



BIBLIOTECA
LIVELLO D

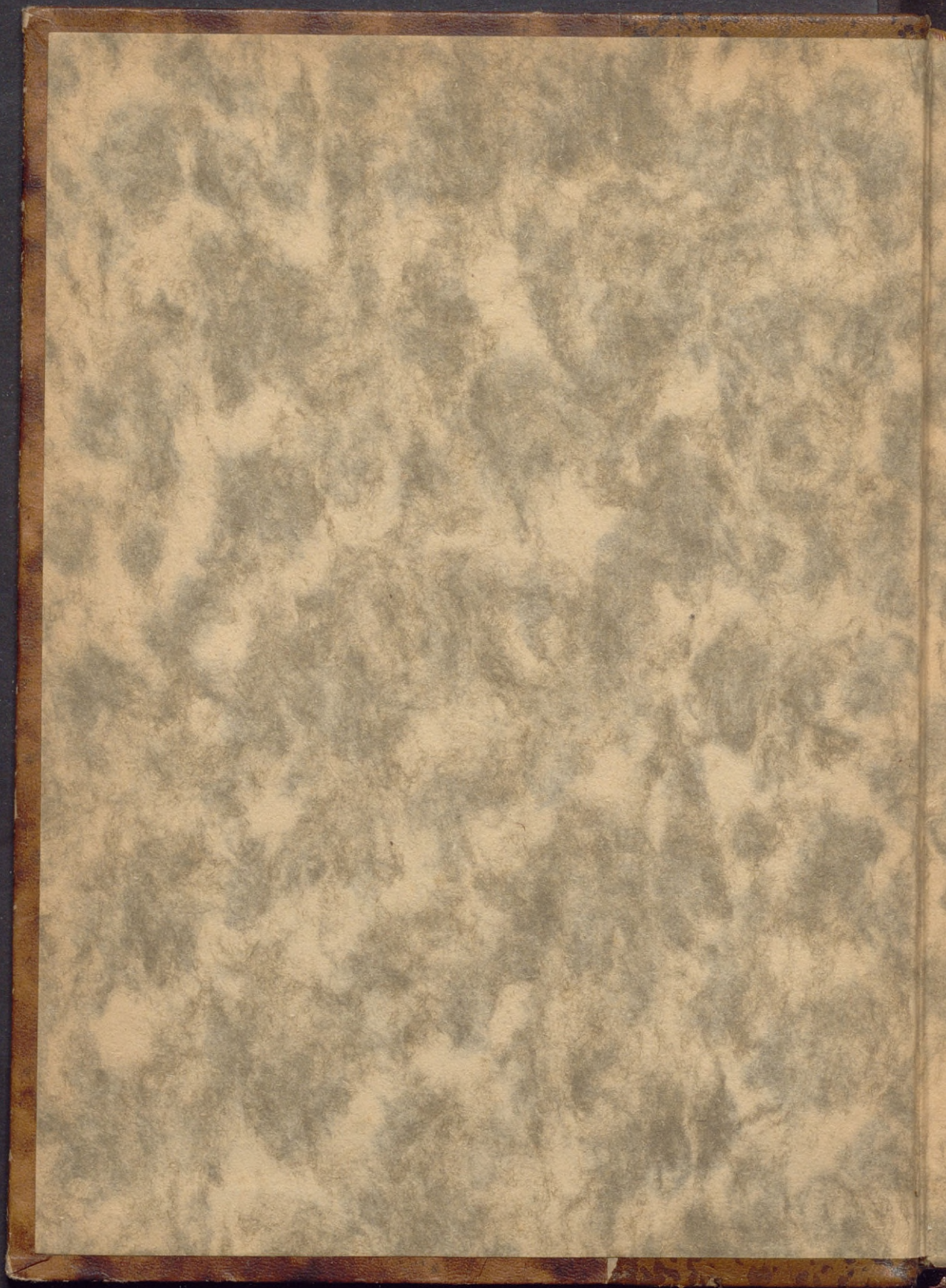
P. PARIS

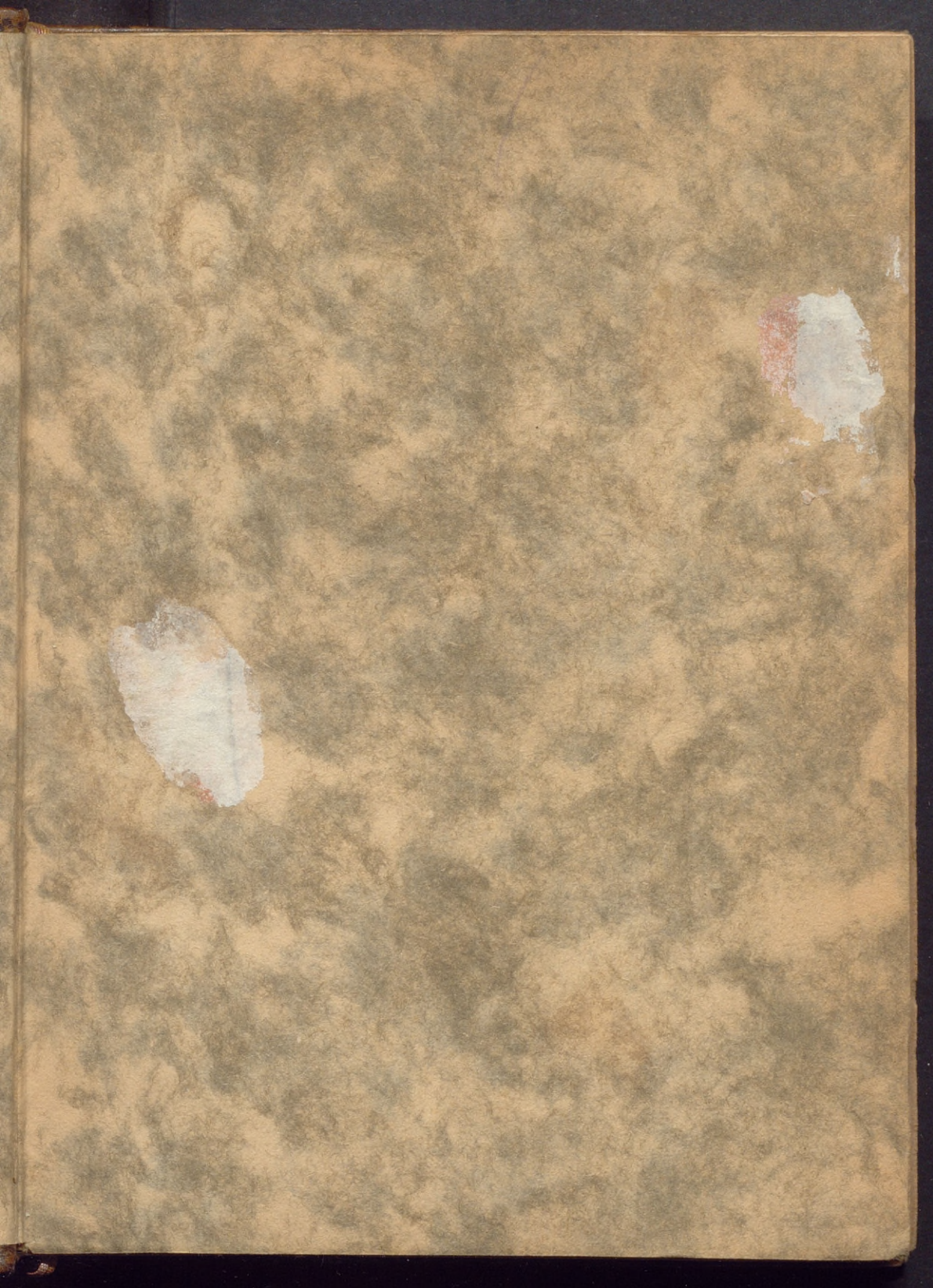
—
GOYA

MUSEO DEL PRADO

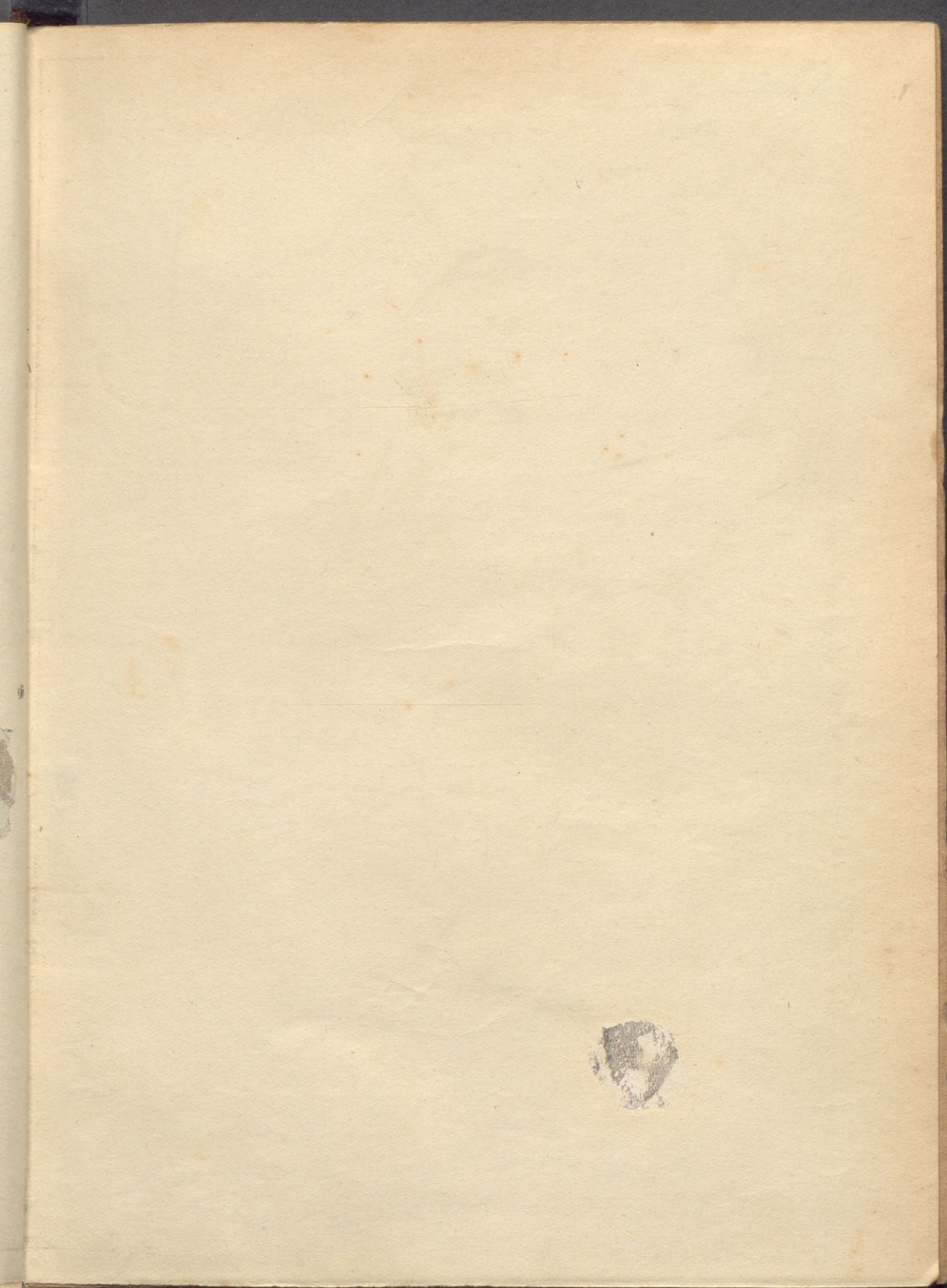
21 [001140]

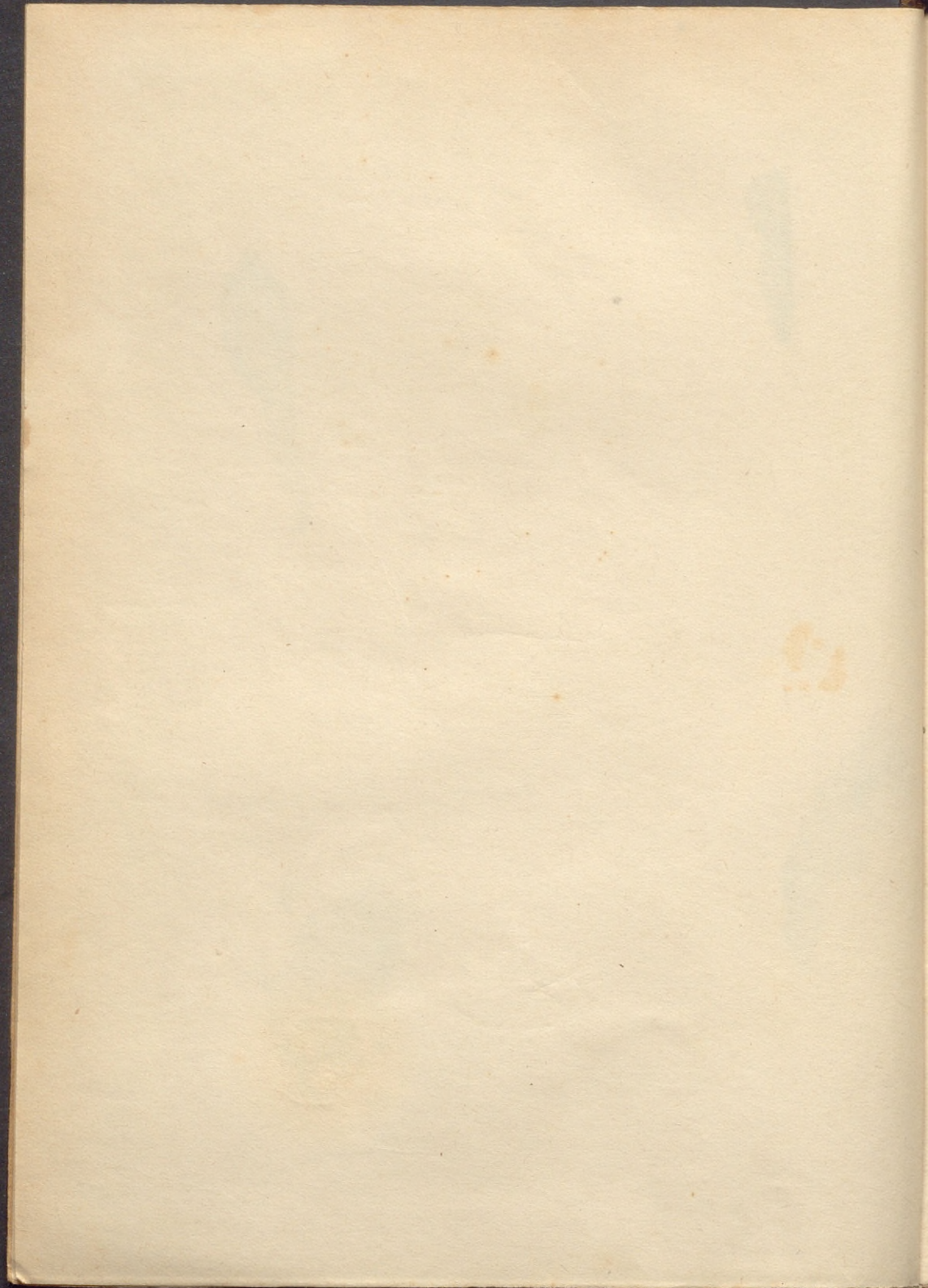
BIBLIOTECA

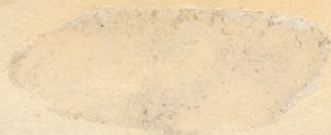


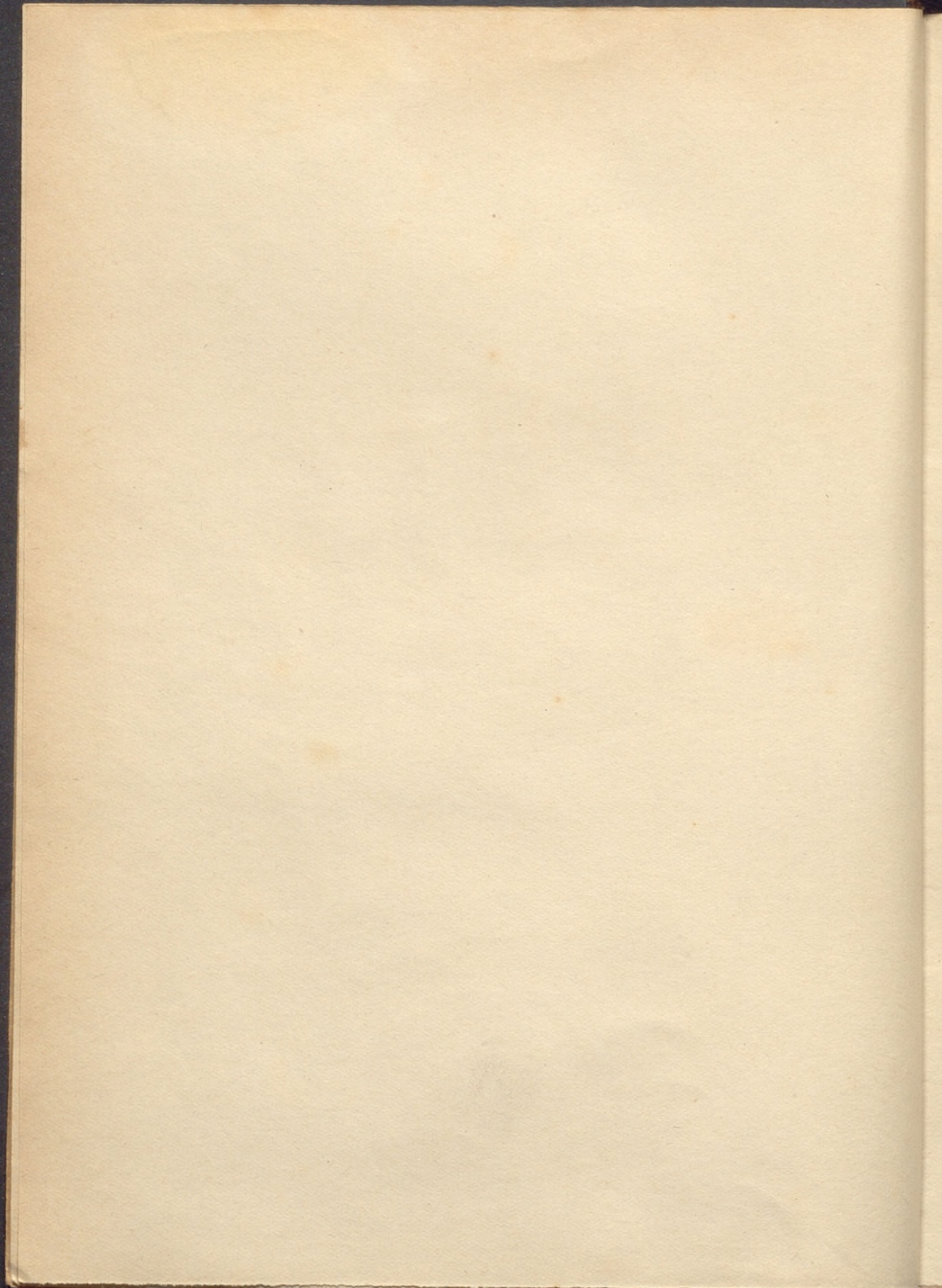


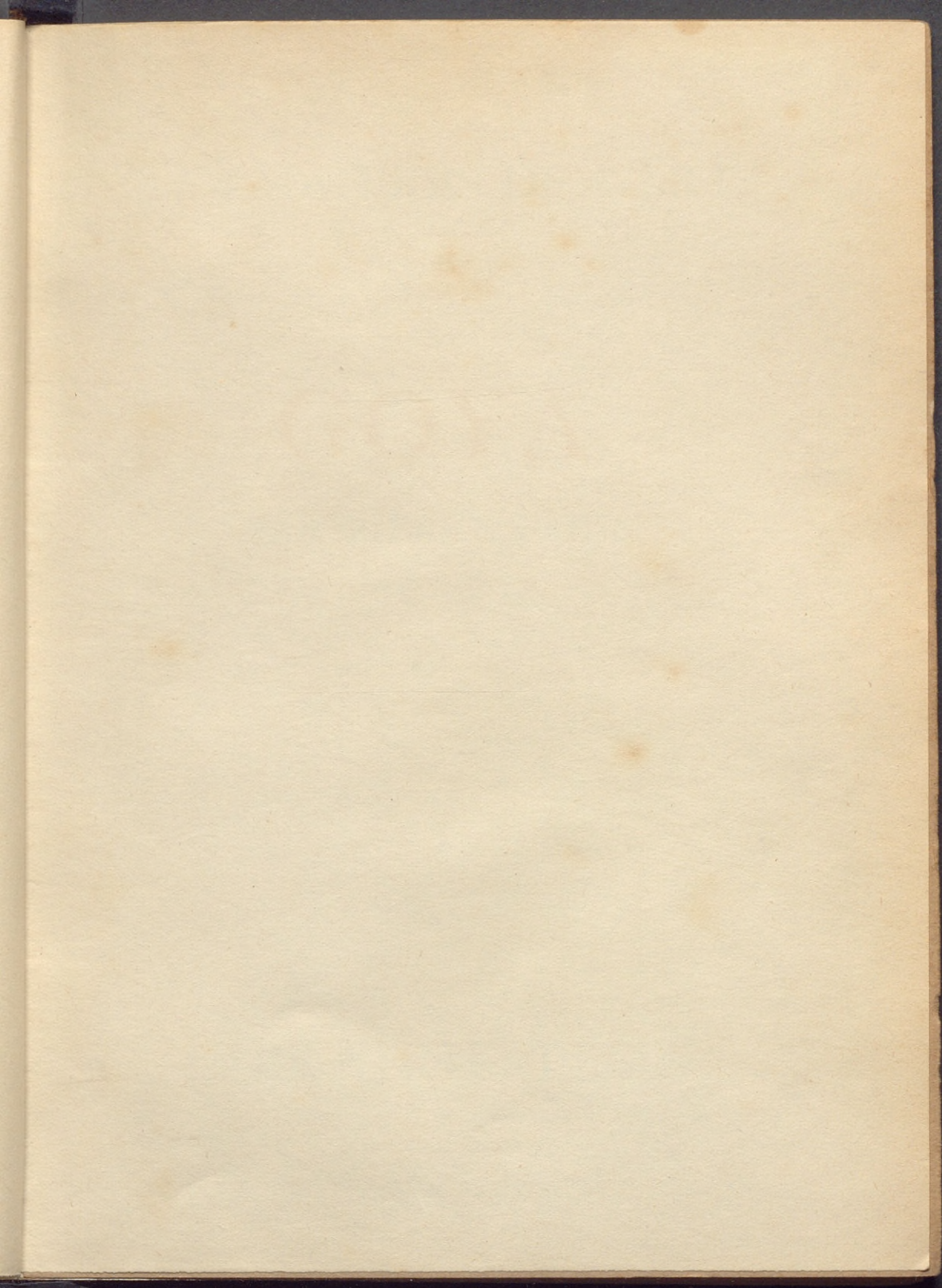


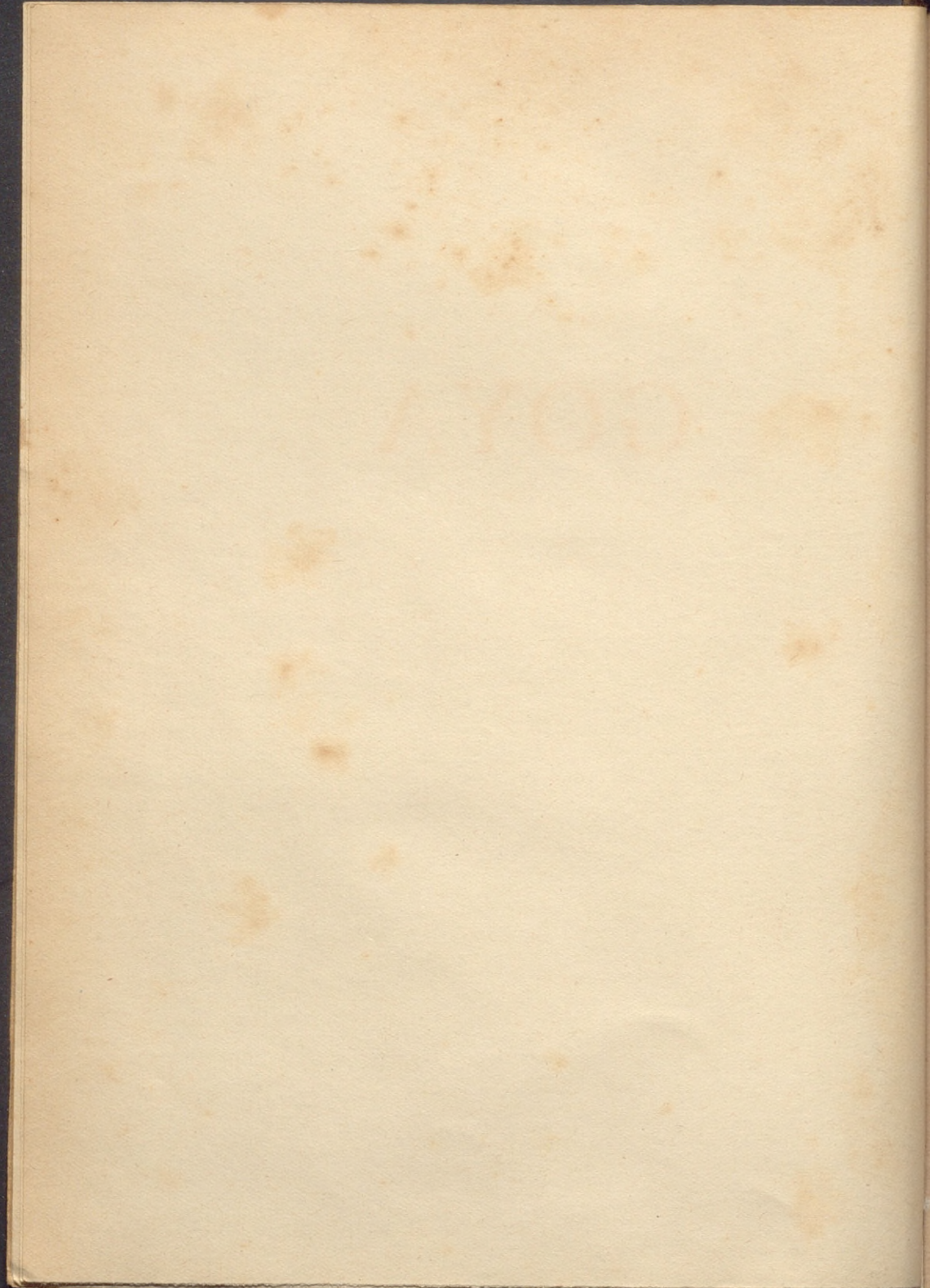










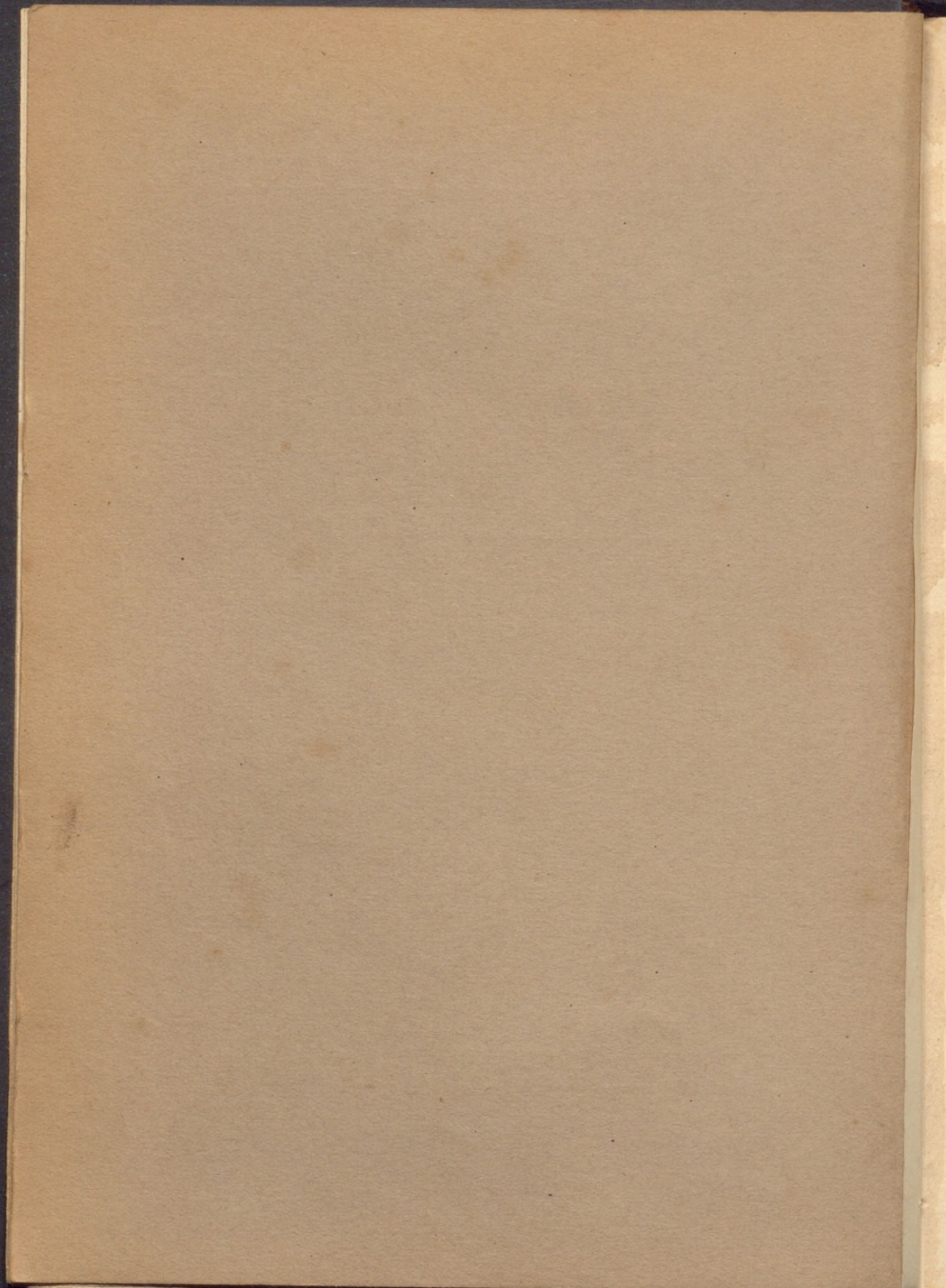


LES MAITRES DE L'ART

GOYA

PAR PIERRE PARIS

LIBRAIRIE PLON



211140

GOYA



LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES EN VENTE (*Avril 1928*) :

- Benozzo Gozzoli**, par Urbain MENGIN.
Chardin, par Edmond PILON.
Charles Le Brun, par Pierre MARCEL, docteur ès lettres.
Claus Sluter, par A. KLEINCLAUSZ, professeur à l'Université de Lyon.
Donatello, par E. BERTAUX.
Fra Angelico, par Alfred PICHON.
Géricault, par Léon ROSENTHAL, professeur à l'Université de Lyon.
Ghirlandaio, par Henri HAUVETTE, chargé de cours à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
Le Bernin, par Marcel REYMOND.
Les Sculpteurs français au treizième siècle, par Mlle Louise PILLION.
Peter Vischer, par Louis RÉAU.
Philibert de l'Orme, par Henri CLOUZOT.
Puvis de Chavannes, par C. MAUCLAIR.
Reynolds, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
Schongauer, par A. GIRODIE.
Scopas et Praxitèle, par Max COLLIGNON.
Sodoma, par L. GIELLY.
Verrocchio, par Marcel REYMOND.

VOLUMES EN COURS DE RÉIMPRESSION :

- Albert Dürer**, par Maurice HAMEL, professeur au lycée Carnot.
Botticelli, par Ch. DIEHL, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris.
David, par Léon ROSENTHAL, professeur à l'Université de Lyon.
Giotto, par Ch. BAYET.
Holbein, par François BENOIT, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.
Michel-Ange, par Romain ROLLAND.
Phidias, par Henri LECHAT, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.
Raphaël, par Louis GILLET.
Rubens, par Louis HOURTICQ, membre de l'Institut.

Ce volume a été déposé à la Bibliothèque Nationale en 1928.

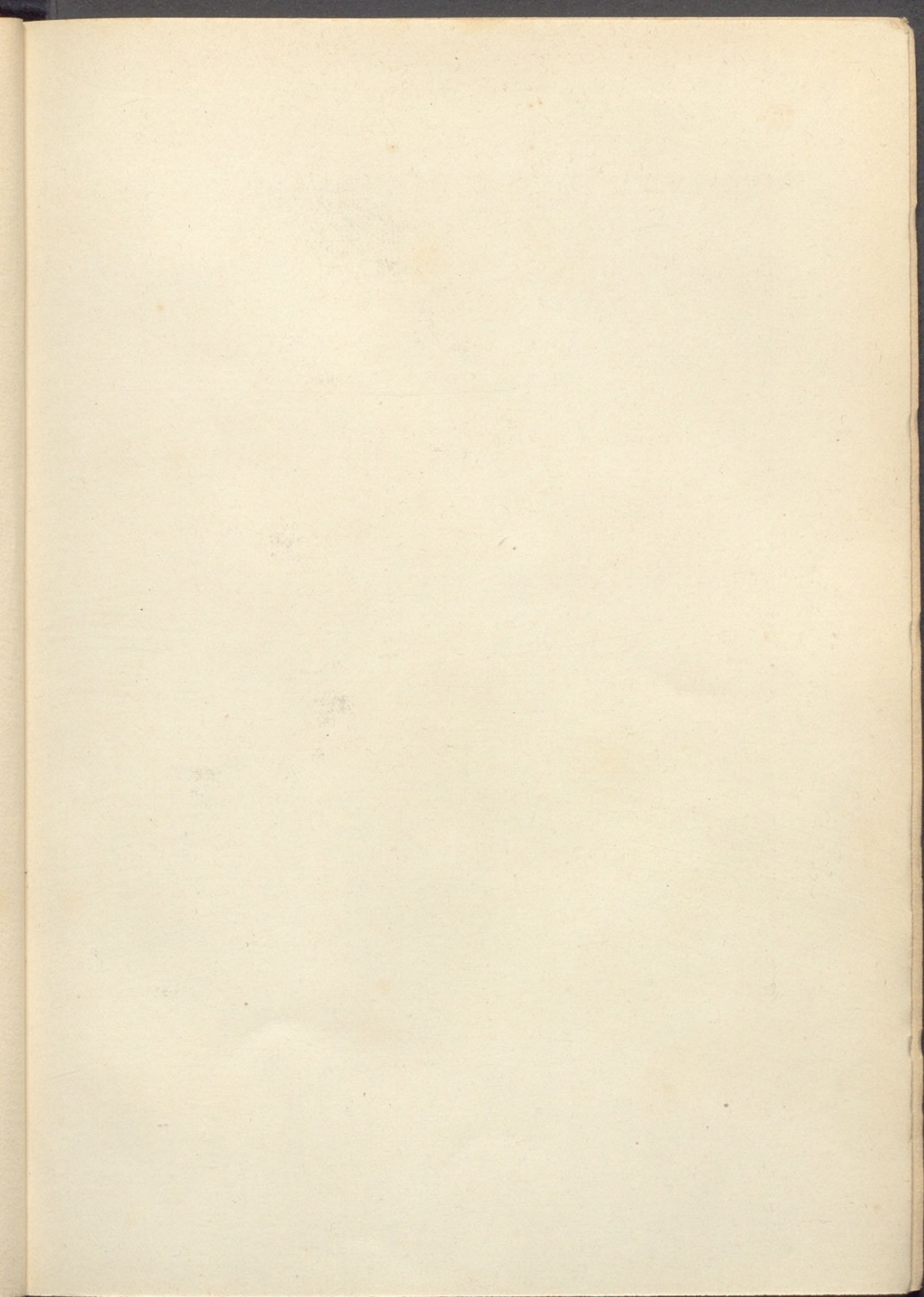




Planche I.

GOYA AU CHAPEAU

Eau-forte. Frontispice des *Caprices*.

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

GOYA

PAR

PIERRE PARIS

MEMBRE DE L'INSTITUT
DIRECTEUR DE L'INSTITUT FRANÇAIS DE MADRID



PARIS

LIBRAIRIE PLON
LES PETITS-FILS DE PLON ET NOURRIT
IMPRIMEURS-ÉDITEURS, — 8, RUE GARANCIÈRE, 6^e

Tous droits réservés

Rg 34859

Copyright 1928 by Librairie Plon.
Droits de reproduction et de traduction
réservés pour tous pays.

hahahahahahahahahahahahahahahahahah

CHAPITRE PREMIER

Enfance et jeunesse. — Goya à Saragosse, en Italie, à Madrid.
Fresques de la Chartreuse d'Aula Dei.

VOICI l'artiste le plus inégal, le plus déroutant et le plus attachant que nous offre l'originale Espagne.

Raconter et juger Goya, ce n'est pas construire harmonieusement un livre, balancer avec art des chapitres équilibrés ; cet homme, ce peintre, ce graveur, déconcerte les plans savants et les critiques. Les *Caprices*, *los Caprichos*, voilà l'une de ses meilleures, d'aucuns disent sa meilleure gloire ; le titre est symbolique : sa vie d'aventures et de secousses, son œuvre diverse et touffue, son talent vulgaire ou sublime, caprice. Goya est un héros qui n'a pas craint plus que les audaces, les courbettes et les volte-face du courtisan. Où son génie, car il a du génie, est le meilleur, il touche parfois au pire ; où l'on voit qu'il

rampe en des faiblesses, brusquement il bondit, à la lueur d'un éclair, jusqu'aux cimes. Il revendique des maîtres, Vélazquez, Rembrandt et la Nature, mais vraiment il n'en a pas. Vélazquez l'a servi, mais, nous le dirons, pas toujours heureusement; à Rembrandt il emprunta quelques procédés tout au plus; la Nature, s'il est vrai qu'il la scruta, qu'il la sentit comme pas un, pas un non plus ne l'interprète, ne la transforme comme lui. D'aucuns furent, ou se sont dits ses disciples, mais nul ne peut le suivre en ses bonds prodigieux, ne fut même l'ombre de son ombre.

Bref, son nom est passion. Sa passion, qui nous étonne et nous emporte, le crée génie; qu'il lui cède, il est très grand; qu'il lui résiste et veuille être bien sage — bien rarement — il tombe presque. Mais n'ayons crainte; le réveil est prompt et superbe, dans un brusque retour de flamme.

Que faire, pour parler de lui, sinon le suivre, si l'on peut, à son allure?

Francisco Goya y Lucientes naquit le 30 mars 1746 à Fuendetodos, humble village d'Aragon, à une quarantaine de kilomètres au sud de Saragosse. La maison paternelle existe encore, petite et de chétive apparence dans un paysage simple et nu, disant la modeste condition de la famille. Mais le père paysan avait peut-être des goûts secrets d'artiste; on dit que peu après la naissance de

Francisco il se transporta à Saragosse et devint ouvrier doreur. Son fils du moins, jusqu'à l'âge de douze ans environ, court, vagabonde, polissonne en liberté dans la campagne, trempant sa santé dans l'air fort du hameau natal, imprégnant ses yeux de lumière, meublant son souvenir de types populaires.

Tradition ou légende, voici qu'un bon moine de la Chartreuse d'Aula Dei, de Saragosse, le père Félix Salcedo, venant à passer par Fuendetodos, voit un jeune garçon, assis sur un sac de blé qu'il devait porter au moulin, fort occupé à dessiner un cochon sur une muraille; il s'intéresse au croquis et à l'enfant, lui offre sa protection : la vocation de Goya est décidée. Il suit le moine à Saragosse et entre à l'atelier du peintre José Luxan y Martinez.

Cet infatigable et incontinent *fa presto* jouit de son vivant à Saragosse, dans tout l'Aragon, la Catalogne, la Navarre, la Vieille Castille, jusqu'à Madrid, — le roi Philippe V le nomma « peintre surnuméraire du Roi » — d'une grande réputation bien imméritée. Formé surtout à Naples, où il étudia cinq ans chez Mastreolo, élève de Solimène, il rapporta d'Italie la correction banale et froide, les attitudes et les gestes appris, toute une religion de théâtre.

Il fut, nous dit-on, un bon maître. Le fait est qu'il eut l'amour de l'enseignement; il ouvrit son

atelier, sans rien faire payer à personne, à tous ceux qui voulurent apprendre à son école; même, en 1755, il ouvrit une académie à la manière italienne, une académie gratuite. Les élèves affluèrent; quelques-uns ont fait leur chemin, les Bayeu, Beraton, Vallespin, le sculpteur et graveur Martinez, tous condisciples de Goya. Ses leçons furent-elles bien profitables? Tel n'était pas l'avis de Goya qui, pendant six ans, perdit son temps, c'est lui qui l'a dit, à copier des estampes.

Après tout peut-être aussi Goya fut-il un disciple peu discipliné; on nous a conté bien des aventures de sa vie orageuse et turbulente. Tant d'amours, avec leur cortège d'intrigues, de mascarades et de sérénades, tant de batailles, ne vont guère avec l'assiduité patiente à l'atelier, Et nous voyons volontiers, sans nous en plaindre, Goya, plutôt que devant ses estampes maussades, courant les rues et les ruelles, ou faisant le galant aux *romerías* et aux *ferias* de la pittoresque Saragosse.

Parmi les villes d'Espagne, c'est encore par endroits et par moments l'une de celles dont le caractère s'est conservé le plus original. Goya fit, en ses escapades, provision de souvenirs plus utiles à son génie que les hachures de Luxan. Les honnêtes désœuvrés de carrefours, les muletiers, tous gens et chevaliers d'auberges et de grandes routes; les pécheresses de tout rang et de tout étage, toute la clique des *majos*, des *majas* et

des duègnes entremetteuses, vieilles fées et vieilles sorcières, la gent *torera* elle-même et tout le public spécial des places *de sol*, tout ce monde interlope et vicieux, prompt aux rixes où luisent les navajas, aux émeutes, brave toujours, sans peur du sang, et aussi le peuple travailleur des ouvriers et des paysans, tous ceux que nous retrouverons partout dans les grandes comme dans les petites œuvres de l'artiste, c'est à Saragosse d'abord, en sa prime jeunesse, qu'il les a vus, un peu fréquentés peut-être, fixés du moins en sa mémoire en traits ineffaçables pour les en tirer plus tard avec un incomparable génie de résurrection.

Le jeune homme resta cinq ou six ans à Saragosse. Sans doute ce ne furent pas exclusivement cinq années d'estampes forcées; il dut déjà couvrir de dessins, tout au moins de croquis personnels plus d'un album, bien des feuilles volantes; il dut peindre aussi, entre autres, une apparition de la Vierge du Pilar, dont il décora les portes du tabernacle de l'église de son village, mais que bien longtemps après il désavouait avec énergie.

En 1765, à dix-neuf ans, il quitta Saragosse pour Madrid. Les biographes racontent que ce départ fut nécessaire. Goya dut-il vraiment fuir la colère de l'Inquisition, ou tout simplement fut-il appelé dans la capitale par son ami Francisco Bayeu, qui l'y avait précédé, et que protégeait déjà Raphaël Mengs?

Que fit-il exactement à Madrid? On ne le sait guère. Sans aucun doute il peignit, mais nous ignorons ses œuvres; il vit et il apprit autre chose que ce qu'il avait vu en Aragon, c'était pour lui l'essentiel.

A Madrid pourtant, comme à Saragosse, la tradition ou la légende nous le montre galant, coureur, bretteur, casse-cou, mauvais sujet : cape et guitares, *coplas* sous les balcons, jours d'intrigues et nuits d'amour, duègnes et mañolas, enlèvements et coups d'épée, *Almaviva* et *Don Juan*, enfin le poignard de quelque *Bartolo* tragique qui le laissa pour mort, une belle nuit, dans une ruelle du faubourg de *Lavapiès*. De nouveau le jeune homme dut fuir la colère de l'Inquisition; il revint à Saragosse en 1769; on y avait heureusement oublié sa première incartade.

Histoire ou roman? Nous préférons histoire, car ces années de vie picaresque expliquent mieux qu'une vie studieusement recluse la formation de ce génie intempérant. Ces aventures mirent le luron de Saragosse en contact avec le peuple de la capitale, non moins étrange et pittoresque, en contact aussi avec le beau monde de la ville et le grand monde de la Cour. Son goût des scènes paysannes et populaires s'excita à des spectacles nouveaux. Ses regards s'initèrent aux images de la richesse et de la grande élégance, aux types des heureux et des puissants, qui devaient par la suite

passer en si grand nombre dans son atelier de portraitiste célèbre.

Mais Madrid était mieux encore, pour l'échappé d'académie provinciale : la grande ville d'art où, bien qu'un musée n'existât pas encore, se pouvaient étudier et admirer en foule les chefs-d'œuvre des génies d'autrefois, critiquer la décadence des talents du jour. Velázquez et Rembrandt, dont Goya se réclamait plus tard, c'est à Madrid, c'est alors qu'il en reçut, comme un coup soudain de la fortune, la révélation féconde. Quant aux contemporains, ceux en vogue et à la mode, on sait, hélas ! quelle en était l'honnêteté prolige et fade.

