'équilibre est assuré par le balancement entre les bleus et les rouges, Goya, contrairement aux deux autres toiles analysées précédemment se représente de face, le regard tourné vers le spectateur. Bien qu'il reste l'homme de l'ombre, sa position dans le tableau n'a plus de vraisemblance. Contrairement au tableau des Ménines de Velázquez ou à celui de la famille de l'Infant don Luis, il ne peut pas être en train de peindre la scène représentée. Il se représente donc comme le peintre du Roi, proche de la famille royale et figure à ce titre dans le tableau, le regard tourné vers le spectateur.

L'analyse de ces trois tableaux montre que l'autoreprésentation est fortement conditionnée par les codes sociaux. À l'époque classique, il semble bien que c'est une volonté d'affirmation sociale qui domine dans cette pratique. La longue carrière de Goya le démontre assez bien. Le point culminant étant atteint à la fin du siècle (il ne pouvait rien espérer au-delà), La famille de Charles IV marque la fin des autoreprésentations « classiques » chez lui. Sur ce terrain, il s'engagera dans une voie nouvelle, plus intimiste, que nous évoquerons plus en avant dans notre analyse.

3.2. Autoportraits

Pour le spectateur contemporain, les autoportraits pourraient a priori être ce que ne sont pas les autoreprésentations. Autant l'autoreprésentation est sociale, autant on imagine l'autoportrait intimiste. Cependant, il convient de se replacer dans un contexte historique où l'image de soi (dans le sens iconique du terme) est plutôt rare. Les dimensions de la vie matérielle font qu'en dehors des miroirs, seules les gravures et les toiles peuvent offrir un « reflet ». Le portrait est rare : il suppose des moyens financiers. L'autoportrait l'est plus encore, il demande des moyens matériels et des talents. Cette dimension ne doit pas être perdue de vue si on veut appréhender correctement les autoportraits.

Chronologiquement, on peut considérer que Goya a produit deux sortes d'autoportraits. On va d'abord retrouver des autoportraits qui font référence à l'activité picturale. Cette série d'autoportraits commence en 1783 avec un autoportrait d'une taille relativement importante.

04. Autoportrait de Goya, 86x60, 1783, Musée d'Agen, Gassier 149



Ce tableau, par la présence de la toile et semble-t-il d'un fusain, renvoie à l'activité du modèle. La pose est très conventionnelle et ne diffère pas des poses de trois-quarts de l'époque pour les portraits. Ce tableau semble plutôt fait comme un autoportrait social, destiné à l'affichage dans une salle qui reçoit du public (au regard de ses dimensions). Il reste intéressant techniquement, car le type de fond utilisé (verdâtre) sera plus tard la marque de fabrique du peintre. On remarquera cependant qu'hormis les deux accessoires renvoyant à la peinture, l'ensemble du tableau est occupé par la représentation physique. Ce premier autoportrait est à rapprocher des deux autres, peints une dizaine d'années plus tard.

05. Autoportrait de Goya, 1795, 18,2x12,2, Musée du Prado, Gassier



Ce tableau, bien qu'utilisant des éléments semblables à l'autre (pose de trois-quarts, symbolique de l'activité picturale), possède cependant des différences intéressantes. D'abord, par ses dimensions, il semble avoir été peint comme un tableau « de cabinet », à usage personnel. Ensuite, l'orientation du regard, légèrement plongeant et direct, souligné par le plissement du front, suggère un contact plus direct avec le spectateur. La bouche pincée souligne l'intensité du regard porté vers l'extérieur du tableau et sa dimension réflexive. Le spectateur ne regarde plus le modèle sur le tableau, c'est le modèle qui le regarde. Dans cette représentation, on peut aussi s'interroger sur la dimension de cet autoportrait. En fonction de l'endroit où l'on situerait le peintre, son « reflet » porterait sur lui un regard interrogateur, suggérant éventuellement une introspection.

D'une tout autre dimension est l'autoportrait suivant, dit autoportrait dans l'atelier.

06. Autoportrait dans l'atelier, 1790-95, 42x28, Musée de l'académie royale des Beaux-Arts de San Fernando, Gassier 256



Ce tableau, contemporain du précédent, bien que les datations soient sujettes à caution (on oscille entre 1790 et 1795) contraste par sa luminosité et son souci du détail, ainsi que par la représentation du corps dans son entier. Le décor fait la part belle aux éléments qui renvoient à l'acte de peindre. Comme l'indique Julián Gallego,

« ce type de représentation valorisante de l'acte de peindre apparaît dans la peinture européenne au moment où l'artiste commence à lutter pour le prestige social découlant d'une activité qui, malgré son aspect manuel, est guidée par l'esprit ce qui lui confère sa noblesse »⁵.

Ce tableau doit être perçu comme une représentation allégorique de la Peinture. En effet, le traitement de la lumière est original, puisque l'autoportrait est à contre-jour. Cet élément pourrait suggérer que Goya n'est pas en train de se peindre lui-même mais peint un modèle qui se trouve à la place du spectateur. On se retrouve face à une silhouette qui se découpe dans la lumière, qui reste l'élément que privilégie le tableau. Les détails sont en effet négligés au profit des taches de couleurs (les rouges se situent à l'intersection des diagonales) et de l'impression générale (le cadre de la fenêtre par exemple est à peine ébauché).

Au bout du compte, cet autoportrait est sans doute une démonstration de virtuosité qui renvoie à la conception que Goya se faisait de la peinture : l'union de l'Art (la technique) et de la Nature (la lumière). Le fait que la fenêtre occupe plus du tiers de la surface évoque sans nul doute cette façon de voir.

Dans la seconde série d'autoportraits que nous nous proposons de considérer Goya a choisi ne de pas se représenter comme un peintre. Son premier autoportrait est mal daté, entre 1771 et 1775.

07. Autoportrait de Goya, 1773, 58x44, Collection Conte d'Elna (Madrid), Gassier 39

⁵Gallego, Julián, 1978, *Autorretratos de Goya*, Zaragoza, Caja de Ahorros, p. 16 : « La segunda especie de autorretratos es aquella en que el pintor se representa solo o en compañía de los utensilios símbolos de su oficio. Ello aparece en la pintura europea en el momento en que el artista comienza a luchar por lograr un prestigio social derivado de una actividad, aunque manual dirigida por la mente y por ello noble ».



Dans ce tableau, le regard légèrement latéral, combiné avec le traitement du fond qui fait difficilement ressortir le modèle, semble suggérer une personnalité qui ne s'est

pas encore affirmée et qui concrétise une première tentative d'autoportrait. On est loin des autoportraits de vieillesse, où l'on perçoit clairement la distance avec la peinture et avec soi-même. La pose suggère par ailleurs que le sujet du tableau est en représentation : le spectateur le regarde, lui ne le regarde pas.

8. Autoportrait à soixante neuf ans, 1815, 51x46, huile sur bois,
Académie Royale de San Fernando, Gassier 583



Cet autoportrait concentre un nombre d'éléments importants qui suggère l'intimité. D'une part la position du modèle renvoie à une posture qui n'est pas du tout conventionnelle. L'inclinaison suggère un certain relâchement et l'abandon des

apparences. Il en va de même avec le vêtement. En contrepoint d'un Goya toujours soigné et soucieux de la mode, on se retrouve ici face à un homme qui laisse apparaître largement son cou et qui ne porte ni jabot ni cravate. On pourrait voir dans cet autoportrait un défi aux conventions sociales, ce que suggère par ailleurs le regard droit et légèrement hautain souligné par un menton relevé.

Le volume est concentré sur les parties expressives du visage (yeux, nez, menton, front) alors que les détails du reste du visage sont à peine ébauchés (en particulier l'oreille et la chevelure). Cet autoportrait est d'autant plus intéressant qu'il existe en double exemplaire avec une légère variation, qui elle se trouve au musée du Prado.