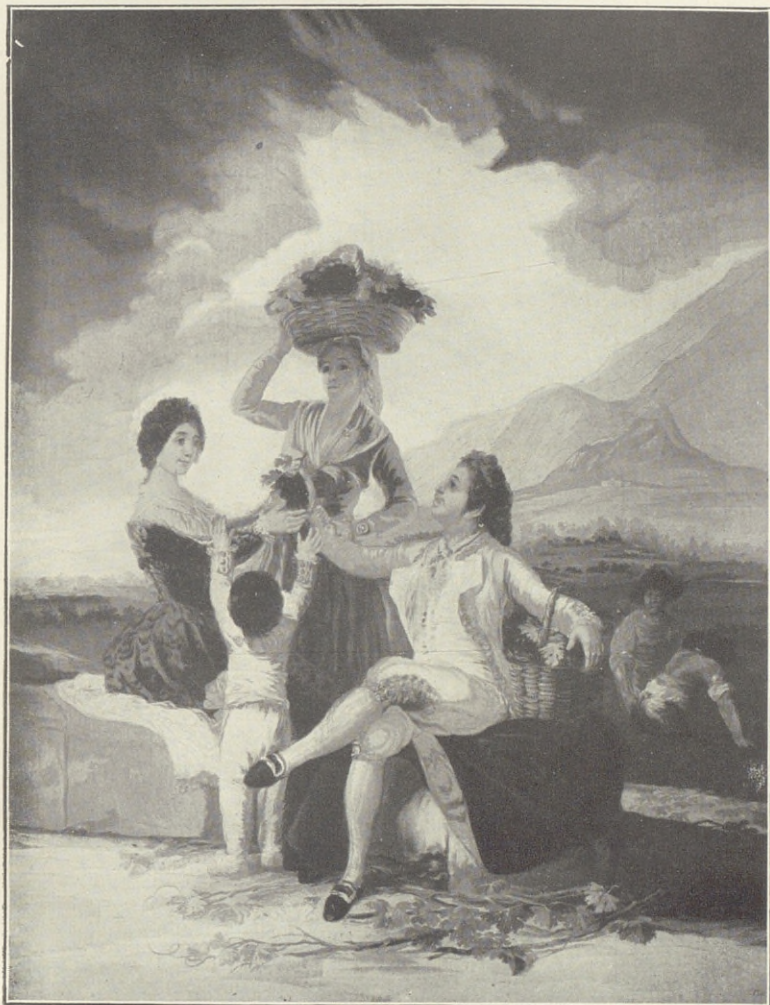
Raphaël Mengs était souverain. Cet Allemand, que Charles III avait connu en Italie, et dont il s'était engoué au point de l'appeler en Espagne, avait certes beaucoup de talent, ou pour mieux dire une habileté prestigieuse qui fut rarement égalée. Peintre de cour, fasciné par le luxe chatoyant des velours et des satins, il traite les visages du même pinceau et du même style avec beaucoup de grâce et non sans esprit ; mais il exagère en défauts ce que nos Houasse, nos Ranc et nos Van Loo mettaient de qualités brillantes au service des effigies d'apparat. Faiblesse d'autant plus regrettable que Mengs savait comprendre la franchise de l'art espagnol ; témoin le célèbre portrait de la marquise de Llano en costume d'Aragonaise (Académie de San Fernando à Madrid), qui montre ce

qu'il aurait pu faire s'il avait eu le goût de s'espagnoliser un peu, au lieu de dépayser les Espagnols. Quoi qu'il en soit, il plut et sut se faire imposer; mais par bonheur Goya, qui lui doit pourtant un peu de l'élégance précise de quelques portraits, échappe à son empreinte.

Quand il quitta Madrid, Goya avait vingt-trois ans. Son histoire est confuse à partir de ce moment jusqu'au jour où il revint, en 1772. Car deux faits, datés par des documents indiscutables, semblent nous montrer le jeune homme au travail à la fois à Saragosse et à Rome.

On a perdu la trace des œuvres que Goya put exécuter à Madrid durant son premier séjour, et l'on ne nous parle que de quelques copies de Vélaquez, — l'*Ésope*, le *Ménippe* — sans grand mérite. Mais il devait passer déjà pour un jeune homme d'avenir puisque, de retour à Saragosse, on le chargea, de préférence à Antonio Vélaquez, d'une décoration dans la cathédrale du Pilar.

Il s'agissait de peindre à fresque la voûte quadrangulaire du chœur de la chapelle de la Très Sainte Vierge. En novembre 1771 il présente ses esquisses à la commission du Chapitre; en janvier 1772 il reçoit la commande définitive, avec force compliments : le 1^{er} juin les fresques sont terminées, montrées aux fidèles, et l'on en admire « le ton superbe et le merveilleux effet. » C'était pourtant peu de chose, une médiocre allégorie de

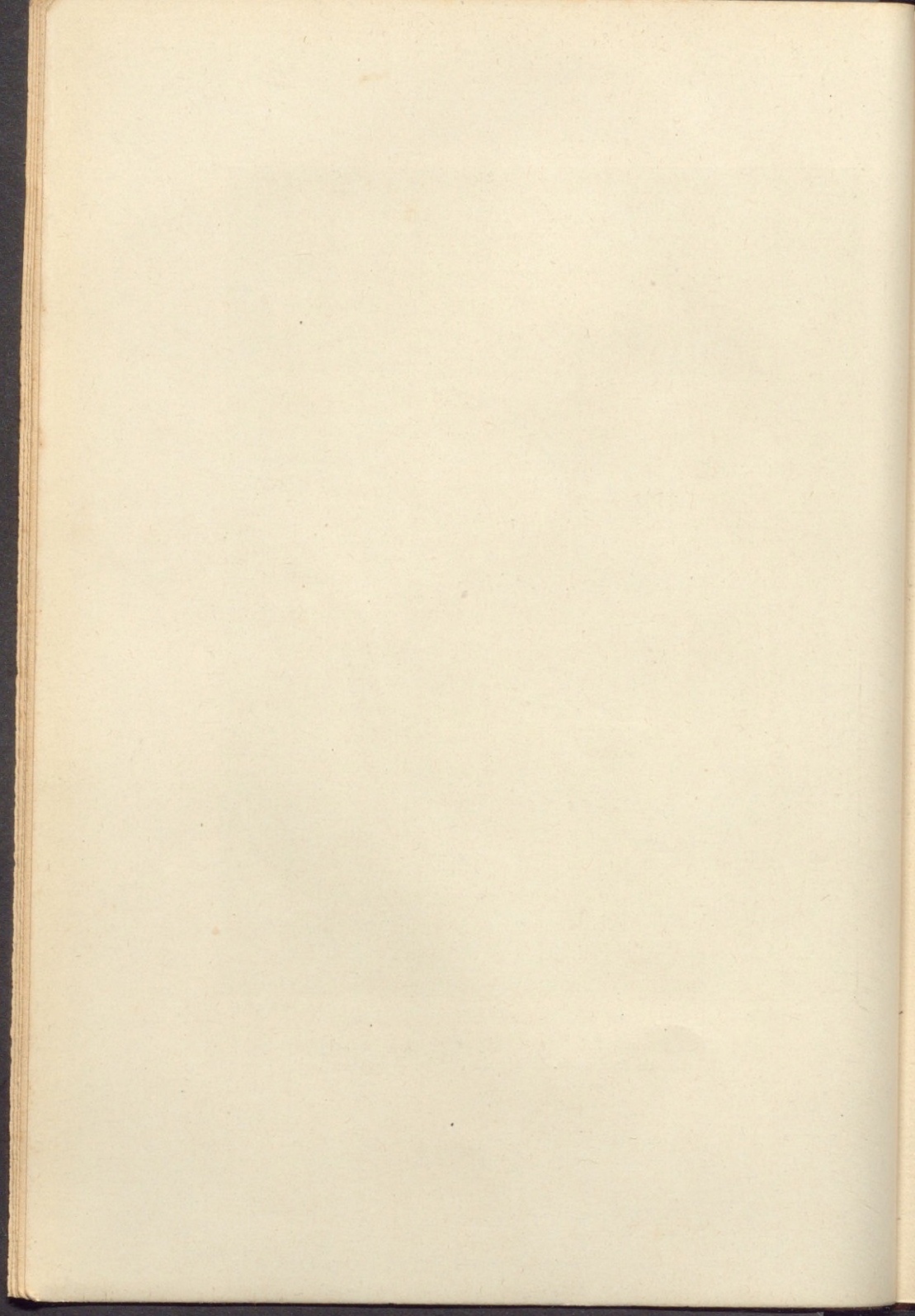


Phot. Bulloz.

Planche II.

LA VENDANGE.

Carton de tapisserie. Musée du Prado, Madrid.



la divinité, représentée par un triangle enveloppé de rayons et que de nombreux anges adorent. La chapelle est sombre et humide; de trop nombreuses, quoique nécessaires, restaurations rendent aujourd'hui téméraire tout jugement de cette première œuvre.

Mais l'heure n'était pas encore venue pour ce jeune homme remuant et inquiet de s'assagir et de fixer sa vie — elle ne vint jamais, du reste. Comme ses camarades aînés, comme son maître Luxan, le rêve de l'Italie, de Rome, le hantait. Il partit, mais à quelle date? Ici surgit la difficulté. La plupart de ses biographes, les plus récents même, n'hésitent pas à répéter qu'arrivé en Italie en 1771, il y resta jusqu'en 1775; ils ont en leur faveur une raison très sérieuse. Paul Mantz a relevé, dans le *Mercur de France* de janvier 1772, une mention très précise et de grand intérêt. L'Académie Royale des Beaux-Arts de Parme avait proposé au concours le sujet suivant : « Annibal vainqueur jette du haut des Alpes ses premiers regards sur les campagnes d'Italie. » Le *Mercur* nous apprend que le premier prix fut donné à Paul Borroni, et que le second fut remporté par « Francisco Goya, Romain, élève de M. Bayeu peintre du roi d'Espagne ».

Or, nous venons de voir que de novembre 1771 à juin 1772, Goya était occupé à Saragosse.

La seule explication possible serait que Goya,

arrivé en Italie au commencement de 1771, se soit décidé à peindre le tableau d'Annibal, qu'il expédia de Rome à Parme, et soit revenu ensuite à Saragosse pour se mettre à la disposition du Chapitre, bien avant le jugement du concours. Un document récemment découvert nous affirme que le peintre ne resta en Italie que deux ou trois mois, et qu'il était à Saragosse en 1772.

C'est d'ailleurs en 1772, comme nous l'apprend ce même document, que Goya commença à exécuter, sinon à Saragosse, du moins aux portes mêmes de la ville, une œuvre de grande envergure, les peintures murales de la chapelle de la Chartreuse d'Aula Dei, ou *Cartuja alta*. Il n'y a pas longtemps que cet ensemble, longtemps inconnu, a attiré l'attention.

L'ensemble comprend actuellement, comme à l'origine, onze grandes compositions formant comme une frise de la naissance de la voûte à cinq mètres du sol, les unes longues de dix mètres, les autres de cinq. Deux ont été absolument détruites, quatre ont pu être restaurées tant bien que mal, quatre sont entièrement de la main des frères Buffet. Les scènes étaient empruntées à la vie de la Vierge ou de Jésus enfant.

L'originalité de l'artiste se montre ici aussi bien dans la technique — peinture à l'huile, et non plus à fresque, directement appliquée sur l'enduit de

la muraille — que dans le style. On discerne dans les compositions où se conservent le moins mal sa pensée et sa main, par exemple dans le tableau de la *Naissance de la Vierge*, une spontanéité qui cherche à se dégager. Le fond de réalisme, ou plutôt de naturalisme que l'on a coutume de reprocher si fort aux œuvres religieuses du peintre, est ici très apparent, aussi bien dans le choix des types que dans celui des paysages, inspirés de ceux de l'Èbre et de la Vega del Gallego. Mais ce qui frappe surtout, dans les compositions les mieux conservées, c'est la largeur de la facture. La touche colorée est franche et hardie, parfois avec des rapidités et des simplifications d'ébauche. Comme l'a dit fort bien M. A. de Beruete, Goya semble ici préluder aux éclatantes improvisations des cartons de tapisseries. D'ailleurs on ne peut nier les traces très nettes d'influence italienne, et ce n'est pas sans quelque raison qu'on a prononcé le nom de Tiepolo.

C'est probablement à la même époque qu'il faut rapporter quelques œuvres dont la paternité ne semble pas trop discutable, et que Goya exécuta dans la même région, en particulier quelques peintures murales assez bien conservées au palais des comtes de Sobradriel, à Saragosse. Aujourd'hui habités par leurs descendants directs, les comtes de Gavarda, on est redevable de leurs publications et de leurs attributions à la sagacité de

M. Ricardo del Arco (1915). Le malheur est que le peintre a fait là plus que s'inspirer de gravures italiennes, dont une au moins, une Visitation de Maratka, a été facile à identifier.

Du voyage et du séjour de Goya à Rome, la légende encore s'est emparée.

Sans argent, à ce qu'on raconte, celui qui signa *Francisco de Los Taros* une lettre à son ami Zapater s'engagea dans un quadrille, pour gagner le port du Sud où il voulait s'embarquer. De fait Goya fut toujours un *aficionado*, bien plus, un passionné du spectacle national, et plus d'une fois certainement il descendit dans l'arène des *novillos*; mais de l'*aficionado* au *matador de cartel* il y a loin, et les amateurs de romanesque nous semblent avoir un peu forcé la note.

Incorrigible, le voici faisant en Italie l'amour à l'espagnole. Cela pouvait mal finir, et finit bien : enlever de nuit, d'un couvent, une jeune fille, c'est un cas pendable, si l'on ne réussit pas. Saisi par les moines, livré aux sbires, mais revendiqué à temps par l'ambassadeur d'Espagne, l'audacieux l'échappa belle; seulement il fallut reprendre le chemin de la patrie.

Fut-ce avec de grands regrets? Nous n'en sommes pas convaincu. Si Goya, tout indépendance, y trouva de grandes joies (et comment croire le contraire?), y trouva-t-il un grand profit? On en peut douter, si ce que l'on nous dit de sa

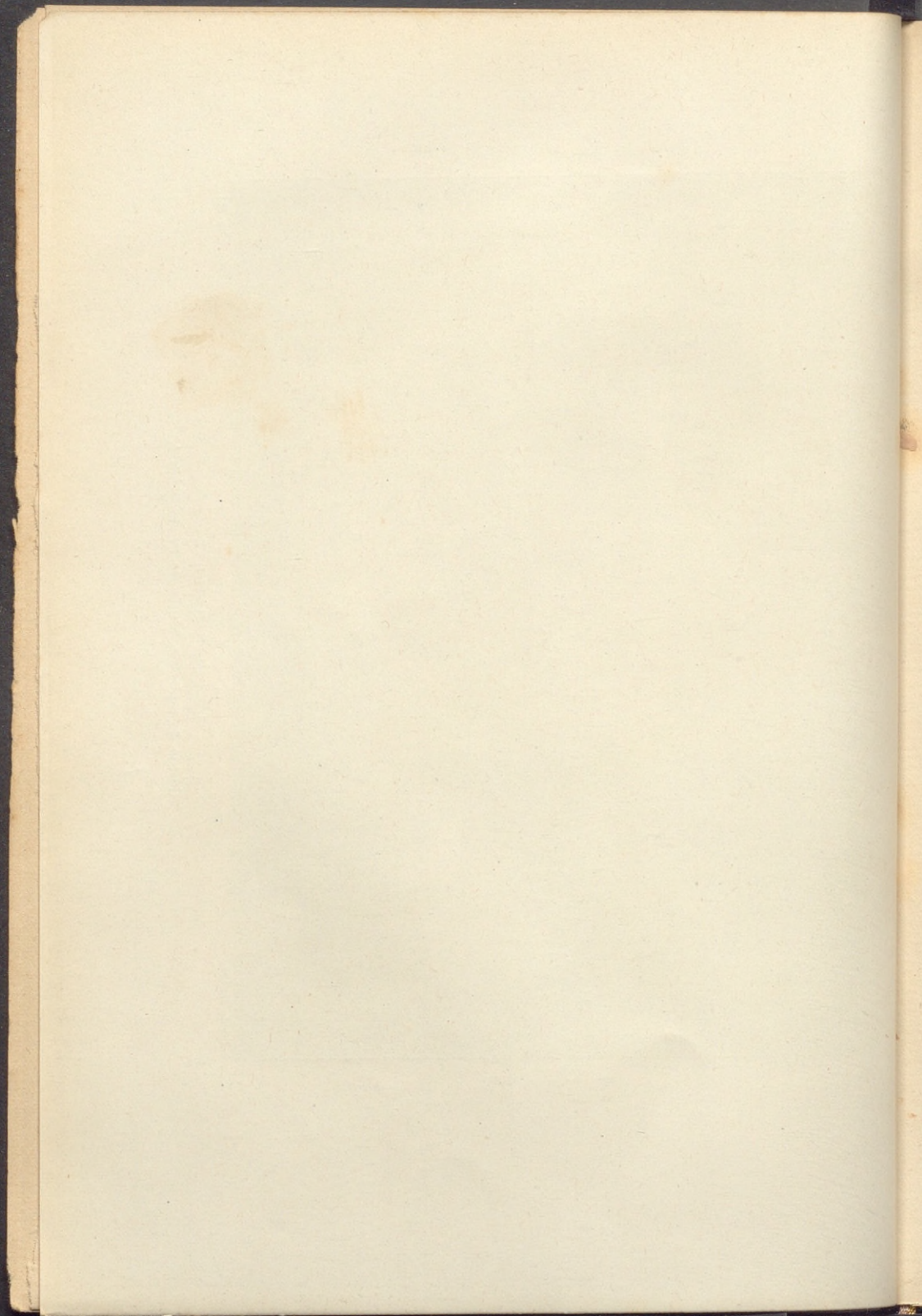


Phot. Bnlloz.

LE COLIN-MAILLARD

Carton de tapisserie. Musée du Prado, Madrid.

Planche III.



façon de travailler est exact. « Il ne copiait point, peignait peu, comparait plutôt, passant parfois des jours entiers devant un même tableau ; puis il sortait de là plus que jamais rebelle à toute tentative d'assimilation de style ou de manière, ne demandant d'autre profit à ses analyses tout instinctives qu'une connaissance approfondie des moyens d'exécution propres à chaque maître. » Et d'autre part, nous assure M. Paul Lafond, « déjà engagé dans la voie qu'il suivit jusqu'à la fin, il exécuta des scènes de son pays : courses de taureaux, fêtes populaires, etc., qui attirèrent sur lui l'attention des amateurs. »

Cependant un jour au moins, nous venons de le voir, l'École semble l'avoir conquis ; il concourut devant l'Académie de Parme sur un sujet d'histoire classique par excellence. Il ne fut classé qu'au second rang. Cela ne nous étonne pas, et d'ailleurs le registre de l'Académie en donne la raison. « L'Académie a remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau maniement de pinceau, de la chaleur d'expression dans le regard d'Annibal, et un caractère de grandeur dans l'attitude de ce général. Si M. Goya se fût moins écarté dans la composition du sujet du programme, et s'il eût mis plus de vérité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages pour le premier prix. » A peintre indépendant et fougueux, jury timide, c'est la règle. Mais enfin, pour la première fois,

nous avons du talent de Goya jeune une appréciation précise.

Et peut-être faut-il féliciter le vaincu, nous féliciter nous-mêmes de cet échec. Qui sait vers quelle sagesse contre sa nature l'eût entraîné le succès complet?



CHAPITRE II

Les cartons de tapisseries. — La Fabrique de Santa Bárbara.
La Alameda d'Osuna.

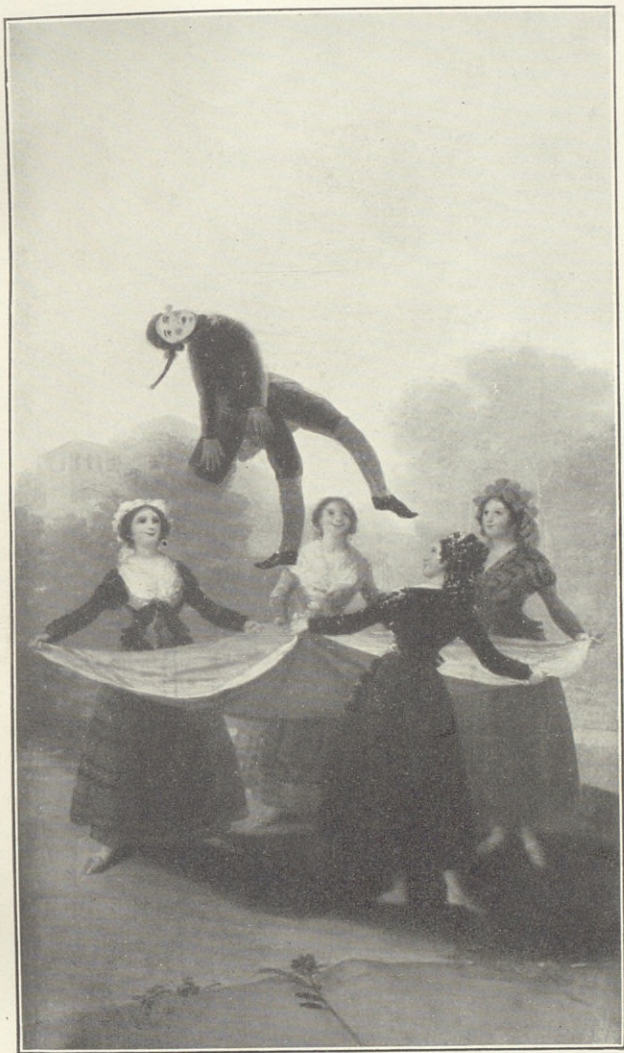
EN 1774 ou 75 Goya rentre de Saragosse à Madrid; il n'a pas trente ans; il sent en tout son être une force exubérante; la jeunesse et l'allégresse frémissent en lui; il s'abandonne à la joie de peindre, comme à celle de vivre, passionnément, dans le monde et pour le monde, grisé de plaisir, de lumière, de couleur et de succès. Cela durera de longues années, non sans éclipses, non sans orages; puis viendra la vieillesse, avec la surdité; viendront les déceptions, d'autant plus cruelles. Voyons donc le maître à l'œuvre dans les jours clairs, pour mieux le voir, par contraste, dans les jours sombres, en proie au pessimisme et aux satiriques colères.

Pendant un an ou deux il s'essaie et tâtonne. Une lettre à son fidèle ami Zapater fait mention

d'un tableau, une *Vierge des Douleurs*, aujourd'hui perdu.

Tout à coup, une commande selon ses goûts, et voici Goya lancé, bientôt célèbre.

Il dut cette bonne fortune, très certainement à son beau frère Bayeu. Mengs, qui régentaient alors l'art espagnol, avait mission de choisir quelques peintres et de les charger de faire des modèles pour la fabrique royale de tapisseries de Santa Bárbara. Cette manufacture, fondée par Philippe V en 1721, était tombée dans une triste décadence; elle était alors dirigée par le Flamand Vandergoten, qui pouvait avoir la tradition de la belle technique de sa patrie, mais était médiocre artiste et piètre directeur. Floridablanca, qui cherchait, à la fin du règne de Charles III, à faire revivre et prospérer les industries de l'Espagne, n'oublia pas celle qui était si nécessaire aux traditions de grand luxe de la Cour et des riches. On connaît le rôle que jouent encore dans toutes les cérémonies, processions, défilés, fêtes publiques et privées, les tapis et les tapisseries, les soies ou les velours brodés d'argent ou d'or que l'on tend pour décorer les escaliers, les murs, les balcons et les façades. La Cour de Madrid possède de merveilleux trésors de ces *tapices* dont chacun est admis à admirer la splendeur au Palais Royal, aux jours de Chapelle publique. Mais Santa Bárbara ne produisait plus que mécaniquement et

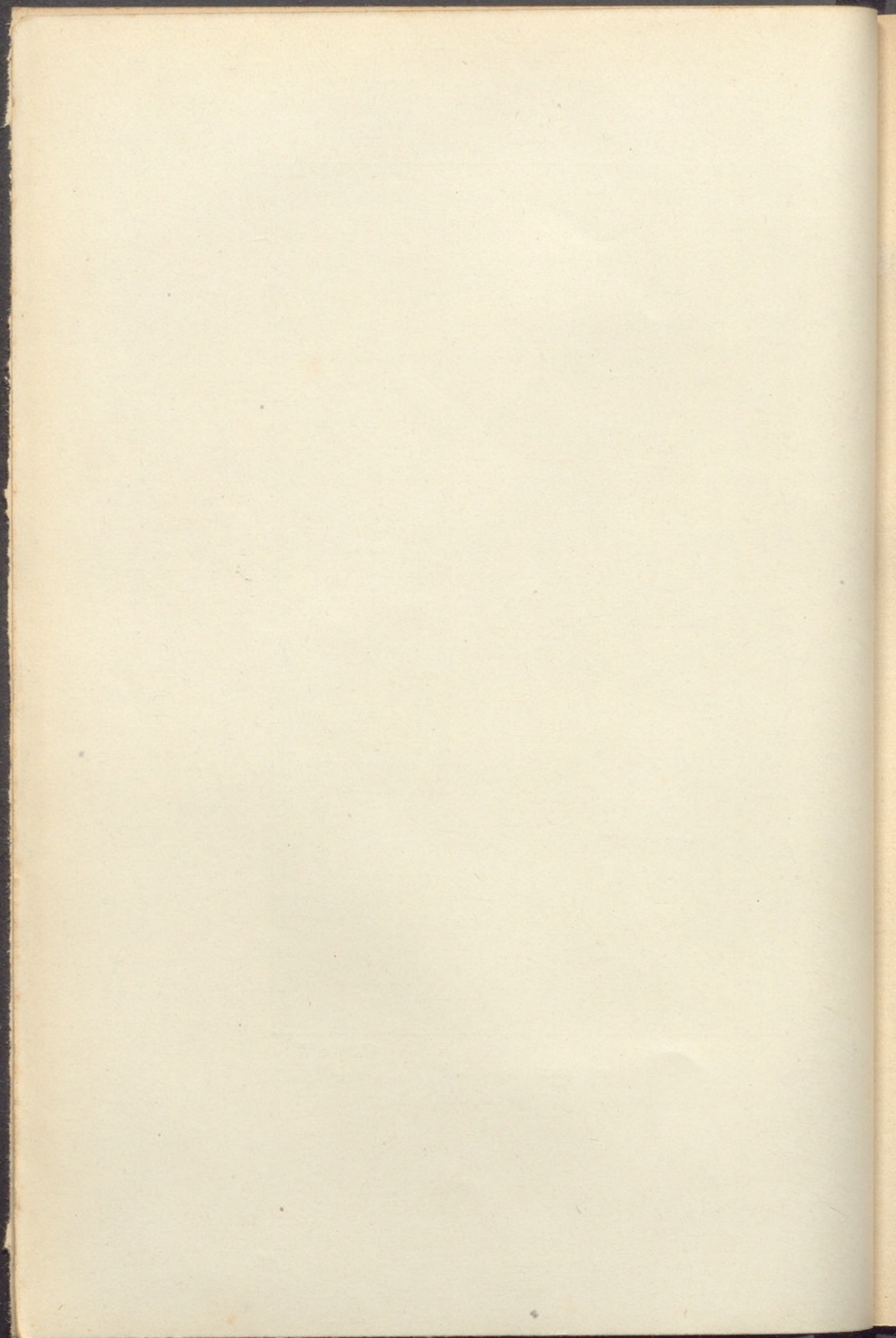


Phot. Bulloz.

Planche IV.

LE MANNEQUIN.

Carton de tapisserie. Musée du Prado, Madrid.



par routine des pièces de second ordre et de second choix. Floridablanca donna tout pouvoir à Mengs pour la tirer de cette ornière. Mengs songea d'abord à renouveler et rajeunir les modèles; à ses collaborateurs de la première heure, Ramón Bayeu, José Castillo, Manuel Napoli, il adjoignit Goya.

On a trop dit que notre peintre fut, en ce domaine spécial, un novateur; c'est inexact. Il a assez de titres à l'originalité sans qu'on y ajoute celui-là. La vérité est qu'avant lui les tapissiers de Santa Bárbara se plaisaient surtout aux imitations et aux copies plus ou moins heureuses des Téniers, mais ils y ajoutaient des scènes populaires espagnoles. Goya, loin de rompre avec la tradition, la suivit. Seulement il y apporta son style.

Naguère on jugeait mal son œuvre. Les tapisseries exécutées par la fabrique, telles qu'on voit aux murs des palais royaux et à l'Escorial, sont de dessin incorrect, de couleurs heurtées, souvent criardes.

Mais en 1869 M. Cruzada Villaamil retrouva dans une cave du Palais Royal de Madrid un rouleau de 255 toiles-modèles, de cartons, comme on dit, qui après avoir roulé un peu partout avaient échoué dans cette ombre, fort compromises; 43 sont signées Goya : on les admire depuis lors au Prado.

Tous les cartons ne sont ni du même style, ni de la même valeur; c'est qu'ils ne sont pas de la

même date. Les premiers sont de 1776, le dernier de 1791. Par bonheur, Goya ne changea pas ses thèmes. Buveurs, chanteurs, joueurs de cartes, types populaires, promenades à la campagne, dîners sur l'herbe, scènes rustiques, jeux d'enfants et divertissements variés, voilà les sujets auxquels Goya resta fidèle.

C'est un charme, au Prado, de s'arrêter devant chacun de ces panneaux si brillants, de se mêler à ce monde bizarre, joyeux et pittoresque, si loin de nous, où s'évoque toute l'Espagne disparue des *romerías* et des *fandangos*, des *majos* et des *mañolas*, toute l'Espagne mal connue des enfants et du peuple, de la ville et des champs. Ce sont les pages d'une étincelante illustration décorative, lestement conçues, brossées d'un pinceau large, haut et riche en couleur.

Chacune mériterait d'être décrite; choisissons parmi les plus significatives, les plus diverses, et de dates distinctes.

Celle qu'il livra la première, le 30 octobre 1776, appelle naturellement une toute spéciale attention. Ce n'est pas une des plus intéressantes par le thème choisi. Cinq jeunes gens assis finissent de se restaurer à l'ombre : — il y avait sans doute alors de l'ombre sur les rives d'un Manzanarès aux eaux plus abondantes... — A une jeune marchande d'oranges accorte et peu farouche qui passe ils jettent des fleurs en buvant à sa santé.

Des groupes d'arrière-plan s'arrêtent ou circulent en causant; à droite un chien ronge un os; les arbres, le ciel nuageux, le paysage de collines agrémentent la scène. Ce qui frappe et enchante, c'est le naturel des poses et des gestes, la gaieté des visages, le pittoresque des costumes; c'est avant tout, avec l'exécution large et rapide, la richesse de la coloration très montée et vigoureuse. Mengs, le pâle et timide Mengs, dut être singulièrement surpris de cette vision, de cette technique si nouvelles, si personnelles, de tant d'audace et de liberté. Mais, homme de goût, il fut séduit certainement, puisque la toile fut payée 7000 réaux, qu'on mit la tapisserie au métier (le tissage fut exécuté en 1777), et que les commandes se succédèrent.

Comment cette admirable toile, à plus forte raison toutes celles qui vinrent après elle, et dont un grand nombre sont de beaucoup supérieures, ont-elles pu être méprisées et reléguées d'abord dans les greniers de Santa Bárbara, puis dans les magasins du Palais où elles faillirent se perdre, d'où elles ne sont sorties que par miracle, et pour être soumises, hélas! à d'importantes restaurations.

Goya savait sans doute le sort qui attendait ces œuvres décoratives; il ne crut pas pour cela que la négligence lui fût permise. Cette verve novatrice, il l'épanche à flots continus; ces effets si difficiles, il les prodigue et il y triomphe encore mieux

à mesure que sa technique croît en souplesse et en facilité, sa couleur en intensité et en richesse.

Son quatrième carton, qui est d'une année postérieure (mars-avril 1777) est, en ce sens, un chef d'œuvre; on l'intitule *La maja y los embozados*, « La fille et les encapés », si l'on peut risquer ce mot. Les *embozados* se sont arrêtés dans un coin de parc, sous de grands arbres à tête massive. La *maja*, petite et vive, élégante et délurée, fleur aux cheveux, corsage ouvert, écharpe écarlate aux hanches, sait bien qu'elle n'a rien à craindre, la fine mouche, des quatre galants à l'air farouche de conspirateurs, auxquels l'a confiée sans scrupule une duègne qu'on aperçoit à l'arrière-plan. Et pour ce qui est des *majos*, quel merveilleux éclat de bleus, de rouges, de gris, de bruns, de jaunes, de noirs et de blancs dans leurs capes, leurs culottes, leurs vestes courtes, jusque dans ces bas brodés sur des mollets rebondis! Les draps, les velours et les soies jettent de vivants et vibrants rayons. Cependant l'ombre ici joue un rôle plus important que la lumière; c'est entre elles une sorte d'émulation: la lumière a des douceurs d'ombre comme l'ombre a des vigueurs de lumière.

Le tableau, d'ailleurs, dépasse et fait craquer les limites du genre; c'est une scène de mœurs et mieux encore, c'est une date non seulement dans l'histoire de la peinture espagnole, mais dans l'histoire de l'Espagne. La *maja*, les *embozados* ne revi-

vront plus; mais le type, mais le costume, mais l'allure en restent à jamais fixés; de ces quatre chevaliers d'aventure à la mine peu rassurante, courts et râblés, dissimulés dans leur vaste manteau de mystère, pas un qui nous montre tout son visage ou le risque à la lumière, mais il suffit d'un pli de la lèvre, d'un éclair de l'œil qui brûle et brille entre cape et sombrero; nous les connaissons, nous les reconnaitrons: qui pourrait oublier leur audacieuse silhouette?

De même *El cacharrero*, « le Marchand de faïences », qui date de l'année suivante, est une composition achevée. Deux scènes très diverses s'y mêlent avec une remarquable aisance: au premier plan, scène populaire prise au vif sur nature: des femmes qui choisissent parmi des faïences étalées à terre par un marchand ambulant; en arrière, scène galante: deux élégants de la ville assis au revers d'un talus de la route et familièrement enlacés, qui s'égaient au passage d'un luxueux carrosse. Ici la teinte générale s'éclaircit. La palette de Goya s'enrichit jusque dans les couleurs les plus ingrates, jusque dans les noirs et les gris sales, d'une gamme infiniment diverse de nuances harmonieuses; l'œuvre s'impose comme une des plus complètes et des plus représentatives de son génie décorateur.

La production, féconde encore en 1779 et 1780, s'interrompt de 1780 à 1786. Mais voici qu'en 1786,

— l'année précédente il était devenu vice-directeur de l'Académie, — il se remet à ce travail avec une ardeur nouvelle; c'est qu'au mois de juin de cette année il était nommé à la fois peintre officiel de la fabrique de tapisseries, en même temps que Ramón Bayeu, à la mort de Mengs, et peintre du Roi. De cette date à 1791 il peindra quinze modèles, les quatre derniers pour le cabinet du roi Charles IV à l'Escurial.

Presque toutes ces pages sont célèbres et méritent leur célébrité; plusieurs sont de premier ordre et veulent qu'on y insiste; jusqu'ici la critique n'y a trop vu que d'agréables passe-temps de décorateur.

C'est ainsi que *Las Mozas del cantaro*, « les Femmes aux cruches » (1787), attirent vivement l'attention, tant par le sujet et la manière dont il est conçu, que par la fraîcheur plus claire du coloris. Nous sommes en pleine vie campagnarde : trois villageoises, deux jeunes et une vieille, reviennent de la fontaine, accompagnées d'un petit garçon. Le peintre ne les a point flattées; les deux jeunes ne sont pas belles, et la vieille est fort laide. Le sujet est banal. Nulle recherche de composition, de pittoresque ni d'effet; mais le tableau, simple et calme, est charmant, tant il est juste et vrai. La *Moza* du premier plan a dans toute sa personne une forte grâce paysanne; fraîche et rose, souriante, elle porte en équilibre sur sa tête, sur une hanche et au bout

de son bras gauche, trois fortes cruches pleines ; sous le triple poids, son souple corps ondule en un rythme sûr.

La *Boda*, la « Noce », autre tableau rustique, est de la même année ; plus vaste, l'œuvre est aussi d'un art plus complet et plus fort. Le ton d'ailleurs est nouveau, spirituel sans âpreté. Il passe, dans ce cortège de paysans endimanchés, un rayon de gaieté comique. Ce n'est rien, ce groupe de braves campagnards qui, au sortir de la maison paternelle, conduisent la jeune épousée au logis conjugal, et c'est pourtant une page magistrale. Devant une lourde arche de pierre, qui se découpe en gris sous le ciel rose et bleu, passe la noce, au son de la clarinette ; d'alertes jeunes femmes, des vieux branlants, le curé, face enluminée de rasades et de gaudrioles, des gamins pouilleux, pelés et loqueteux, le marié et la mariée passent en cortège pittoresque, et c'est tout. Mais l'ordonnance de la toile, en sa sobriété large, est parfaite. Le couple des époux, à lui seul, est un poème : elle, fraîche et rougissante, fruit de village brun et doré, se tient modeste et l'œil baissé, non pas jolie, mais mûre à point et tout appétissante ; et lui ! la plus plaisante tête de rustre camard et lippu, gros et court, laide-ment engoncé dans sa cravate inattendue de dentelle, et grotesque dans son ample justaucorps rouge. Vraiment, ce magot, ce vilain paysan embourgeoisé, quoique brave homme au fond, a trop

de chance, et comme on comprend le peu d'entrain de la *novia*, fille avertie et mal résignée au sacrifice.

La *Boda* est de 1787; Goya, en pleine maturité, possède la totale maîtrise du genre. L'année précédente, il en avait déjà donné la preuve dans la *Vendimia*, « la Vendange », qui est à notre avis le chef-d'œuvre de la série. La palette de l'artiste, ainsi que le voulait le sujet, n'a jamais été plus claire et plus brillante, le pinceau plus léger et plus hardi. A l'éclat des couleurs et des nuances Goya ajoute une finesse, une transparence toutes nouvelles. Les personnages sont choisis et groupés avec un art d'une justesse et d'une sûreté sans pareilles, et vivent dans le plus aérien des paysages. Quelle idylle charmante! Quel beau jour d'automne! La nature est en fête pour l'opulente vendange, et les hommes aussi sont en joie. Le bonheur éclaire le visage des jeunes époux qui sont venus de la ville avec leur enfant goûter aux fruits pourpres de leur vigne. Frais et pimpants en leur soie, leur velours et leur dentelle, ils gardent, jusque dans le laisser-aller de cette promenade, leur grâce coquette de riches et de seigneurs. Assis au parapet d'une route tournante, ils s'émerveillent à la vue d'une belle grappe mûre à point, vers qui le petit garçon dresse ses bras gourmands, tandis qu'une alerte et svelte vendangeuse, qui porte avec aisance sur sa tête une corbeille pleine, le panier sur sa hanche

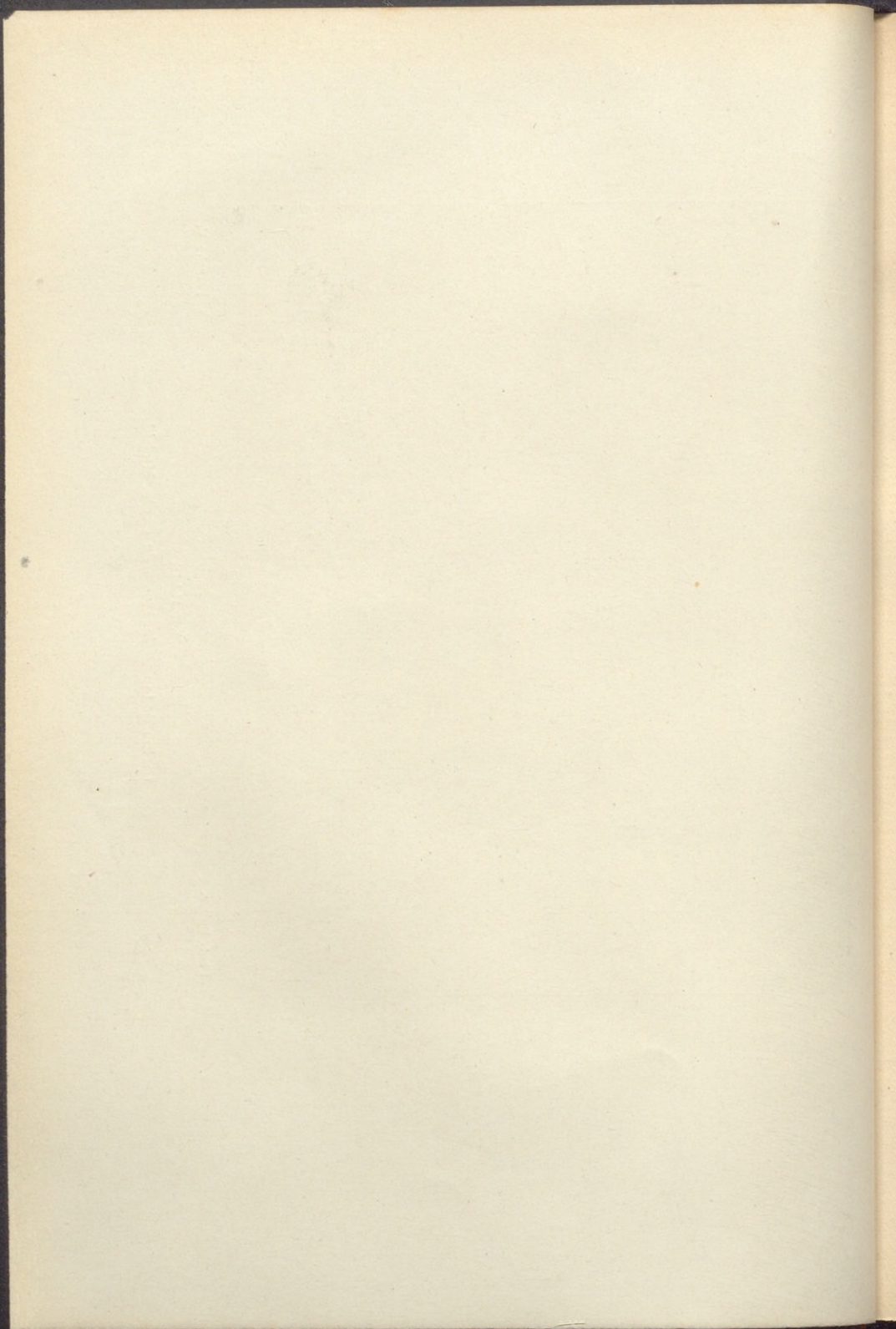


Phot. Bulloz.

Planche V.

LE BAL.

Carton de tapisserie. Musée du Prado. Madrid.



cambrée, se mêle familière à l'entretien de ses maîtres. Les quatre personnages se répondent et s'équilibrent avec une aisance que rien ne trouble; leurs gestes, leurs costumes, les expressions de leurs visages s'harmonisent avec une élégance suprême. La paysanne, sans cesser d'être paysanne, s'affine par la nuance légère de sa robe lilas et de son corsage vert, autant que par la souplesse de son buste et de ses bras déliés; le jeune homme croise les jambes et passe le bras gauche dans l'anse d'un panier de raisins avec une désinvolture de grand seigneur qui se délasse aux champs, et cette nonchalance fait valoir la coupe et le goût délicat de son habit de couleur tendre; l'enfant ne se voit que de dos, mais on le devine tout frêle et mignon, propre et coquet déjà, avec son fin costume de satin vert que coupe une ceinture rose; et quant à la jeune mère, rien ne saurait exprimer à quel point elle est jolie et gracieuse, naturelle et tendre; c'est le charme même, sans afféterie, sans coquetterie maniérée. Parmi toutes les figures de femmes que peint Goya, sans en excepter les portraits, celle-ci est presque seule à nous montrer l'Espagne honnête et familiale, où l'extrême grâce s'allie à l'aimable vertu. Aussi, comme s'explique bien, par-dessus la grappe, le regard amoureux de l'époux extasié!

De 1788 à 1791, Goya semble avoir négligé les tapisseries; mais, en 1791, quatre modèles se suc-

cèdent; c'est comme le bouquet de ce long feu d'artifice, et deux fusées merveilleuses éclatent dans la gerbe éblouissante.

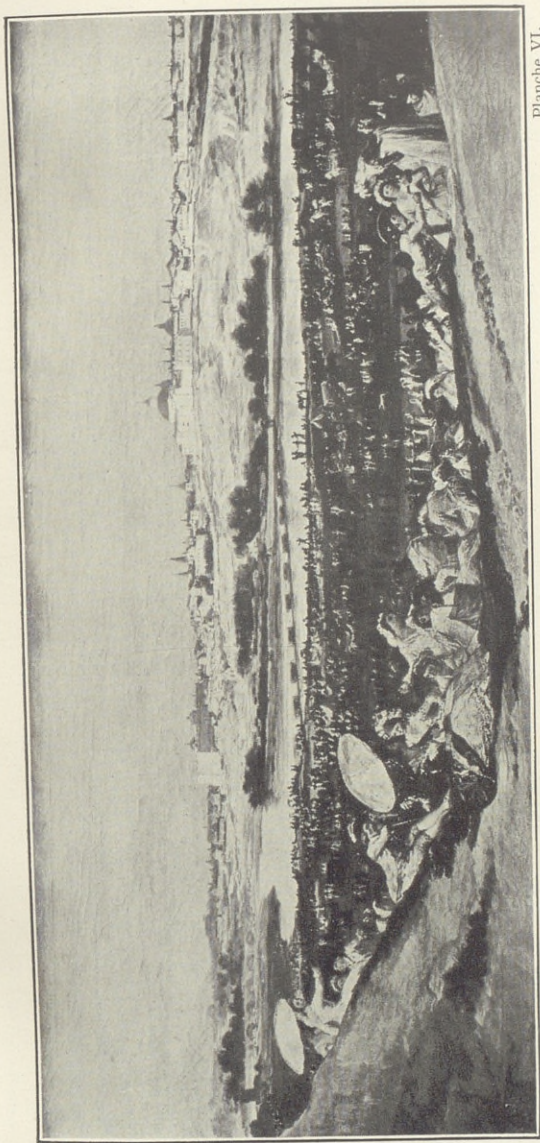
D'abord l'homme de paille, ou le mannequin, le *Pelele*. Après les paysannes, les bourgeoises. Quatre jeunes femmes, sur l'herbe d'une clairière, font sauter à la couverture un comique mannequin de garçon. C'est jour de fête : elles ont mis leurs plus élégants atours, jupes perlées, tabliers de dentelle, basquines de velours, fichus de linon léger, bonnets tuyautés, enrubannés, menus escarpins pointus de satin. Le joyeux quatuor s'amuse, et l'exprime franchement; les yeux pétillent, les bouches rient, et sans doute les lazzis volent; c'est justice, car le pauvre *pelele* est bien la loque la plus plaisante, avec son corps de paille qui, tout gesticulant, reste inerte et sa face enluminée de carton qui se déjette, impassible sous la perruque où la queue frétille. Enfin jeux de seigneurs, sinon de princes, la *Gallina ciega*, « la Poule aveugle », ou, comme nous disons, « le Colin-maillard », est le triomphe de la note lumineuse et de l'allégresse. De riches citadins envolés à la campagne sont en pleins ébats, libres et joyeux. Jeunes gens et jeunes femmes, en grande toilette au bord d'un fleuve où l'on a peine à reconnaître le Manzanarès, non loin d'une sierra vaporeuse où sur les hauteurs azurées bleuit la neige rafraîchissante, ils sont neuf qui ont noué leur ronde légère. Un galant, les yeux bandés,

maladroit, tâtonnant, cherche du bout d'une cuiller de bois une victime qui se dérobe. Le paysage sévère et nu forme un curieux contraste avec ces tulles aériens et blonds, ces dentelles, ces velours, ces satins, ces pasquilles, ces chapeaux de plumes et de rubans, ces casaquins, ces vestes et ces culottes, ces escarpins, toutes ces modes raffinées de la Cour, toute cette jeunesse dorée. A larges coups de pinceau le peintre fait vivre ces aimables couples tout à la joie de leur luxe et de leur désœuvrement; à chacun il donne un caractère et sa grâce propre. La jolie poupée rose aux cheveux poudrés qu'on devine, à gauche, amoureusement regardée par un svelte adolescent à boléro d'incarnat, toute menue et figée dans ses falbalas, n'est-elle pas bien amusante, en face de la souple jeune femme qui s'agenouille et se renverse pour éviter la « poule aveugle ». Goya, pour peindre cette aimable société légère, a des raffinements exquis de couleurs chaudes et de nuances délicates, et tout ce luxe des étoffes et des chiffons n'est que le décor harmonieux et nécessaires des élégants modèles dont ce sont ici, sans aucun doute, les portraits.

D'aucuns, à propos de ces fêtes, ont évoqué le souvenir de Watteau et de Lancret, de Boucher et de Fragonard. Nous ne les suivrons pas; le sentiment, l'inspiration sont tout autres. Boucher ne doit rien ou presque rien à la nature. Qu'a donc à faire Goya, le sincère, mais aussi le chaste, avec le

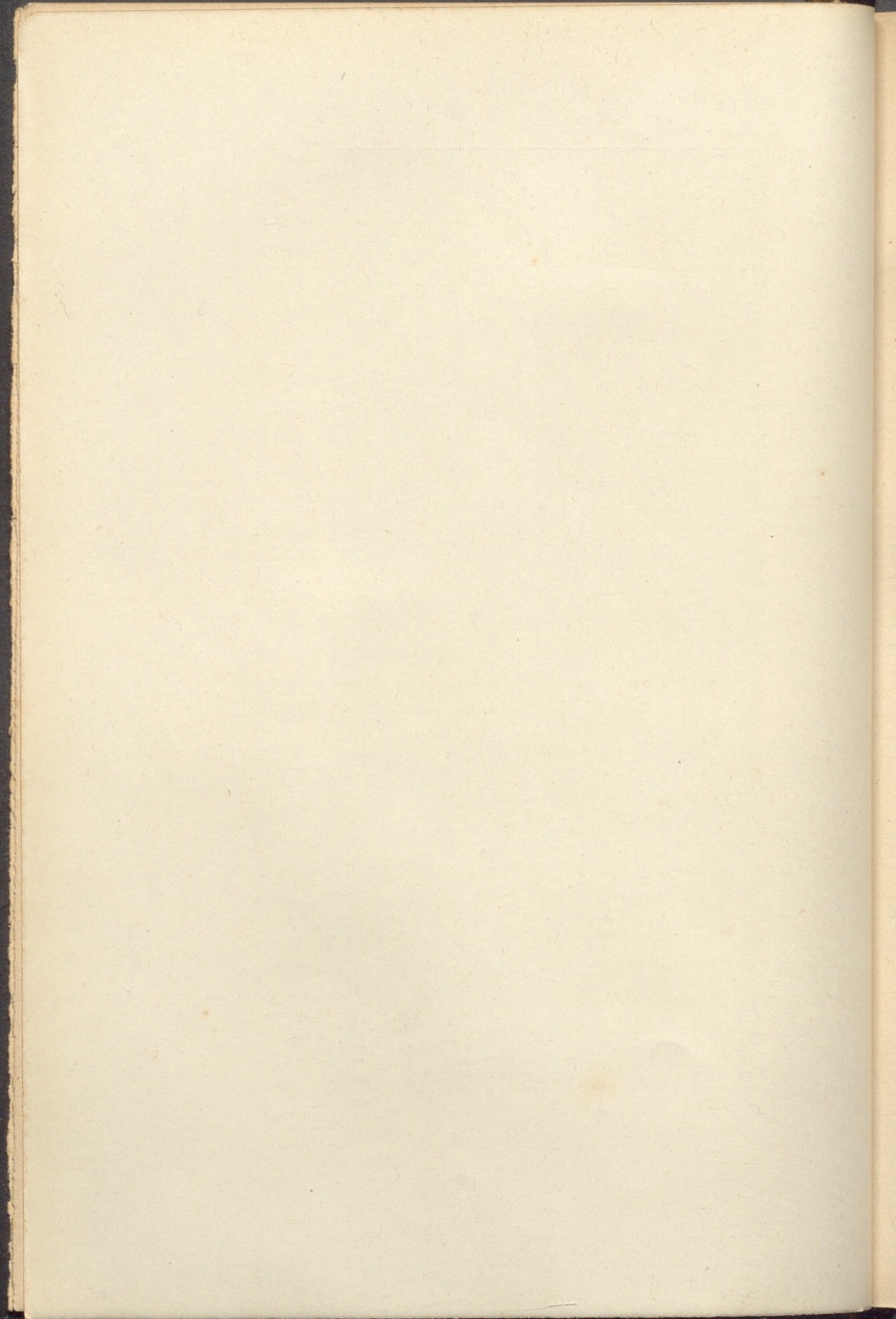
déshabillé, le retroussé libertin de Fragonard? Quant à Watteau, — ne disons rien de Lancret, qui le reflète, — ses fêtes sont des fêtes galantes; ses assemblées dans les parcs sont des assemblées d'amants; tout chez lui respire l'amour. Une volupté bercé les couples alanguis qui se frôlent; il passe un frisson de tendresse, et comme un murmure de baisers. Pour dix qui s'embarquent vers l'île heureuse, combien ont déjà débarqué dans Cythère, mais dans une Cythère de rêve, loin des vulgaires réalités? C'est une plume légère envolée de l'aile de Cupidon qui suavement répand sur la toile poétique comme des caresses de couleurs. Notre Aragonais plus rude n'a pas de ces tendresses; sa grâce plus ferme est mieux dans la nature vivante et la lumière. L'Espagne éclatante et sonore n'admet pas de ces enveloppements mystérieux, et ses ébats au bord du Manzanarès, ses causeries, ses danses sur l'herbe, ses *coplas* et ses guitares, ses œillades, dans leur franchise lumineuse, sont jeux innocents auprès des galanteries dangereuses au fond des parcs ombreux de Watteau.

Les modèles de Goya n'enchantaient pas les ouvriers de Santa Bárbara, qui les trouvaient trop difficiles à exécuter. Ils se plaignent que ce sont des *Majos* et des *Majas*, avec tant d'agrément de résilles, rubans, chignons (*carambas*), gazes, passquilles et autres menus ornements, que l'on perd beaucoup de temps et que le travail n'avance



Phot. Anderson.

LA « PRATERIA » DE S. ISIDORO.
Musée du Prado, Madrid.



pas. C'est sans doute pour cela que l'interprétation tissée est presque toujours si médiocre.

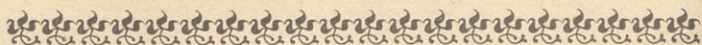
Mais les gens de goût n'avaient pas les mêmes soucis que les tisseurs, et le succès de ses originales compositions valut au peintre d'importantes commandes. C'est ainsi que le duc d'Osuna le chargea de décorer *El Capricho*, « la folie », comme on eût dit en France, qu'il possédait à quelques kilomètres de Madrid. Goya y travailla depuis 1778, et les vingt-trois scènes champêtres ou populaires, aujourd'hui dispersées, qu'il composa, se lient intimement à celles des cartons. Plusieurs même les répètent, sans que nous sachions exactement si la Fabrique ou le Caprice eut la primeur du sujet. La Bouquetière (*la Florera*), l'Ère (*la Era*), la Vendange (*la Vindimia*), la Pauvre (*la Mujer pobre*), le Maçon blessé (*el Albañil herido*) forment une double série. Les cartons sont tous postérieurs au 29 juin 1786, et peut-être à cette époque, ayant peu de temps à consacrer à des travaux devenus pour lui secondaires, Goya se contenta-t-il de reprendre pour la Fabrique des sujets qui avaient plu ailleurs. Au contraire le Bal champêtre (*El baile de San Antonio de la Florida*) est le second en date (1776) des modèles de tapisserie, et l'on peut admettre que le duc d'Osuna lui-même réclama la réplique d'un modèle qui lui avait plu.

Goya brossa ce glorieux ensemble avec la verve, la vérité pittoresque et l'esprit qui font les grands

décorateurs, et tels des panneaux d'Osuna sont parmi ses meilleures œuvres. Nous voulons parler surtout de la *Romeria* ou « Fête de San Isidro » qui, par bonheur, est au Prado, accessible à tous. C'est un petit tableau; il ne mesure que 94 centimètres de large sur 44 de haut; mais ses dimensions ne font que le rendre plus précieux. On n'imagine pas de composition plus ingénieuse. Au fond, une vue de Madrid, toute blanche sur la colline crayeuse détachant le Palais Royal, San Francisco el Grande, toutes ses églises, ses maisons inégales sous un léger ciel rose; au premier plan, sur le penchant d'une dune de sable, une assemblée de beaux seigneurs et de belles dames assis, en train de causer et de se rafraîchir; entre ces élégants et la ville, sur les bords du Manzanarès, les lignes bien ordonnées de riches carrosses et de modestes *calésines*, qui vont et viennent doucement parmi les ébats du menu peuple. Toute cette foule est traitée comme par un miniaturiste qui verrait grand, non pas à petits coups de blaireau subtil, mais à touches franches de pinceau vigoureux qui pourtant précise les contours, les mouvements, les couleurs, les nuances même, et fait de tout ce petit monde bizarre non pas un papillote-ment de taches, mais un vrai peuple qui s'agite et s'amuse. La lumière blonde qui tombe du ciel vermeil descend avec une particulière caresse sur les gens en belles toilettes qui sont venus, un peu à

l'écart, assister au défilé de fête, et le soleil, qui dore ou allume de rouge les visages, fait chatoyer les soies et les satins clairs et les chauds velours. Goya, dont la patience était la moindre qualité, travaillait avec acharnement à ces figures hautes comme l'ongle, et enrageait. « Je fais une *Pradera de San Isidro*, qui est bien la chose la plus minutieuse et la plus fatigante par les milliers de détails qu'on y rencontre; tout y est. » Il en vint à bout, et cette nouvelle face de son talent nous enchante; mais il jura qu'on ne l'y prendrait plus.

Toutes ces compositions si libres et si brillantes, conçues avec amour et comme en pleine santé, en pleine fête, par un artiste heureux, voici qu'elles vont faire place à une œuvre sombre et terrible. Les chagrins et les infirmités de la vieillesse, les rêves maladifs d'une âme désenchantée, les malheurs sanglants de la patrie, excitent les nerfs infiniment sensibles de Goya; aux aimables tableaux de paix et d'allégresse prestes et spirituels, vont s'opposer les visions affreuses de la guerre, les ironies cruelles des *Caprices* et des *Proverbes* et les sorcelleries hallucinées de la « Maison du Fou », comme au sentiment religieux, quelque peu léger dans sa sérénité, de sa jeunesse et de son âge mûr, s'opposera l'élan mystique de ses derniers ans.



CHAPITRE III

Les peintures religieuses de Goya. — Les fresques de San Antonio de la Florida. — Le San José de Calasanz.

GOYA s'est-il bien rendu compte de ce que ces pages légères faisaient pour sa gloire future ? Il lui fallait, pourtant, comme à tous les peintres de son temps, la consécration des vastes compositions religieuses.

Vers la fin de 1780 le Chapitre de Notre-Dame du Pilar (*du Pilier*), à Saragosse, voulant décorer de fresques la coupole qui se trouve en face de la chapelle de Saint Joachim, ne pouvait oublier le jeune homme qu'il avait fait travailler en 1771, et qui, depuis, avait fait son chemin. Goya, sans hésiter, accepta, et même il dut consentir que Francisco Bayeu exerçât sur son œuvre comme un droit de critique et de correction. Mais en cela l'affaire tourna mal.

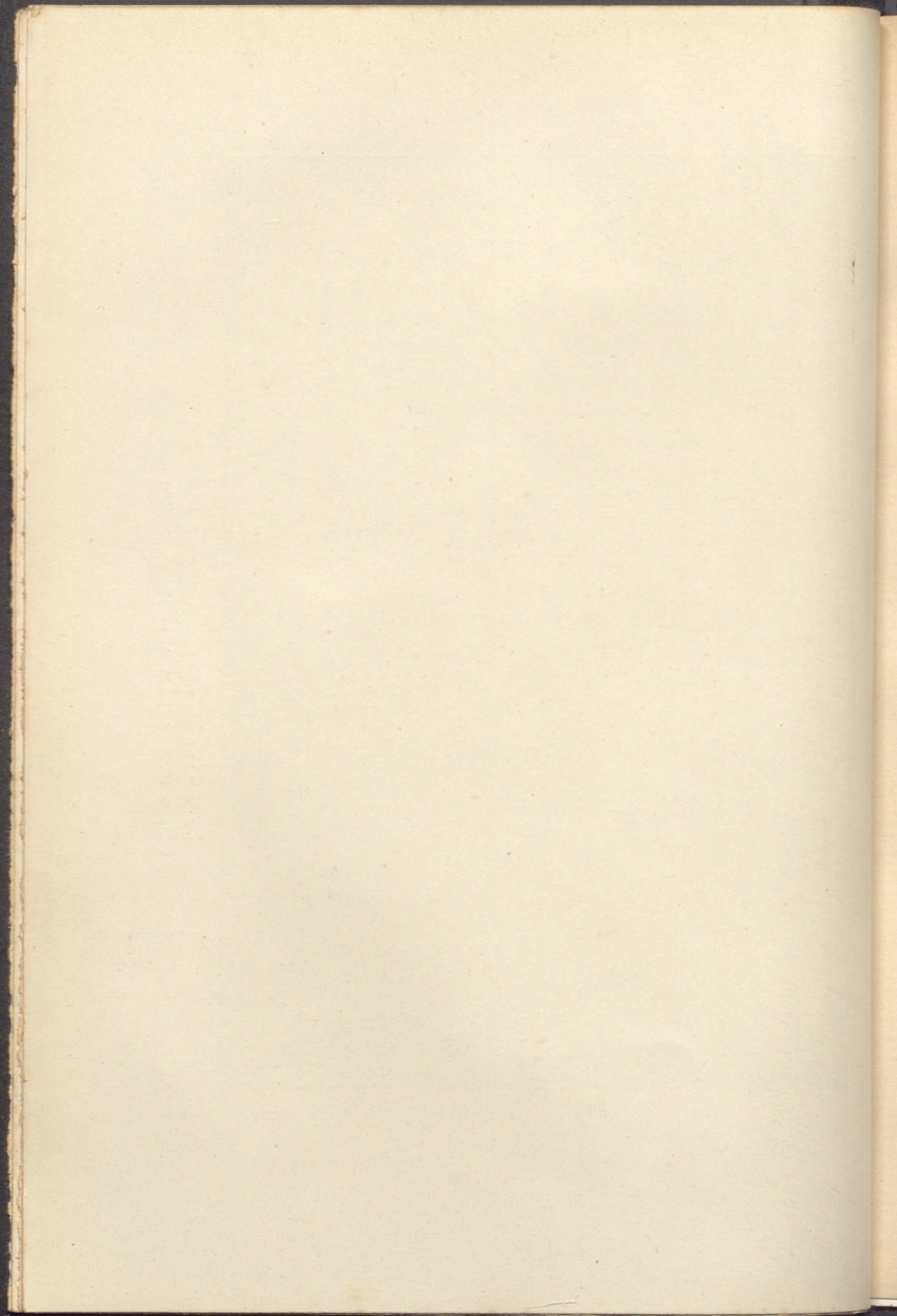
Le 5 octobre 1780, Goya présenta ses esquisses



Phot. Ruiz Vernacci.

LE MIRACLE DE SAINT ANTOINE DE PADOUE.
Coupole de S. Antonio de la Florida, Madrid (fragment).

Planche VII.



pour les retombées de la voûte, *la Foi, la Charité, la Force et la Patience*, et pour la voûte elle-même, *la Vierge, reine des Martyrs*. Les avait-il soumises à Bayeu, que troublèrent des allégories peu traditionnelles, une fougue, un coloris puissant dont il n'avait ni le goût ni l'intelligence? Ou bien, froissé que Goya ne l'eût pas consulté, Bayeu souffla-t-il au Chapitre sa timidité et sa défiance? Toujours est-il que le Chapitre ne fut point satisfait. Le public se plaignait aussi. Conclusion : on demandait à Goya de se soumettre, pour des retouches, aux conseils de Bayeu. L'artiste se rebiffe; il se plaint, sans ambages, des menées surnoises de son beau-frère et rival, de l'atteinte portée à son honneur d'artiste.

Le mémoire qu'il adressa le 17 mars 1781, à la commission, et qui a été publié, est fort vif; en voici quelques passages. « L'honneur d'un professeur est chose très délicate; l'opinion est ce qui le soutient; de sa réputation dépend sa subsistance, et le jour où elle s'obscurcit de l'ombre la plus légère tombe toute sa fortune... La qualité de membre *de merito* de l'Académie de San Fernando, acquise par des travaux qui lui ont valu un grand crédit à la Cour ne lui permet pas, sans préjudice de son honneur, de se soumettre à la dépendance absolue d'un autre professeur. » Du reste, bien qu'il ne s'y crût pas obligé par son contrat, et par simple déférence, il a

soumis ses dessins à Bayeu qui les a approuvés ; il ne lui a donc manqué en rien ; mais « la malice préparait déjà un coup dès longtemps projeté, en l'accusant traîtreusement d'être altier, superbe, indocile et orgueilleux. » Il déclare qu'il ne continuera pas le travail commencé, à moins qu'on ne veuille soumettre ses esquisses à des académiciens impartiaux et faisant autorité, comme D. Mariano Maella et D. Antonio Velázquez.

La Commission semble avoir lu le réquisitoire avec un certain dédain. Heureusement le Père Félix Salzedo, ami dévoué de Goya, intervint pour sauver la situation. La lettre qu'il écrivit au peintre le 30 mars 1781, produisit un merveilleux effet. Il engage l'artiste à faire acte d'humilité chrétienne. « Pourquoi, ajoute-t-il, se brouiller pour une question de forme avec le Chapitre qui peut être fort utile à vous et aux vôtres?... C'est la première œuvre importante qui s'est offerte à vous, et il serait bien fâcheux qu'il s'ensuivît un procès ; même si vous le gagniez, vous donneriez de vous l'idée d'un homme entêté et vain. »

A cette lecture, Goya se calma ; le 6 avril il faisait sa soumission par une lettre à l'archiprêtre Allué ; il acceptait « de faire de nouvelles esquisses pour les retombées des voûtes, d'accord avec son beau-frère D. Francisco Bayeu. » L'entente ne dura pas longtemps ; on se sépara, le 28 mai, en mauvais termes ; après quelque algarade où Goya

trahit cavalièrement l'administration du Chapitre, et se montra « peu déférent et courtois », la Commission décida « qu'on paierait à ce professeur son travail de peinture ; mais qu'à aucun titre et d'aucune manière on ne lui permettrait de continuer à travailler à la décoration de l'église. » Le procès-verbal de la séance ajoute « que l'administrateur offrira sans retard à sa femme, *en considération de ce qu'elle est la sœur de Bayeu*, quelques médailles. »

La querelle est amusante dans ses détails, quoique futile pour nous, à distance ; mais elle dépasse la Fabrique, Bayeu, Goya lui-même ; c'est une question d'art et de style plus que de personnes.

Le maître, cela n'est pas douteux, est dès cette date très supérieur à tous ses contemporains, même sur le terrain de la peinture religieuse. « La Très Sainte Vierge, dit le comte de la Viñaza, élevée sur un trône de nuages flottants, apparaît assise, enveloppée de lumière éclatante ; une multitude d'anges et de chérubins lui font un dais animé et vivant et comme une couronne entourant son front, en chantant la gloire de la Reine des cieux et en offrant des palmes d'or aux martyrs qui s'humilient avec ferveur aux pieds de Marie. » Vraiment nous ne trouvons rien de particulièrement audacieux dans cette composition.

« L'exécution, poursuit le critique, n'a rien d'égal dans tout le dix-huitième siècle. »

« Mais l'esprit, ajoute-t-il, la mystérieuse essence de la foi fait complètement défaut dans les deux œuvres. » Et cela aussi est juste, à condition que l'on s'entende. L'ère des grands artistes mystiques était passée. Blâmer Goya de n'avoir plus l'inspiration religieuse, de n'être ni Murillo ni Pedro de Mena, était-ce bien équitable, lorsque aux conceptions ardemment pieuses de ces maîtres avait succédé la convention la plus froide et la plus routinière?

Les démêlés de Goya avec le Chapitre de Notre-Dame du Pilar ne durent pas retentir jusqu'à Madrid, car le 20 juillet 1781 un ordre royal chargeait le peintre d'un grand tableau pour San Francisco el Grande. La décoration de cette église, reconstruite depuis 1760 sur les plans de D. Ventura Rodríguez, et dont la sculpture avait été confiée aux meilleurs artistes, tenait à cœur aux Madrilènes, au Roi, au ministre Floridablanca; on fit appel à toute la phalange des académiciens illustres. Ce fut comme un concours entre les « professeurs. » L'ensemble fut découvert le 8 décembre 1784 en présence du Roi et de la Cour. Il ne semble pas qu'il ait excité un grand enthousiasme. Si l'on en croit Goya le public lui donna la palme : « Il est certain, écrit-il à Zapater, que j'ai été heureux. » Mais Floridablanca semble

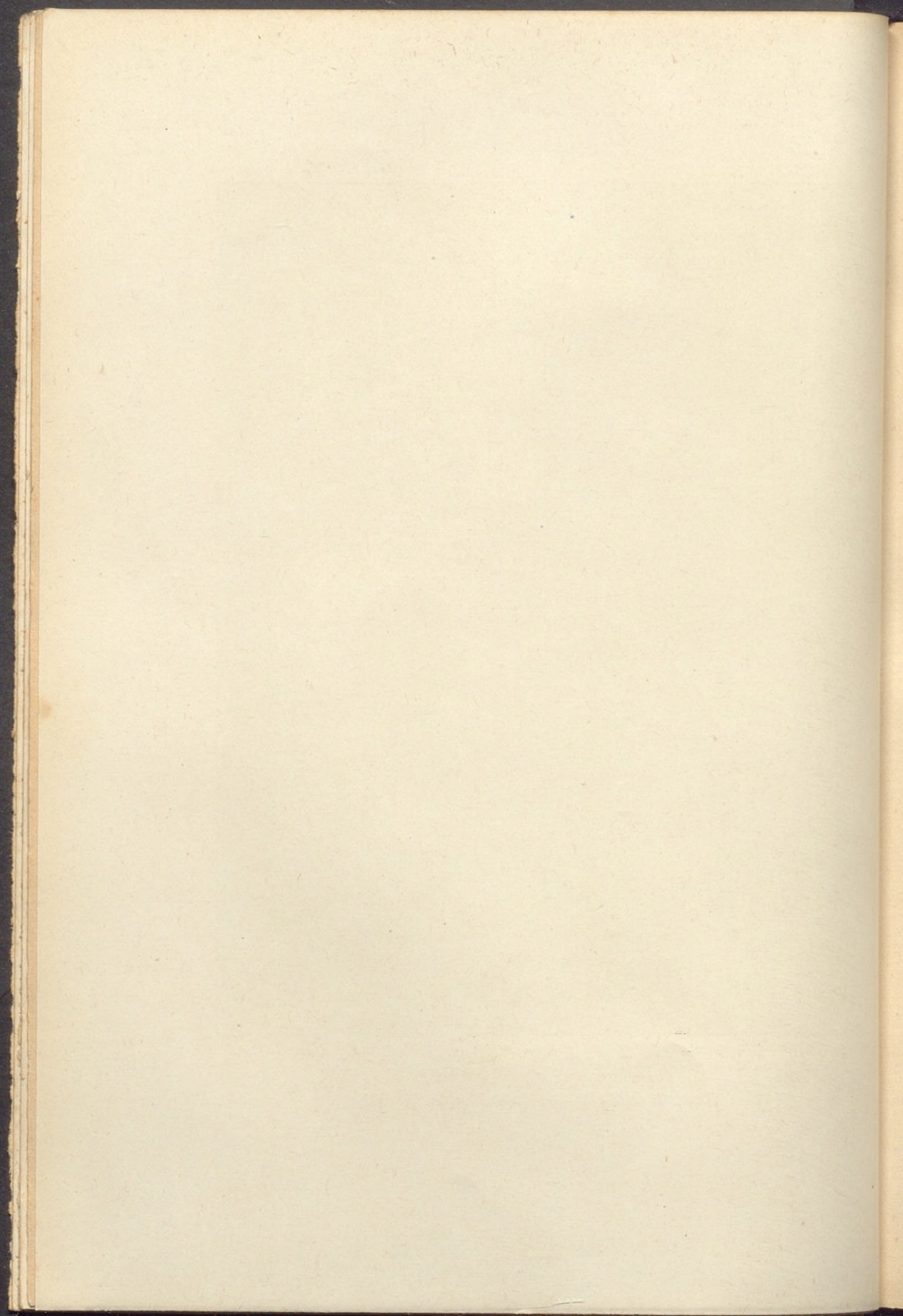


Phot. Ruiz Vernacci.

Planche VIII.

ANGES DES PENDENTIFS.

Coupoles de S. Antonio de la Florida, Madrid.



avoir bien traduit l'impression générale lorsqu'à Goya et à Calleja, qui réclamaient le paiement intégral de leurs tableaux, il faisait répondre : « Qu'on leur donne quatre autres *pesos* à chacun, bien que les tableaux ne valent pas grand'chose ; les leurs pourtant sont les moins mauvais. »

En fait, toutes ces grandes machines de San Francisco, la *Virgen Santissima* de Bayeu, le *Saint Joseph*, de Ferro, nous déconcertent par la banalité de leur ordonnance, le vide de la composition, l'absence de sentiment, la coloration dure et sèche. Quant au *Saint Bernard de Sienne prêchant au Roi D. Alfonso de Aragon et à ses seigneurs*, il l'emporte certainement par une composition plus savante, une facture plus personnelle, un coloris plus riche ; on y sent la griffe du lion. On aime à retrouver le portrait de Goya par lui-même. Il nous semble que la critique a été un peu sévère pour ce tableau ; mais la vérité est qu'il ne nous émeut pas.

Entre temps, Goya accepta de nouvelles commandes. Le retable de l'église paroissiale de Chinchon s'orna d'une *Assomption de la Vierge* ; le collège de Calatrava (de l'Université de Salamanque) reçut une *Immaculée Conception*, un *Saint Benoît*, un *Saint Bernard*, un *Saint Raymond*.

Nous rattacherons volontiers à cette période, bien que les preuves exactes nous manquent, deux toiles du Musée du Prado qui sont de valeur très inégale.

L'une, une *Sainte Famille*, est une scène familière dont la composition a plus de charme que la couleur; le niño, sur les genoux de sa mère, joue avec une aimable liberté avec saint Jean, dont la pose est exquise de grâce enfantine; la Vierge et saint Joseph contemplant ce joli groupe blond avec une joie intime.

L'autre toile est un *Christ en croix* qui fut peint pour le couvent de San Francisco el Grande. Certes, l'œuvre est émouvante, mais elle est trop humaine. Jésus pousse son cri de désespérance, et c'était le droit du peintre de choisir ce moment de l'agonie de l'Homme-Dieu. Mais même à cet instant où Dieu fut le plus homme, ne devons-nous pas réclamer impérieusement qu'il reste Dieu pour nous? Ici le Christ n'est qu'un homme, le plus beau des hommes, et par son jeune corps modelé dans une chaude lumière qui le dore, et par son doux visage qui garde la pureté de ses lignes jusque dans l'horrible souffrance; mais le supplice d'un être si parfait apitoie sans enlever l'âme croyante dans l'extase du divin mystère.

De 1784 à 1787, Goya s'adonne à des travaux d'autre genre; mais en 1787 et 1788 il se reprend aux œuvres religieuses. Tour à tour il exécute pour la chapelle de Saint-François de Borja, dans la cathédrale de Valence, deux vastes compositions : *Le marquis de Lombay, duc de Borja, quittant sa famille pour entrer dans la Compagnie de Jésus*, et

le duc, devenu *Saint François*, exhortant un mourant au repentir; pour la sacristie de la cathédrale de Tolède, *le Baiser de Judas*, pour l'église Santa Cana, à Valladolid, *la Mort de Saint Joseph*, *Saint Bernard* et *Saint Robert*, *Sainte Lutgarde*, *Sainte Omeline*.

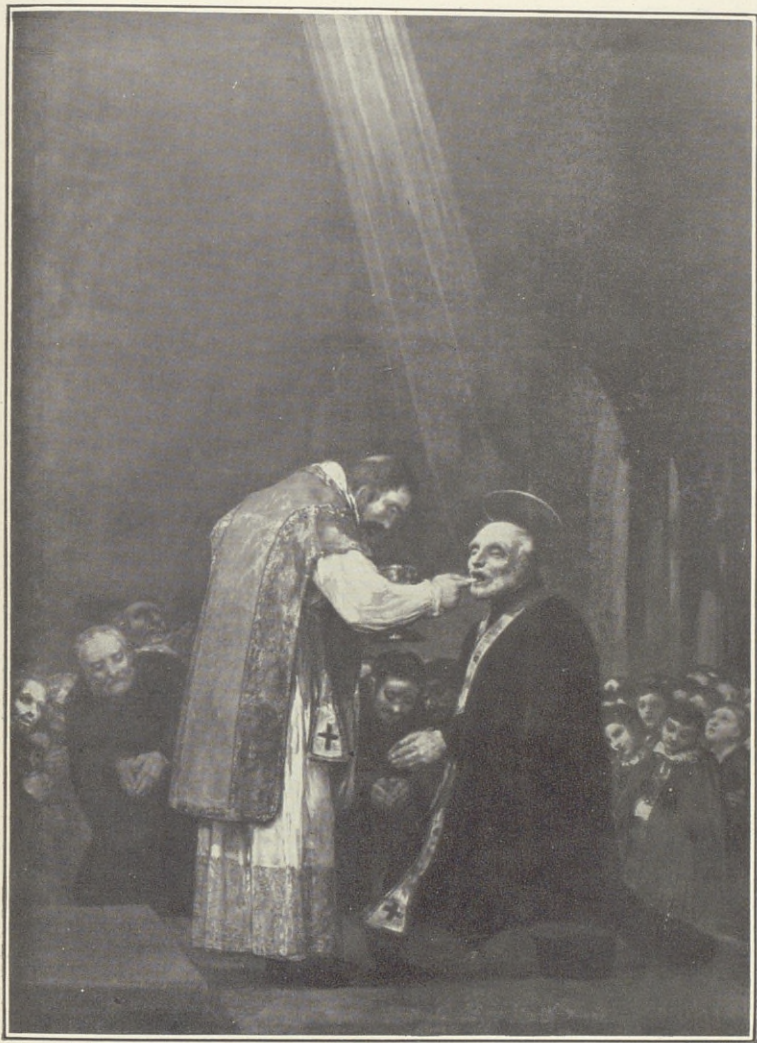
Les deux premiers ont surtout de l'importance; la personnalité de Goya pouvait s'y déployer à l'aise. Celui qui représente le duc de Borja prenant congé des siens, n'est en somme que la réunion d'une famille douloureusement affectée par un événement intime, et le peintre y pouvait faire valoir ses qualités d'observation et de bon réalisme. Le duc et son père qu'il embrasse forment un couple d'une noblesse touchante, sans rien de théâtral; les gestes familiers de la jeune femme et de l'enfant qui pleurent sont d'une vérité simple qui émeut; toute la scène est pathétique dans son réalisme de bon goût, que fait valoir la sobriété forte des couleurs.

Quand nous retrouvons le grand seigneur sous l'habit religieux au chevet d'un moribond impénitent, nous sommes transportés dans un autre monde qui dut plaire tout particulièrement à Goya. Un mourant hanté de visions terribles, presque en proie aux démons qui guettent son âme perverse, quel sujet admirable pour celui qui fera surgir de ses rêves terribles un enfer prodigieux de monstres, de diables et de sorcières! Quelle occasion de

peindre un corps convulsé dans les affres d'une horrible agonie physique et morale. Le malheureux gît à la renverse, demi-nu, le torse et la jambe rejetés hors des draps tumultueux; sa face échelée gémit et grince, et derrière lui des êtres cornus, des animaux de proie ricanent en se penchant sur leur victime, tandis que le Saint exorciste, terrifié de cet affreux spectacle, tend vers lui d'une main tremblante le crucifix sauveur d'où rayonne une lumière céleste. Vision simple et tragique, où prélude aux œuvres fantastiques de sa vieillesse le génie farouche du maître.

Le *Baiser de Judas* nous montre un Jésus de beauté trop peu divine; mais quelle franchise de réalisme émouvant dans les têtes triviales et féroces des bourreaux hurlants et vociférants qui l'enserrent et le pressent! Quelle hideuse face de traître que celle de Judas, seule dans l'ombre, tandis que toutes les autres, par un effet à la Rembrandt, saillissent en pleine lumière! La scène est poignante de brutalité soldatesque, et si nous ne nous faisons illusion, dans ce tableau comme dans le précédent déjà, Goya nous apparaît dans une voie nouvelle et fort heureuse, qui devait le conduire à la véritable inspiration chrétienne.

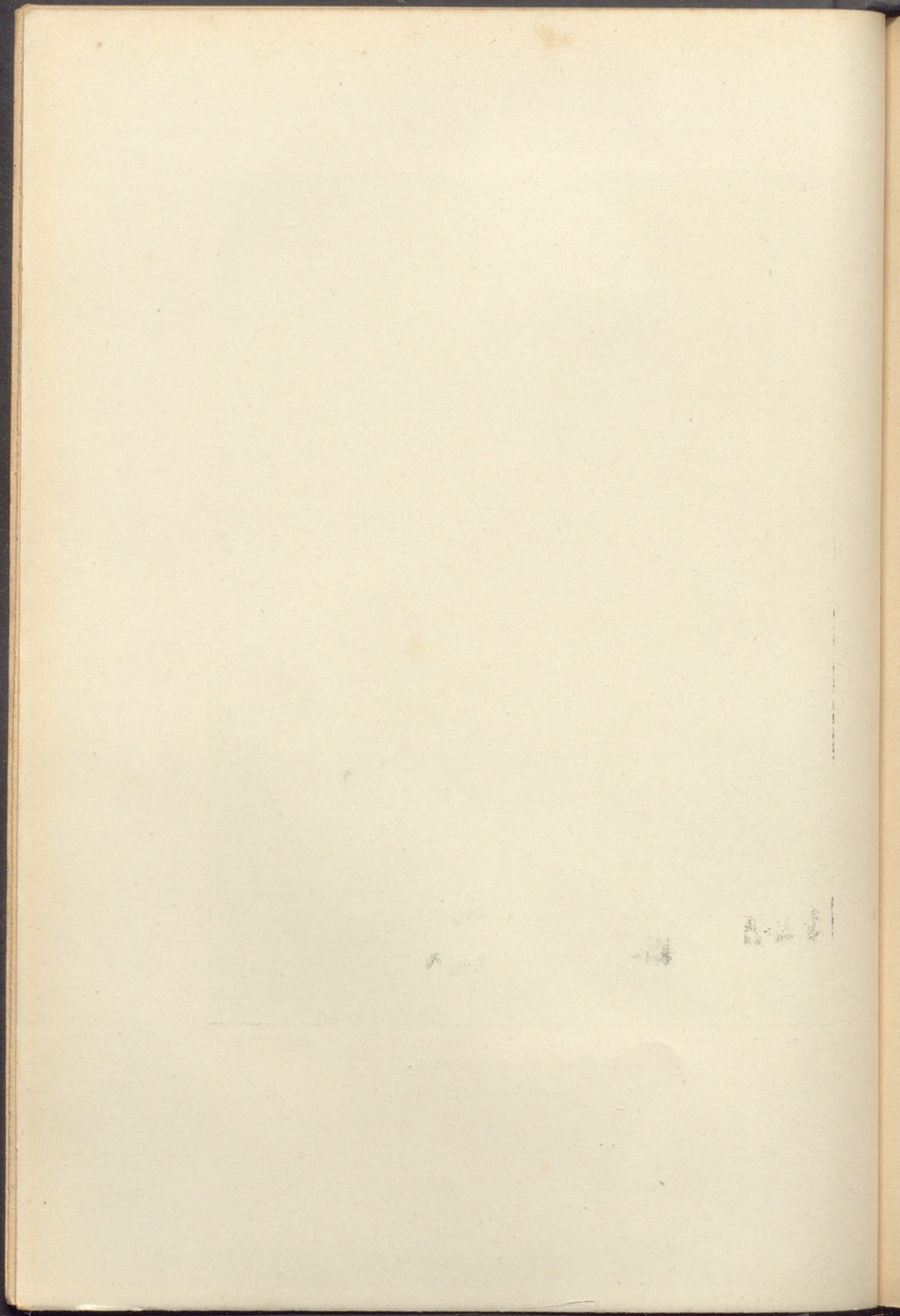
C'est en 1798, que Goya peignit les fresques de Saint-Antoine de la Floride. Cette œuvre unique a été si vivement censurée qu'elle doit nous arrêter assez longuement.



Phot. Ruiz Vernacci.

Planche IX.

SAN JOSÉ DE CALASANZ.
Église de S. Antonio Abad, Madrid.



M. Paul Lafond, l'un des exégètes les plus écoutés de Goya, a écrit péremptoirement : « Goya n'est point un peintre religieux. Ce sens lui fait absolument défaut. » C'est l'opinion courante ; Goya, n'ayant pas la foi, n'a pas su l'exprimer. De ce que des fresques fameuses de San Antonio s'exhale comme un parfum de modernité, on condamne comme mondains et profanes, sans onction, tous ses tableaux religieux, jusqu'au *Christ en croix* divinement tragique du Prado. Quelle injustice ! D'abord le sentiment religieux n'est pas banni des scènes de la Floride, et une peinture au moins, le *San José de Calasanz* nous emporte aux plus hauts sommets de la foi.

« Au milieu des fleurs et de l'ombrage, a dit Antonio de Trueba, s'élève ton ermitage, glorieux Saint Antoine de la Floride, et c'est aux ombrages et aux fleurs que tu dois ton doux nom, ô Saint béni ! » Aujourd'hui, c'est, au bord de la route horriblement boueuse ou poussiéreuse, selon les jours, en un coin déserté de vieille promenade, sous de grands arbres moribonds, une petite église lépreuse que sa misère seule signale aux regards du passant. On entre par un étroit et bas couloir dans une nef banale où deux fenêtres parcimonieuses et la lanterne d'une petite coupole laissent malaisément filtrer un triste jour de catacombe.

On fuirait, l'esprit confus, les yeux incertains, n'était le grand nom de Goya qui peignit ici l'un

de ses chefs-d'œuvre, et la présence de ses restes mortels, qu'un grand sculpteur digne de lui, Don Mariano Benlliure, a fait pieusement inhumer au pied de l'autel. Que les yeux s'habituent à la pénombre, et voici que la coupole et ses pendentifs, les intrados des arcs qui la soutiennent, le cul-de-four du chœur s'éclairent et s'animent; ce sont les fresques de Goya qui prennent vie au rayonnement de leur propre lumière.

Du jour même où le peintre présenta son œuvre au Roi qui la lui avait commandée, la critique fut vive. Charles IV l'aurait même frappé de disgrâce. Ici en effet, Goya qu'avaient intimidé le vaisseau pompeux du Pilar, la haute et majestueuse rotonde de San Francisco, et qui, jusque-là, de son mieux, s'était sagement appliqué à des pensums religieux, jette décidément par dessus bord toutes les habiletés traditionnelles de l'Espagne et de l'Italie décadentes, et tous les oripeaux usés, troués, rapiécés, des sacristies et des couvents.

Le Saint debout sur une éminence, pauvre moine en son humble froc de bure, ressuscite un mort cadavéreux derrière la rampe d'un balcon qu'escaladent et chevauchent des galopins sans vergogne, où se penchent, tournant le dos, inattentives, toutes à leurs confidences, de coquettes *mañolas*. Les angelots qui voltigent de-ci de-là sous la coupole sont d'effrontés petits culs-nus d'Amours, et les Anges aux grandes ailes diaprées

des tympans ou des arcades sont d'élégantes et quelque peu voluptueuses jeunes femmes, aux charmes très peu célestes, qu'elles savent bien faire valoir, aux gestes libres, aux coquettes parures chatoyantes. Peut-être, on l'a dit depuis longtemps, et de complaisants cicerones ne manquent pas de l'affirmer aux touristes, toutes ces figures de la rue et du monde égarées dans l'ermitage sont ou de miséreux coureurs de carrefours, ou de beaux messieurs ou de belles dames de la Cour, moins encore, de belles femmes de la ville, moins encore... Et tout cela n'est sans doute ni très pieux, ni très religieux, ni très respectueux de la sainteté de l'oratoire. Mais pourquoi tant de sévérité chatouilleuse, et ne suffit-il pas, pour innocenter Goya, d'évoquer les somptuosités vénitiennes de Véronèse, et la splendeur de fête mondaine des *Noces de Cana* ?

Pour nous, le mélange de la pauvreté et de la richesse, des haillons et des falbalas, ne nous choque pas autour du Saint moine, et nous plaît au contraire dans cette assistance bigarrée de rencontre. Que nous les préférons, ces jupes colorées et chatoyantes, ces *mantones*, ces boléros et ces mantilles à l'énervante friperie blafarde des tuniques, des toges et des palliums ! D'ailleurs, qu'importent les modèles, grandes ou petites dames, beautés fameuses du jour, courtisanes de haut ou de bas étage ? Qu'une enquête nous mè-

nerait loin, si vraiment elle se pouvait faire, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, sur l'état social et moral de ceux et de celles qui prêtèrent leur corps ou leur visage à l'idéal de beauté terrestre ou divine des artistes de génie! Qui dira le nom véritable des vierges les plus immaculées? Qu'importent les péchés des belles folles dont Goya fit des anges au charme un peu troublant, si nous sommes tout heureux qu'il ait remis au magasin des accessoires réformés les chérubins doucereux et plats que l'on pouvait craindre? Et les petits amours qui sans pudeur se roulent tout nus sur les nuages, pourquoi s'effaroucher de leur chair potelée et de leurs fossettes? Ils sont bien, ceux-là, dans la tradition espagnole.

L'essentiel est qu'on ne peut rêver ensemble de figures plus vivantes, plus vraies et plus naturelles dans une plus suave harmonie de couleur et de lumière.

Goya, qui trop souvent, dans l'ordre religieux, compose vite et sans beaucoup de soin, dispose ici les personnes et les groupes de la coupole en un savant équilibre. Saint Antoine, bien en vue sur un tertre, se découpe seul et tout entier sur le ciel clair, bien entouré de tous ceux qui regardent le miracle; tous les simples indifférents, au contraire, plus ou moins accoudés à la balustrade, se détachent sur le fond d'arbres ou de montagnes. Par exception, et comme une note de

rappel, un homme est debout sur un rocher, dressé vers le ciel, extasié. Aux retombées des voûtes, dans les tympanes des fenêtres, aux intrados des arcades, les grands anges se groupent ou s'isolent, arrêtés ou volant, avec une élégante sûreté dans les espaces difficiles à garnir ; les petits chérubins nus déroulent et soutiennent ingénieusement dans les nuages les voiles et les écharpes qui flottent : pas une image qui ne se lie aux autres images avec une aisance si simple que l'art s'en dissimule ; pas une figure intruse ou mal placée, pas un trou, pas une faute.

Goya, qui si souvent encore, dans sa fougue indisciplinée, tout au souci du mouvement, de l'éclairage et de l'effet, dessine un modèle sommairement ou mal, surtout à la fin de sa carrière, se montre ici dessinateur admirable, maître absolu de l'anatomie, de la vérité des formes, de la précision des lignes ; tous les mouvements sont exacts, traduits avec correction ; aucun raccourci ne l'effraie, et les plus hardis sont justes. L'artiste a voulu être le plus habile des artistes de l'École, et il l'a été.

De cette netteté de la composition, de cette pureté rigoureuse du dessin si heureusement unies à l'originale liberté de l'idée se dégage pour l'esprit un rare plaisir de raison auquel s'ajoute pour les yeux l'enchantement d'une coloration exquise. Est-ce donc ici le Goya qui se complaira plus tard



aux duretés des ombres et des lumières opposées, aux heurts brutaux des couleurs? Est-ce lui qui dans l'obscurité de la triste chapelle a fait chanter cette élégante et fraîche harmonie de lueurs claires, qui nous sont une si joyeuse caresse? Est-ce lui qui pétrit de lumière ces chairs blondes, ces nuages, ces écharpes flottantes, ces ailes bigarrées de papillons, lui encore qui dans cette mélodie tendre jeta la note vibrante des cheveux noirs, des robes bleues et rouges?