9. Autoportrait à soixante neuf ans, 1815, 46x35, huile sur toile.

Musée du Prado, Gassier 584



Cette toile pourrait être une variante plus « sérieuse » de l'autoportrait précédent (ce que pourrait permettre de supposer le changement de support). Les détails sont en effet plus soignés, en particulier le col de la chemise, la pose est un peu moins

relâchée et les couleurs plus soignées tout comme l'habit. On remarque aussi que le menton est un peu plus bas et que le regard est par conséquent moins altier. Pour terminer, nous proposons de considérer un tableau dont le statut reste indéfini, qui se trouve à mi-chemin entre l'autoreprésentation et l'autoportrait.

10. Goya curado por el doctor Arrieta, 1820, 117x79, Minneapolis
Institute of Arts, Gassier 605



San Gregorio a su amigo Amalia por el doctor Casado con el teñido la vida en su aguda y
peñorosa enfermedad, pintada a fines del año 1800 a los treinta y tres años de su vida. Copiada en 1822.

Ce tableau apparaît comme une sorte d'exvoto, peint pour remercier le docteur Arrieta qui avait sauvé Goya d'une grave maladie l'année précédente. L'épigraphe, certainement de la main du peintre indique :

« Goya, reconnaissant, à son ami Arrieta, pour la justesse et le soin dont il a fait preuve pour lui sauver la vie lors de la dure et dangereuse maladie dont il a souffert à la fin de l'année 1819, à l'âge de soixante trois ans. Il l'a peint en 1820 »⁶.

Ce tableau n'est pas un autoportrait, puisque d'autres personnages sont représentés et l'épigraphe ne l'oriente pas non plus vers ce genre pictural, mais plutôt vers celui de la scène de vie.

Le protagoniste principal reste le docteur Arrieta. Le traitement de la couleur est dominé par les variations chromatiques (marron, gris, orange). Goya s'est représenté avec un visage plus pâle que celui du médecin, suggérant ainsi la maladie (et la souffrance avec les yeux fermés).

Ce tableau semble aussi prendre une dimension clairement allégorique par la présence des figures du fond. Ces visages sans corps au regard vide qui semblent assister à la scène pourraient tout autant être de simples témoins ou les représentations de la mort (comme les trois Parques).

En conclusion

Nous avons essayé de montrer comment la représentation de soi était une pratique qui possède des spécificités dans le cadre de la peinture. Il est bien entendu que le moment historique est déterminant, tant sur la fréquence de ce type de toiles, que sur les techniques employées.

Par ailleurs, si l'autoportrait peut être considéré au moment de son émergence comme un signe de la montée de l'individualité, un moment historique où l'homme se pense comme différent de la nature qui l'entoure et par conséquent comme un thème autonome possible dans la représentation symbolique du monde que constitue la peinture, les tableaux de Goya se situent à un autre tournant.

Dans les autoportraits qu'il a laissés, on note un abandon des accessoires qui relient par leur symbolique l'individu avec son activité sociale, faisant passer au premier plan ce qui serait sa nature profonde ou intime. Goya se retrouve ici dans un double mouvement. Comme dans la peinture de son époque, il abandonne les systèmes de représentation symboliques du baroque, mais il va beaucoup plus loin. Il renonce d'abord à la symbolique du vêtement (que les portraits de l'époque conservent). Il abandonne par ailleurs le dessin et le modelé au profit d'un traitement de la représentation par la couleur : la perspective s'efface, les modelés s'estompent et la toile semble nous livrer l'essentiel et l'intime dépouillés.

⁶« Goya agradecido a su amigo Arrieta: por el acierto y esmero con q.e le salvó la vida en su aguda y peligrosa enfermedad, padecida á fines del año 1819 a los setenta y tres de su edad. Lo pintó en 1820 ».