Les critiques de ce chef-d'œuvre si mal compris dégoûtèrent sans doute Goya de la peinture religieuse, où pourtant il s'était complu et avait trouvé des succès dans sa jeunesse, car il faut attendre vingt ans pour qu'apparaisse de lui un tableau de sainteté, *Sainte Justine et Sainte Rufine*, exécuté pour la cathédrale de Séville en 1817. La toile n'est pas des meilleures, bien qu'on la décrie un peu trop. « Il n'y a rien de moins convenable, dit D. Pedro de Madrazo, que le caractère qu'a donné Goya aux Saintes Justine et Rufine. » Assurément les deux belles et plantureuses Andalouses qu'a peintes Goya n'ont rien des vierges émaciées et comme incorporelles que sont les traditionnelles martyres; mais toutes les saintes étaient-elles donc chétives et malades, amaigries et décolorées? Sainte Justine, Sainte Rufine, c'étaient deux filles du peuple, deux simples ouvrières de fabrique, comme le montrent les assiettes et les



bols qu'elles portent, et Goya avait le droit de les peindre telles qu'elles furent très probablement, telles que l'on voit encore les robustes faubouriennes de Triana, alertes et peu timides, entrer aux célèbres faïenceries.

Trois ans après, en 1820, l'artiste, âgé de quatre-vingts ans, rencontre, dans un dernier effort, l'inspiration chrétienne qui l'égale aux plus grands mystiques. Nous voulons parler du tableau trop peu connu qui illustre la triste chapelle de l'église des Pères Escolapios de Madrid, l'église de San Antonio Abad.

Le Saint fondateur de l'ordre des Escolapios (les Ignorantins de l'Espagne), Saint Joseph de Calasanz, est agenouillé sur un coussin, un peu à droite du tableau, et vu de profil, le visage à peine tourné du côté du spectateur. Les mains jointes, le manteau sur les épaules, faisant de beaux plis et tombant sur le sol après avoir couvert tout le corps, l'étole sacrée passée au cou, le saint aragonais est en train de recevoir le sacrement d'Eucharistie. Un nimbe ceint sa tête vénérable, sur laquelle descend d'en haut un rayonnement. Un vieux prêtre, qui lui offre l'hostie, se penche vers lui; par derrière, dans l'ombre d'une église, s'estompent des têtes d'enfants qui prient et admirent.

L'impression est grande et forte de cette scène si sobre, de ce tableau aux colorations sombres et



rudes. C'est que l'officiant, dans son attitude de vieillard courbé et tremblant, présente à nos yeux une silhouette d'une vérité et d'un naturel absolus ; c'est que le visage du saint, qui n'est point beau, et qui se modèle et s'éclaire avec une franchise et presque une rudesse cruelles, est comme transfiguré par l'émotion du sacrement et l'ardeur intime de la foi. C'est l'extase d'un mystique, c'est la Communion, où le saint met toute son âme et tout son cœur d'homme fort et de bon ouvrier du Christ. Si l'on ajoute que l'effet de lumière qui projette hors du cadre, comme un vivant relief, le visage du communiant, est un des plus hardis et des plus francs qu'ait tentés le maître, supérieur encore à celui qui fit prendre à Théophile Gautier le *Baiser de Judas* de Tolède pour un Rembrandt ; que la toile est peinte à grands traits larges, d'un pinceau moins soucieux de la précision des lignes et des formes que des mouvements justes et de l'impression émouvante, on conviendra que Goya, dont c'est ici la dernière grande œuvre, terminait avec éclat sa carrière.

Le *San José de Calasanz*, la suprême composition du maître, est unique dans sa beauté ; elle exprime, à la fin de la vie du vieillard, dans l'ordre religieux, les grandes émotions douloureuses qui secouèrent son âme dans l'ordre moral et patriotique.

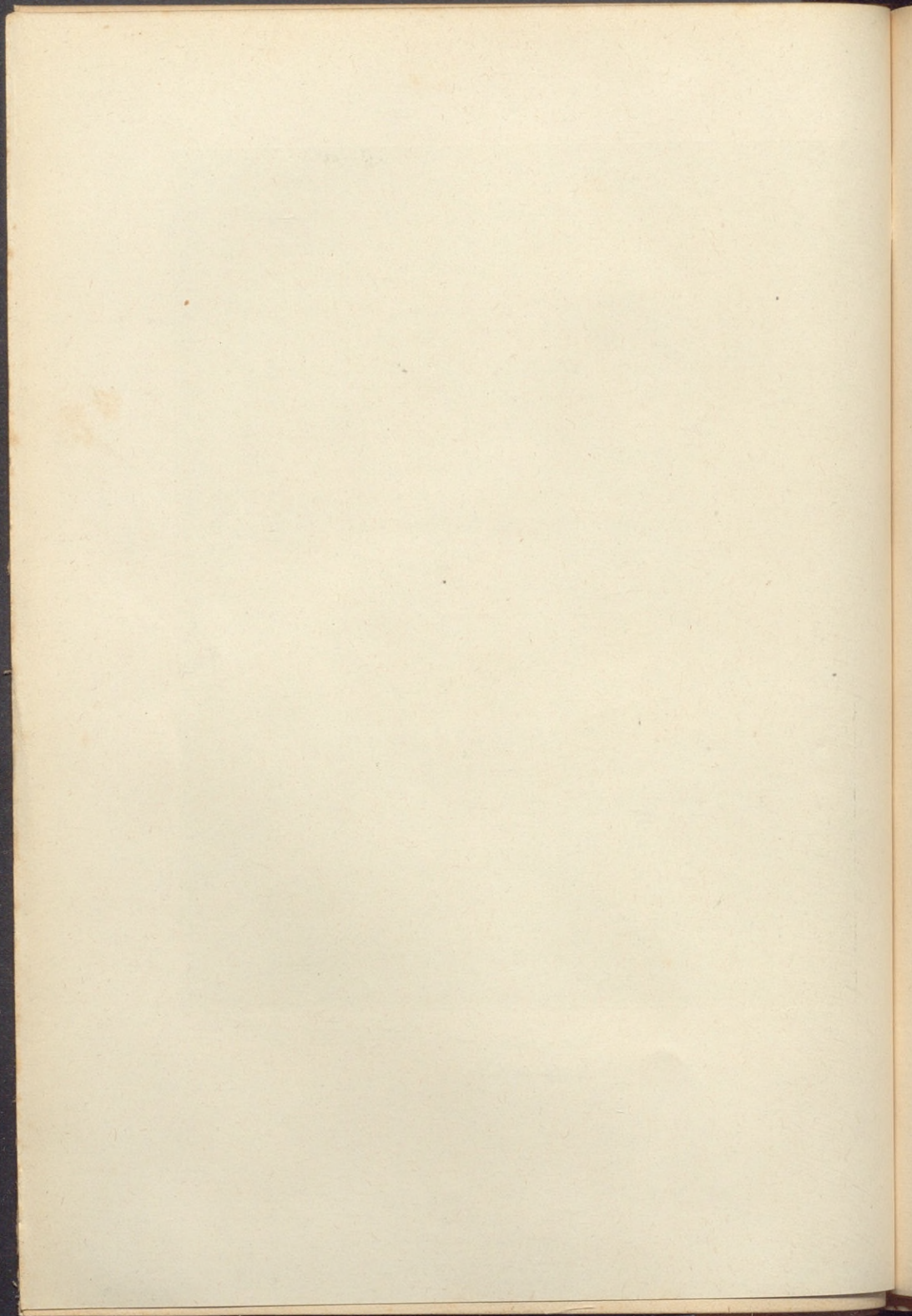




Phot. Bulloz.

Planche X.

LE GARROT.
Musée de Lille.





CHAPITRE IV

Scènes populaires. — Fous, exorcisés, suppliciés.
Tableaux de genre. — Tauromachies, — Les Majas.

L faut remonter en arrière, pour suivre Goya sur un autre terrain, jusqu'au moment où, revenant de Saragosse, il se mêle délibérément à la vie artistique et mondaine de Madrid.

Dès lors les modèles de tapisseries, la décoration du *Caprice d'Osuna* ne suffisent pas à occuper l'activité toujours jeune et vigoureuse du peintre; les tableaux de genre, les portraits, se succèdent avec une prodigieuse abondance, sans oublier les peintures décoratives de sa maison, ni les gravures et les dessins innombrables qui firent autant, sinon plus, pour sa gloire.

Les catalogues récemment dressés par M. Paul Lafond (ils signalent, il est vrai, un certain nombre de pièces douteuses) comptent cent quatre-vingt-

deux tableaux de genre et deux cent soixante-quinze portraits dispersés dans les musées et les collections particulières. Et qui peut se flatter de dresser un catalogue complet? Cette production énorme est, il est vrai, répandue sur plus d'un demi-siècle, de 1775 à 1828, mais elle n'en est pas moins prodigieuse par la variété comme par l'abondance.

Le regret est qu'on ne peut attribuer une date certaine au plus grand nombre de ces œuvres; mais on se console en songeant que Goya, le plus prime-sautier et le moins routinier des artistes, change sa manière au gré de l'inspiration et de l'idée du jour, passe de l'ombre à la lumière, de la joie saine et robuste au rire douloureux, à la satire, à la colère, brosse avec furie des toiles sombres, dramatiques ou cruelles, ou caresse d'un pinceau spirituel et délicat qu'il trempe dans la lumière des portraits étincelants de vie claire et sereine. Pour étudier l'œuvre d'un tel génie, la chronologie est, après tout, secondaire, et l'essentiel est de connaître, dans de si riches séries, les créations maîtresses qui s'imposent.

Nous prisons surtout les tableaux où Goya, s'abandonnant à la verve réaliste, qui est le fond essentiel de sa nature, nous retrace les scènes pittoresques de la rue et les mœurs populaires, ou les tableaux douloureux dont l'image tragique excitait son imagination.

L'Enterrement de la sardine est la plus joyeuse

et la plus grouillante scène de carnaval; les masques les plus comiques, aux trognes les plus exhilarantes, aux oripeaux les plus hétéroclites sautent, se disloquent et s'égosillent en cadence autour d'une effarante bannière; c'est la fête du bas peuple en ivresse rachetant par avance à force de cris et de gambades folles, de grosse gaieté triviale les maigres austérités du Carême qui menace.

Quel contraste avec la *Maison de fous*, par exemple, de la collection A. de Beruete, ou la *Scène d'exorcisme* et la *Décollation* du Prado!

Ici, dans un horrible cabanon, une lueur de prison sépulcrale tombe d'un haut soupirail grillé sur des misérables demi nus et sordides en proie à toutes les hantises, à tous les cris, à toutes les douloureuses joies de leurs rêves insensés. C'est encore ici une mascarade, la mascarade des fausses divinités, des fausses royautés, des fausses richesses, des faux bonheurs et des fausses douleurs; l'ironie farouche de Goya semble s'égayer cruellement sur cette humanité déchue. Le pinceau devient violent et cruel; plus de lignes correctes et pures, plus d'étude savante de la forme et du modelé; un autre artiste se révèle, que seuls occupent les taches colorées, les jeux purifiants de l'ombre, l'effet dramatique et douloureux.

Dans *l'Exorcisé*, Goya met toute sa passion, toute sa flamme; ce n'est pas un tableau savant et patiemment étudié, c'est une ébauche, plus émou-

vante et plus belle. Le possédé, à moitié jeté à terre, raide et hurlant, se débat au premier plan sous l'exorcisme des moines impassibles, à grand-peine maintenu aux poignets et aux épaules par les assistants anxieux. Nul dessin, rien que des indications en traits rapides, des taches, des lumières, des ombres, des noirs, des gris, des blancs ternes avec des touches ou de minces traînées rouges et brunes, des points de jaune; la face du malheureux, une grimace hagarde; sa bouche, un trou noir, plein du démon; son œil, un trou gris, et c'est tout l'effroi, toute la souffrance, toute la folie. Pourtant, à distance le groupe confus s'ordonne, s'éclaire, se nuance; l'exorcisé se détache; l'église se révèle, profonde, pleine d'air lugubre, de rayons tamisés; ces noirs, ces gris, ces blancs, ces rouges qui se complètent ou s'opposent sont le triomphe du coloriste incomparable. Et ce même génie tragique a peint les *Vendimia*, la pure idylle ensoleillée des grands seigneurs aux champs!

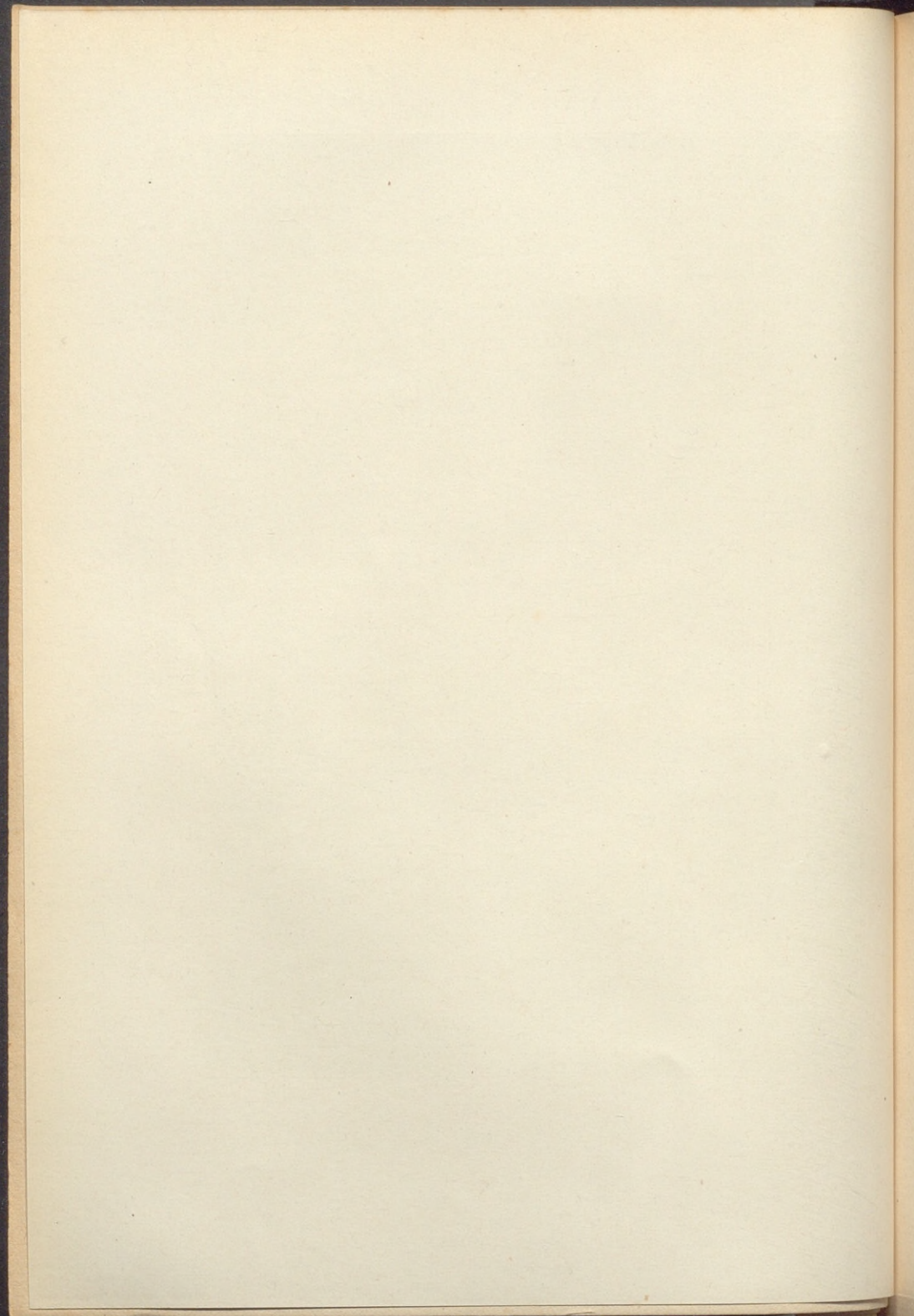
La *Décollation*, autre drame, mais combien différent par la pensée, l'inspiration et le style! Dans un antre largement ouvert sur un vague ciel du soir, une scène atroce se passe. Devant un homme nu qui baisse sa tête échevelée, assis sur une roche, une jeune femme est jetée à genoux, toute nue sur sa robe arrachée, les chevilles serrées d'une corde, les mains liées derrière le dos; un bourreau nu comme son maître, face hirsute et



Phot. Bulloz.

Planche XI.

LA MAISON DE FOUS.
Musée du Prado, Madrid.



bestiale, de sa main brutale a saisi la blonde chevelure, va couper la tête éperdue, à la bouche suppliante ; la lame triangulaire du couteau jette un éclair bleu contre la gorge haletante. Derrière le groupe, baigné dans une mare sanglante, un homme gît, décapité. Une horreur sort de la toile qui, toute petite, a l'ampleur des grands drames.

Goya se complaît à ces compositions affreuses : Tribunal de l'Inquisition, où les condamnés, affublés de l'infamant bonnet pointu, entendent ou subissent leur sentence, supplicié couvert du *sambenito*, le crucifix dans ses mains jointes, expirant sous le garrot ; procession de flagellants se fustigeant les uns les autres, moine fustigeant une femme, scènes de brigandages, meurtres, viols, cannibalisme même, voilà ce qui l'attire, excite son âme passionnée, charge sa palette, comme irritée et vengeresse, de couleurs sombres et brutales.

Mais cette ombre aussi s'éclaire de rayons pour le régal de nos yeux. Le peintre revient, et revient sans cesse, à ses premières amours. Les tableaux populaires les plus gracieux, les jeux d'enfants, les promenades de gentilshommes, les types de la rue et des champs, rémouleurs, marchandes d'eau, les bals champêtres, les baraques de la foire, les feux de joie, les marionnettes, tout ce que nous connaissons déjà par les cartons de Santa Bárbara, nous le retrouvons dans toute sa force ou sa grâce,

sa fraîcheur ou sa chaude couleur, soit ébauché d'un léger pinceau rapide, soit fini avec précision ; et partout ici la joie de vivre s'oppose aux lugubres peintures des jours désolés et sombres.

Ses amis les taureaux et les toreros appellent encore Goya. D'autres diront si Araujo a raison, qui refuse à Goya toute compétence en fait de *corridos*, ou si nous devons croire les critiques, bien plus nombreux, qui voient au contraire en lui le plus autorisé comme le plus épris des *aficionados*. Quoi qu'il en soit, les artistes dorés et scintillants de l'arène, le peuple bariolé de *sol y sombra*, la brute massive et leste aux cornes homicides, les belles attitudes des *suertes*, le grouillement des gradins vibrants et la tache brûlante du cirque, tout l'éclat et tout le mouvement du spectacle national, c'était de quoi mettre en verve cet ardent fils de l'Espagne, ce passionné de vie et de couleur.

Mais où son art triomphe, c'est à peindre le monde picaresque des *majos* et des *majas*, qui peuple si spirituellement les cartons, dont on lui reproche d'avoir gardé l'amour jusque dans ses œuvres religieuses. C'est vraiment là qu'il a mis le meilleur de lui-même, ce qu'il y a dans son génie de plus clair, de plus sain, disons le mot, de plus classique.

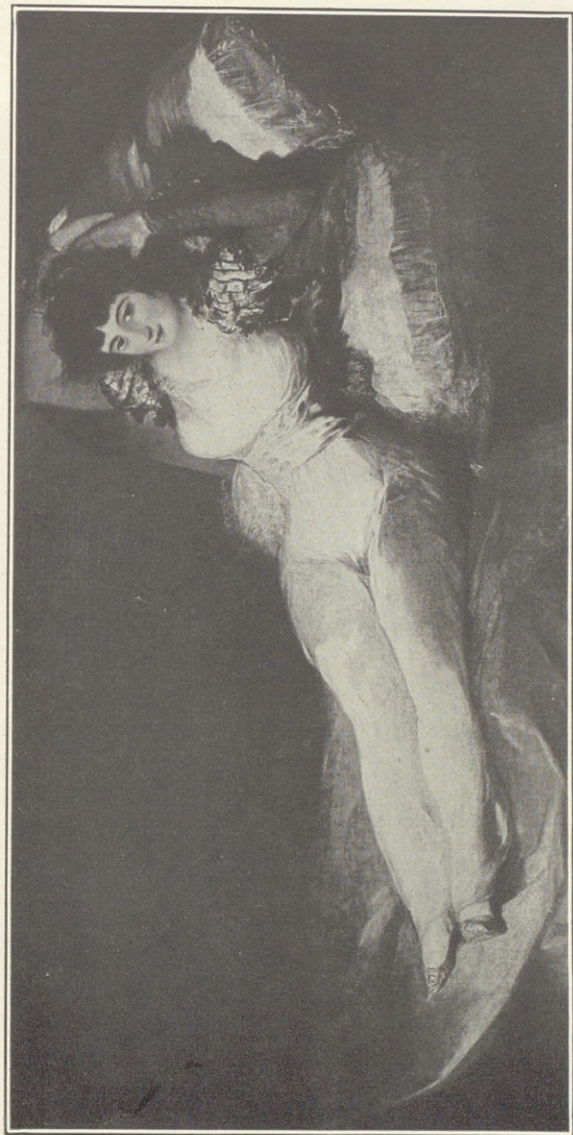
Les *Majas au balcon* sont vraiment un parfait tableau de genre, évocation d'un pays disparu.

Non point belles, ni même jolies, mais coquettes et provocantes à plaisir, l'une vêtue de clair avec mantille noire, l'autre vêtue de sombre avec mantille blanche, le sein nu, les yeux ardents, vraiment *saladas* et *resaladas*, tandis que derrière eux leurs galants dignes d'elles, embossés jusqu'aux yeux dans leur cape, la *montera* en bataille, servent de repoussoir à leur visage lumineux, nous sentons bien que tout à l'heure, dans le frémissement soulevé par une fière et décisive estocade, les deux ardentes mañolas jetteront au beau matador irrésistible, leur gant, leur éventail, leur mouchoir et leur cœur.

Mais Goya va plus loin encore; les deux majas étendues du Prado, celle qui est vêtue, celle qui est nue, sont de plus haute valeur encore.

Les critiques, d'ordinaire, sacrifient la *Maja desnuda* à la *Maja vestida*; seul, à notre connaissance, M. E. Bertaux l'a défendue, et nous croyons qu'il a raison. Certes, cette dernière est un morceau de maître, et rien n'égale l'audacieuse habileté du peintre à révéler les charmes qu'il cache sous de traîtresses batistes, à voiler sous de chastes, mais trompeuses apparences, l'appel ou le souvenir de la volupté. Les deux bras levés et ramenés derrière la tête dans leurs manches jaunes, la brune chevelure frisée qui se rebelle, font un cadre d'une incomparable harmonie au visage ardent et aux yeux prometteurs. Mais, comme l'a dit M. Bertaux,

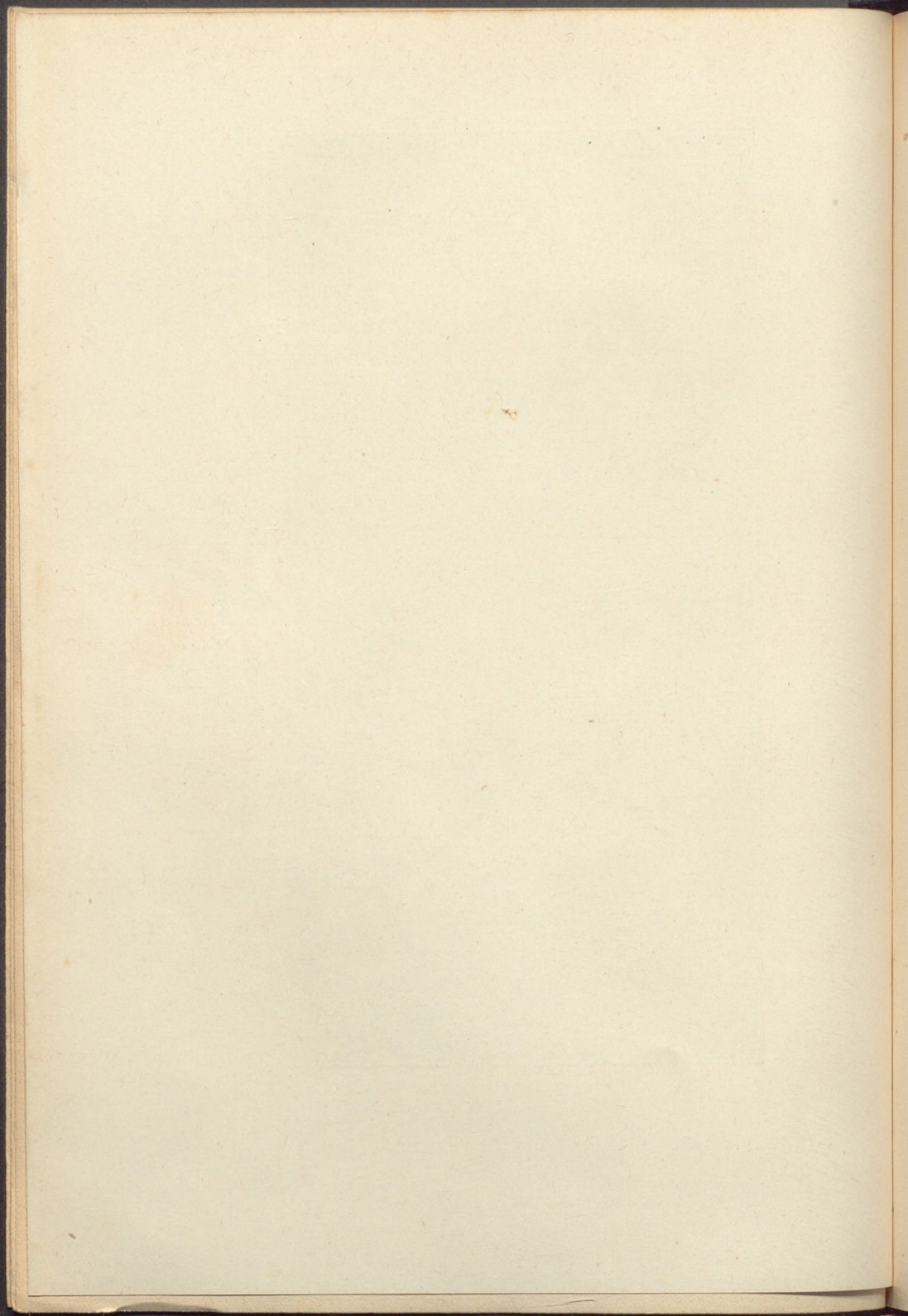
l'autre Maja est peut-être le morceau de nu le plus savoureux qui soit au monde. Petite, avec sa taille de guêpe, ses hanches pleines, ses jeunes seins opulents et mûrs, ce n'est point une beauté classique, où s'incarne la vision d'un peintre tourmenté d'idéal, mais c'est, cueillie dans la nature vivante et palpitante, une fleur de joie et de plaisir dont l'arome pervers enivre, et que l'artiste eut sans doute le bonheur de respirer aux jours amoureux de sa jeunesse. Il en peignit l'image spirituelle et brillante dans l'allégresse que donne la pleine maîtrise de la pensée et de l'outil, et jamais pinceau d'une touche plus légère ne fit chanter la lumière sur une chair blonde plus voluptueusement abandonnée.



Phot. Bulloz.

LA MAJA HABILLÉE.
Musée du Prado, Madrid.

Planche XII.





CHAPITRE V

Portraits

LES deux *Majas* et les *Mañolas au balcon* sont, en même temps que d'admirables tableaux de chevalet, d'admirables portraits, et nous conduisent par une charmante transition à l'étude des portraits peints par Goya.

A cette époque de sa vie et de sa carrière ils forment sans aucun doute l'œuvre principale du maître ; mais elle est si considérable, si variée, si dispersée, si incomplètement connue encore, qu'il ne peut être question de la passer en revue tout entière ; heureusement quel magnifique recueil de morceaux choisis on peut faire sans sortir des musées et des collections facilement abordables !

Goya est dans la force de l'âge, du talent et de la renommée. Peintre de Charles III, puis de Charles IV, aimé des reines et des princes, de

tous les membres de la famille royale, des ministres et des favoris, de Godoy après Floridablanca, de tous les courtisans, de tous les grands ; répandu et choyé dans tous les mondes, celui de la ville, celui du théâtre, celui de la haute galanterie, souvent aussi de la moins haute ; comblé d'honneurs académiques, — il est président de San Fernando en 1795, — gagnant de l'argent à sa guise, riche et roulant carrosse, il a les avantages de toutes les faveurs comme de toutes les séductions personnelles, des admirations et des inimitiés aussi, comme il était inévitable, que lui valent son talent, du prestige que lui donnent ses bonnes fortunes et ses amours. « Les rois sont fous de Goya, » écrivait-il déjà à son ami Zapater, lorsqu'il lui raconta le succès de son grand tableau de San Francisco el Grande. Un peu plus tard, le 1^{er} août 1786, à propos d'un accident de voiture qui l'avait fort mal accommodé, il exprime ses regrets d'un repos forcé en ces termes d'un amusant orgueil : « Je m'étais arrangé une vie fort enviable, et je ne faisais plus antichambre ; celui qui voulait quelque chose de moi venait me chercher ; mais je me faisais attendre, et si ce n'était pas un personnage très haut placé ou envoyé par un ami, je ne travaillais pour personne ! »

Cependant il travaillait pour beaucoup de monde.

Les rois, dont il devint le portraitiste attitré,

usèrent largement de son pinceau, et pour eux-mêmes, et pour tous les princes et princesses de la famille. Sauf le vieux Charles III, que l'on peut voir au Prado en costume de chasse, — encore l'attribution de ce tableau médiocre à Goya n'est-elle point certaine, — les autres monarques, Charles IV, et après lui Joseph et Ferdinand VII, que nous retrouverons plus tard, ne nous sont présentés qu'en grand costume officiel. Et comme ils furent, par une disgrâce toute spéciale, eux, leurs femmes et leurs enfants, d'une laideur remarquable, il a fallu tout le génie du maître pour nous intéresser à leurs tristes visages et à leurs tristes personnes que ne faisait guère valoir la somptuosité des uniformes ni la richesse éclatante des robes et des bijoux ; il a fallu surtout qu'avec le sentiment très juste de ce qui était le meilleur de sa nature, il eût le courage de ne pas tricher, ni seulement ruser avec la réalité, mais de la reproduire toute vive, avec ses tares, et de côtoyer spirituellement la charge et la caricature sans y tomber.

Charles IV était fâcheusement laid, trop grand, rougeaud, avec des yeux inexpressifs, un grand nez, une bouche édentée largement fendue, presque sans lèvres ; la reine Marie-Louise était plus laide encore en son genre, et qui pis est, quand Goya la peignit, vieillie, fanée, ridée, avec des prétentions. Que dire de l'Infante Maria Jo-

sefa, la vraie caricature de son frère, modèle tout trouvé des sorcières que Goya prodiguait dans ses *Caprices*, et qui avait la rage de faire reproduire son visage comique, ses cheveux emplumés, les diamants incongrus de ses oreilles, avec l'éternel emplâtre, mouche énorme, de sa tempe droite ? Que dire de l'Infant D. Antonio, ce gros magot empâté, du Prince des Asturies, que nous retrouverons si vulgaire sous le harnais royal de Ferdinand VII, de tous enfin, sauf quelques tout jeunes princes dont la grâce enfantine relève un peu l'esthétique de la famille ? Goya, quoique courtisan, eut le courage de les peindre tels qu'ils étaient, et eux du moins le bon goût de ne pas s'en plaindre. Ils en sont récompensés, car ils se survivent par lui, désormais inoubliables.

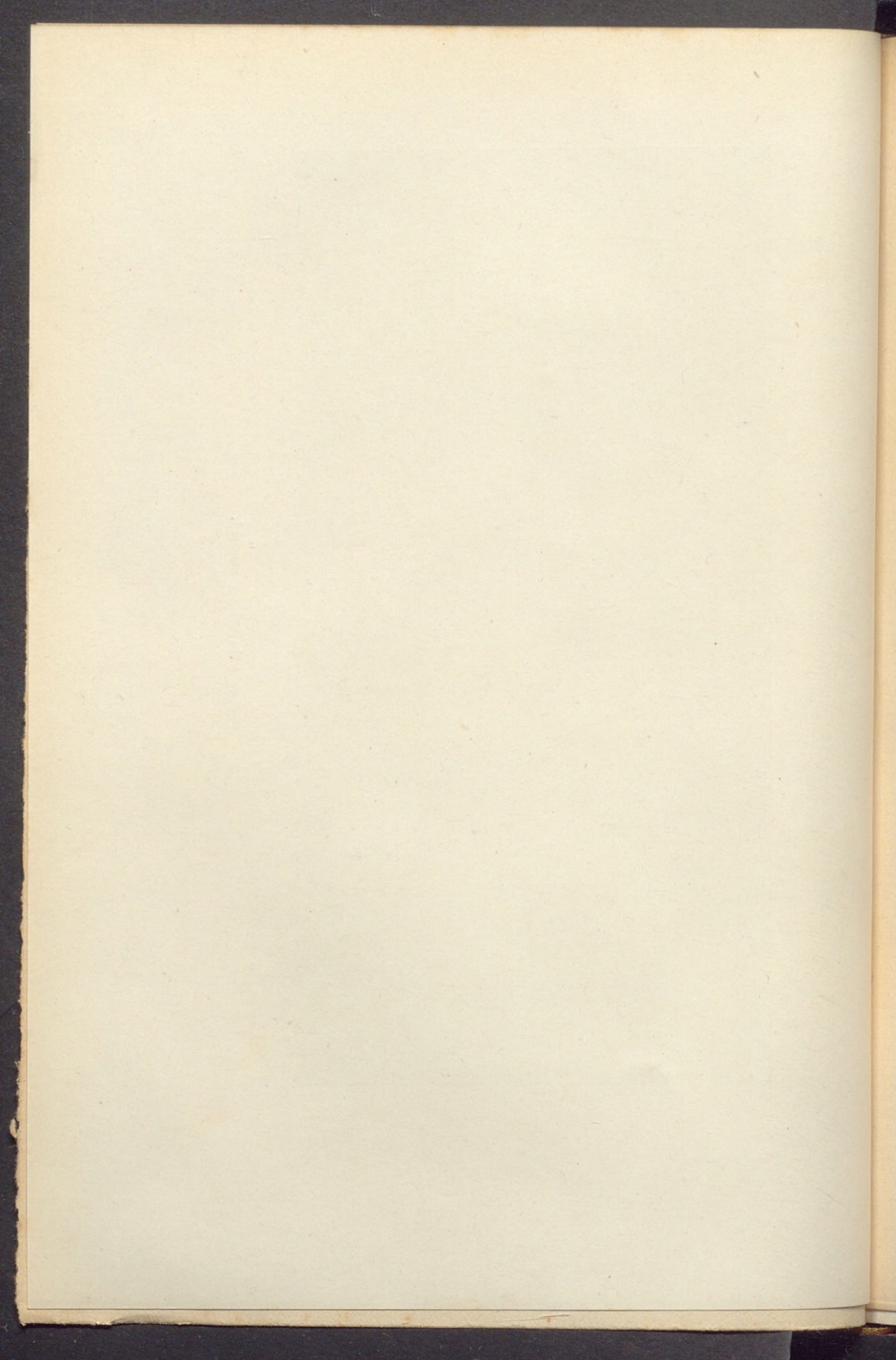
Quelques grandes « statues équestres » nous frappent tout d'abord. Charles IV, Marie-Louise nous sont présentés à cheval sur de gros genets andalous, se détachant sur un fond de Guadarama. Un fait saute aux yeux, l'imitation de Velázquez. Mais il faut l'avouer, les imitations sont très loin des modèles. Des bêtes royales de Velázquez celles de Goya n'ont gardé que l'épaisseur et la masse ; elles sont abâtardies et rondes, sans feu, sans âme ; Charles IV chevauche, et conduit d'une main molle, comme un bon bourgeois à la promenade s'abandonne à sa monture de tout repos ; Marie-Louise, ridicule en son accoutrement



Phot. Bulloz.

Planche XIII.

LA MAJA NUE.
Musée du Prado, Madrid.



de virago sur le retour, se rengorge et se cambre, sans autre souci que de faire des grâces prétentieuses, à califourchon sur sa rosse vulgaire.

Marie-Louise ! Goya l'a poursuivie de son pinceau impitoyable, avec quelle ironie, sous le voile de sa sincérité d'artiste. Voyez-la sous la mantille, dans la soie et la dentelle des piquantes mañolas, la gorge nue, les bras nus, et chaussée de satin : le portrait est magnifique, de franc et large métier, d'intense coloration noire ; les yeux pétillent et la bouche respire ; la laideur se fait sympathique. Quelle évocation de cette reine extravagante, de cette coquette impénitente, de cette amoureuse sensuelle et immorale attachée à un favori de bas étage, dont les sottises sans scrupules couvrirent de ridicule un mari débonnaire, de honte une chancelante royauté de décadence !

Nous retrouvons toute la famille royale groupée dans un grand cadre du Prado, très justement célèbre ; ils sont treize, tous debout, face au public, pour une exhibition solennelle ; en arrière, à gauche, dans la pénombre, s'estompe la tête du peintre devant un grand châssis vu à revers — souvenir évident de Velázquez et des *Ménines*. — La Reine est précisément au centre de la toile, comme il convient, le Roi, qui allait trop à la chasse, ayant perdu sa place ; Marie-Louise était la véritable souveraine de cette cour tombée en quenouille. Elle pose le bras droit sur l'épaule de

sa jeune fille, Doña Maria Isabel, et donne la main gauche au petit Infant Francisco de Paula Antonio ; le Roi est à sa gauche, le Prince des Asturies, Infant *primogenito* à sa droite, près d'une jeune dame, que l'on désigne couramment, par erreur, comme sa première femme, Maria Antonia, fille de Ferdinand IV de Naples, mais qui est en réalité sa sœur aînée, la Princesse de Portugal et du Brésil, les autres princes, princesses et altesses se massent de part et d'autre irrégulièrement. Tous se sont parés avec magnificence pour l'occasion ; le Roi, la reine, les princes, jusqu'au tout jeune nourrisson de la Reine d'Étrurie Maria Luisa ont exhibé leurs rubans, tout l'or, l'argent et les pierreries de leurs ordres, toisons d'or, croix, crachats de toute espèce ; les femmes ont choisi la fleur de leurs écrins, leurs colliers, les diamants de leurs oreilles et de leurs cheveux ; point de couronnes, cependant, ce qui étonne. Le luxe des bijoux convient bien au luxe des toilettes, velours pour les hommes, mousseline voilée de tulle d'or ou d'argent pour les femmes.

Goya a brossé largement bijoux et costumes, sans en préciser les détails, et ne cherchant, comme il est bien visible, que l'effet et l'harmonie. Des gris du fond et du brun du justaucorps royal jusqu'au bleu du Prince des Asturies et au vermillon du petit Infant Francisco de Paula, en passant par les blancs et les jaunes des robes de

la Reine et des princesses, c'est un chant joyeux de couleurs et de nuances qui s'opposent ou se complètent, se soutiennent ou s'atténuent, s'éclaircissent ou se voilent l'une l'autre avec autant de virtuosité que de goût.

Mais pour les figures de tous les personnages et pour les épaules et les bras nus des femmes, Goya les a dessinés avec une fermeté patiente, sinon toujours correcte, et en a poussé la peinture aussi loin qu'il le pouvait faire ; les têtes ressortent avec un relief particulier, qui leur donne une vie intense. Une seule est sacrifiée — celle de la Princesse de Portugal, dont on ne voit que la joue droite, le profil fuyant et se perdant dans la pénombre. — Était-elle donc d'une laideur bien embarrassante ? — Et pourtant Goya ne flatte pas dans ce tableau plus qu'ailleurs. Excepté le petit enfant, quelle collection de vulgarités, de vices, de décrépitudes ! La vieille Maria Josefa, plumet en tête et lourdes pendeloques aux oreilles, emplâtrée, à son habitude, bien qu'au second plan, nous attire avec ses yeux et son bec de chouette, ou, si l'on veut, de vilaine sorcière. Mais jamais le maître ne mit plus de verve qu'à peindre la tête de la Reine. Rien de plus vrai, que ce portrait de coquette impénitente, d'amoureuse vieillie qui ne désarme pas, témoin la grande flèche de diamants fichée au coin de son haut chignon, et qu'on retrouve aux cheveux de sa jeune fille et de l'Infante

Doña Carlota Joaquin, comme un bijou d'uniforme, ou comme l'emblème de cette cour d'amour. Mais la Reine se sauve du ridicule par une sorte de franchise hardie ; elle affiche sa laideur, comme elle affichait ses amours ; elle montre sans souci l'empâtement de ses traits, la maturité de son cou, de ses épaules et de sa gorge, son goût hors d'âge pour la parure avec une crânerie de bonne humeur qui les rachète ; elle est laide et vieille presque, et séduisante.

Godoy manque à cette réunion de famille ; il avait pourtant plus d'un titre à y figurer, dont le moindre est son mariage avec la comtesse de Chinchón, fille de l'Infant D. Louis. Il est vrai que le tableau est de 1800, et que Godoy n'était plus ministre ; en revanche l'Académie de San Fernando garde une grande toile de la même année, qui est très importante.

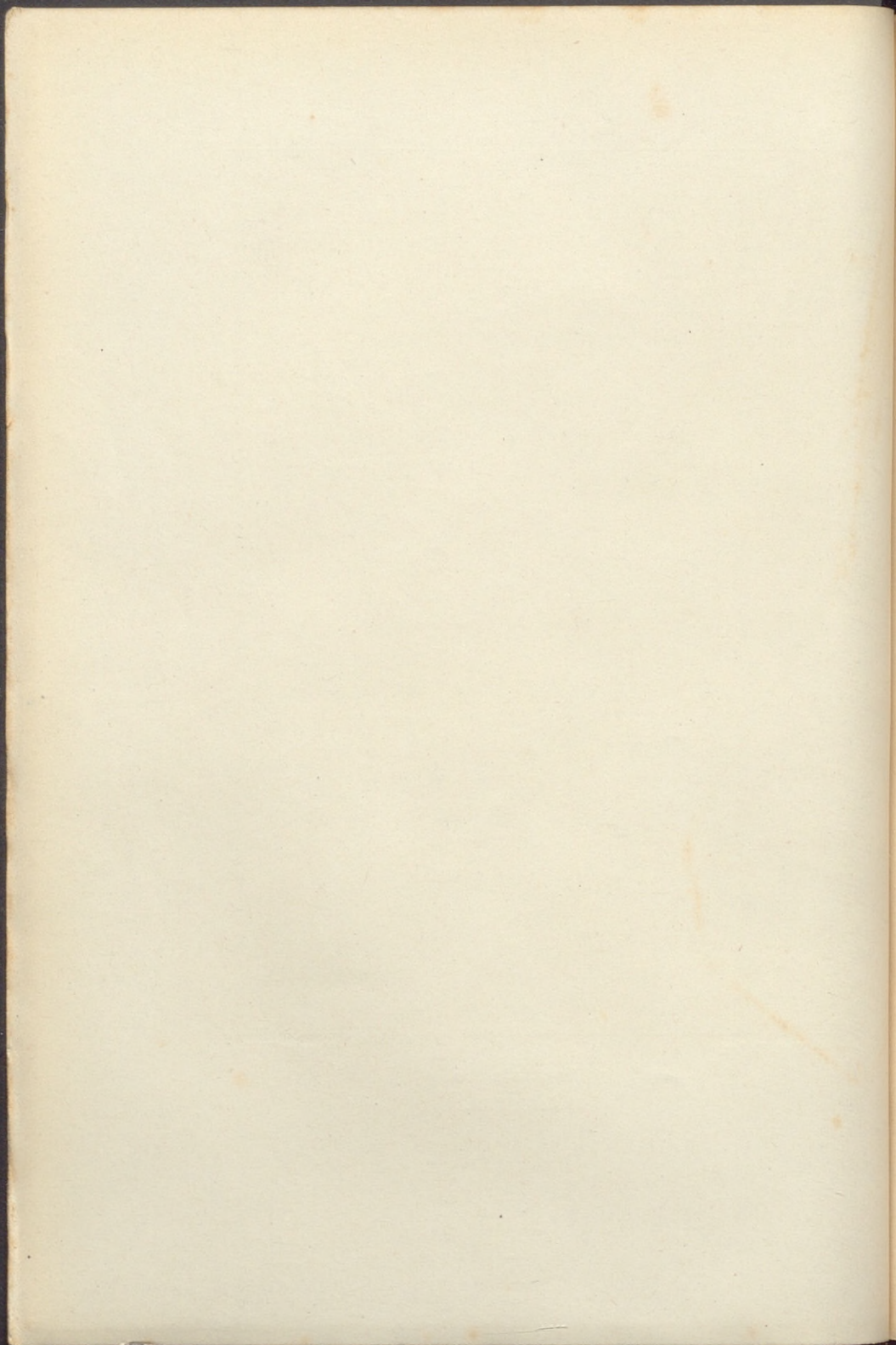
Le favori dont l'ascension fut si imprévue et si rapide, le simple garde du corps devenu en onze ans adjudant général, duc de la Alcuía, ministre des Affaires étrangères, et, après le traité de Bâle, Prince de la Paix, était à son aise dans les grandeurs et les honneurs qu'il récoltait avec une immorale désinvolture ; Goya a compris et exprimé à merveille la puissance de l'ambitieux cynique et satisfait. Le Prince, en grande tenue de général, est assis sur un banc de rocher, dans un paysage sombre de bataille, ayant derrière lui un aide de



Phot. Bulloz.

Planche XIV.

JEUNES FILLES.
Musée de Lille.



camp, des chevaux et des ordonnances, à gauche un drapeau rouge à écussons ; il tient un papier à la main gauche, et regarde par-dessus. La pose est mauvaise, cherchée et forcée ; il y a trop d'apparat pour un soir de bataille ; le visage n'est pas agréable : c'est la faute du modèle, gros, rougeaud, et sans finesse. Mais la peinture est superbe, d'une vivacité, d'une intensité merveilleuses ; les rouges du col et des revers, des poignets, de la ceinture, la cocarde du chapeau, le drapeau vibrent sans être criards et s'harmonisent avec le rouge du visage et des mains ; le portrait, à cet égard, est l'un des plus beaux du maître.

Deux autres grands portraits de famille sont célèbres dans l'œuvre de Goya. L'un, qui appartient au Duc de Sueca, comte de Chinchón, représente l'Infant D. Luis, frère de Charles III, assis avec sa femme Maria Teresa de Vallabriga, et entouré de ses enfants et de quelques serviteurs ; Goya lui-même y apparaît, les pinceaux à la main ; détail curieux, la Princesse est aux mains de son coiffeur qui la poudre. Le tableau est assez ancien, datant de 1783.

L'autre nous montre le Duc et la Duchesse d'Osuna avec leurs quatre enfants. On sait quels liens d'amitié unit Goya avec ces grands seigneurs ; nous avons dit comment il fut chargé à deux reprises, de décorer l'Alameda d'Osuna. C'est pour le Duc qu'il exécuta les deux scènes

de la vie de saint François de Borja de la cathédrale de Valence. Le portrait de famille est de 1788 ; Goya devait à son protecteur un tableau de prix, il paya largement sa dette, car l'œuvre est au Prado l'une des plus admirées.

C'est un harmonieux poème d'intimité calme et de bonheur domestique ; l'élégance naturelle de la *grandeza* s'y joint à la simplicité de bon goût des gens d'esprit. Le père, la mère et les enfants sont soignés et parés comme il convient aux habitudes de la richesse et de la vie noble ; mais en leurs beaux vêtements, rien qui parle ou vibre trop. La maman est toute fine et mince, dans sa robe de moire grise au délicat plastron rose ; sa tête jeune, un peu fatiguée, s'auréole de cheveux sobrement poudrés, et le doux regard sérieux suit le nôtre. Le père, vêtu d'un pourpoint noir à bordure d'argent brodé, se montre tout simple et tout brave homme, sans prétention et sans pose, donnant la main à l'une de ses jolies fillettes. Et cette fillette, sa sœur et ses deux frères sont proprement un charme : grâce et joliesse, minois éveillés et naïfs, tout étonnés de l'aventure qui les campe ainsi immobiles devant le chevalet du peintre, et fixe trop longtemps leurs mouvements et leurs jeux, rien n'égale la grâce de ces quatre têtes blondes.

A vrai dire, Goya est probablement un peu suspect de flatterie. La Duchesse était-elle cette mère

et cette épouse parfaite dont le calme visage un peu triste reflète une irréprochable vertu ? Elle aimait fort le monde et ses dangers galants. Les mauvaises langues ont dit que la Duchesse d'Osuna, aimait beaucoup la peinture et beaucoup aussi le peintre. Elle le disputait à la Duchesse d'Albe. S'il y eut lutte, elle fut vaincue ; sa rivale était d'autre force.

Goya ne fut en somme, nous le montrerons clairement, qu'un faux *afrancesado*. Aussi son empressement à saluer Ferdinand VII restauré, malgré la piètre valeur du prince, n'est-il pas pour nous surprendre.

Celui-ci se montra d'ailleurs assez bon roi ; il pardonna ses étranges faiblesses à l'ancien peintre de Charles IV, devenu sans vergogne peintre de Joseph, et prêt avec la même aisance à devenir peintre de la chambre de Ferdinand VII. « Vous avez mérité, lui dit-il, plus que l'exil, la corde, mais vous êtes un grand artiste et nous oublions. » Goya aurait eu de quoi répondre, si les courtisans pouvaient répondre.

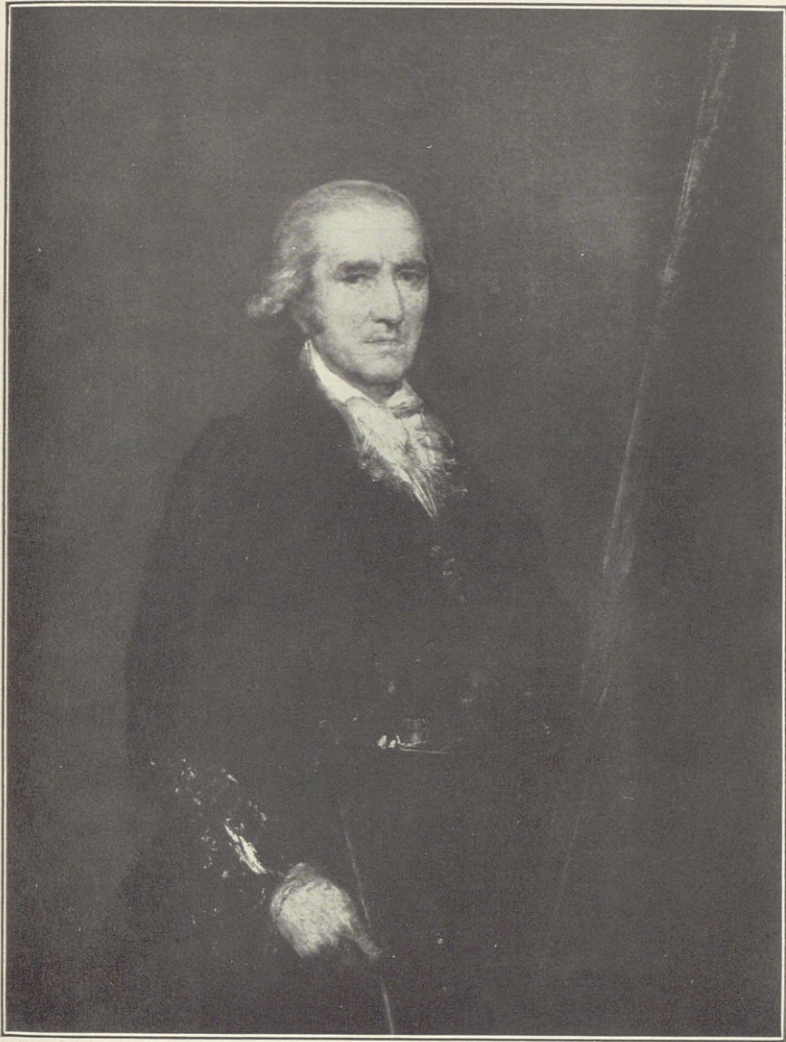
Rentré en faveur, il reçut une importante commande, une série d'épisodes de l'invasion française, en particulier de la défense de Saragosse. Ce fut pour le peintre l'occasion d'un voyage vers le pays natal, mais d'un voyage qui tourna mal ; il dut, après bien des déboires, s'arrêter avec son compagnon, son élève Luis Gil Ranz, à Renales,

et attendre l'occasion favorable pour retourner à Madrid. La commande resta lettre morte ; le *Deux* et le *Trois mai*, les *Désastres de la guerre* n'eurent pas de suite ; l'inspiration était épuisée.

En revanche, redevenu peintre de la Cour, Goya dut multiplier les portraits de Ferdinand Roi, comme il avait jadis multiplié ceux du Prince des Asturies. On en connaît au moins six, dont un équestre, grandeur nature ; ils ne sont pas des meilleurs.

Le peintre fut mieux inspiré par les courtisans que par le monarque ; il a signé « *El Excmo Sr-Duque de San Carlos por Goya, año 1815.* » On ne peut rêver portrait de seigneur plus vivant, avec une légère pointe d'ironie spirituelle. Le Duc, en grand costume de ministre, tout charmé d'ordres, s'avance le jarret tendu, la main droite posée cavalièrement sur le jonc, insigne de son pouvoir. Que disons-nous, il s'avance ? Il se présente, il se montre, il s'offre avec une fatuité supérieure, il offre sa tête frisée, ses yeux myopes et subtils, sa bouche narquoise ; il offre sa main noble, son mollet avantageux ; il offre son habit, ses dorures et ses ceintures ; il est important et frivole ; c'est le type raffiné de la suffisance et de la morgue satisfaite. Jamais d'ailleurs Goya ne s'est montré plus habile virtuose à faire jouer les noirs et les gris.

Nous avons dit qu'il est difficile de fixer des dates aux portraits peints par Goya quand il n'a pas pris soin de les dater lui-même. Il n'est pas

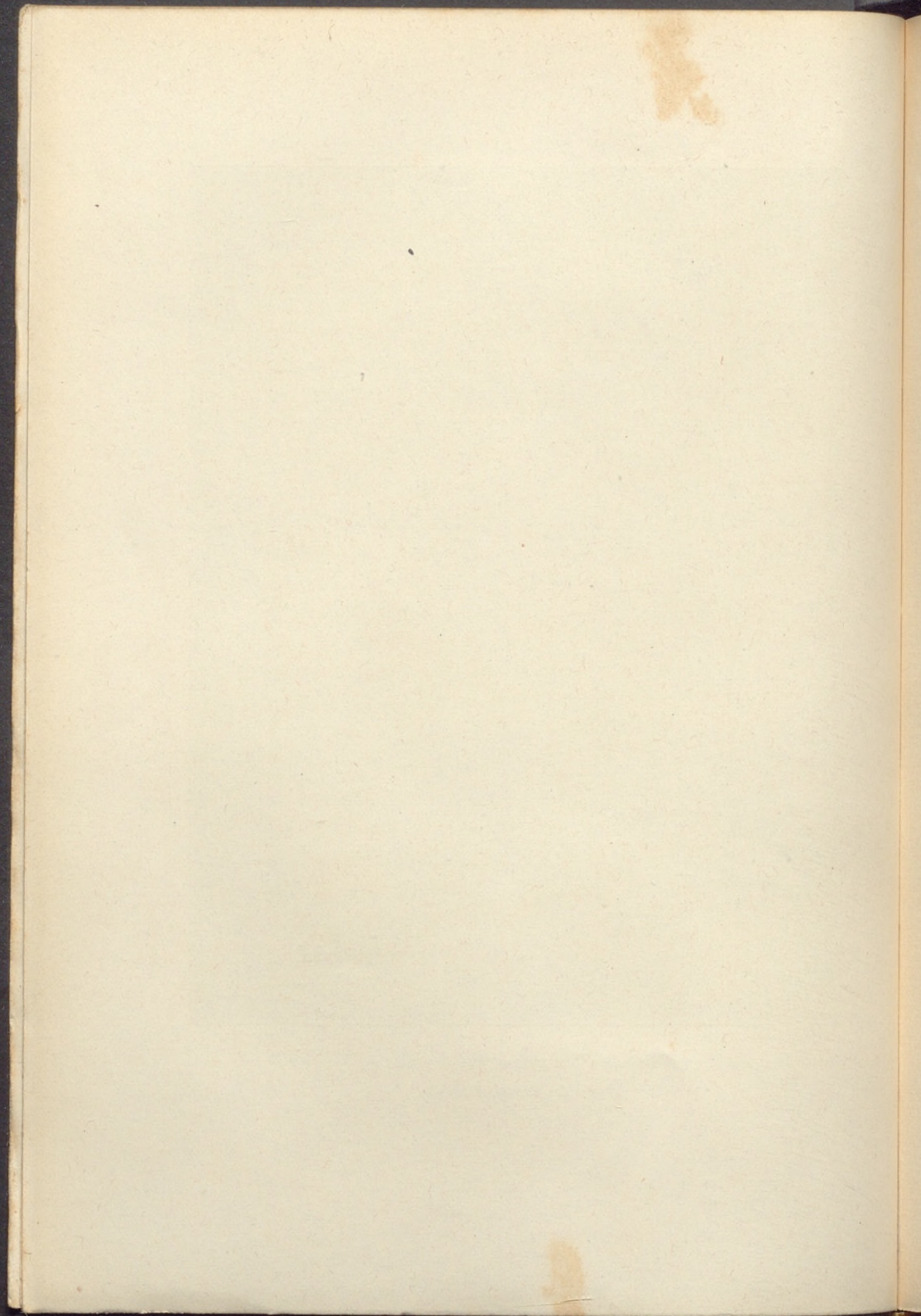


Phot. Bulloz.

Planche XV.

PORTRAIT DE FRANCISCO BAYEU.

Musée du Prado, Madrid.



douteux qu'il continua après 1813 à reproduire les traits de beaucoup des personnages de la restauration. Mais pour quelques-uns seulement nous avons la certitude.

Ainsi il n'est pas douteux que les portraits de Wellington sont postérieurs à 1813. L'un d'eux, le plus important, portrait équestre de grandeur naturelle, est inachevé.

De même le grand portrait équestre de Palafox, au Musée du Prado, ne peut être que postérieur à la retraite des Français ; il est grand, théâtral et médiocre, mais vaut pourtant qu'on s'y arrête, à cause des défauts mêmes. Le souvenir de Velázquez est évident, il est moins encore qu'ailleurs à l'avantage de Goya. Le cheval est un vrai monstre, courtaud, ventru, ballonné, difforme, mal enlevé sur ses pattes de derrière, et comme posé de travers, de robe invraisemblable. Comment Goya, si fidèle observateur des hommes, a-t-il si mal vu les bêtes ? Quant au cavalier, il nous paraît raide et compassé ; ce n'est pas ainsi que l'on rêve le héros ardent de Saragosse, et l'incendie qui flambe à l'horizon livide évoque un plus rude combattant que ce général de parade empanaché. Cependant son visage laid, vulgaire, mangé d'affreux favoris, mais où brillent de petits yeux enflammés sous un vaste bicornes en bataille est d'une vérité puissante qui suffit à racheter l'imperfection de l'ensemble.



CHAPITRE VI

Goya graveur. — D'après Velázquez.
Les Caprices et les Nouveaux Caprices. — Lithographies.

LES tableaux de Goya avaient assuré sa réputation et sa fortune en Espagne : hors d'Espagne il était inconnu, car nulle de ses toiles n'avait émigré. Il doit à ses gravures, eaux-fortes et lithographies, et à ses innombrables dessins, sa notoriété, puis sa gloire étrangère. Encore ne devint-il fameux qu'après sa mort, en France d'abord, puis dans le reste de l'Europe.

Dans son pays, d'ailleurs, on ne semble avoir tout d'abord attaché qu'une importance très secondaire à ces productions légères de son génie, qui maintenant sont prisées si haut. La gravure pourtant l'avait tenté d'assez bonne heure. Après un *Aveugle chantant*, il se mit à traduire à l'eau-forte quelques toiles de Velázquez, de celui qu'il disait

son maître avec Rembrandt et la Nature. Les planches datent de 1778; il avait trente ans. Les cuivres, pour la plupart, sont conservés à la Chalcographie Royale; les épreuves en ont été tirées en très grand nombre; les premières seules ont de la valeur. Goya y montre un métier d'emblée très habile, digne de celui qu'il interprète. Mais sa forte personnalité se prêtait mal à la traduction; il transforme complètement son modèle. Aux larges clartés franches, au modelé lumineux il substitue les jeux savants et les oppositions vigoureuses de l'ombre et de la lumière, et traduit Velázquez avec les yeux de Rembrandt.

Ne regrettons pas cette trahison; elle a préparé la création absolument originale, unique et inimitable des *Caprices*.

C'était, sous la forme primitive, une suite de 72 planches à l'eau-forte mêlée d'aquatinte. Goya, sans nul doute, y travailla longtemps avant la date où elles parurent (1796-1797). En ces œuvres très diverses tant par la composition que par les sujets et le style, sa fantaisie débridée se reposa pendant des années des grands travaux de commande. Distractions et libres jeux du plus passionné des satiriques, voilà ce que furent vraiment les *Caprices*. Le Goya des *Caprices*, c'est Juvénal plus farouche, plus violent, et, par bonheur, sans rhétorique ni littérature, avec en plus le gros rire, la caricature et la bouffonnerie.

Mais l'étude de ces pages illustres n'est ni simple ni facile. La critique l'a, dès l'origine, obscurcie comme à plaisir.

Si l'on s'en tenait aux paroles mêmes de Goya, tout serait fort clair. « J'ai choisi, dit-il, des sujets qui donnent une occasion de stigmatiser des préjugés, des impostures, des hypocrisies consacrées par le temps... Aucune de mes planches n'est une satire personnelle. » Mais on n'a pas voulu le croire, et l'on a affirmé, plusieurs affirmé encore que les *Caprices* sont l'impitoyable et sanglante satire du monde et de la cour où vécut l'artiste. Nul n'y serait épargné, ni la Reine ni Godoy, ni tous ces comparses dignes d'eux, la duchesse-comtesse de Benavente, Galinsoya, le médecin ignorant comme un âne, Carnicero, médiocre peintre, Urquiyo, grotesque diplomate, comme dit M. Paul Lafond, et bien d'autres, ni, bien entendu, les frocards de toute espèce, contre qui le graveur distille une haine très particulière.

Des clés, naturellement, furent forgées dès le premier jour. La malice et la rancune des contemporains trouvèrent belle matière. Mais abstenons-nous d'injustice. On l'a bien remarqué, tous ces gens ainsi bafoués ou cloués au pilori, ce sont les amis, les protecteurs de Goya; les *Caprices*, tels qu'on les explique, seraient pour lui déshonorants; l'art et le génie n'excusent pas la lâcheté. N'accusons pas Goya de cette trahison, au prix de quoi

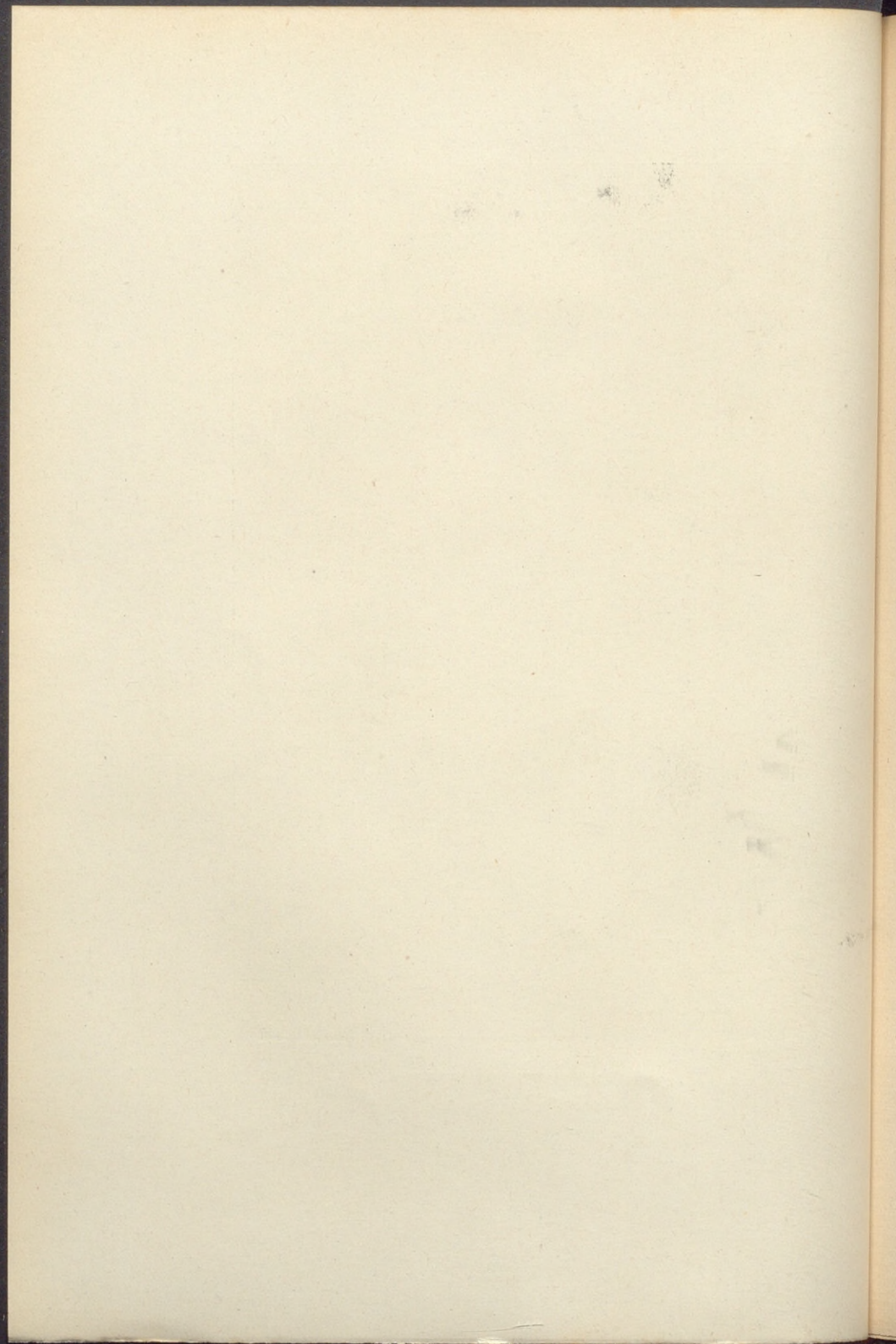


Phot. Braun.

Planche XVI.

ISABELLE COBOS DE PORCEL.

National Gallery, Londres.



ses palinodies politiques de plus tard ne seraient que des peccadilles. D'ailleurs un fait prime tout : en 1803 Charles IV, sur l'avis du Prince de la Paix lui-même, acheta les planches au moment d'une seconde édition, et donna à l'artiste une pension annuelle de 12 000 réaux. Faut-il admettre chez Godoy tant d'insolence dédaigneuse, chez le Roi tant d'indulgence débonnaire, chez tous les deux tant d'esprit ?

Non ; les *Caprices* ne sont pas un album à clef ; il suffit de l'ouvrir pour s'en convaincre : pas une planche qui ne soit du domaine commun de la satire. Des jeunes et jolies femmes accordant leur main à de vieux magots, des beautés peu farouches plumant à qui mieux mieux leurs pigeons, qu'elles balaient prestement une fois nus et sans un maravédis ; des duègnes horribles murmurant aux jolies filles leurs messages ou leurs conseils, des majas cyniques, de tristes vieilles coquettes jusqu'à la mort, c'est le monde éternel de la galanterie tarifée et des tristes amours ; et des savants, des moralistes, des critiques, des médecins qui sont des ânes, des prédicateurs qui sont des perroquets sont-ils donc un thème rare ? Et des moines ignares, ivrognes et paillards, des chats-fourrés engraisés aux dépens de la justice, n'est-ce pas le vieux motif banal, mais toujours jeune, où s'égaie dans tous les siècles la verve populaire, où se vengent par la satire et la caricature les victimes des bas-

esses humaines et la morale violée? Que si, par exception, l'attaque de Goya semble plus précise et personnelle, elle n'est pas bien méchante et ne passe pas les droits de la caricature spirituelle. Mais est-il si indispensable de trouver des noms? Si la malignité publique les a précisés, Goya doit-il en porter la peine?

D'ailleurs il est nombre d'eaux-fortes qui ne donnent nulle prise à l'allusion méchante et sont, pourrait-on dire, de simples sujets de genre. Exemples : *La Cruche cassée* où l'on voit une mère donner la fessée à son fils pour un méfait domestique; *Que viene el Coco!* Voici le boiteux! une mère qui menace ses enfants de Croquemitaine, selon le sot usage; *Parce qu'elle fut sensible!* une des mille et une amoureuses emprisonnées et pleurant pour la faute lâche de Don Juan; *Garçons, à l'ouvrage!* poste pittoresque de contrebandiers ou de brigands, et bien d'autres.

Une vingtaine de planches, et non des moins curieuses, sont de pures scènes de sorcellerie où il faut être au moins sorcier pour trouver autre chose que les libres ébats d'une fantaisie truculente, et les mêmes songes qui ont inspiré quelques-uns des plus effrayants sabbats de la Maison de Goya.

Il est resté deux commentaires de chaque Caprice, rédigés par l'artiste lui-même, et dont on a fait grand bruit; ils ont été plusieurs fois publiés

et eux-mêmes commentés. Ils sont, il faut l'avouer, ou très obscurs ou très vagues et plats, contrastant de fâcheuse manière avec le relief plus que vigoureux des images. Mais cela tient-il, comme on l'a écrit, « à ce que le malin artiste, s'est plu à compliquer un sujet déjà très énigmatique d'une paraphrase presque toujours à côté, et qui n'est destinée qu'à fourvoyer son monde » ? Non ; loin de Goya les subtilités hypocrites ; nous ne concevons pas ainsi ce violent, ce passionné, disons ce brutal. Si ses commentaires semblent mous, c'est que sa plume ne vaut pas sa pointe ; et l'on peut dire, pour son excuse, qu'il les écrivit sur le tard, quand ses souvenirs et son intelligence étaient tant soit peu affaiblis.

L'essentiel est que les *Caprices* sont une œuvre de premier ordre, par l'idée, l'expression, la technique ; beaucoup sont admirables, quelques-uns seulement médiocres ou mauvais.

Certaines sorcelleries ne valent que par la cocasserie des vieilles têtes grotesques et des corps hideusement décharnés. Mais on est embarrassé pour choisir parmi tant d'autres pièces où la satire rit ou mord tour à tour, spirituelle ou féroce, où la bouffonnerie devient épique, où toutes les bassesses, toutes les tares, tous les vices, toutes les turpitudes physiques ou morales sont dénoncés, dévoilés, par un observateur aigu et cruel, bafoués et châtiés à coups de burin impitoyables.

Voulez-vous vous égayer aux dépens des savants qui sont des ânes, ou des nobles qui ne sont que des sots? Voyez la planche 37, *Si sabra mas el discipulo* (Est-ce que l'élève en saurait plus?) où une classe d'ânon bourrus, plaisants écoliers, braient l'alphabet sous la fêrulle d'un plaisant maître Aliboron; voyez la planche 40, *De que mal morira?* grave consultation que donne un docteur âne à un malade dans le coma; voyez la planche 39, *Hasta su abuelo*, (Jusqu'au dernier de ses aïeux) où il est clairement prouvé qu'un âne, même blasonné, n'aura jamais qu'une lignée d'ânes.

Voulez-vous la satire, spirituelle encore, mais déjà cinglante, de l'impénitente coquette? Voyez *Hasta la muerte* (Jusqu'à la mort) (pl. 55); c'est l'une des plus belles. En présence de deux jeunes galants, payés sans doute pour prendre leurs mines d'attention flatteuse et admis à son petit lever, une horrible vieille édentée, flétrie, usée jusqu'aux os, s'affaire à sa toilette élégante. A sa tête de fée Carabosse elle essaie un bonnet à grandes coques de ruban tandis que sa *doncella* serre son corset sur son squelette; ses radius sortent nus de ses manches courtes, ses fémurs et ses tibias où s'appliquent des bas brodés transparaissent sous sa jupe fine, ses carpes et ses métacarpes s'allongent dans des socques à hauts talons; et pour comble sa face grotesque se double dans un grand miroir, accusant par deux fois les yeux éraillés, le nez crochu, le

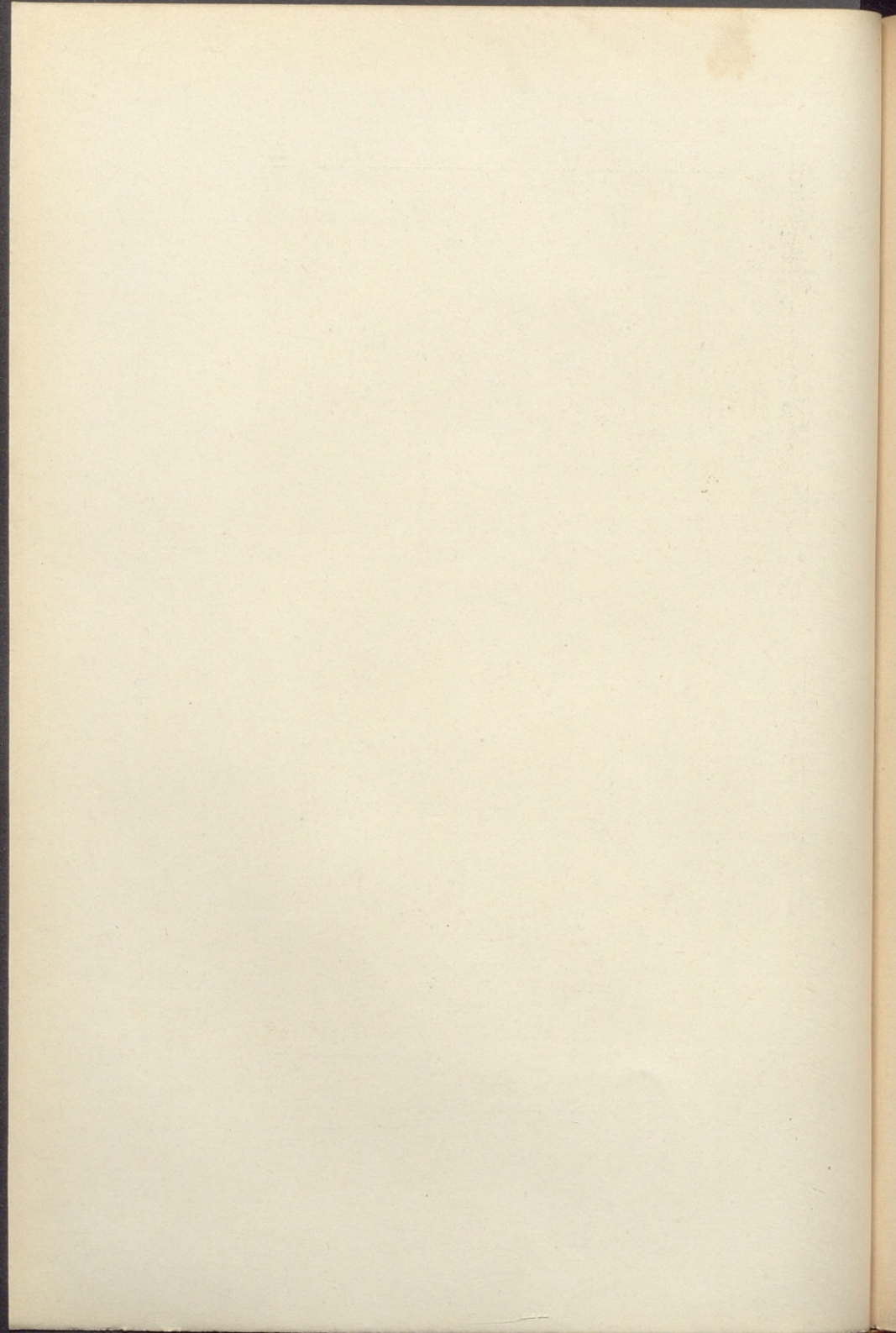


Phot. Anderson.

Planche XVII.

LA TIRANA.

Acad. S. Fernando, Madrid.



retrait de la bouche édentée, la saillie poilue du menton.

Puis la pensée s'élève ; le drame suit la comédie. *No hay quien nos desate?* (Qui donc nous détachera?) C'est le supplice des mal mariés ou des amants fourbus, liés encore après la rupture physique et morale en des chaînes éternellement rivées. Les malheureux, dos à dos, attachés par la taille, sont impuissants à rompre l'horrible nœud ; lui se débat en efforts tragiques ; elle toute jeune, laissant apparaître la grâce de son corps en fleur, pleure et agite ses bras désespérés, tandis qu'une chouette monstrueuse, aux ailes déployées, pose sa griffe sur la tête de l'infortunée.

D'autres préféreront peut-être la planche 59. *Y aun no se van*, (Et ils ne s'en vont pas encore!) Théophile Gautier l'admirait fort et l'a décrite en termes qui la valent : « C'est effroyable, et Dante lui-même n'arrive pas à cet effet de terreur suffocante. Représentez-vous une plaine nue et morne, au-dessus de laquelle se traîne péniblement un nuage difforme comme un crocodile éventré ; puis une grande pierre, une dalle de tombeau qu'une figure souffreteuse et maigre s'efforce de soulever. La pierre, trop lourde pour les bras décharnés qui la soutiennent, et qui sont tout près de craquer, retombe, malgré les efforts du spectre et des autres petits fantômes qui raidissent simultanément leurs bras d'ombre ; plusieurs

sont déjà pris sous la pierre un instant déplacée. L'impression de désespoir qui se peint sur toutes ces physionomies cadavéreuses, dans ces orbites sans yeux qui voient que leur labeur a été inutile, est vraiment tragique ; c'est le plus triste symbole de l'impuissance laborieuse, la plus sombre poésie et la plus amère dérision que l'on ait jamais faite à propos des morts. »

Sans doute la profondeur de l'idée lamentable s'adjoignant ici à la beauté du style, l'œuvre se détache des autres en superbe saillie ; elle ajoute à l'ensemble une note de sombre philosophie. C'est un des songes les plus douloureux et les plus passionnés qui hantèrent Goya, et dont il a fait l'émouvant aveu. En effet, la gravure 43 nous montre un dessinateur tombé de sommeil sur le bord de sa table ; un vol de hiboux et de chauves-souris effarés rôde autour de lui dans l'ombre ; un chat assis près de sa chaise darde ses yeux ardents et énigmatiques ; sur le flanc de la table cubique une légende dit : *Le sommeil de la raison enfante des monstres*. N'en doutons pas : le dessinateur, c'est Goya lui-même et cette page inattendue, gravée d'un trait léger et sûr, très lumineuse et très fantastique, voilà la véritable clé des *Caprices* ; l'artiste lui-même a pris soin d'expliquer son inspiration, son génie, le délire fécond de son imagination et de son rêve.

Quant à la technique des *Caprices*, elle est aussi

très originale; Goya se l'est créée à sa mesure. S'il emploie la seule eau-forte, c'est avec une sorte de fièvre ardente. Le procédé est rapide, il le veut plus rapide encore. Ou son burin court avec un brio léger en lignes fines, en hachures à peine appuyées, cernant les lumières franches, en pointillés précisant les détails menus, ou il appuie avec rage, brouillant les traits violents, les écrasant en noirs brutaux. Dans sa hâte de fixer ses impressions tumultueuses, de s'attaquer plus vite à chacune des idées qui bouillonnent en son cerveau, il charge la pointe à la main comme en pleine aventure, et si le dessin s'en ressent trop souvent, toujours aussi le retrouve-t-on savant dans les gestes, les attitudes, les raccourcis. Les fautes, Goya ne nous laisse ni le temps ni le souci de les voir. Et qu'importent les fautes qu'efface splendidement l'art instinctif des oppositions et des contrastes, qu'entraîne à la dérive le flot intarissable d'une verve géniale?

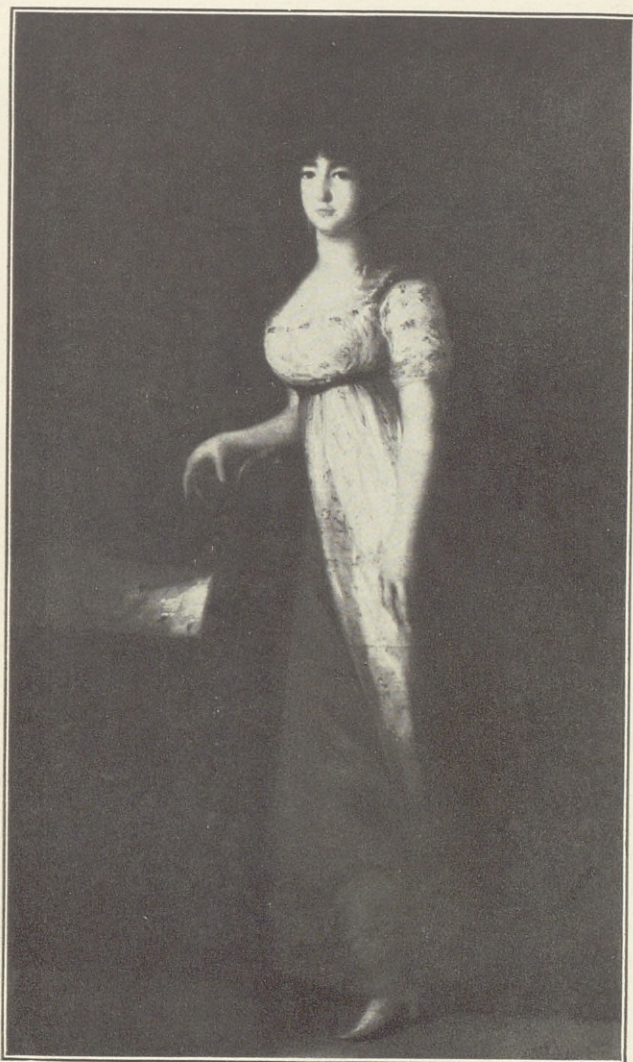
Il arrive même que l'eau forte ne suffit pas à la hâte créatrice de Goya; il appelle à son secours l'aquatinte, qu'il a peut-être inventée, dont certainement il a fait un emploi tout nouveau. Son procédé consiste à délayer et comme à noyer dans une teinte plus ou moins claire ou noire les morsures de l'eau-forte, d'où économie de temps, distribution plus souple des lumières et des ombres. Il est rare que l'artiste s'abstienne de recourir à cet

usage commode, tout au moins pour les fonds et les accessoires — que d'ailleurs il ne prodigue pas — et les parties sombres des vêtements et des chevelures. Même dans l'exquis portrait de lui-même qui sert de frontispice aux *Caprices*, et si souvent reproduit, l'aquatinte donne au fameux bolivar l'étonnant aspect pelucheux qu'aurait vainement cherché l'eau-forte.

Parfois aussi le procédé se suffit à lui-même et l'on peut citer dans les *Caprices* au moins deux planches (32 et 39) où ne paraît pas un trait de burin; elles semblent de véritables lavis, et ne vont pas sans quelque mollesse qui nous étonne; elles manquent d'accent.

Bref la facture des *Caprices* est ce qu'on pouvait attendre d'un artiste aussi personnel. Les effets à la Rembrandt ont certes inspiré notre Espagnol; mais il reste Goya, et sait créer pour des impressions, des pensées et des images qui ne sont qu'à lui la technique la mieux adaptée, la technique impressionniste qui n'est qu'à lui.

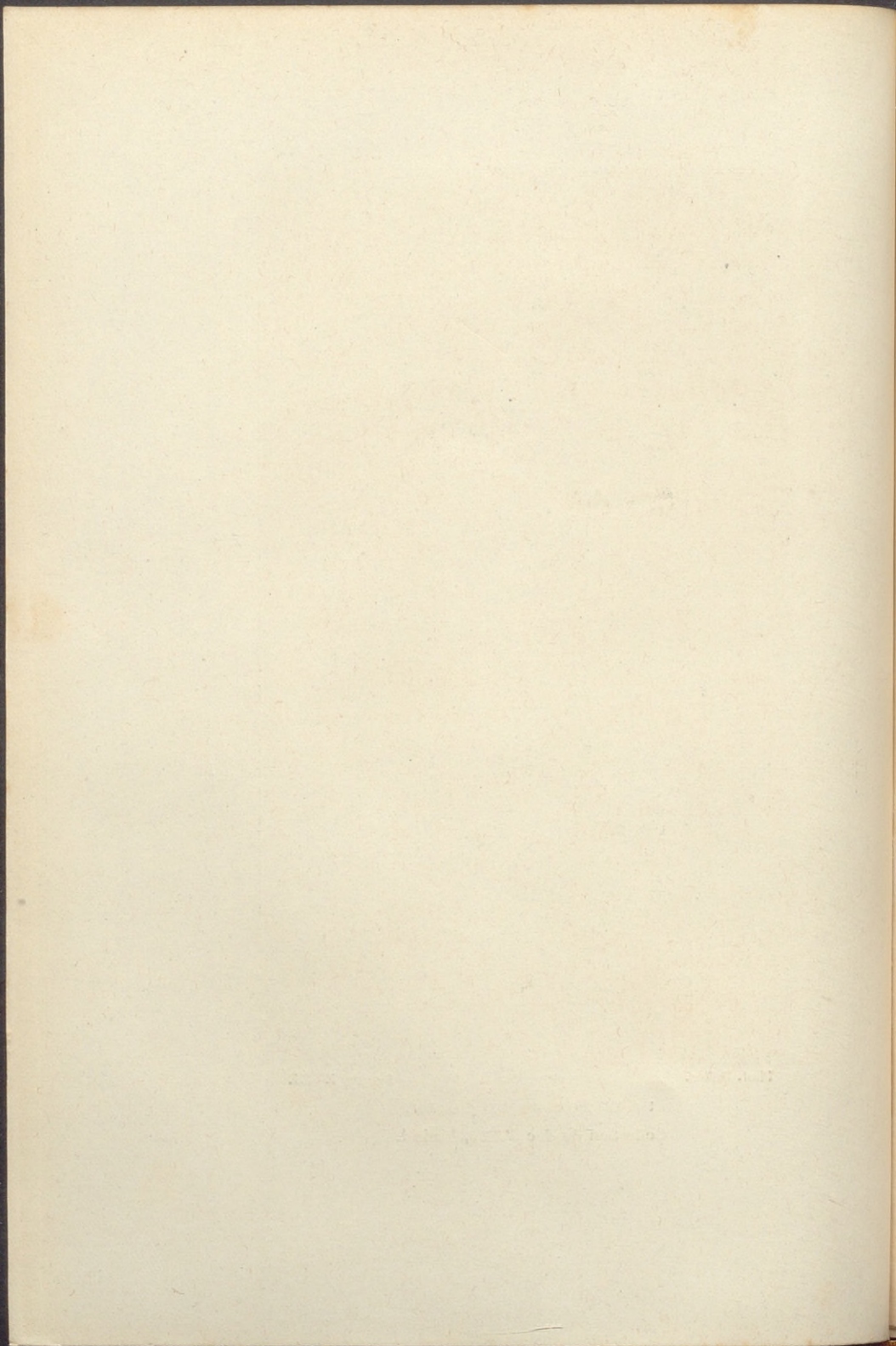
Il existe un recueil intitulé *Nouveaux Caprices*, que l'on donne d'ordinaire comme une suite des *Caprices* et dont plusieurs pages étaient déjà connues quand M. Paul Lafond les publia en 1907. Cette suite, donnée par le fils de Goya à D. Federico de Madrazo, directeur du Musée du Prado et président de l'Académie de San Fernando, passa entre les mains de D. Bernardino Montanès, direc-



Phot. Bulloz.

Planche XVIII.

LA MARQUISE DE LAZAN.
Collection du duc d'Albe, Madrid.



teur de l'École des Beaux-Arts de Saragosse, et D. Aureliano de Beruete les acheta à la mort de ce dernier. L'authenticité en est donc certaine. M. Paul Lafond croit y voir une allusion dans une lettre écrite par Goya en 1885 à D. Joaquín María Ferrer qui lui proposait de rééditer les *Caprices*. Goya refuse, parce qu'il a cédé les planches au Roi il y a plus de vingt ans, et il ajoute : « Je n'irai certes pas les copier, ayant aujourd'hui de meilleures trouvailles qui pourraient se vendre plus utilement. »

Mais ces planches très variées ne nous semblent avoir que peu de rapports avec les *Caprices*. Il y a de tout, des satires, des fantaisies, des choses vues et des choses rêvées, si bien qu'à notre avis ce n'est là qu'un extrait des innombrables dessins que Goya produisit sans se lasser au cours de sa longue vie, et qui, recueillis maintenant avec soin et par centaines, forment au Prado, à la Bibliothèque Nationale de Madrid, dans beaucoup de cabinets d'amateurs, les plus étonnantes collections.

Ceux qui composent les prétendus *Nouveaux Caprices* ne sont point les meilleurs ; ils datent tous, semble-t-il, de la vieillesse de Goya, et plusieurs sentent la fatigue, sinon la décadence. Quelques-uns sont des souvenirs de France, comme les scènes de guillotine, plus précisément des souvenirs de Bordeaux, l'*Homme au crocodile*, le *Sque-*

lette vivant, le *Serpent de quatre varas*, même les *Patineurs*. La série la plus émouvante est celle des fous; là vraiment se voit à plein la griffe du lion, comme disait Théophile Gautier. Mais à côté de ces pages hors ligne, combien d'autres vulgaires et molles!

Comme on pourrait faire un recueil plus puissant et plus beau, si le choix n'était pas téméraire. Voici pourtant quelques images typiques : *Lo que puede amor*, c'est à rebours l'aventure, combien plaisante, d'une Héro et d'un Léandre très modernes.

La haine de l'oppression cléricale n'inspira jamais mieux l'artiste que dans le dessin cruel où paraît un pauvre tâcheron hirsute et dépenaillé ahanant à creuser la terre à grands coups de bêche, tandis qu'un moine gros et gras, douillettement vêtu, est assis avec paresse et tranquillité sur son dos, et rend son effort plus pénible. L'exécution est prestigieuse.

Pauvres moines, pauvres curés! Goya, contre eux, est impitoyable. La *Divine Raison*, une balance à la main gauche, car elle est et elle veut la justice, chasse à grands coups de fouet un essaim d'oiseaux sombres. L'artiste s'est complu à dessiner avec un soin exceptionnel la Raison jeune, simple et claire, la tête délicate couronnée de feuillage, sa longue tunique blanche tout unie; pas de fond, par une exception heureuse, pas

de modelé, pas d'ombres, à peine quelques plis sobres marqués par des traits légers; de la lumière, rien que de la lumière opposée aux taches noires des corbeaux. Et cela encore est du goût, et du plus pur.

La même idée se transforme, se complète et s'embellit. Après le cri fameux de *Nada!* Rien! Goya (dans les *Proverbes*) rêve de justice et de vérité. Beau rêve, que l'artiste reprend avec amour. Le dessin où s'exprime une fois de plus son idéal est vraiment beau, et digne d'être plus connu. La balance symbolique s'enlève en plein soleil au-dessus d'une foule éblouie, tandis qu'un moine tout noir, au premier rang, s'enfuit de stupeur et d'effroi, comme un oiseau de nuit offusqué dans son trou par un subit éclair. Les hommes et les femmes grouillent au fond dans l'ombre qui s'éclaircit à peine; on devine leurs gestes de surprise heureuse et d'adoration, tandis qu'à gauche le rayonnement céleste frappe en plein le visage et les mains d'une femme en extase, la tête et les épaules d'une jeune fille qui saute de joie — il ne faut pas oublier que nous sommes en Espagne, où tout sentiment se traduit en mouvements et en gestes vifs. — C'est l'esquisse géniale d'un grand et sublime tableau qui d'ailleurs, après une telle ébauche, n'était plus nécessaire.

Il restait encore à Goya à tenter un nouvel essai; vers 1819, il se fit lithographe. L'art de la litho-

graphie était encore très jeune à cette date, puisqu'il fut inventé en 1796 par Sennefelder, lequel ouvrit seulement en 1806 son atelier de Munich. Il avait déjà de nombreux et fervents adeptes en France, mais il semble bien que Goya l'ait importé en Espagne. On s'étonnerait si nous disions qu'il s'en tint au procédé courant et se soumit à la loi commune du genre. Il mania la pierre et le crayon lithographique avec cette liberté qui n'était qu'à lui. D'abord il n'avait pas besoin d'une installation spéciale : plaçant la pierre sur son chevalet comme une toile, il se servait de crayons très émoussés, qu'il usait en les taillant le moins possible, comme des pincesaux. « Il commençait, dit M. Hugh Stokes, par couvrir toute la surface de la pierre d'une uniforme teinte grise qu'il raclait pour en faire saillir de vives lumières, ici une tête, là une figure, un cheval, un taureau; puis il continuait la gravure avec son pinceau, renforçant les ombres et donnant du mouvement aux figures. »

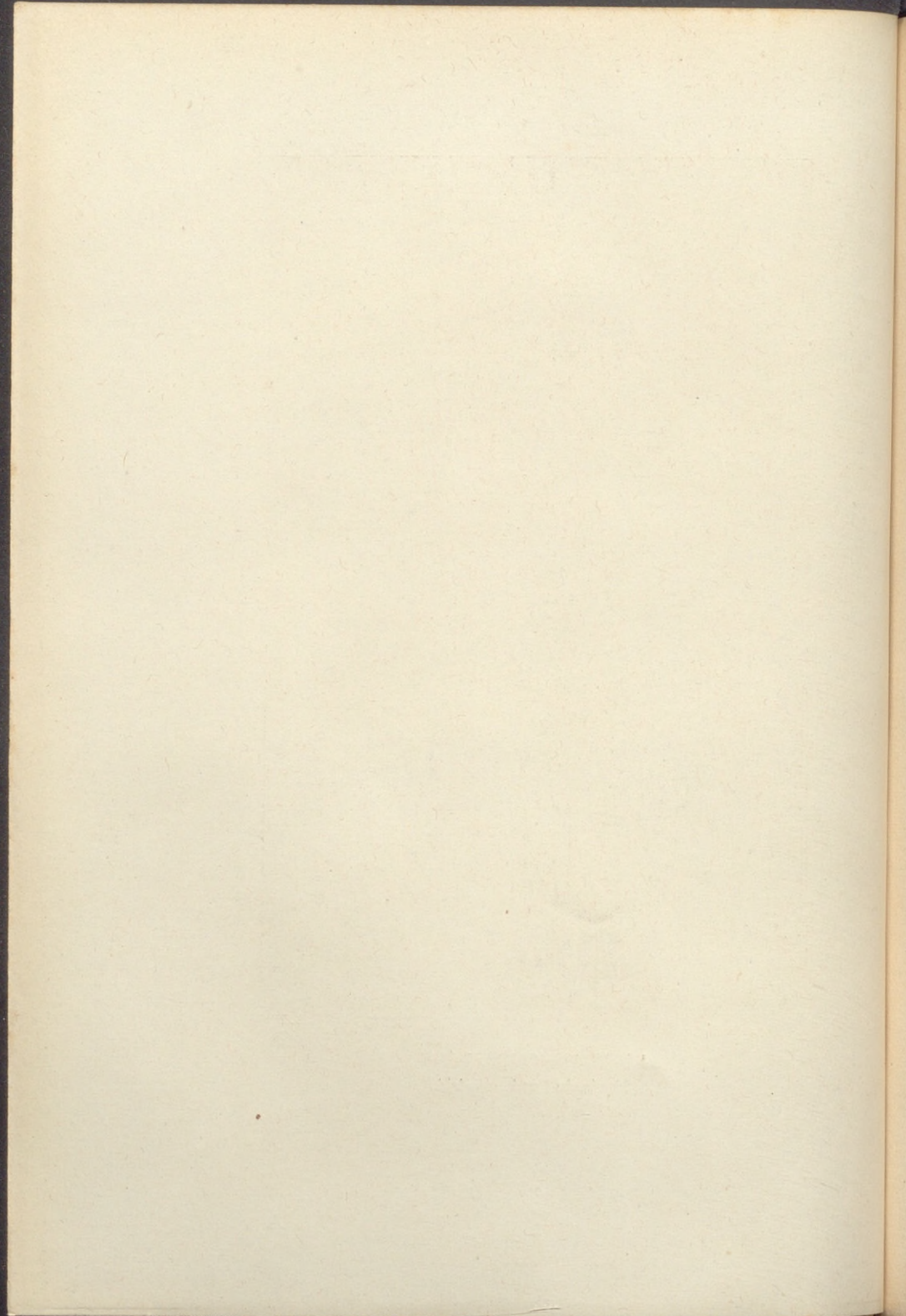
On connaît dix planches exécutées à Madrid; deux sont signées et datées de 1819; la plupart sont très rares; elles représentent des sujets de genre, une vieille filandière, un duel, un taureau luttant contre six chiens, une femme se débattant entre les bras d'un soldat assis, un Catalan culbutant une femme, un moine, une scène de sorcellerie, la lecture, bref toute une série de scènes qui pourraient fort bien faire suite aux *Caprices*. Les



Phot. Bulloz.

Planche XIX.

LA REINE MARIA-LUISA
Musée du Prado. Madrid.



dimensions en sont très réduites : la plus grande, le *Taureau aux chiens*, mesure 27 centimètres sur 17, la plus petite 13 sur 9. Cela explique que Goya s'aidât constamment d'une forte loupe.

Mais le format ne signifie rien; il ne nuit pas à la fougue de la conception et du dessin, au mouvement des figures et à leur relief puissant, aux oppositions vigoureuses des tons, et par son originalité hardie Goya fait de son crayon de lithographe, outil un peu mou et pâle en d'autres mains, le rival de son burin d'aquafortiste.



CHAPITRE VII

Le *Deux mai* et le *Trois mai*. — Les *Désastres de la guerre*.
Les *Proverbes*. — Les Hallucinations de la Quinta del Sordo.

LA chute de Charles IV, l'invasion française, l'avènement d'une dynastie étrangère marquent une date sombre dans la vie de Goya. Les monarques qui l'avaient choyé, prisonniers en France, son protecteur le Prince de la Paix, tous ses amis puissants déçus, que faire? Il se soumit, prit rang parmi les *afrancesados*. Le Prince des Asturies, sans rêver la restauration future, honteusement donnait l'exemple. Goya reste peintre du roi intrus, comme il avait été peintre des Bourbons; il fait son portrait, celui des nouveaux dignitaires. Même bientôt, et cette fois la mesure est comble, il consent avec Maella et Napoli à faire partie de la commission chargée de choisir dans les collections royales cinquante des plus beaux tableaux destinés au Louvre.

Chose étrange d'ailleurs, quand son caractère s'abaisse, son génie s'élève; ce soumis, tout d'un coup, se réveille patriote. L'année même de l'invasion, il peint deux grandes toiles pour immortaliser le peuple en révolte au 2 mai 1808, et les misérables fusillés le lendemain matin, en châtiement de leur héroïsme, par un vainqueur impitoyable; il rachète par des pages sublimes sa conduite humiliée.

On sait comment le peuple de Madrid, transporté d'incompréhensible enthousiasme pour le jeune Ferdinand VII, son roi de la veille, roi très faux, très bête et très méchant, comme disait Napoléon, ou plutôt soulevé par la haine instinctive de l'étranger envahisseur, lorsqu'il apprit que Murat faisait partir pour Bayonne la reine d'Étrurie et tout le reste de la famille royale, s'assembla en grondant autour des voitures, et brusquement, au bruit d'un coup de feu, assaillit en révolte furieuse les mameluks et les dragons massés à la Puerta del Sol. On sait aussi comment Murat dompta et punit l'émeute.

Goya, sur une grande toile, a peint cet assaut à la cavalerie de Murat. Le *Dos de Mayo* a des qualités de premier ordre, mais ayons le courage de le dire, il a bien des faiblesses. Le grand coloriste n'a pas défailli, l'observateur et l'interprète de la réalité et de la vie donne encore ici une preuve de la sûreté de son regard et de sa main. Mais, si

la confusion convient à une scène de révolte et de bataille, la composition n'en est pas moins un peu creuse et vide; les chevaux sont détestables. Cependant l'œuvre se relève par on ne sait quelle envolée, quelle fureur de combat, par une grande force vive de passion et d'idée ¹.

Mais la fusillade du 3 mai, le châtiment et la représaille de l'émeute, c'est la *Décapitation*, c'est l'*Exorcisme*, ce sont toutes les scènes dramatiques jusque-là traitées par Goya sur de petites toiles, aux heures d'observation ou d'imagination lugubre, c'est l'œuvre tragique du maître haussée au sublime de l'histoire. C'est plus qu'un épisode, c'est la guerre atroce, et c'est aussi l'Espagne qui saigne et qui meurt, invincible pourtant.

Dites, devant le misérable qui surtout nous émeut, si jamais l'enthousiasme pour la liberté, pour la patrie, chanta sur la face d'un héros avec un plus puissant lyrisme? Échevelé, débraillé, jeté sur ses genoux, mais redressé sur le tertre fatal comme sur un socle ou sur une croix, les bras en Christ, hurlant sa haine dans une insulte suprême à l'étranger homicide, le révolté tend sa poitrine aux dix fusils braqués à deux pas sur lui.

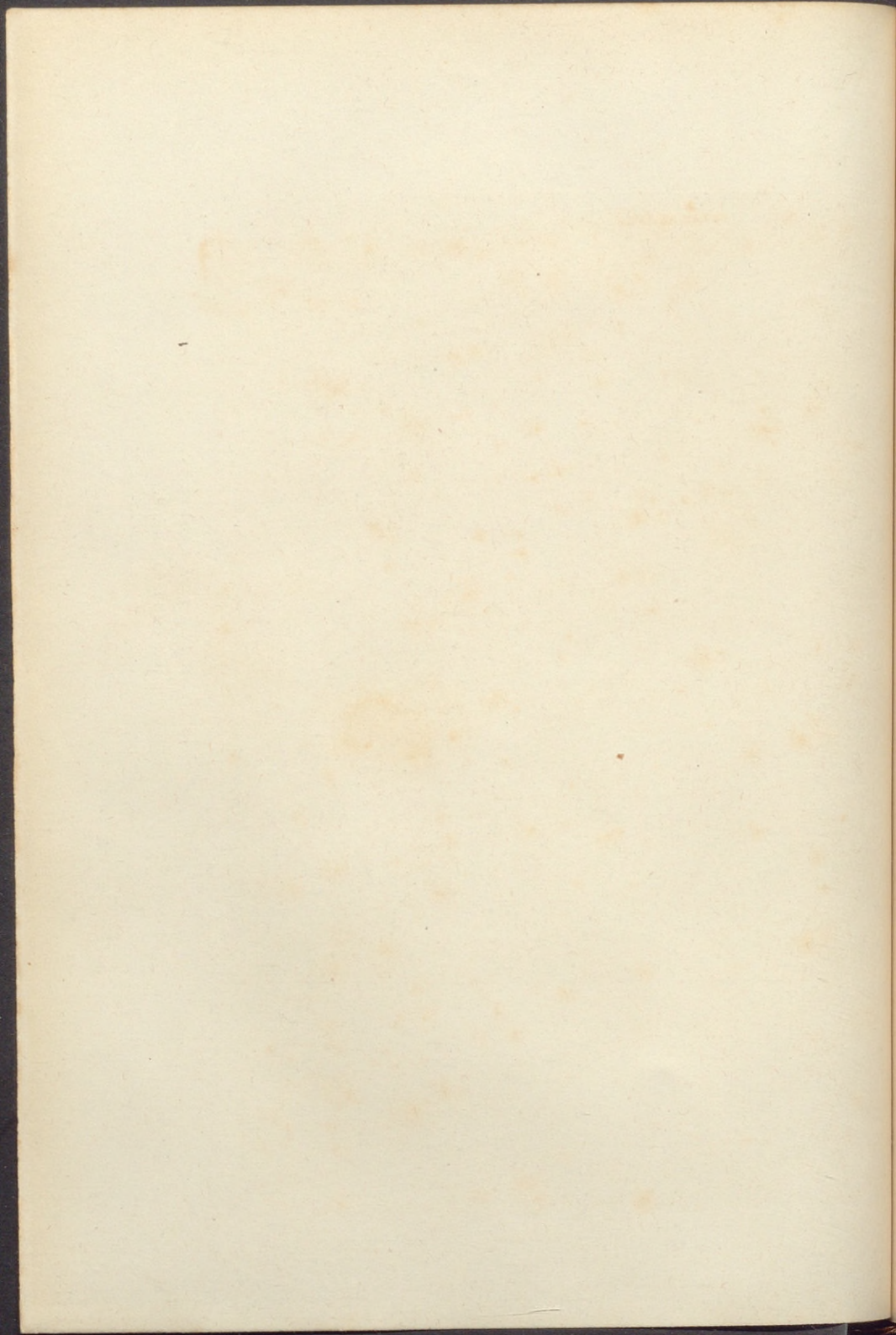
1. Nous devons au libéralisme d'un illustre amateur et mécène de Madrid, D. José Lázaro, la très grande faveur de donner l'image d'une merveilleuse ébauche du *Dos de Mayo*. Cette page, que nous croyons inédite, est destinée, lorsqu'elle sera connue, à prendre place parmi les chefs-d'œuvre de Goya.



Phot. Anderson.

LA FAMILLE DE CHARLES IV.
Musée du Prado, Madrid.

Planche XX.



Son visage de passion exaltée, sa chemise blanche entr'ouverte sur son cœur ardent, tout son être vulgaire et sublime éclate dans le matin livide, à la lueur blafarde d'un falot, et rayonne comme en plein soleil. Autour de lui ses compagnons de mort déjà nagent roulés dans leur sang, ou se crispent dans l'attente angoissée des balles, ou gravissent à leur tour, chancelants, les poings aux yeux, hagards, la pente du charnier. Lui, l'arrière-neveu des Numantins ou des Sagontins immortels, provocant, injurieux, transfiguré, semble être seul la cible des fusilleurs qui sont courbés sur leurs armes meurtrières comme par une inexorable fatalité. Rien ne manque à l'œuvre inspirée, qui nous secoue d'un frisson épique.

Une telle page est unique. Goya n'est pas monté plus haut. Mais l'inspiration n'était pas tarie, et pendant toute la durée de l'occupation française le peintre tourmenté épanche sa colère, fixe ses impressions et ses souvenirs douloureux dans les planches des *Désastres de la guerre*.

Ces petites eaux-fortes, qui ont 13 centimètres de haut sur 21 de large, furent à peine connues du vivant de l'artiste; il n'en fit qu'un tirage incomplet, ou pour mieux dire n'en tira que des épreuves. Oubliées après sa mort, elles furent éditées définitivement trente ans après, en 1863, par l'Académie de San Fernando. Il y avait 80 planches sous ce titre : *Los desastres de la guerra*,

colección de ochenta láminas inventadas y grabadas al agua fuerte por D. Francisco Goya. Mais il est bon de noter qu'un certain nombre de ces 80 planches sont intruses dans la série. L'Académie aurait dû reprendre intégralement le titre que Ceán Bermúdez, l'ami et le confident de Goya, avait donné au recueil qu'il fit de quelques épreuves lorsque l'artiste vivait encore; il est ainsi libellé : *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra de España con Bonaparte y otros caprichos enfáticos*, etc. Les dernières eaux-fortes, du n° 66 au n° 87, sauf une ou deux peut-être, sont les *caprichos* ainsi désignés.

Mais, même réduite en nombre et privée de quelques-unes de ses plus notables compositions, la série reste admirable; elle fait beaucoup pour la gloire de Goya. Ces feuilles terribles remuent en nos cœurs les spectacles, les souvenirs, les pensées les plus cruels. C'est la guerre, évoquée avec toutes ses horreurs, avec ses grandeurs quelquefois, quand elle exalte l'amour sacré de la patrie, mais surtout avec ses barbaries, ses lâchetés, ses crimes. L'invasion française fut l'occasion; on n'ignore pas d'ailleurs que nulle guerre, avec plus de courage, voire d'héroïsme, ne s'illustra par plus d'exploits atroces, où les uns eurent pour excuse l'ardeur du patriotisme, les autres la colère d'une résistance désespérée, de la guerilla traîtresse. Tel épisode, la María Agos-

tina, debout sur un monceau de cadavres, enflam-
mant un canon de l'indomptable Saragosse; telles
planches où se reconnaissent les fantassins fran-
çais, les terribles hussards à kolbach de Lefebvre-
Desnouettes, les mameluks de la Garde, que le
peuple haïssait comme s'ils étaient de vrais musul-
mans; telles autres où les femmes espagnoles, non
moins acharnées à l'émeute, à l'embuscade, à la
bataille que leurs maris, que leurs frères et leurs
amants, nous jettent en pleine histoire, en pleine
mêlée contemporaine. Nos soldats rébarbatifs,
terrifiants, exaspérés, y jouent, hélas! et trop
souvent un rôle que le graveur ensanglante en
ennemi haineux. Mais aussi, bien souvent, Goya
sait s'abstraire de la réalité des malheurs du jour;
l'observateur se fait poète, et poète douloureux :
plus de Français, plus d'Espagnols, mais des
hommes en proie à la folie sanguinaire qui les
heurte en combats fratricides : des soldats, sans
doute, et des paysans qui se battent avec fureur,
mais aussi tout le cortège, toute la suite sauvage
de la bataille, l'incendie, le vol et le viol, le mas-
sacre, la maladie, la famine, l'envers hideux de
l'épopée glorieuse, poème de souffrances, de
deuils, de sang, de larmes, mais aussi, par éclairs,
de raison et de pitié.

Étudions, sans que le choix s'en impose, quel-
ques planches typiques.

Voici un héros populaire : debout sur un fouillis

de corps abattus, brandissant à bout de bras une hache massive, il cogne, comme il fendrait des souches, tandis qu'un fantassin français, impuisant malgré son grand sabre, roulant des yeux épouvantés dans sa face à grosses moustaches, fait de la main un geste piteux de parade ou de prière.

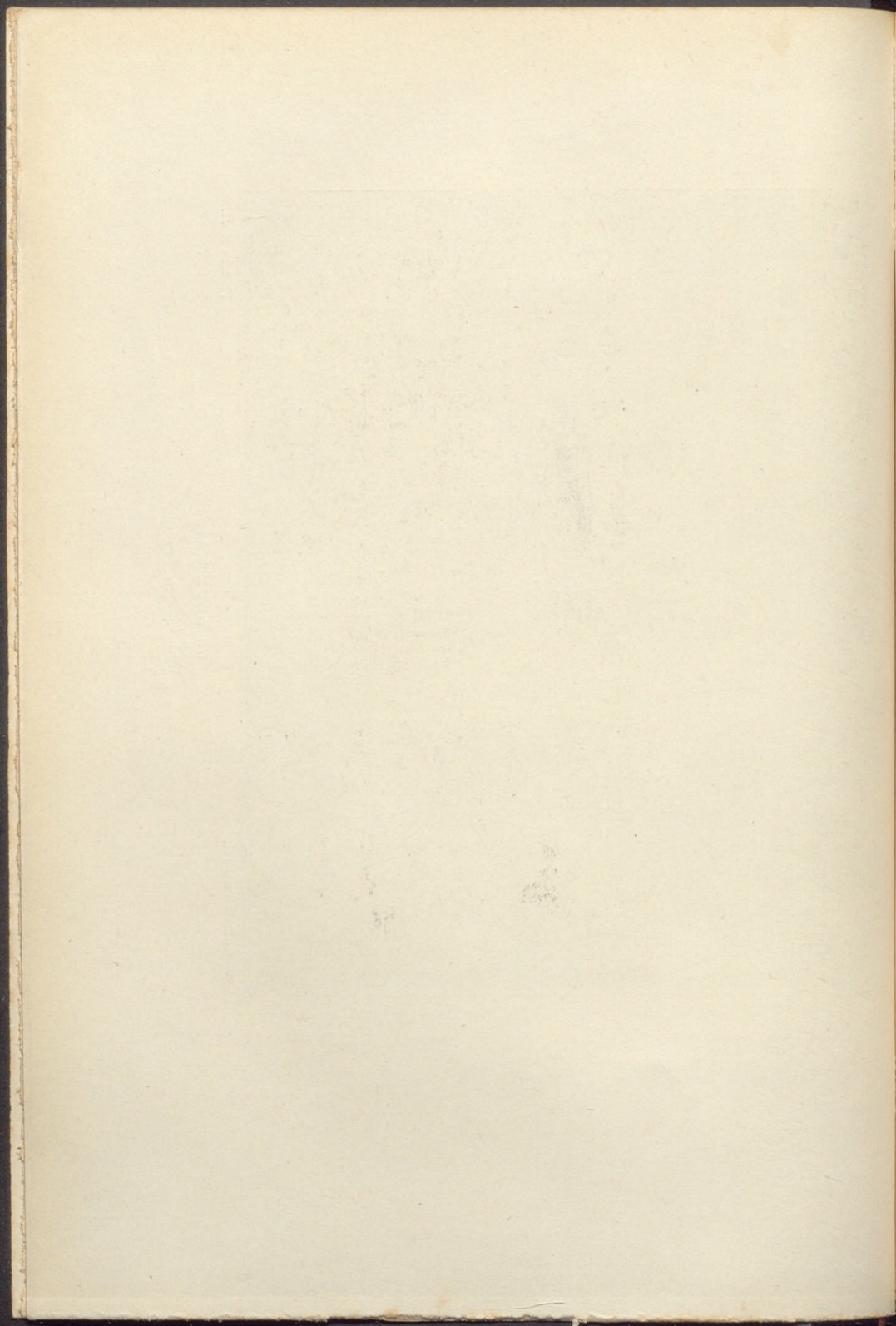
Voici maintenant les héroïnes : *Les femmes inspirent le courage*, dit la légende ironique de la planche 4, où deux femmes luttent désespérément contre deux soldats. *Et elles sont des bêtes sauvages*, ajoute la légende de la planche 5, une des plus admirables. Quatre femmes sont aux prises avec une patrouille et l'attaquent avec rage ; l'une d'elles est tombée, tenant encore son poignard et, rendue par sa blessure à la faiblesse de son sexe, lève au ciel un visage de souffrance. Mais une autre, comme un homme, manie l'épée contre un ennemi ; une autre, en arrière, bras et seins nus, cambrée en un rude effort, soulève et brandit un lourd pavé ; tandis qu'au premier plan, en plein jour, la quatrième, une jeune femme, une jeune mère, se détache, aussi farouche, aussi grande que l'homme à la cognée. Pour défendre son foyer et son nourrisson qu'elle a traîné dans la rue dangereuse et qu'elle porte épouvanté sur sa hanche, elle s'est saisie d'une lance, et l'enfonce mortellement dans le flanc d'un grenadier qui tombe à la renverse, soutenant à peine son sabre inutile,



Phot. Ruiz Vernacci.

LE DEUX MAI.
Coll. Lazaro, Madrid.

Planche XXI.



tandis qu'un grand soldat fait feu à brûle-pourpoint sur la vaillante. Le drame court et sobre a beaucoup de grandeur ; la mère, pauvre à peine vêtue qui se jette le torse en avant dans un élan de fureur, narguant le canon du fusil braqué qui la touche, l'enfant nu, pauvre innocent sur qui le sang maternel va jaillir, — images douloureuses et magnifiques !

Après les exploits, les hontes et les crimes. Deux ignobles détraisseries de cadavres font leur profit, *se aprovechan*, des dépouilles de leurs victimes ; mais il y a plus tragique encore : *Populacho* (Vile populace) est une scène atroce : un cadavre décapité qu'une foule hurlante pique et frappe en le traînant au bout d'une corde, comme le train d'*arrastro* tire au *corral* de la Plaza les chevaux éventrés à coups de cornes et le taureau tué. Des assistants, dont un prêtre, regardent, impassibles et consentants. La critique a cru pouvoir préciser l'épisode : « La victime, dit M. Mélida, est peut-être le marquis de Perales, qui fut *arrastrado* par le peuple de Madrid, sous l'accusation d'avoir fait charger de sable les cartouches à l'approche de Napoléon. Ce qui peut confirmer l'hypothèse, c'est la femme qui frappe le cadavre ; elle représente peut-être la fille d'un boucher, ancienne maîtresse du marquis, qui pour venger son abandon se fit l'instrument de sa mort. » Hélas ! le fait ne fut pas unique ; il y eut plus d'un *arrastrado*,

et nous préférons ne voir ici que le spectacle d'un de ces crimes épouvantables qui déshonorent les plus légitimes guerres. Goya, flétrissant ces fureurs sacrilèges jusque chez les siens, est pour cette fois impartial autant que fidèle.

Enfin sa haute pensée se dégage des contingences dans la plus épouvantable, mais aussi la plus émouvante de ses gravures, *Grande hazaña con los muertos*, « Grands exploits sur les morts. » Des bêtes féroces se sont acharnées sur des cadavres, les ont attachés à un arbre après d'obscènes mutilations; l'un d'eux est accroché par les genoux, le corps pendant; ses deux bras coupés sont liés à côté de lui; sa tête coupée s'empale sur une branche, trophée abominable! Passons; nos nerfs se crispent; et méditons...

Enfin, à la raison anxieuse de Goya se pose plus d'une fois la question angoissante : pourquoi tant de maux, pourquoi tant de sang et tant d'horreur? « *Porque?* » dit Goya, nous montrant trois soldats pendant un prisonnier à un tronc d'arbre: « *No se puede saber porque,* » dit-il encore, dessinant avec la même âpreté sauvage huit condamnés qui attendent d'être garrottés sur l'échafaud; leur tête est couverte d'un bonnet noir que marque une croix blanche, et au cou de chacun pend un sabre, une baïonnette, un poignard ou un pistolet.

La réponse, d'une ironie douloureuse, serait-elle dans la gravure que l'artiste souligne de ces

mots : « Parce qu'ils sont d'une autre race, *Si son de otro linaje!* » Un pauvre vieux en chemise, près des siens morts ou mourants, implore en vain deux messieurs chaudement vêtus qui passent en ricanant.

Mais ce sont là les pensées d'une heure fugitive; Goya, le plus souvent, est tout à l'ardeur de son patriotisme ou de sa haine; l'*afrancesado* rachète sa soumission coupable par des pages brûlantes où son génie s'excite tantôt en satires, tantôt en visions du passé sombre ou de l'avenir qui s'éclaircit. N'est-ce pas l'aigle impériale chassée, ce *Buitre carnívoro*, ce Vautour carnivore, sans queue, les ailes coupées, que poursuit une multitude d'hommes, de femmes, de prêtres, tandis qu'on voit au loin une troupe française tournant le dos? N'est-ce pas enfin l'image de l'Espagne indomptée qui se relèvera, ce fier cheval entouré de loups hurlants qui mord et rue pour se défendre, pendant que quatre chiens en laisse, caricature cruelle des peuples neutres, regardent la lutte sans intervenir?

Ces deux dernières eaux-fortes font partie des *Caprichos* annexés, comme nous l'avons dit, aux *Désastres*; elles nous indiquent que le lien n'est peut-être pas tout à fait arbitraire. Peut-être même quelques planches ne semblent-elles, *a priori*, des intruses que parce qu'on les comprend mal; la plupart peuvent être nées des réflexions cruelles

que la guerre inspire à l'artiste. « *Nada*, Rien, » voilà le mot où se heurte sa pensée désemparée, et celui qu'écrivit sur une pierre un spectre soulevant à demi la dalle de son tombeau par une nuit pleine de fantômes.

Le sujet macabre et désolant a hanté plus d'une fois à cette époque le maître sceptique et désabusé. Un jour, a raconté M. Matheron, l'évêque de Grenade, visitant Goya dans sa maison des champs, s'arrêta devant un tableau où l'on voyait un spectre sortant de son tombeau et traçant sur une feuille que ses yeux creux ne pouvaient lire le mot *Nada*; de nombreux fantômes de formes indéfinies remplissaient le fond de la toile, l'un d'eux tenait une balance aux deux plateaux renversés. L'évêque s'exclame : « Rien ! Rien ! Idée sublime ! *Vanitas vanitatum et omnia vanitas !* » Et Goya, vieux et sourd, se faisant répéter ces paroles, de s'écrier : « Ah ! pauvre Illustrissime ! comme il m'a compris ! Mon spectre veut dire qu'il a fait le grand voyage, et qu'il n'a rien trouvé là-bas ! »

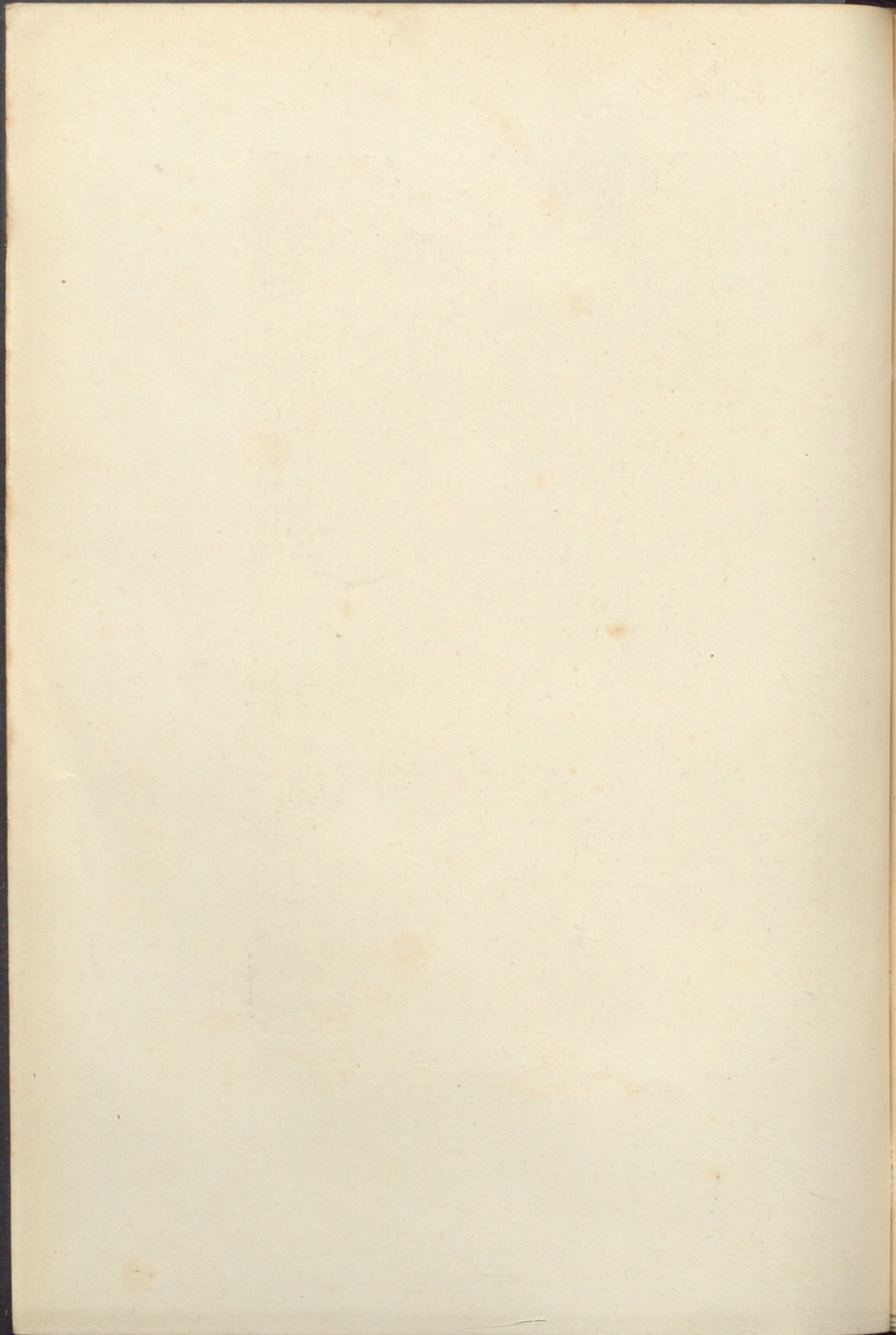
Quand il grava les *Désastres* et les *Caprices*, tant de maux et de crimes livraient de pénibles combats à sa raison, et il répandait ses doutes et ses craintes, avec ses colères, dans des œuvres violentes et tourmentées. Qu'est-ce que « *La Vérité est morte !* » ce cadavre étendu de jeune femme couronnée de lauriers, les mains croisées sur la



Planche XXII.

PARCE QU'ELLE A EU LE CŒUR SENSIBLE.

Eau-forte. *Caprices*, n° 32.



poitrine, près d'une Justice éplorée, sinon l'allégorie du désespoir le plus affreux? Mais n'est-ce pas en revanche l'espérance invincible, cette Vérité sortant du sépulcre dans un rayonnement, tandis qu'une hideuse assistance d'hommes à têtes monstrueuses grimace de rage menaçante? Ne sont-ils pas un acte de foi réconfortant ces mots que l'artiste traça sous l'image d'une main assurée : *Si resucitara!* Elle ressuscitera!

Cette planche est la dernière du recueil. Il en est une autre qui la complète, qui l'affirme et qui l'éclaire; peut-être fut-elle détachée des *Désastres* et confisquée à la Restauration. M. Yriarte la décrit ainsi : « L'artiste représente une jeune femme symbolique, entourée de rayons, accueillant un vieil homme usé par la lutte, épuisé, courbé vers la terre, soutenant à peine son hoyau : sa barbe longue, son aspect flétri révèlent une immense lassitude, c'est le peuple de Jean Jurnet; elle lui montre le ciel incandescent, inondé de lueurs, l'avenir qui s'avance, avenir à la fois splendide et doux, l'abondance, la justice, le calme, la sérénité et la force; des fleurs et des enfants enlacés tombent du ciel et voltigent dans des irradiations symboliques. Au pied de la figure un agneau cherche un refuge; un enfant au berceau s'abrite dans les plis de sa robe. »

Aussi le grand artiste qui, avec une si puissante et si tragique éloquence, évoque l'héroïsme na-

tional et les visions hideuses de la guerre, dont le cœur tantôt s'enflamme de pitié, tantôt s'abîme dans la désespérance, s'apaise enfin dans un doux songe de juste avenir et de béatitude; le drame atroce dont il nous a donné l'image d'épouvante, s'achève pour lui en rêve humanitaire. C'est la réaction d'une grande âme passionnée et généreuse sous le coup de l'horreur.

C'est encore à la période de 1810 à 1815 que très probablement se rapporte la série des dix-huit planches intitulées *Proverbios*, ou mieux *Sueños*, car le premier terme s'applique mal à ces rêves et à ces satires sans lien et sans unité. L'inspiration est la même, pessimiste et farouche d'ordinaire; la satire s'y épanche avec la même âpreté, sans qu'il soit presque jamais possible d'en pénétrer la portée et les intentions cruelles; l'étrange, le caricatural, le grotesque s'y juxtaposent ou s'y mêlent avec la même verve outrancière; c'est une suite, sœur des *Caprices*, pleine de sorciers et de sorcières, de fantômes et de monstres; mais parfois aussi l'artiste se repose de ses visions pénibles et s'égaie en des fantaisies plus douces. Ainsi la première gravure nous montre six *majas* rieuses, en élégantes toilettes, faisant sauter à la couverture deux plaisants manequins. Nous connaissons le sujet : Goya en fit, en sa jeunesse, un des plus jolis modèles de Santa Bárbara. Vieilli, il s'amuse à reprendre et

à transcrire le thème gracieux, à sa manière de l'eau-forte; mais que signifie ce grand âne que l'on distingue au fond de la vaste couverture?

Enfin, à côté des pures sorcelleries, par exemple cette femme à deux têtes qui, poursuivie par deux personnages, s'enfonce sous une arcade où se tiennent des vieilles décrépites, abonde l'inintelligible satire dont voici la note : un homme et une femme sont étroitement accouplés par les épaules, la tête et les jambes qui se terminent chacune par deux pieds; ils ont pour tout costume une ceinture commune. Elle, les mains jointes sur son ventre, se repose; lui, tend les mains vers une foule de gens agenouillés dont plusieurs ont des têtes de quadrupèdes ou d'oiseaux.

Les eaux-fortes des *Proverbes* sont plus grandes que celles des *Désastres*; elles ont eu la même fortune; elles n'ont été répandues que longtemps après la mort du maître, en 1864, par l'édition qu'en donna l'Académie de San Fernando. Elles furent aussitôt non moins célèbres, bien qu'inférieures à notre sens, tout au moins par l'idée, car l'art en est également admirable.

Cependant l'horreur inspiratrice de ces chefs-d'œuvre ne s'atténue pas avec eux. Elle persiste, hante le maître et l'affole. Seul avec lui-même il cède à la hantise, et les peintures dont il attriste sa maison des champs traduisent le délire de ses hallucinations.

Hallucinations, fantômes! mais hallucinations, fantômes de génie, condamnés sans rémission à périr sans le geste sauveur du baron d'Erlanger qui les acheta et les donna au Prado après l'Exposition de 1878.

A cette effarante décoration aboutissent, comme à un terme fatal, les *Désastres de la guerre*, en même temps que les satires des *Caprices* et des *Proverbes* et les mille sorcelleries des dessins de Goya. L'examen s'en impose donc ici; nous n'avons le droit ni de les oublier, ni de les accabler, sans plus, comme on a coutume, sous le qualificatif de folies. Ne sont-ce pas plutôt des monstres qu'enfanta sa raison déconcertée? La clef de ces songes peut être perdue; mais ils restent, dans leur émouvante étrangeté, moins pour la gloire de Goya si l'on veut, que pour la connaissance et la compréhension de son génie exaspéré, et cela au moins mérite qu'on s'y arrête sans mépris.

On en connaît la genèse : Goya rallié au roi intrus, mais l'âme déchirée par les maux de la guerre, mécontent, sourd, aigri, vieilli, se renferma dans sa maison de campagne, sa *quinta* de San Isidro, et s'entoura de ces tableaux où se reflétaient ses tristesses et ses mélancolies. Rien ici qui rappelle le métier qui fait vivre, la commande, l'intrusion du client, avec ses goûts et ses exigences; l'artiste travaille comme il veut, quand il veut, libre, sans frein, sans contrôle, à l'abri des

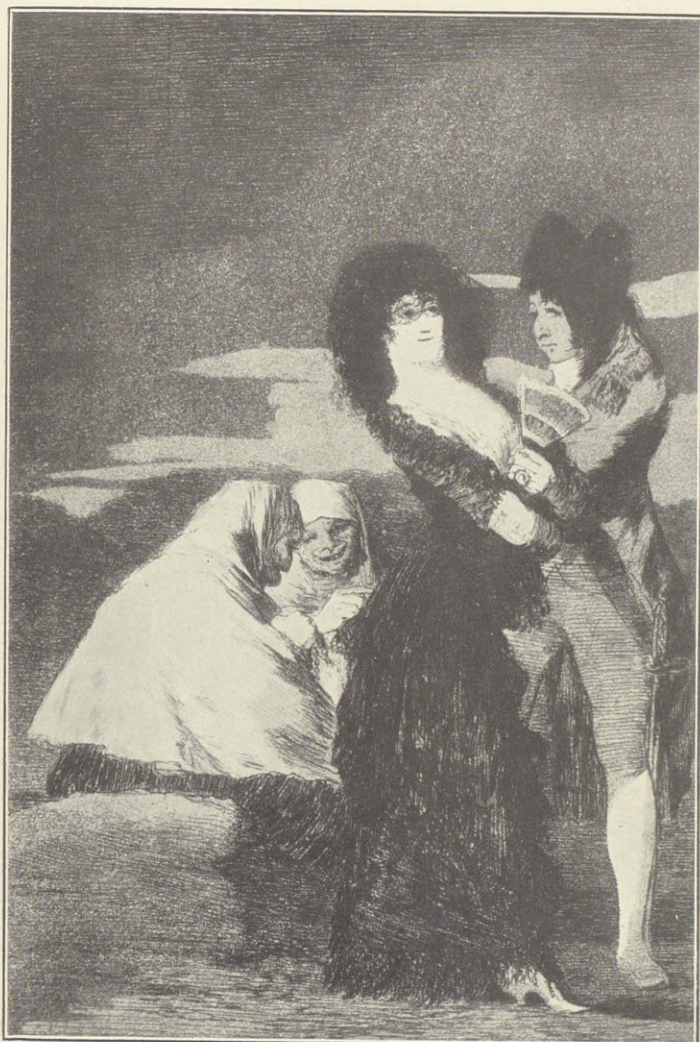
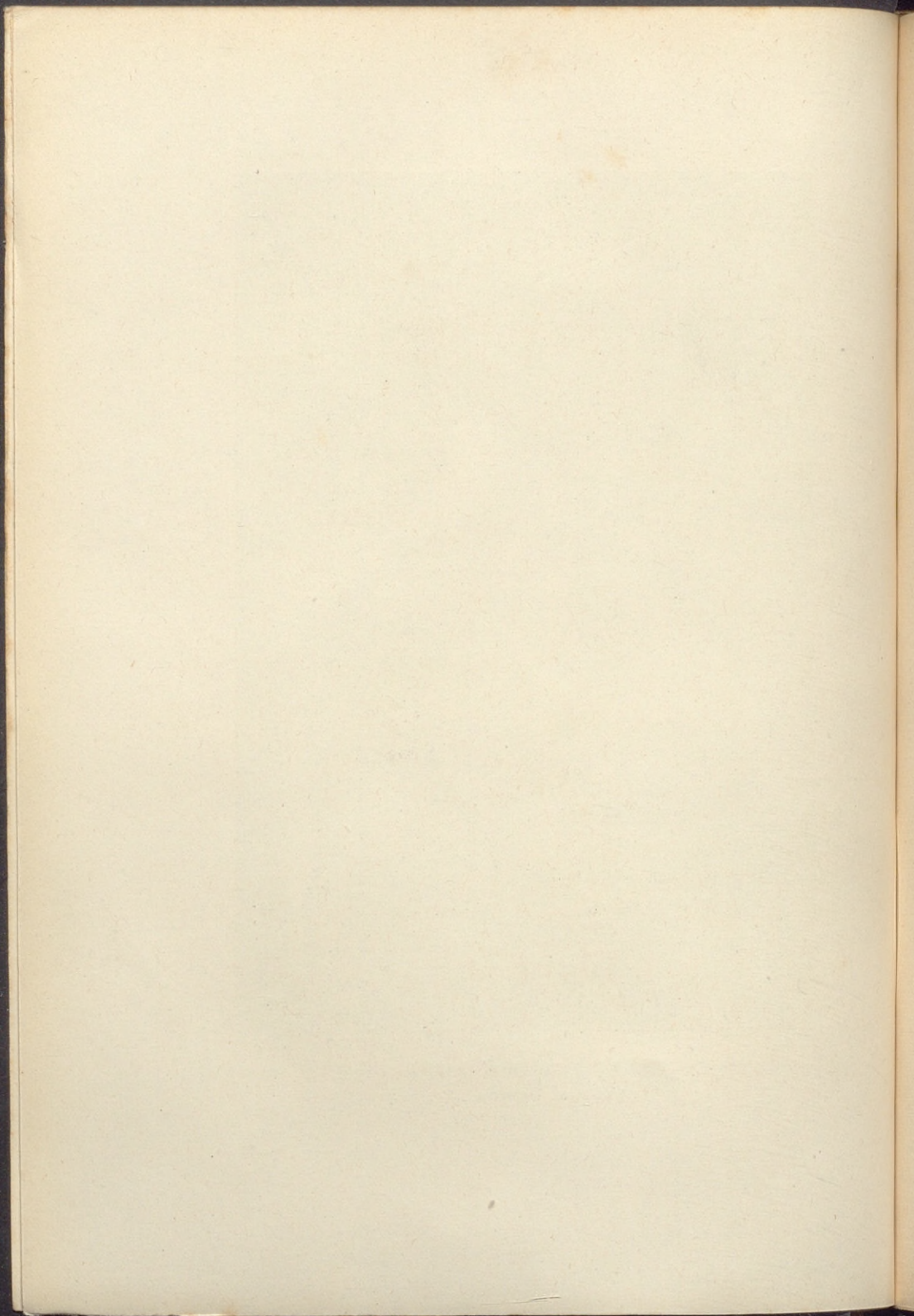


Planche XXIII.

QUI SE RESSEMBLE S'ASSEMBLE.

Eau-forte. *Caprices*, n° 5.



jugements et de la critique, et c'est là pour ce fier, pour cet indépendant la condition idéale; il peut se donner tout à l'inspiration qui est vraiment la sienne, rien que la sienne.

L'œuvre fantastique défie trop souvent l'analyse. Parfois l'idée est simple et nette : seuls les tons de la palette, chargée et triste, la fougue de la peinture rapide et largement broyée, disent l'esprit tourmenté de l'auteur. Mais cette fougue et cette hâte, elles sont un trait, et des meilleurs, du génie de Goya. Ainsi la mañola vêtue d'une jupe noire, les épaules et le sein à peine voilés d'une légère dentelle, la tête entière enveloppée de la mantille, qui s'accoude sur un tertre, est une image de parfaite observation, une œuvre d'excellent impressionnisme; la facture en est d'une audacieuse virtuosité, et dans la toile, qu'assombrit une patine triste, la chair du buste et du visage, zébrée de larges taches rouges, se colore de vie chaude.

De même, dans un paysage lugubre, les deux montagnards qui s'assomment à grands coups de matraques silhouettent vigoureusement leurs corps mouvementés et leurs visages sanglants sur les nuages lourds d'un ciel d'orage.

Nous entrons maintenant dans l'incompréhensible. Que signifie cette composition étrange, où devant un grand rocher bleu couronné d'une ville à château fort vont passer dans un tourbillon deux personnages aériens, tandis qu'au-dessous d'eux,

sur la terre, défile une troupe de cavaliers et qu'à l'angle de droite, on ne sait pourquoi, on voit la tête et le dos de deux soldats déchargeant leurs fusils? Sachons nous arrêter devant le mystère, contents de goûter, avec la fantaisie, la large facture et le puissant coloris.

Pourtant, ici encore, Goya paraît tâtonner un peu à la recherche d'une facture nouvelle, jusqu'à ce que son génie sombre se déchaîne tout entier. Une série de petits tableaux et quatre grands forment le plus prodigieux ensemble où jamais aient pris forme des cauchemars.

Qu'importent les sujets, et y a-t-il même des sujets? Dans le noir passent ou grouillent des êtres qui sont des hommes et des femmes, sans doute, mais assurément aussi ce que la nature et l'imagination débridée peuvent enfanter de plus laid et de plus monstrueux. Brigands, mendiants, estropiés, vieilles horribles, entremetteuses, sorcières, le grotesque superposé à l'ignoble, voilà ce qui exigerait à le décrire l'argot le plus truculent de la Cour des miracles. Les corps déjetés et difformes grouillent sous les haillons; les faces aux bouches édentées, tordues et ricanantes, aux nez terrifiants, aux yeux d'épouvante, trouent l'ombre formidable; on dirait des démons ou des damnés échappés d'un cercle infernal que n'a pas prévu le génie de Dante lui-même.

Qu'on en juge par cette vaste toile que les cata-

logues appellent *les Parques*. A première vue, en effet, on dirait les Parques, ces hideuses vieilles accroupies sur une dune de sable, dont l'une élève des ciseaux dans sa main gauche; mais elles sont quatre. L'une tient et regarde une petite figurine — en vue de quelque envoûtement peut-être — tandis qu'une autre braque une loupe sur un spectacle invisible pour nous; il y a là quelque pensée de philosophie ou de satire qui nous échappe.

Qu'on en juge encore par ce grand sabbat de sorcières, toutes mégères affreuses dont les masques grimacent et ricanent dans la nuit criminelle, en cercle autour d'un grand fantôme noir, à tête de bouc haut encorné, qui péroré.

Enfin, laissant une soi-disant Judith, qui pourrait être une Salomé, qui n'est sans doute ni l'une ni l'autre, arrêtons-nous à ce monstre, où la critique a reconnu Saturne. Ce n'est pas le plus grand tableau de la *quinta*, mais c'est le plus puissant peut-être, vraiment beau dans son horreur sanglante.

Goya a-t-il voulu en effet représenter le dieu terrible de la Fable dévorant un de ses fils? Il ne semble pas que le maître ait jamais songé à l'antiquité; le sujet est antique, l'inspiration du peintre ne l'est pas. Qui ne sait que le génie grec gardait jusque dans les conceptions les plus tragiques et les plus sanglantes de sa religion et de son histoire héroïque une sérénité majestueuse? Le Saturne

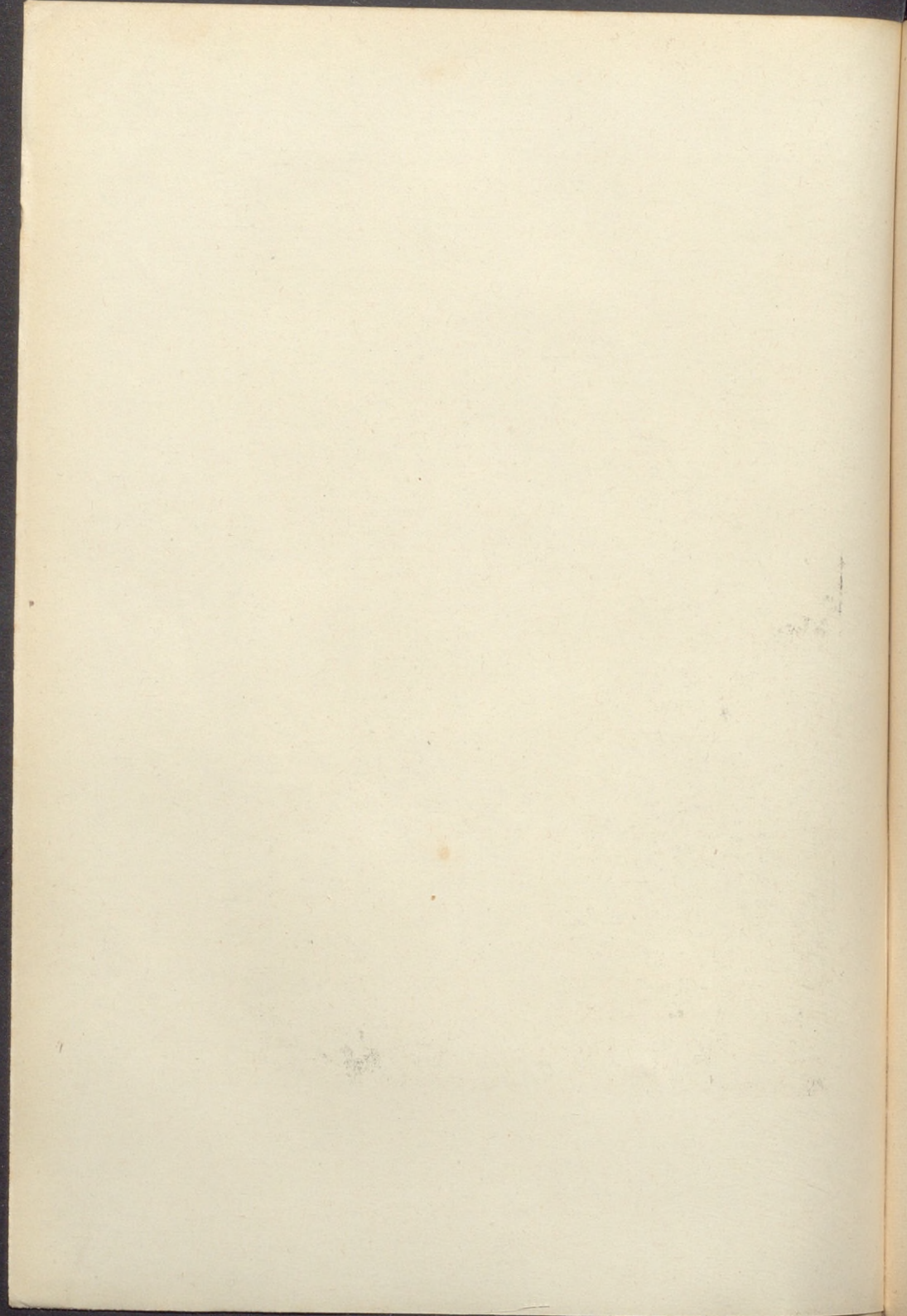
de Goya n'est qu'un cannibale géant, vieilli dans l'orgie homicide; il ne mange pas, il déchire et engloutit, grimaçant, les yeux exorbités, fou et sadique, et bien plutôt que le dieu du mythe nous y reconnaissons la vision nocturne d'un génie exaspéré et d'un cerveau malade. Rarement la facture s'accorda si pleinement à l'idée; jamais de l'ombre noire ne saillirent avec tant de force l'horreur et l'effroi. Au delà de ce chef-d'œuvre atroce Goya ne devait plus, ne pouvait plus aller.

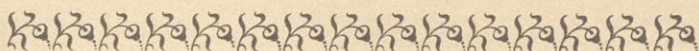
Quittons l'artiste sur cette image sanglante, où se cache peut-être un effrayant symbole. Aussi bien, nous expliquons-nous maintenant qu'il ait été le peintre outrancier de la guerre, cet homme à la sensibilité aiguë, à la pensée effervescente, qui passa avec la même fougue de passions du monde au demi-monde et au bas monde, des folles amours à la tendresse conjugale, des scènes pittoresques et gaies, des portraits élégants et clairs aux scènes lugubres d'Inquisition, d'exorcisme et de folie, de la piété légère à la foi mystique, de la satire, de la caricature et du gros rire des *Caprices* aux désespoirs tragiques des *Désastres*, des platitudes de l'*afrancesado* aux révoltes patriotiques, au cri sublime du *Tres de Mayo*, dont l'âme enfin, exaltée et tourmentée au spectacle des maux et des crimes des hommes, jeta ses songes monstrueux aux murs de sa maison solitaire.



Planche XXIV.

CELA FAIT MAL A VOIR
Eau-forte. *Désastres de la guerre*, n° 26.





CHAPITRE VIII

Goya à Bordeaux. — Dernières années. — Dernières œuvres.
Derniers jours. — Les tombeaux de Goya.

LE graveur indigné des *Désastres de la guerre*, le vengeur haineux de l'invasion française s'était aisément francisé; puis l'*afrancesado*, le *josepino*, nous l'avons vu, sans plus de difficulté était revenu bon Espagnol, avait cherché et réussi à rentrer en grâce auprès de Ferdinand VII. Quelques-uns de ses plus beaux portraits, les fresques de sa maison du Manzanarès, une infinité de dessins, de croquis, d'ébauches, de tableaux de chevalet datent de cette période.

Mais l'âge venait; Goya se sentait de plus en plus étranger dans un pays qui n'était plus celui de sa jeunesse, à une cour où il était mal à l'aise. De plus, vieux comme jeune, il avait un incessant besoin d'activité, de mouvement, de

gens, de choses et de spectacles nouveaux.

La France l'attirait; il désirait d'ailleurs y voir les amis de sa jeunesse, exilés plus ou moins volontaires. Prétextant la maladie, il demanda au Roi un congé pour aller faire une cure à Plombières; Ferdinand le lui accorda le 30 mai 1824; Goya avait alors soixante-dix-huit ans.

Il fit seul le long et pénible voyage de Madrid à Bordeaux, au grand émoi de son ami Leandro Moratín, le célèbre auteur du *Si de las Niñas* (le Oui des jeunes filles) qui s'était fait maître d'école, et le vit arriver « vieux, triste, affaibli, ne connaissant pas un mot de français, sans un serviteur, bien que nul plus que lui n'ait besoin d'un serviteur, mais satisfait cependant, et avide de voir le monde. »

Aussi, malgré l'insistance de ses amis, il ne s'arrêta à Bordeaux que trois jours; il avait hâte d'être à Paris, car on croit bien qu'il avait déjà oublié Plombières.

Muni de bonnes lettres de recommandation, promettant bien de ne pas s'attarder après septembre, quand le climat de Paris lui deviendrait dangereux, il se dirigea vers la capitale où son compatriote Arnao le reçut à merveille. On est intéressé de voir qu'à ce moment ses amis suivent et surveillent le vieillard comme un enfant terrible. Arnao promet à Moratín qu'il ne quittera pas d'un pas le cher artiste et le renverra au temps prescrit;

pendant deux mois en effet lui et les siens s'en occupèrent avec un parfait dévouement.

Sourd, et la vue déjà fort basse, Goya ne profita certainement pas de Paris comme il l'eût fait plus jeune et plus alerte. Il paraît, car les renseignements sont assez vagues, qu'il vit Horace Vernet, Gros, Géricault, Delacroix qui, justement cette année-là exposait les *Massacres de Scio* et, chose assez surprenante, celui qu'il admira surtout fut Gros, le plus classique.

Nous n'avons par malheur aucun témoignage de ce qu'il vit exactement. Nous ne savons pas non plus ce qu'on pensa de lui, ni si quelqu'un de nos peintres en renom eut l'occasion de voir et de juger les deux portraits qu'il exécuta lui-même pendant ce court séjour, celui de don María Joaquín Ferrer, président du Conseil des ministres, et celui de doña Manuela de Coinas y Ferrer. Tous les deux se ressentent de l'âge de l'auteur.

Quoi qu'il en soit, fidèle à sa promesse, il revint à Bordeaux à l'automne, après deux mois de séjour. Là il n'était pas seul; les Espagnols réfugiés dans la ville hospitalière lui avaient préparé une maison confortable où l'attendait son amie déjà ancienne, doña Leocadia Weiss et sa fille Mariquita, alors âgée de neuf ans. Son caractère, en vieillissant, n'était pas devenu plus commode. Sa surdité était complète; sa vue s'émuoussait de plus en plus. Lorsque son congé expira à la fin de

novembre, il demanda une prolongation, sous prétexte d'aller prendre les eaux de Bagnères. Le roi lui accorda six mois, et puis six mois encore.

Ce fut pour Goya une période très active. Il peignit des portraits, comme s'il n'avait pas quatre-vingts ans; tour à tour Moratín, qui déjà lui avait servi deux fois de modèle en des temps éloignés, Molina, l'imprimeur Jacques Galos, J. B. Muñero, d'autres encore posèrent devant lui.

Les tableaux de genre ne manquèrent pas non plus, et l'on en pourrait dresser un assez long catalogue; ils ne sont point parmi les meilleurs, ni les plus originaux. Le Musée de Bordeaux, par exemple, conserve des *Parques fileuses* qui, si elles sont authentiques, ne rappellent que de bien loin, hélas! les sorcelleries prodigieuses d'antan. C'est une répétition de la planche 44 des *Caprices* : *Hilan delgado!* (Elles filent fin) On sait que parmi de très nombreuses peintures à l'huile reproduisant divers *Caprices*, quelques-unes seulement sont authentiques. En 1886, l'hôtel Drouot faillit mettre en vente 80 toiles de ce type qui furent à temps reconnues fausses. Beaucoup sans doute sont rentrées dans la circulation, bien et dûment signées, et il convient de parler de cette série avec beaucoup de prudence.

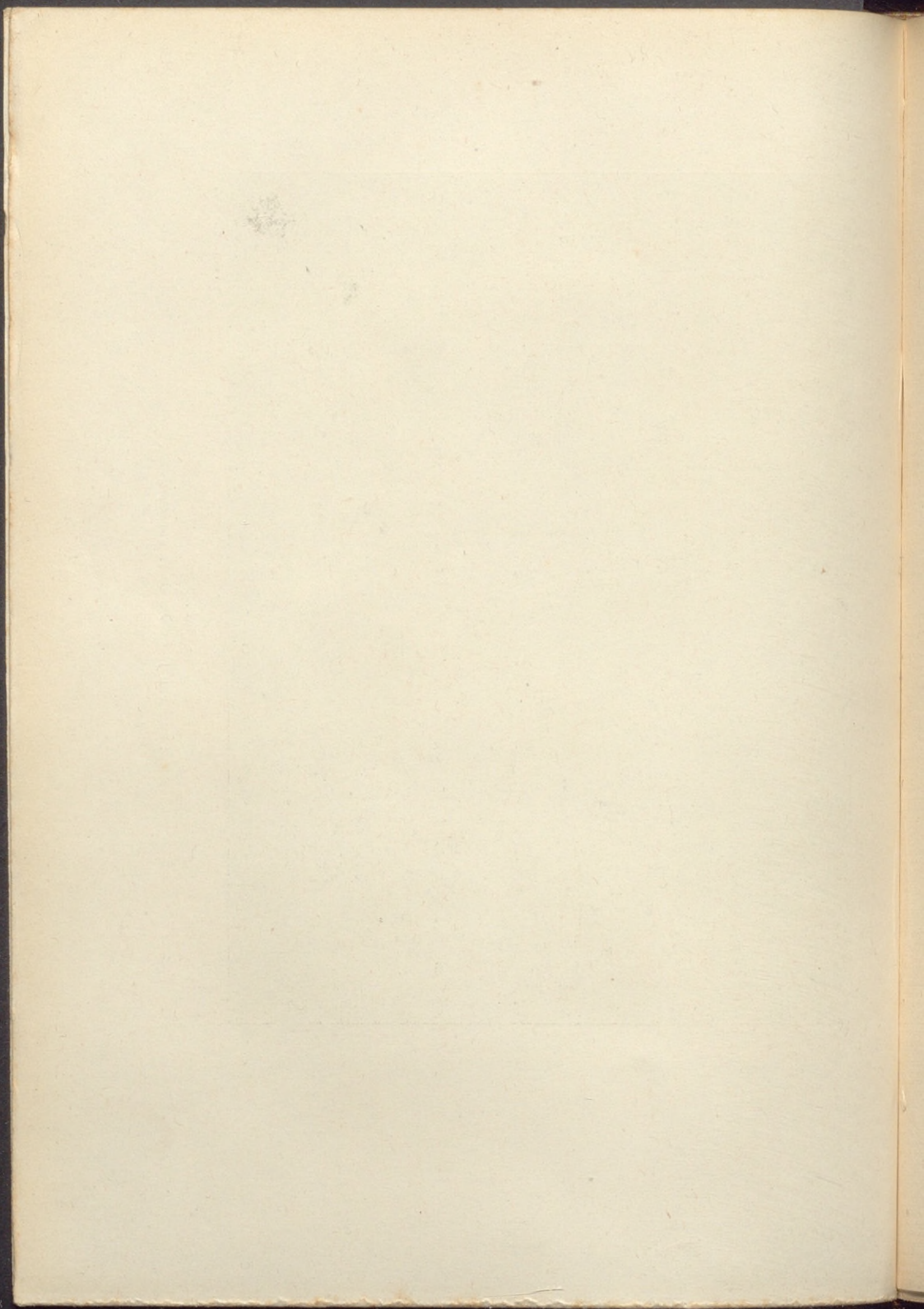
C'est alors aussi que Goya se reprit de goût pour la lithographie, et ce regain nous a valu ce qu'il fit peut-être de mieux en ce genre. Le vieil artiste ne



Planche XXV.

NÉANT.

Eau-forte. *Désastres de la guerre*, n° 69.



change pas sa manière; c'est la même technique prompte qu'il a créée à son usage, le même assaut donné à la pierre par tous les moyens, sans souci des règles vulgaires de cet art. Il en sortit en particulier une *Maja qui danse* (1825), un *Duel à l'épée* (1826) et le *Portrait de M. Gaulon*, en qui Goya avait trouvé en même temps qu'un ami, un imprimeur habile de ses compositions. Mais l'intérêt de ces planches s'efface devant les cinq lithographies connues sous le nom des Taureaux de Bordeaux, *Los Toros de Burdeos*, pièces rares, puisqu'elles ne furent tirées qu'à 300 exemplaires, et de haute curiosité, que de bonnes reproductions ont heureusement vulgarisées. En voici du reste le court catalogue :

1° *El famoso americano Mariano Ceballos*, monté sur un taureau, donne l'estocade à la bête de combat;

2° Picador enlevé sur les cornes d'un taureau, tandis que le quadrille massé devant lui essaye de le délivrer;

3° *Diversión de España*, divertissement espagnol; c'est une course de *novillos* dans l'arène improvisée d'un village; toute la population prend part, non sans danger, au jeu qu'elle aime avec passion;

4° Arène en deux parties : à gauche, un banderillero va planter ses dards aux épaules d'un taureau acculé, cornes hautes, contre la barrière de



planches ; à droite, un matador vise au garrot un taureau bien placé, la tête basse ;

5° *Suerte de vara en el campo*, où un picador prépare sa pique contre un taureau lâché en pleine campagne ; de nombreux spectateurs suivent de loin la lutte.

On voit que l'impénitent amateur de *corridos* revient au sujet qui lui est cher, avec toutes les ressources de son *afición* et de sa parfaite mémoire. Même il reprend des scènes qu'il a déjà traitées. On a vu dans la *Toromaquia* l'Américain Ceballos faisant le même exploit, mais monté sur un cheval (pl. 23) et la planche 24 nous l'a montré, plus original et plus téméraire, à califourchon sur l'échine d'un taureau. La *cogida* du picador avait déjà fait l'objet d'une planche non comprise dans la *Toromaquia* et quant à la *Plaza* en deux parties, Goya en avait fait jadis le sujet d'un beau tableau de l'ancienne collection Salamanca.

La *Plaza* est un chef-d'œuvre, et la *Diversión nacional* en est un autre, auquel on donnera peut-être la palme. Il y a au premier plan à droite des groupes de villageois qui s'approchent d'un taureau en s'abritant derrière un gaillard enhardi à la manœuvre d'une cape, des gens craintifs et à la fois téméraires, qui se risquent en tremblant, une bonne femme surtout ramassant ses jupes, puis tout le long de la barrière des amateurs qui agacent le taureau bravement, mais de loin, et fuient et



sautent les planches au moindre signe d'une corne menaçante. C'est un poème de bonne humeur spirituelle, et à la fois un tour de force d'exécution vigoureuse et sûre — et Goya avait plus de quatre-vingts ans, et Goya était presque aveugle!

Ces travaux ne suffisaient pas encore à l'activité du vieillard. Comme au temps de sa maturité, son cerveau ni ses doigts ne pouvaient rester un instant oisifs. Ses biographes nous racontent comment il dessinait, dessinait sans cesse : papier, carton, bois, cuivre, fer-blanc, il couvrait tout d'images, au pastel, au crayon, à la sanguine, à la plume, au pinceau; même parfois, il lui suffisait de son doigt recouvert d'un chiffon pour étendre et touiller ses couleurs; il mettait doubles lunettes, et travaillait.

Il travaillait dans sa maison, mieux installé rue de la Croix-Blanche que dans son premier logis; il travaillait aux *tertulias* de ses amis et ne dédaignait même pas les combinaisons tourmentées du *juego de riquitillas*. On sait que le jeu consiste à improviser des figures aux mouvements extraordinaires dont cinq points donnés marquent la place de la tête, des deux mains et des deux pieds. Il travaillait dans les rues et par les places : quelques-uns des dessins des *Nouveaux Caprices*, nous l'avons dit, sont des croquis d'album pris à la Foire de Bordeaux.

Goya se plaisait certainement à Bordeaux, parmi

ses amis attentifs à le soigner. « La ville lui plaît, écrivait Moratín le 24 avril 1825, aussi bien que le pays, le climat, la nourriture, et le calme dont il jouit depuis son arrivée; il n'a plus à supporter tous ces ennuis dont il souffrait auparavant. » Et pourtant le terrible vieillard voulait retourner à Madrid, et dans quel équipage! « De temps en temps, continue Moratín, il a l'idée qu'il lui faut absolument aller à Madrid. Si on le laissait faire, il se mettrait en route sur une mule entêtée, avec sa cape, sa mante, ses étriers, sa *bota* et son bissac. » Seule une grave maladie, dont il échappa par miracle, retarda ce projet.

En mai 1826, malgré les objurgations et les craintes de la petite colonie qui le voyait déjà mort en chemin, il partit, sous prétexte qu'il était toujours Pintor de Camara, que ses congés étaient expirés, et qu'il voulait personnellement en demander le prolongement illimité.

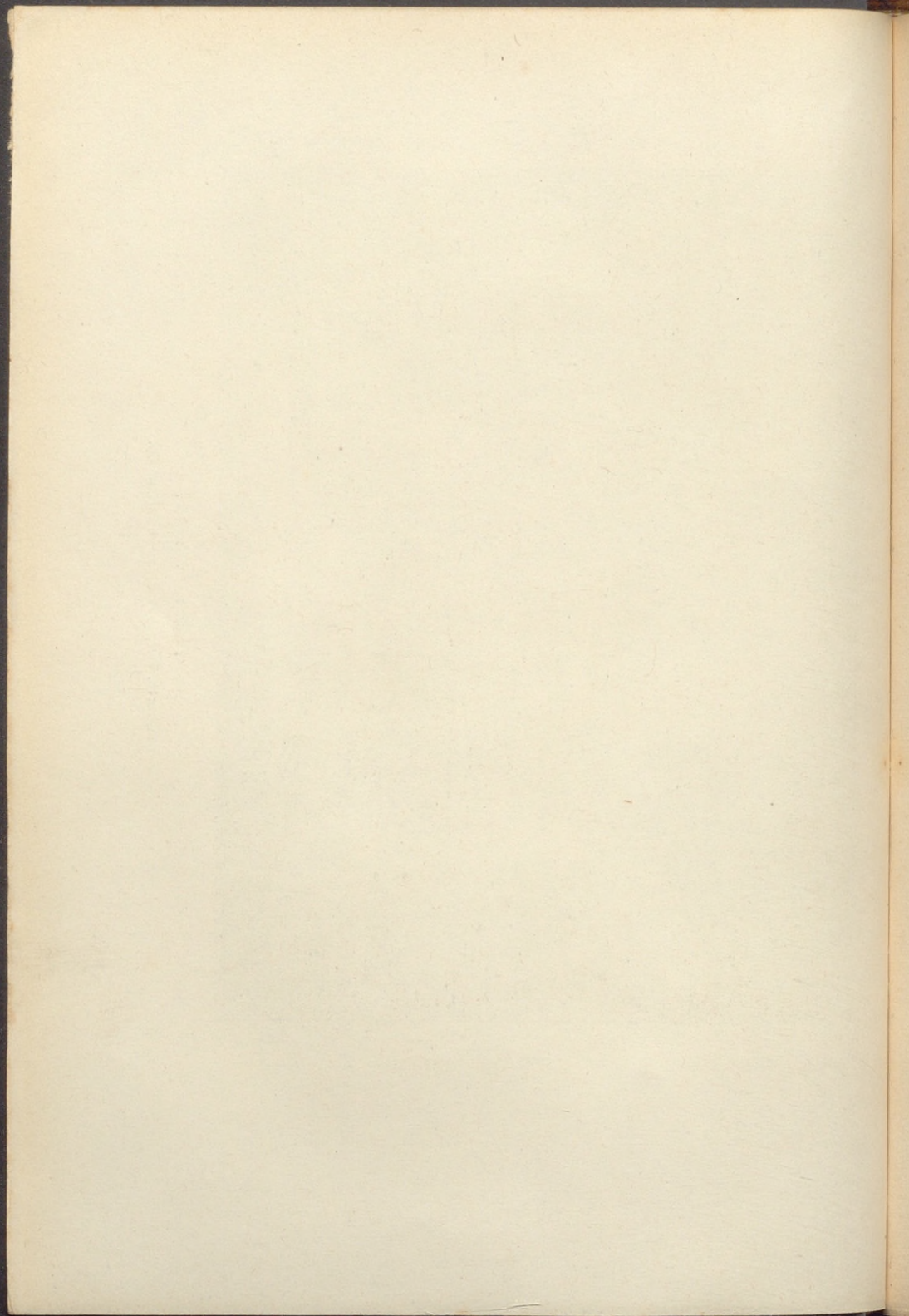
Il ne mourut pas en route; mais c'était un revenant qui tombait à la Cour d'Espagne. Ferdinand VII lui accorda tout ce qu'il voulut, y ajoutant même une pension de 50 000 réaux, à condition qu'il posât devant Vicente López y Portana, le portraitiste à la mode et officiel.

López était un peintre médiocre; mais son modèle exceptionnel lui porta bonheur. Le portrait de Goya que l'on admire justement au Prado, est son chef-d'œuvre. Mais n'oublions pas de dire que



Planche XXVI.

MORT DE LA VÉRITÉ.
Eau-forte. *Désastres de la guerre*, n° 89.



le vieil homme, par bonheur, levant brusquement la pose, et s'arrêtant au milieu du récit de ses prouesses passées, donnait par-ci par-là quelques maîtres coups de brosse, et arrêta même l'artiste au moment où il allait gâter tout l'ouvrage sous prétexte de le finir et de le parfaire. Tel qu'il est, le portrait est beau, franc, vigoureux, expressif, vraiment digne de l'admirable sujet.

Au milieu de juillet, Goya était de retour à Bordeaux; son fils Xavier et son petit-fils Mariano l'avaient accompagné; il ne devait plus quitter, de son vivant, les bords de la Garonne.

Tout simplement il se remit à dessiner et à peindre, et c'est en mai 1827 qu'il exécuta son dernier portrait, signé : « *D. Juan de Muguiro por su amigo Goya, à los 81 años, en Burdeos, maio de 1827.* » C'est l'œuvre incorrecte d'un vieillard dont le regard n'a plus que quelques lueurs de génie.

C'est alors qu'il se prit de goût pour la miniature; mais là comme partout il procédait à sa manière. Il prenait une plaque d'ivoire et, dit M. Laurent Mathéron, un Bordelais qui a pu recueillir de très proches souvenirs du séjour de Goya dans sa ville, « il la noircissait et y laissait tomber une goutte d'eau qui s'étendait rapidement, découvrant une partie du fond, et traçait nettement des lignes capricieuses; ensuite il tirait parti de ces sillons et en faisait sortir quelque chose

d'original et d'inattendu. » Tous ces petits ouvrages semblent avoir disparu. Pour nous, nous n'en avons vu aucun, et n'en trouvons nulle trace même dans les catalogues les plus complets.

Au commencement de l'année 1828, il espéra que son fils viendrait le voir et passer quelque temps à Bordeaux avant de se rendre à Paris; il insistait dans ses lettres, où l'on sent un peu de lassitude et d'épuisement, pour que le voyage se fit le plus tôt possible. A partir de mars, sa santé, qui avait subi quelques crises légères, faiblit brusquement. Mariano, qui était resté auprès de son grand-père depuis le retour de Madrid, écrit deux mots à Xavier et Goya y ajoute de sa main : « Je ne puis t'en dire plus; la joie [de ta prochaine arrivée?] m'a fait mal, et je garde le lit. S'il plaît à Dieu, je te verrai, et ma satisfaction sera complète. Francisco. »

Ce fut les dernières lignes qu'il traça; son fils arriva au commencement d'avril; le 15 de ce mois Goya tombait frappé d'apoplexie, et il mourait le 16, entouré de ses enfants, de doña Leocadia, de Rosario et de son fidèle Brugada. Il avait 82 ans et quelques jours.

Un service funèbre fut célébré à l'église Notre-Dame, et son corps fut déposé le 17 au cimetière de la Chartreuse, non pas comme on l'imprime constamment, dans le tombeau de la famille Goicoechea, mais dans celui dont la concession

(25 août 1826) est au nom de *José Francisco de Muguiro* (sic), *négociant*. La vérité est que sans doute Muguiro avait acheté la concession et fait construire le petit monument funèbre pour y recueillir les restes de Martín Goicoechea, qui, en effet y fut inhumé. Comme cette inhumation eut lieu, selon le registre, le 2 juillet 1825, il faut admettre que le terrain fut d'abord concédé à titre provisoire. Ce caveau ne reçut jamais que deux corps, celui de Goicoechea et celui de Goya.

Il était dit que même dans la mort le maître inquiet ne trouverait pas tout de suite le grand repos. L'Espagne se devait de ne pas laisser exilée la dépouille d'un de ses plus glorieux fils. En 1884 le roi Alphonse XII demanda que Goya fût rendu à Madrid, mais il mourut en 1885 sans que rien fût décidé encore.

Le 13 novembre 1888, M. Joaquin de Pereyra, consul d'Espagne, assisté de M. G. Labat, membre de l'Académie de Bordeaux, et de M. Mercier de Saubrun fit par ordre ouvrir le caveau. Les cercueils de bois étaient détruits ; à droite et à gauche étaient semés les restes de deux corps, à droite, celui de Goicoechea, assez petit, à gauche, près d'une boîte en zinc, celui de Goya, « un colosse » dit M. Labat, témoin oculaire, à qui nous empruntons tous ces détails ; il subsistait, parmi quelques morceaux de cape, l'épine dorsale, très forte et voûtée, les tibias énormes, mais la tête n'y était plus.

Les débris furent enfermés dans deux caisses que l'on plaça au dépositaire; le procès-verbal d'exhumation fut envoyé à Madrid.

Mais l'heure n'était pas venue; au bout d'un an et un jour Goya et son compagnon furent réintégrés dans leur tombeau.

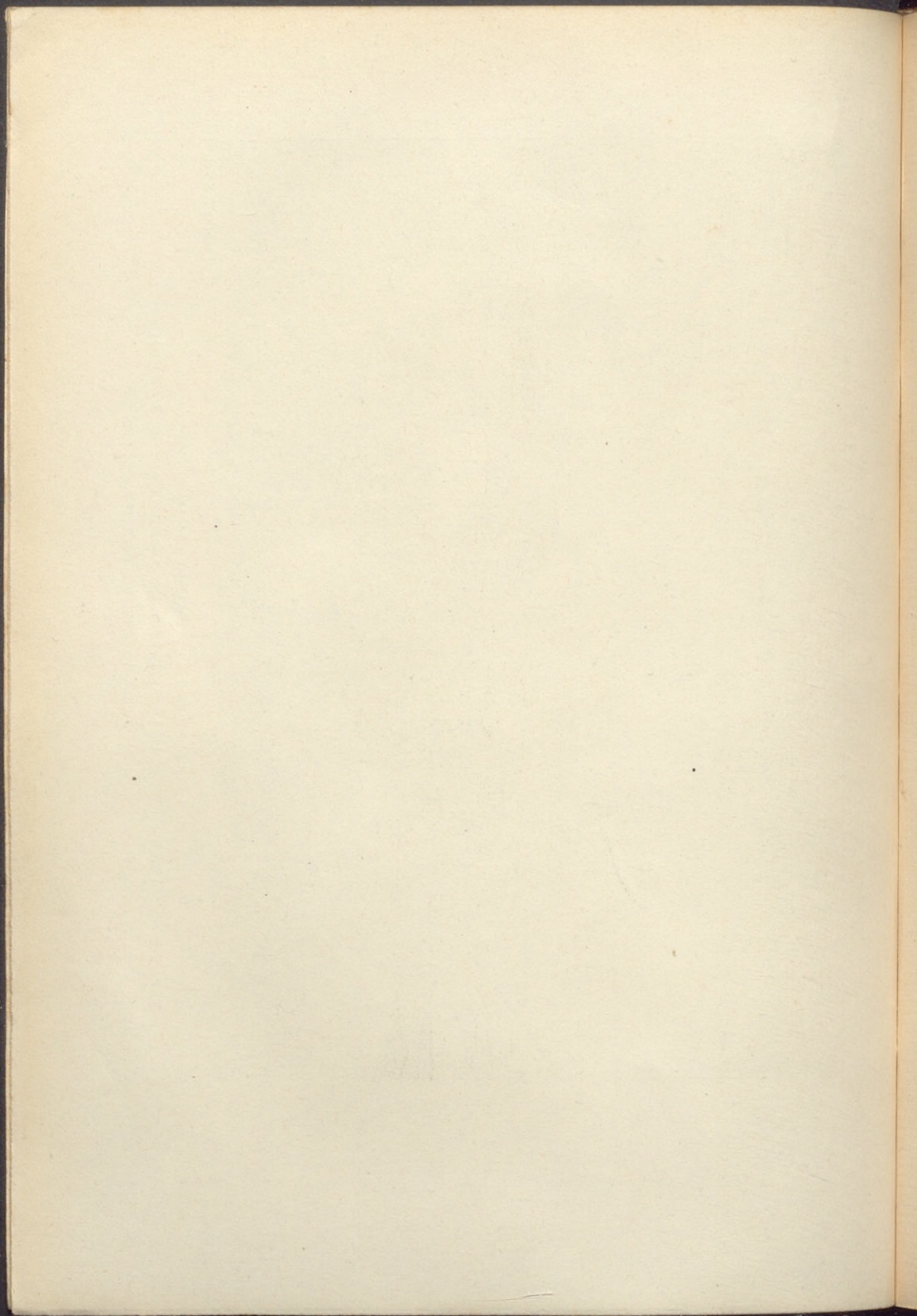
En 1894, nouvel essai de transfert sans plus de suite; mais en 1898, le 5 juin, D. Alberto de Albiñana, professeur d'architecture à Madrid, délégué spécial, se joignait au consul d'Espagne pour procéder à une seconde exhumation. Les deux boîtes furent enfermées dans un même cercueil de plomb, qui fut noté d'un seul nom, celui de Goya. Une messe basse fut célébrée par le clergé de Saint-Bruno qui avait fait la levée des corps, et après un discours de M. de Pereyra, ce qui restait du grand homme prit enfin la route de Madrid, et fut placé le 11 mai 1900, jour anniversaire du centenaire de Velázquez, au cimetière de San Isidro dans un riche tombeau.

Telle est, d'après les documents officiels, la vérité sur l'exhumation et le transfert des restes de Goya. Elle détruit une légende, à savoir qu'il fut impossible d'identifier les deux squelettes, et qu'on fut obligé de les transporter confondus en Espagne. Non; il eût été facile de laisser à Bordeaux les ossements de Goicoechea; mais on n'a pas voulu séparer les amis que le sommeil de la tombe bordelaise avait fraternellement unis pen-



Planche XXVII.

« DESJARETE » POPULAIRE A LA LANCE.
(GENS DU PEUPLE FAISANT UN « ARRÊT » A LA LANCE).
Eau-forte. *Taurromachie*, n° 12.



dant soixante-douze ans. Qui nous racontera seulement le viol de la sépulture, et le larcin sacrilège du crâne génial?

Cependant Goya n'avait pas encore trouvé sa dernière demeure. Nombreux étaient ses admirateurs qui se plaignaient qu'à ce vaste et puissant génie eût été élevé un monument sans grandeur. Il appartenait à l'un des plus grands des artistes qui illustrent aujourd'hui l'Espagne, au sculpteur D. Mariano Benlliure, alors qu'il était Directeur général des Beaux-Arts, de concevoir et d'exécuter le projet définitif. Goya repose maintenant devant l'autel de Saint-Antoine de la Floride, attendant un simple et robuste mausolée qui nulle part n'aura mieux sa place, puisqu'il s'éclairera du rayonnement d'un des plus originaux chefs-d'œuvre du peintre. Musée et sanctuaire uniquement consacré au maître glorieux, grâce aux efforts d'un autre maître comme lui puissant et souple, ardent et noble, comme lui glorieux, l'humble église devient pour toujours un des lieux les plus saints de l'art.

Cependant le simple et noble monument de la Chartreuse de Bordeaux, ce témoignage d'une amitié généreuse, est à l'abandon; l'épithète de *Hispanicus nobilissimus pictor magnaue sui nominis celebritate notus* a été transportée au musée lapidaire, laissant un vide barbare dans la pierre de l'édicule, et seul le nom de Martín Goicoechea

signale la tombe. L'allée du cimetière où il sommeilla porte le nom de Goya; une rue plus que modeste le porte aussi, et une banale inscription a longtemps marqué la maison où il mourut. C'était trop peu d'honneur pour un tel génie dans une ville amie des arts. Bordeaux devait à Goya une réparation. Elle la lui a donnée, en pleine guerre, alors qu'une admirable exposition d'art espagnol moderne prouvait, à Bordeaux comme à Paris, qu'en notre France les plus violentes tourmentes font à peine vaciller la flamme des arts. Un beau bas-relief de bronze a remplacé, à la façade de la maison mortuaire, la trop humble inscription. La tête passionnée du vieillard se détache en force, s'imposant aux regards de la foule qui passe. Qui s'étonnerait qu'elle soit signée Benlliure, étant si belle, et qu'elle soit un don gracieux, étant partie de sa main, en reconnaissance de la longue hospitalité que Bordeaux donna au grand ancêtre?



CHAPITRE IX

L'homme.

LA légende a beaucoup prêté à Goya, parce qu'il était très riche, et il est venu assurément assez travesti à une postérité pourtant assez proche. Il est toutefois aisé de choisir les traits qui fixent son vrai caractère.

Des aventures picaresques attribuées généreusement à sa jeunesse tapageuse l'authenticité n'est que rarement établie. Il semble pourtant certain que le bouillant Aragonais mit au service de passions ardentes et téméraires la vigueur d'un corps d'athlète. Batteries, duels, équipées nocturnes, escalades galantes, enlèvements, on nous en narre beaucoup, on nous en laisse soupçonner un plus grand nombre. On nous montre Goya faisant assaut dans les rues avec les escrimeurs populaires, descendant dans l'arène pour satisfaire sa

passion de la *lidia*, se mêlant pour voyager aux *cuadrillas* de toreros, et poussant si loin la licence de ses fantaisies et de ses amours qu'il dut tour à tour fuir Saragosse, fuir Rome, fuir Madrid et la police, voire l'Inquisition. Peut-être bien, comme l'a soutenu son apologiste convaincu, don Francisco Zapater y Gómez, le fils de son plus intime ami, peut-être a-t-on inventé ces folies de jeunesse pour mettre d'accord, de façon tout artificielle, la vie de Goya avec son œuvre.

Ce qui est hors de doute, c'est que, jeune ou vieux, Goya se laisse facilement emporter par la fougue de son tempérament et de son esprit. Zapater lui-même avoue que, dans les souvenirs des anciens de Fuendetodos, Goya demeure comme un gamin *travieso y inquieto*, c'est-à-dire polisson et turbulent, ce qui n'est pas très grave ; mais il concède aussi qu'en son âge mûr il avait beaucoup d'indépendance et même de l'irritabilité et de la violence ; il parle du caractère excentrique et singulier qu'il montrait comme artiste et comme homme, et reconnaît qu'il menait ce qu'il appelait *una vida ariada*, ce qui est difficile à traduire, mais pas très flatteur. Voilà des traits que nous devons retenir, car nous ne pouvons pas nous fier en tout à la très indulgente sympathie de Zapater.

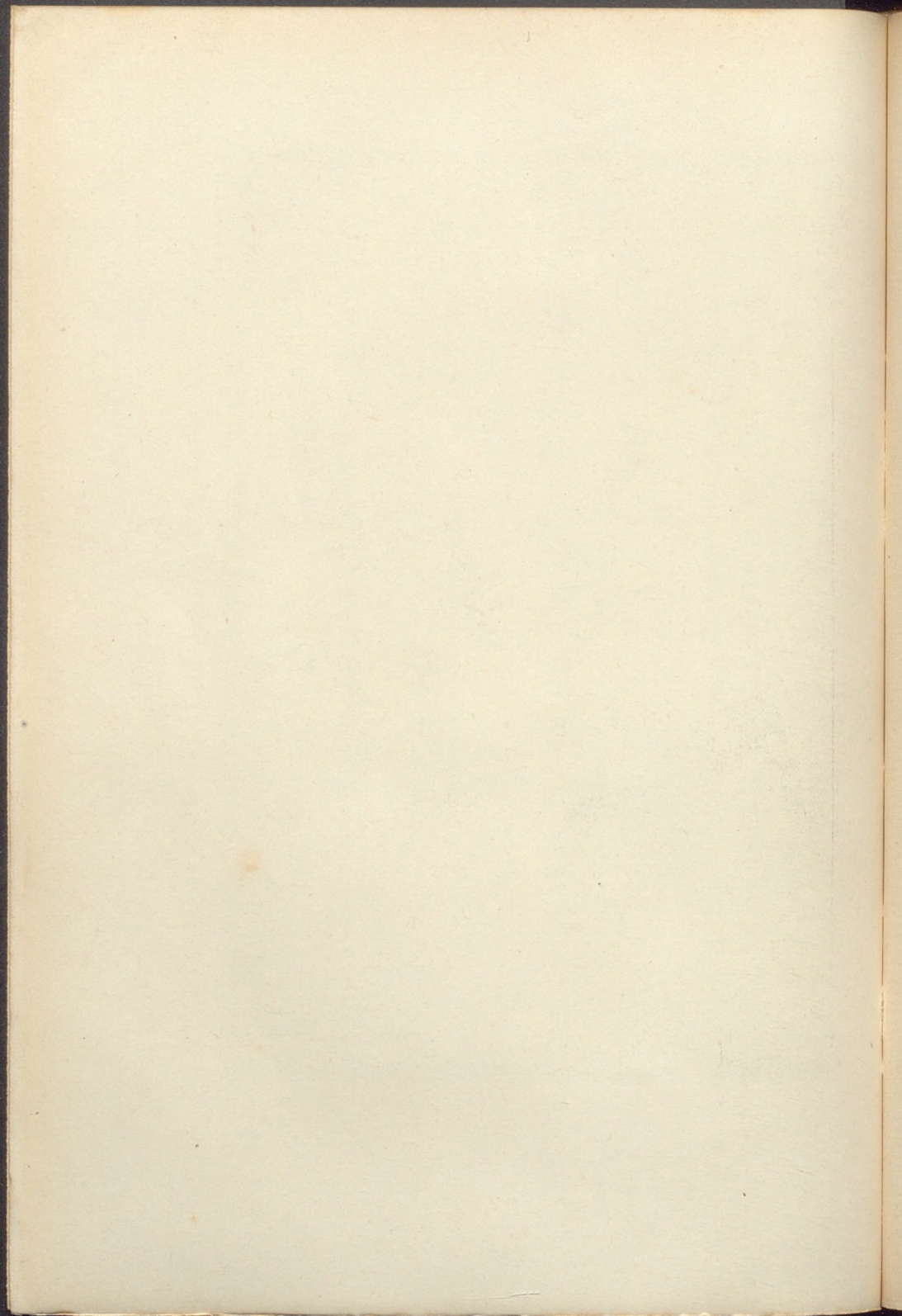
Par exemple, nous avons beaucoup de peine à le suivre lorsqu'il veut nous prouver que Goya fut un excellent époux. Don Francisco concède qu'il



Planche XXVIII.

EXERCICE DE VOLTIGE DE JUANITO APINANI A LA PLAZA DE MADRID.

Eau-forte. *Taurromachie*, n° 20.



eut de nombreuses amours, par suite une fidélité intermittente ; mais ce ne sont à ses yeux que peccadilles ; Goya mène la vie *ariada* qui était celle de tous ses contemporains les plus notables : l'époque seule et les mœurs de la haute société doivent en porter la faute. L'essentiel est qu'il eut beaucoup d'affection pour doña Josefa, « qui, malgré la vie agitée de Goya, dut savoir manier quelque mystérieux ressort qui ramenait à ses côtés son inconstant mari, puisqu'elle en a eu vingt enfants. » L'argument était attendu ; pourtant la duchesse d'Albe, et ses amies intimes, la Tirana, la Caramba, la Rita Luna, la *Maja* nue ou habillée ne sont pas des mythes ; la société des grandes dames, des belles comédiennes, des beautés à la mode était dangereuse, et Goya en aimait le danger. Mais doña Josefa, par amour ou par indifférence, s'attachait au foyer trop souvent déserté, et faisait, au bon moment, jouer le mystérieux ressort. En revanche, la correspondance de l'inconstant nous prouve qu'inconscient ou repentant, il ne cesse de s'inquiéter de sa femme aux moments mêmes où il la trahit ; il se tourmente s'il la voit malade ; il l'accompagne à Valence, où elle doit aller prendre les bains de mer ; il se préoccupe de son bien-être et même de sa toilette. Il l'aime, en somme, sans aucun doute, autant et aussi bien qu'il peut aimer.

D'autre part Zapater nous semble avoir parfaitement raison quand il insiste sur le caractère bon

et affectueux de l'artiste; il eut beaucoup d'amis, et très fidèles. S'il se montre souvent impatient, bourru et peu maniable, c'est lorsqu'il est question de son art, lorsque son amour-propre est en jeu, qu'il souffre de ces jalousies de confrères inhérentes au succès. Dans la vie courante, il nous apparaît affectueux, bienveillant, de bonne humeur et boute-en-train. De là certainement sa faveur à la Cour comme à la ville; il fut choyé des rois, des princes et des grands comme des gais compagnons de plaisir qu'il aimait à chercher dans les milieux les plus modestes.

Surtout il est touchant de constater sa tendresse de fils, de père et de grand-père, son affection de bon parent. Nous n'avons qu'à cueillir dans ses lettres. Le 23 novembre 1781, apprenant la mort de doña Manuela, sœur de Martín Zapater, il écrit à son ami des phrases émues de condoléance dont on sent la sincérité, et il ajoute : « J'attends aussi au premier jour la funeste nouvelle de la mort de mon père, car on m'écrit que le médecin donne peu d'espoir, et celui-ci me l'a écrit aussi. J'ai seulement le chagrin de ne pouvoir être là-bas, et de n'avoir pas cette consolation. » Son père mort, il donna à sa mère une pension de cinq réaux par jour, — il n'était pas riche à cette époque, — et en septembre 1783 il la fit venir à Madrid pour y vivre avec lui; mais elle s'y déplut, dépaysée, et retourna à Saragosse l'année suivante.

Il avait un frère, Camilo, qu'il protégea très affectueusement.

C'est surtout à propos de ses enfants qu'éclate sa tendresse. Le 22 janvier 1777, tout jeune marié, il se félicite de la naissance d'un beau garçon, d'un *guapo muchacho*; le 2 décembre 1784, c'est la venue au monde d'un *niño muy guapo y robusto*, et, le 23 mai 1789, il parle ainsi de ce benjamin : « J'ai un fils de quatre ans, qui est ce qui se peut voir de plus beau à Madrid; je l'ai eu malade, et je n'ai pas vécu tout ce temps-là. Grâce à Dieu, il est mieux. »

Bien plus tard, lorsqu'il est à Bordeaux, à partir de 1824, il entretient une correspondance suivie avec Xavier, le seul de ses nombreux fils qui survécut, et avec son petit-fils Mariano. C'est un vieux père et un vieux grand-père très tendre. On peut croire que le désir d'embrasser ses enfants fut pour beaucoup dans son dessein de retourner à Madrid.

En 1828, de retour à Bordeaux, et à la veille de sa mort, il insistait pour que Xavier fît un crochet de Barcelone sur Bordeaux, à l'occasion d'un voyage à Paris, et qu'il vînt le plus tôt possible.

Les quelques lettres si intéressantes que Zapter a publiées nous révèlent encore en Goya un bon bourgeois très pratique, fort occupé de ses intérêts matériels. En 1779, nous apprenons qu'il a gagné de l'argent et mis de côté un capital de

5 000 réaux, et qu'il désire le placer et le faire produire, *y que trabajara*. En 1783, il est tout joyeux que l'Infant don Luis lui paye, à l'occasion de divers portraits, un cadeau de mille douros, auxquels il ajoute pour doña Josefa « une *bata* (robe de chambre) d'argent et d'or, qui vaut bien 30 000 réaux, au dire des gens du vestiaire. » Très occupé de bien tenir sa maison avec de modiques ressources (en 1782 il n'avait en tout que 12 ou 13 000 réaux de revenu) il entretient souvent de questions financières intimes son protecteur et conseiller de Saragosse ; il parle constamment dans ses lettres des affaires et des nécessités de son foyer ; il consulte Zapater sur le placement de ses économies ; il lui parle des envois d'argent qu'il fait à ses parents ; même il y est question d'achat d'étoffes destinées à sa femme et à Rita et Tomás, sa sœur et son frère.

Mais l'aisance vient, presque la fortune. Goya, nommé peintre de la manufacture de tapisseries, déclare à Zapater qu'il a maintenant 28 000 réaux annuels, et que cela lui suffit ; il ajoute cette phrase touchante : « Je te les offre avec la sincérité que tu sais ; tu n'as qu'à parler ; je ne suis pas un hâbleur. » Dès lors il peut mettre sa maison sur un meilleur pied ; il est surtout heureux de pouvoir remplacer son modeste cabriolet à deux roues (*birlocho*) et son « petit cheval gitane » par une superbe berline à quatre roues, et deux belles

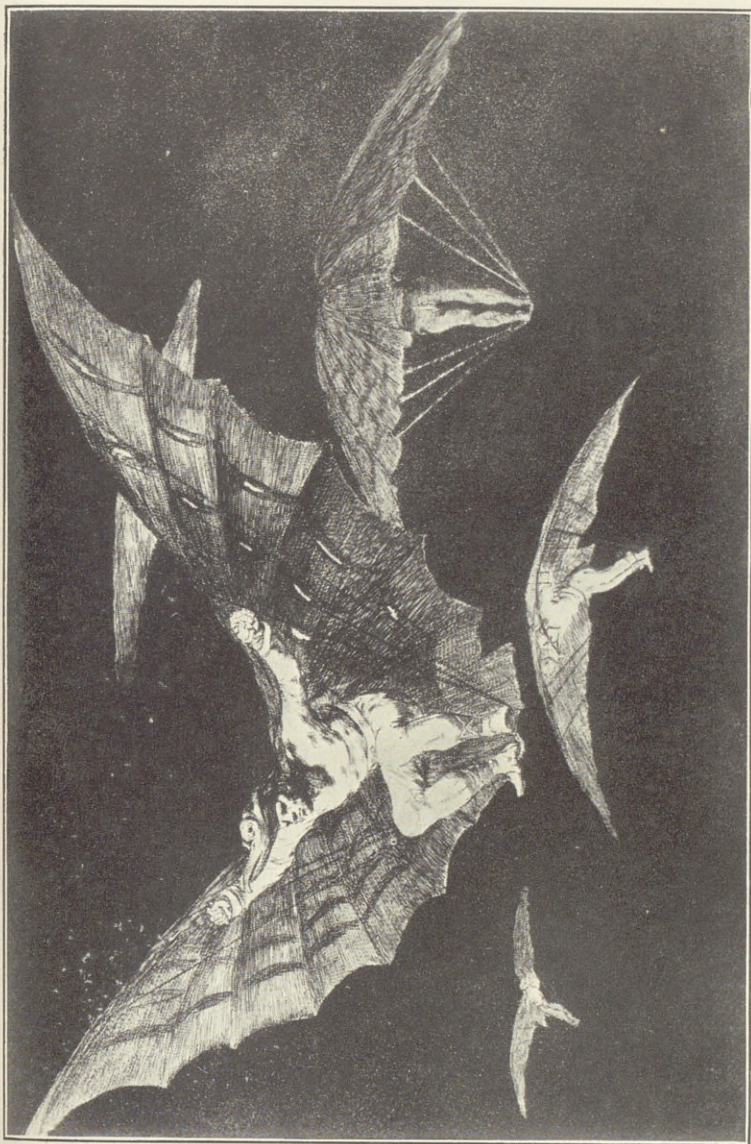
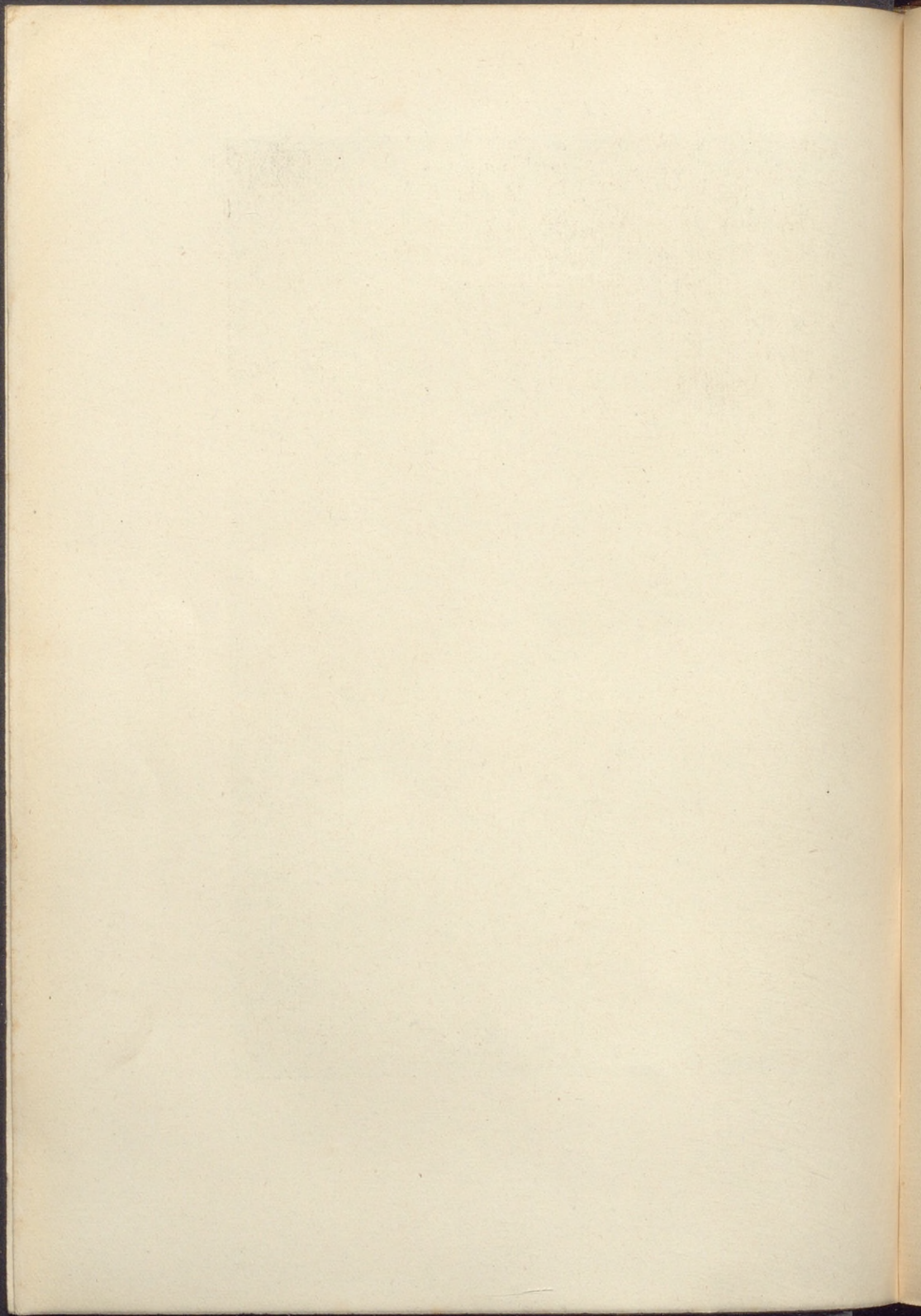


Planche XXIX.

LES HOMMES VOLANTS.
Eau-forte. *Proverbes*, n° 5.



mules de Saragosse ; le prix est de 7687 réaux. La fantaisie était un peu coûteuse, surtout une année où l'avoine était hors de prix, 40 réaux la *fanéga* ; il fallait aussi compter avec bien des étonnements et des jalousies, mais l'occasion était si bonne !

N'oublions pas, en outre, que Goya était vice-directeur de l'Académie, et qu'à chaque honneur académique était attachée une riche dotation, ce à quoi il n'était pas indifférent. De plus il fréquentait la Cour : titres, situations, relations obligent ; enfin, comme il disait, « pour quatre jours que nous avons à vivre en ce monde, il faut vivre à son plaisir ! »

Il est du reste fort généreux ; s'il tient à savoir, en mai 1789, comment il pourra placer le plus avantageusement 100 000 réaux « à la banque, ou en *babes* royaux, ou aux *gremios*, » il est tout prêt, le 20 avril, à donner à son frère le chapelain, qui veut prendre leur mère avec lui, l'argent qu'il demande. Et toujours il reste pratique et obligeant ; il regrette seulement de ne pouvoir faire plus qu'il ne fait, attestant que sa situation, belle en apparence, n'est pas ce que d'aucuns pensent, parce qu'il dépense beaucoup. Son ami et banquier Jacques Galos dut avoir fort à faire avec ce client très occupé de sa petite fortune.

Ainsi Goya, non pas avare, bien au contraire, mais un peu près de ses intérêts, était, n'en

déplaise à la tradition, un bon bourgeois, et même, à l'occasion, très pot-au-feu. Il est aux champs, comme il dit, *anda en el aire*, parce que sa femme est malade, que son niño va plus mal, et que la cuisinière, *la criada de la cocina*, est au lit avec la fièvre... Il s'occupe d'envoyer à Zapater du nougat et des saucissons.

Bon bourgeois, Goya avait un peu les défauts des bourgeois, beaucoup d'amour-propre, quelques prétentions, telles attitudes sentant parfois le parvenu. Quand il est présenté au roi Charles III, en 1779, il lui baise la main : il déclare qu'il n'eut jamais tant de bonheur. Que dire, lorsque Charles IV, à son tour, se montre familier avec le premier peintre de la Chambre ! « Le Roi mon Seigneur m'a reçu cordialement, m'a parlé de la petite vérole de mon Paco (il était au courant), je lui ai répondu, il m'a touché la main, et s'est mis à jouer du violon. » Quant à la noblesse, il avoue qu'il en tirait plus de satisfaction que ses œuvres ni lui n'en méritaient. » Floridablanca le traite très amicalement lorsqu'il fait son portrait, en 1783. Son Altesse lui a fait mille honneurs dont il est ravi ; elle l'a emmené deux fois à la chasse et a daigné lui dire, sur un beau coup de fusil : « Este *pintamonos* es mas aficionado que yo. « *Ce peintre de singes* est plus adroit que moi... » Et Goya de s'extasier : « Ces princes sont des anges !... »

En 1799, il est au comble de la faveur ; il ne se

sent plus de joie et s'écrie avec enthousiasme (lettre du 3 octobre) : « Les rois sont fous de ton ami ! *Los reyes estan locos con tu amigo!* » Mais, grisé par cette faveur, il tourne un peu au Jeannot de la Jeannotière, l'ami du simple et modeste Colin. Rappelons-nous ce qu'il disait en un jour d'orgueilleuse franchise : « Je suis un homme si connu que depuis les rois (*de los Reyes abajo*), tout le monde me connaît, et je ne puis abaisser mon talent (*mi genio*) aussi facilement que d'autres le feraient peut-être. » N'y a-t-il pas dans tout cela un peu de suffisance et une certaine morgue naïve ?

Goya ne fut que par moments, et sous l'impulsion de vives colères, l'homme terrible qu'on nous présente à l'ordinaire : en réalité il manqua de caractère et, le plus souvent, se laissa mener. Qu'on se rappelle son attitude fâcheuse vis-à-vis des rois d'Espagne, sur laquelle nous reviendrons ; qu'on se rappelle aussi ses débats avec le chapitre de Notre-Dame del Pilar, à Saragosse ; il céda complètement sur tous les points, et pourtant son amour-propre de peintre était en jeu dans cette querelle. Il était alors tout jeune, à l'âge des passions vives. Dans son âge mûr, si sa femme le ramena si bien et si souvent à elle, c'est sans doute qu'elle eut sur lui l'ascendant d'une âme et d'une volonté plus fortes. Quoi d'étonnant qu'il se soit, dans sa vieillesse, rangé, pieds et poings liés,

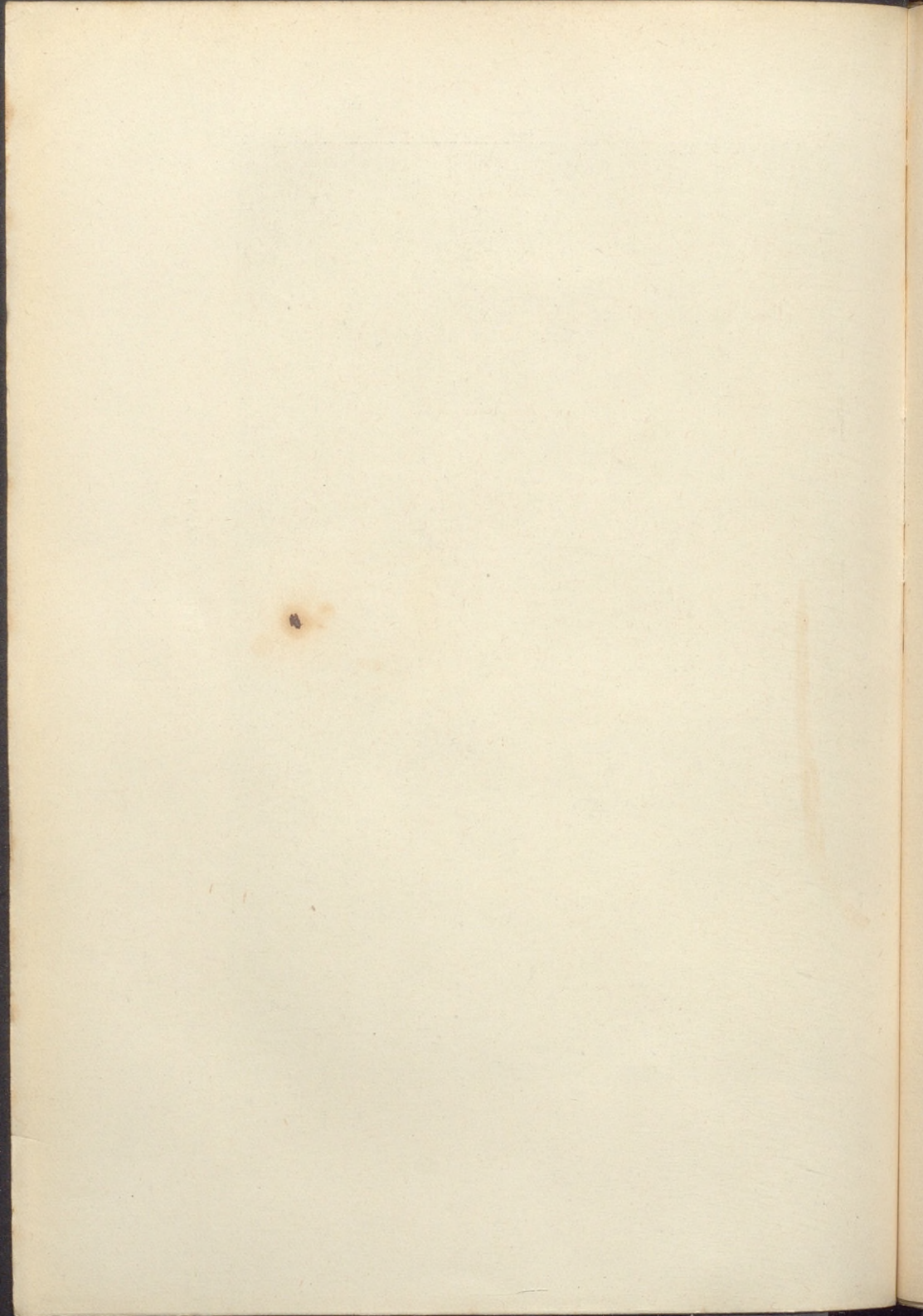
sous la tyrannie maussade de doña Leocadia Weiss, la mère de Mariquita?

Le bon Zapater voudrait nous persuader que Goya était tout à fait en règle avec la religion catholique : nous avons un peu de peine à le croire. Sans doute Goya traçait au début de toutes ses lettres une petite croix, souvenir du temps où il était sous la férule de P. Joaquín, à l'Escuela Pía de Saragosse. Il demanda, lorsqu'il s'installa à Saragosse pour peindre les fresques de la cathédrale, un modeste logement avec très peu de meubles : « une estampe de Nuestra Señora del Pilar, une table, cinq chaises, un poêle, une gourde de cuir, une guitare, une rôtissoire et une lampe, tout le reste étant superflu. » Voilà un curieux mobilier. Cela ne prouve pas grand'chose, et nous soupçonnons d'ailleurs que doña Josefa a bien pu souffler son mari ; nous lui sommes sans doute redevables de la Vierge comme de la *sarten* et de l'*asador*, la poêle et la rôtissoire, tandis que Goya a toute la responsabilité de la guitare et de la *bota*. Quand il « recommande à Dieu » la sœur d'un ami qui vient de mourir, espérant « qu'elle aura une bonne part de gloire, » ce sont là des formules de foi, peut-être, mais surtout d'affectueuse consolation... Qu'est-ce que cela en regard de l'acharnement que le grand satirique mit à flageller les moines stupidement bavards comme des perroquets, ivrognes et débauchés ; du *Caprice* où la religion se



Planche XXX.

GENS DU PEUPLE DANSANT.
Eau-forte. *Proverbes*, n^o. 8.



déguise en sournois et creux épouvantail; des scènes d'inquisition et surtout du *Nada* désespéré des *Proverbes*? Nous serions plus tenté de dire qu'en dépit de ses colères et de ses cris de révolte contre des prêtres et des moines indignes, en dépit des imprécations, des impiétés de son scepticisme, Goya, Espagnol de bonne race, garda au fond de son cœur une nostalgie de la foi, témoin le *Christ* du Prado, témoin le *San José de Calasanz*, ce chef d'œuvre!

Pour avoir été un génie moins farouche, nous n'en aimerons pas moins l'homme et l'artiste. Comme ses contemporains, nous subissons la séduction qu'il répandait autour de lui. N'était-ce pas un admirable et gai compagnon, ce franc Aragonais ardent, aux équipées galantes, amoureux de la chasse, épris de *corridos* jusqu'à la passion, dont les rois et les grands étaient fous, et pour le théâtre de qui il brossait de jolis décors; qui se plaisait aussi bien aux *tertulias* intimes où l'on esquisse des *fandangos* et des *jotas* en raclant l'aigre guitare? Jusqu'à ses derniers jours, à Bordeaux, il s'égaya et rit dans la pittoresque chocolaterie de l'ami Braulio-Poc, rue de la Taupe, de ce singulier personnage qui avait quitté Saragosse à la suite d'on ne sait quelles aventures, et chez qui il se retrouvait, avec Muguiro, Silvela, Giner, Pastor, et un mystérieux bijoutier (*el Platero*), prolongeant fort avant la soirée, à la mode d'Espa-

gne, parmi les entretiens politiques, les séguédilles et les couplets.

C'était pour Goya un grand chagrin que de vieillir. A quarante et un ans déjà (novembre 1787), il se plaint plaisamment, mais non sans regret, qu'il se fait vieux, qu'il a beaucoup de rides, et que son ami ne le reconnaîtrait qu'à son nez camus et à ses yeux creux. Bien plus tard, à quatre-vingts ans passés, s'il ne songeait plus à descendre dans l'arène aux taureaux, l'épée en main, comme il se glorifiait de l'avoir fait en son jeune temps, il se croyait du moins de force à faire le voyage de Bordeaux à Madrid sur sa mule, aussi aisément que s'il se fût agi d'aller de Fuendetodos à Saragosse. Et quand son fidèle Brugada, le faisant promener par les rues de Bordeaux, parlait à grands gestes à son vieux maître sourd, celui-ci se fâchait : « Ne peux-tu faire ces signes plus discrètement, ou veux-tu faire savoir à tous que le vieux Goya ne peut plus ni marcher, ni entendre ? » Hélas ! ce grand-père humilié que les gens du quartier regardaient avec un respect curieux sous son grand chapeau et sa vaste cape, ce n'était plus le brillant *torero* d'autan, mais il avait encore ces traits admirables qui donnent un intérêt si vif à tous ses portraits.

Celui que peignit López, constamment reproduit, met en relief le masque puissant et large du vieillard, son vaste front, ses yeux profonds sous la paupière alourdie, son gros nez, sa bouche longue

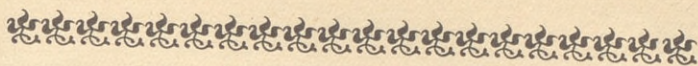
et fine à la lippe volontaire, toute la vie intense de son visage tourmenté; c'est sous cet aspect surtout que la postérité se rappellera Goya, dans la force persistante de ses quatre-vingts ans. Mais nous savons aussi ce qu'il fut en la plénitude de son âge, car il aimait à se peindre lui-même, et l'on compte actuellement plus de dix portraits authentiques de Goya par Goya, sans compter le petit tableau où il s'est représenté en coquetterie avec la duchesse d'Albe, — si vraiment c'est bien lui et c'est bien elle — ni celui où il figure avec son ami Arieta, ni l'eau-forte qui sert de frontispice aux *Caprices*.

Nulle part il ne nous apparaît, ainsi qu'on pourrait le croire d'un tel galant, comme un joli garçon. Les traits s'inscrivent toujours en force; son front, son nez, son menton se modèlent puissamment; sa lèvre inférieure saillit et s'accuse, franche, épaisse, sensuelle; ses cheveux sont touffus et insoumis et ses joues ombrées de favoris peu élégants : rien de régulier, rien de correct, nulle grâce, mais une beauté pourtant, mâle et vigoureuse, chargée de pensées. A ce titre, la toile de l'Académie de San Fernando et l'eau-forte aquatintée des *Caprices*, sans compter qu'elles sont de magnifique exécution, nous semblent les plus significatives.

Dans le premier portrait Goya a passé la quarantaine; sa tête est taillée superbement, bosselée pour la joie d'un phrénologue, front très haut, très large, yeux petits, curieux et pénétrants, enfouis


sous l'arcade charnue des sourcils drus, bouche à boutades, spirituelle et mordante, menton carré, cheveux au vent, chair chaude et sang généreux : Beethoven, moins la majesté triste, Mirabeau, moins la laideur hardie, Dumas, moins la volupté joviale, ou plutôt Balzac. D'ailleurs la qualité de la peinture est admirable, grasse, enveloppante, colorée; Goya s'est complu à son ouvrage; il s'est montré tel qu'il est, sans doute, mais aussi tel qu'il aime à se voir, dans l'épanouissement de sa puissance et de son originalité. Cette tête est le document le plus précieux en même temps qu'un morceau de maître.

Cependant d'aucuns pourront préférer l'eau-forte, et c'est bien l'image la plus frappante, ce Goya quinquagénaire, si crâne sous son tromblon cossu, livrant hardiment aux regards, en pleine lumière, le profil non flatté de son gros nez et de sa grosse lèvre pendante, le clignotement de son œil mince; c'est l'image que ses admirateurs garderont en leur mémoire comme la plus expressive et la plus parlante, la plus représentative de ce fier génie dont tout le secret et le ressort s'expliquent d'un mot, la passion.



CHAPITRE X

L'œuvre.

N dit que Goya se réclamait de trois maîtres, la Nature, Velázquez et Rembrandt ; il l'avait même écrit de sa main sur une note, destinée à un catalogue de son œuvre, que M. Mathéron a vue. Pour la Nature, la chose est trop certaine ; d'ailleurs, quel grand artiste ne trouve pas en la nature interprétée ou réelle, la maîtresse suprême ? Pour Velázquez, il y aurait plus à dire. Sans doute, il l'admira, l'étudia certainement, prit le soin de le traduire à l'eau-forte, et tenta des portraits à sa manière — ce ne sont pas ses meilleurs. Mais l'influence directe et précise de Velázquez sur Goya nous semble assez peu sensible, quoi qu'on en dise, et les critiques, qui en parlent souvent, restent bien vagues à cet endroit. Les deux esprits, comme les deux époques où ils vécurent, étaient trop distincts pour qu'au-

cun lien d'école pût les unir étroitement. Goya surtout avait en lui des forces de création que son propre génie pouvait seul inspirer et guider. S'il joint Velázquez à Rembrandt et à la Nature, c'est par admiration et par respect, c'est par un instinct de fierté qui lui permet d'associer sa gloire à celle du plus grand peintre de sa patrie.

Cela même permet de réduire à sa juste part l'influence de Rembrandt, qui enseigna à Goya des effets plus que des procédés, heureusement, lui souffla quelques inspirations, sans doute, mais ne lui imposa pas un style. Théophile Gautier, visitant les Salles Capitulaires de Tolède, s'arrêta devant le *Baiser de Judas* : « Jésus livré par Judas, dit-il, effet de nuit que n'eût pas désavoué Rembrandt, à qui je l'eusse attribué d'abord, si un chanoine ne m'eût fait voir la signature du peintre émérite de Charles IV. » Qu'eût-il dit, s'il eût vu le *San José de Calasanz* où s'accuse avec plus de force encore, mais avec une technique différente, un si merveilleux effet à la Rembrandt. L'indépendance presque absolue de Goya trouve encore sa preuve dans l'extrême variété de son œuvre (nous parlons aussi bien des sujets que du style et de la technique) et dans son dédain des discussions artistiques et des théories. On ne nous rapporte pas un seul jugement précis qu'il ait formulé sur un tableau, et il avait une manière bien spéciale de réfuter la critique. « Un jour, raconte

M. Mathéron, il se rencontra à l'Académie avec un écrivain qui avait pris la liberté de signaler quelques défauts dans son dernier tableau ; il prit son chapeau, le posa sur la tête de l'écrivain, et, l'enfonçant violemment jusqu'aux épaules, lui dit fièrement : « Monsieur le critique, apprenez à respecter une tête assez forte pour coiffer ce chapeau ! » Une autre fois, il attire dans un véritable guet-apens un autre critique important ; après lui avoir fait visiter avec beaucoup de bonne grâce son atelier, il lui barbouilla brusquement le visage avec son pinceau. « Je vous rends, lui dit-il, barbouillage pour barbouillage ; je vous défigure comme vous défigurez mes ouvrages. »

Goya aurait pu sans doute se défendre avec de meilleurs arguments ; mais il était assurément très peu préoccupé d'esthétique et de formules. Il aimait peu à parler de son art, bien qu'il eût ses principes. On nous en a rapporté quelques-uns, qu'il répétait dans sa vieillesse. Voici par exemple ce qu'il répondait sans doute à ceux qui lui reprochaient, comme certains le lui reprochent encore, de ne pas dessiner ; nous empruntons le passage, très important, à M. Mathéron, qui a eu l'avantage de recueillir ces propos de la bouche même de ceux qui les entendirent : « Goya aimait à se moquer des professeurs et de leur manière d'enseigner le dessin. « Toujours des lignes, disait-il, et jamais des corps. Mais où voit-on ces lignes

dans la nature ? Moi je ne vois que des corps éclairés et des corps qui ne le sont pas, des plans en saillie et des plans en retrait, des reliefs et des creux. Ma vue ne découvre jamais ni lignes ni détails. Je ne compte pas les poils de la barbe de l'homme qui passe, ni ne fixe mes yeux sur les boutons de son habit, et mon pinceau ne doit pas voir plus que moi. A l'encontre de la nature ces maîtres naïfs voient les détails dans l'ensemble, et leurs détails sont toujours faux et conventionnels. Ils épargneraient aux jeunes élèves le travail de tracer pendant deux ans des yeux en forme d'amande, des bouches en forme d'arc, des nez comme des 7 renversés, des têtes ovales, s'ils leur montraient la nature qui est l'unique maître de dessin. »

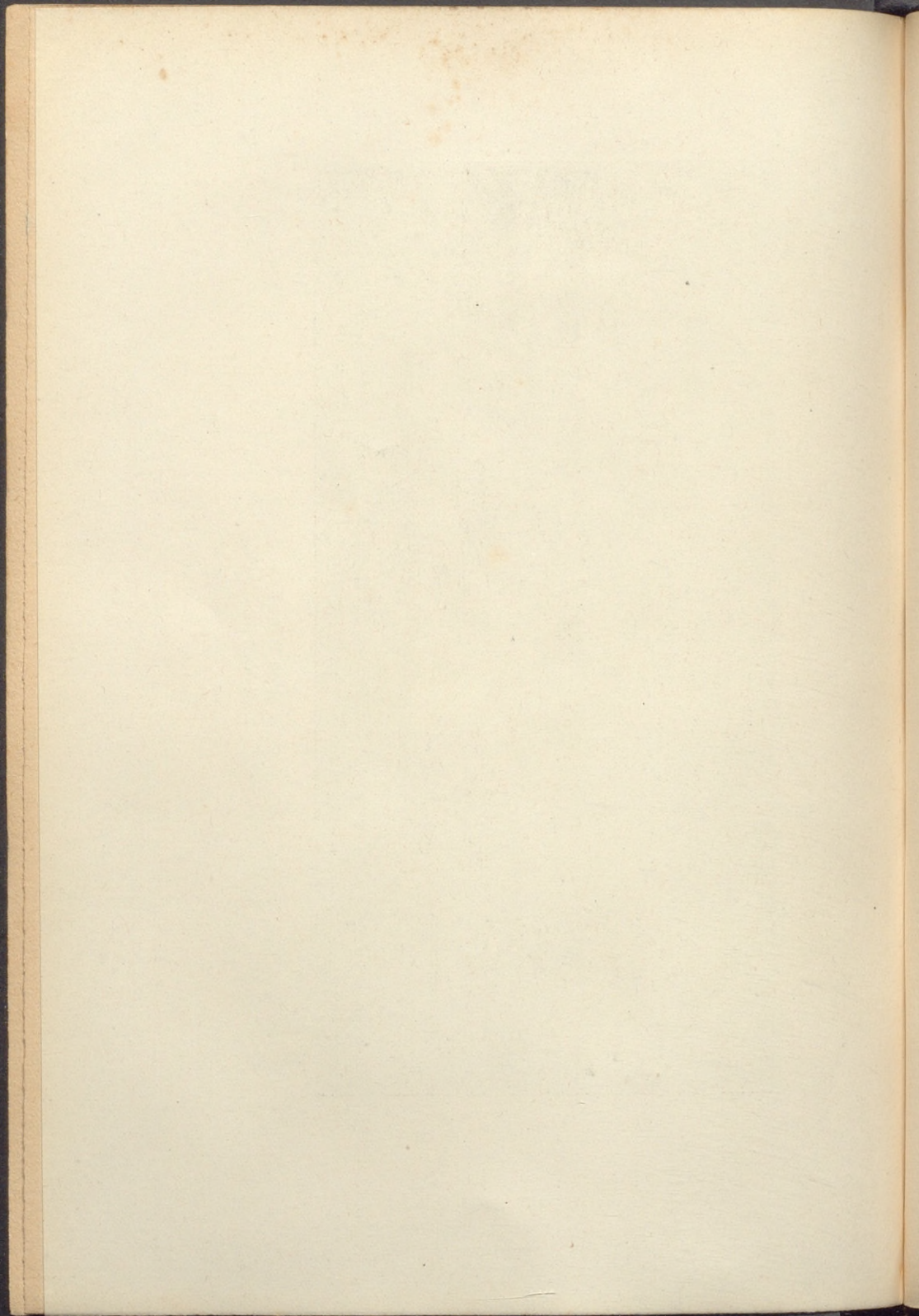
Ce mépris de la ligne n'est pas celui du dessin, mais seulement du dessin sec et plat, du dessin abstrait et de convention qui décompose le modèle sans tenir compte de l'air où il réside, de la lumière et de l'ombre qui l'enveloppent, le sculptent et le colorent. Et comment aurait-il dédaigné le dessin, celui qui dessinait si bien, lorsqu'il en prenait la peine, n'en déplaise à plus d'un critique ? Ce n'est pas un apprenti qui eût été capable de camper tant de figures de vie intense en des mouvements passionnés, d'oser heureusement tant de raccourcis téméraires, de former en quelques traits savants et sûrs des mains comme celles du vieil



Phot. Anderson.

LES PARQUES.
Musée du Prado, Madrid.

Planche XXXI.



avare (pl. 30) ou du moine grotesque (pl. 80) des *Caprices*, des mains comme celles du misérable *Homme garrotté* dont le cuivre appartient à la Chalcographie espagnole, à plus forte raison d'exécuter tant de merveilleux portraits dont quelques-uns sont poussés jusqu'à la minutie.

La vérité est que Goya dessinait, et admirablement, et ne reculait pas devant la ligne même, quand il le jugeait bon ; mais une de ses maximes était celle-ci : « Quand un tableau est fidèle, il est fini ! » ce qui veut dire que le mieux en art est l'ennemi du bien, et que, même si l'expression que l'on veut obtenir est donnée par un travail sommaire, il faut s'en tenir là : n'eut-il pas raison d'arrêter le bon López en train de gâcher son beau portrait ?

Quant au style, avons-nous le droit de dire, comme on le fait si souvent, que l'art de Goya est un art impressionniste ? Avec un maître de cette puissance et de cette mobilité, une affirmation absolue est dangereuse. Elle se justifie pour une grande partie de son œuvre, celle sans doute qui a eu par la suite le plus d'influence, mais une autre partie, non moins importante, l'infirme. Les fresques de la Florida, le *Christ* du Prado, les portraits de famille, celui de Bayeu, parmi tant d'autres, quelques-uns des cartons de tapisseries sont des tableaux achevés avec toutes les ressources d'un art raffiné, qui est à l'antipode de

l'impressionnisme. Le peintre y insiste, sans excès sans doute, mais enfin y insiste sur une pensée qu'il a mûrie et sa technique même a des recherches savantes, voire des procédés, des glacis, par exemple, et tout cela est le contraire de l'impressionnisme. En revanche de nombreux modèles de tapisseries, presque tous les tableaux de genre, les grandes pages patriotiques du *Deux* et du *Trois mai*, quelques portraits, toute la décoration de sa maison du Manzanarès, presque toutes les eaux-fortes, les lithographies, presque tous les dessins sont conçus et exécutés avec un parti pris de simplification rapide, un souci exclusif de la tache colorée et des oppositions, une volonté d'arrêter net le pinceau, le burin ou le crayon au moment même où l'effet produit par les yeux est obtenu, qui suffisent pour exprimer la nature, et sont les caractéristiques de l'École.

On dit aussi que la peinture de Goya est naturaliste, et ceci ne peut être discuté. Goya est naturaliste dans tous les sens du mot, les meilleurs et même les mauvais. Si l'on entend par ce mot l'observation assidue et pénétrante du monde, du monde immatériel de la pensée aussi bien que du monde réel, ce sont les chefs-d'œuvre du maître qu'il faut nommer en foule, quelle qu'en soit la note : portraits à la ressemblance physique si certaine, même si les modèles sont de laideur désa-

gréable, d'une précision de costume si sincère, et à la fois si expressifs des sentiments et des mœurs de la société, du temps, du pays ; ce sont les tableaux de genre et de coutumes, fêtes populaires et carnavalesques, scènes champêtres, scènes de *corridos*, drames d'Inquisition ou d'exorcisme, cabanons de fous, beaucoup des *Caprices*, une foule de dessins, et avec les émouvantes ébauches patriotiques du Prado, les tragiques *Désastres de la guerre*.

Naturalisme, pour beaucoup, signifie encore, ou même de préférence, le goût un peu malsain pour le laid, l'horrible, voire le macabre et le répugnant : les amateurs de cet art de névrosés ont de quoi se satisfaire dans toutes les sorcelleries de Goya, presque dans tout son œuvre gravé, et surtout dans les fresques de sa maison. Baudelaire en faisait ses délices :

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats...

Cependant, il y a quelque chose que l'on ne dit pas assez, ou que l'on dit mal : Goya, ce réaliste, qui pousse aux dernières limites son amour du naturel et du vrai — qui n'a même pas toujours reculé devant l'obscène — est à ses heures un idéaliste, un grand idéaliste même, tourmenté par le désir d'une beauté qui trouve ses éléments dans le réel, mais s'en dégage et s'élève au-dessus de

lui dans des sphères épurées ; y a-t-il du reste un grand génie sans l'idéal ?

Nous n'irons pas jusqu'à dire avec le comte de la Viñaza jugeant l'œuvre du maître. « Non, le naturalisme de notre peinture et de notre littérature n'est pas la bâtarde et ignoble imitation du grotesque et du laid. Jamais, jamais ce peuple, qui engendra Cervantès, qui engendra le peintre de la chevalerie et le peintre des majas, ne souffrit le joug tyrannique de la copie de ce qui est vulgaire et méprisable, et de ce qui tombe au delà des limites de l'esthétique. Ni le naturalisme qui répugne aux sens et blesse la vue, l'ouïe, l'odorat et l'estomac, ni le naturalisme qui représente l'image de choses viles et abominables, ni le naturalisme solidaire du positivisme, ni le naturalisme pessimiste, ni le naturalisme borné et intransigeant qui nie la psychologie esthétique, c'est-à-dire l'inspiration et l'enthousiasme — qui sont autant d'autres perversions du véritable naturalisme — n'a jamais été le nôtre, ni dans les arts, ni dans les lettres. Les tranes de Sancho dans la scène des moulins à foulons, le Bacchus couronné de pourpre de Velázquez, les petits mendiants de Murillo, les scènes populaires de Goya seront toujours les modèles du naturalisme de beauté sans défaut et de plus pur lignage artistique. » Qui veut trop prouver ne prouve rien, et qui reconnaît Goya à ce portrait du naturaliste

à l'eau de rose ? Mais certainement il sacrifiait à l'idéal, celui qui trouva dans la religion même, en dépit de son peu de foi, l'inspiration sublime du *San. José de Calasanz*, qui illumina les fusillés du *Trois mai* d'un sublime patriotisme, qui chercha et fit si bien chanter en des toiles lumineuses et pleines de joie le charme coquet ou voluptueux de la femme, la grâce tendre, fraîche et légère des enfants, qui conçut les anges mondains et papillonnants de la Florida, enfin qui, dans toute son œuvre, s'élevant par le cœur et la pensée au-dessus de ses faiblesses d'homme, ayant des visions passionnées de justice, de morale et de vérité avec la haine injurieuse ou méprisante de l'humanité vile, traduisit ses amours et ses haines et ses passions, nobles en somme, en des pages triomphantes ou vengeresses.

Toutes ces qualités, complémentaires ou contradictoires, isolent Goya dans son époque et dans sa patrie. Comme il n'avait pas eu, à vrai dire, de maîtres, il n'eut pas d'élèves, à plus forte raison d'Ecole. Ses prédécesseurs immédiats, nous avons dit qu'il ne leur emprunta rien, ou presque rien, par bonheur ; ses contemporains l'acceptèrent, non sans quelque opposition déclarée ou sourde, même de la part de ceux qui lui tenaient de très près par des liens de famille ou d'amitié, et reconnaissant la supériorité de ce terrible rival, lui prodiguèrent les honneurs académiques. Mais nul ne

l'imita ni ne chercha à tirer profit pour lui-même de ses exemples et des leçons de ses œuvres. La tradition de Mengs passa des Bayeu aux López ; Goya resta hors du cadre pseudo-classique qu'il eût fait craquer ; il s'imposa en marge, offusquant le tableau pâle de sa grande ombre vigoureuse.

A son atelier qui donc vient s'instruire ? Julio Asensi lui fut cher, puisqu'il fit son portrait ; mais sa collaboration aux fresques de San Antonio de la Florida se réduit sans doute à des préparations de rapin. Luis Gil Ranz accompagnait Goya lorsque Ferdinand VII l'envoya en Aragon pour peindre des épisodes du siège fameux ; mais on sait que les deux artistes furent arrêtés presque au départ et renoncèrent au projet, et l'occasion s'est ainsi perdue de savoir ce qu'aurait valu cette union. A Bordeaux Brugada et la jeune Rosario purent recevoir de Goya des leçons assez directes ; mais qu'apprit du vieillard fatigué l'honnête et obscur peintre de marine ? Il fut le jeune ami fidèle et le conducteur dévoué du maître sourd et presque aveugle, non le disciple que l'admiration excite et inspire, qui précieusement recueille et transmet la pensée féconde du génie ; héritier de la palette de Goya, il n'hérita pas, malheureusement, de la manière de s'en servir. Qu'apprit et qu'enseigna la Rosario ? C'est bien plutôt du sage et pondéré Lacour qu'elle tint le style, la correction, l'académisme. La *Sylphide* de Bordeaux, toile délicate

et légère, voilà le chef-d'œuvre de l'enfant prodige devenue professeur pour reines et infantes en mal d'aquarelle ; Goya n'est responsable ni de ce mince talent ni de cette flatteuse carrière.

N'ayant pas eu d'élèves, il eut pourtant un disciple ; le cas est curieux. Eugenio Lucas, qu'une assez récente étude de M. Paul Lafond a essayé de mettre en lumière, naquit en 1824 ; il n'eut jamais, ni de près, ni de loin, aucun contact avec Goya. Mais dans sa carrière assez courte (1824-1870) il suivit de si près le modèle qu'il s'était choisi d'instinct, et réussit à unir si étroitement sa nature à la sienne, il entra si bien dans son inspiration et sa manière, que nombre de ses œuvres sont attribuées couramment à Goya lui-même. Lucas fut vraiment un sous-Goya de grand mérite.

« Il a portraituré, dit M. Paul Lafond, le contrebandier Escamillo, Carmen la gitana, les *delanteros* et les *zagals* des diligences que détroussait le bandit José María avant d'entrer dans la police. Il nous introduit dans les humbles et bourdonnantes écoles de village, où un vieux pédagogue fouaille ses élèves à grands coups de martinet, ou les fait agenouiller au milieu de la classe, coiffés du bonnet d'âne à longues oreilles.

« Ses fréquentations mêlées lui ont permis d'étudier et de rendre avec autant de fidélité que d'ironie la canaille madrilène des bouges du faubourg de Lavapiès ou du *barrio de los Embajadores*,

les effrontés *majos*, les provocantes *majas* des *ferias de San Isidro* et des *tertulias* du carnaval.

« Son assiduité aux fêtes du cirque, sa profonde connaissance de tout ce qui s'y rattache, nous ont valu ses nombreuses scènes de taureaux amenés à l'*arroyo* par des *vaqueros* presque aussi sauvages que leurs bêtes, ses turbulentes *novilladas* de village, ses *corridos* classiques dans l'ancienne *plaza* de Madrid avec leur foule bariolée et grouillante, ses *palcos* garnis d'entrepreneurs *aficionados* et d'affriolantes *mañolas*, qu'il avait pu étudier à l'aise, car sa belle prestance — Lucas était un des plus beaux hommes de son temps — lui avait procuré des succès enviés.

« Les cérémonies religieuses, les pompes de l'Église, ne le laissèrent pas indifférent. Tantôt il nous montre, râlant, étendu au fond d'un sombre cachot, un malheureux moribond auquel un prêtre apporte le viatique, tantôt des communions dans des cathédrales aux piliers élancés, ou dans des chapelles aux voûtes surbaissées. »

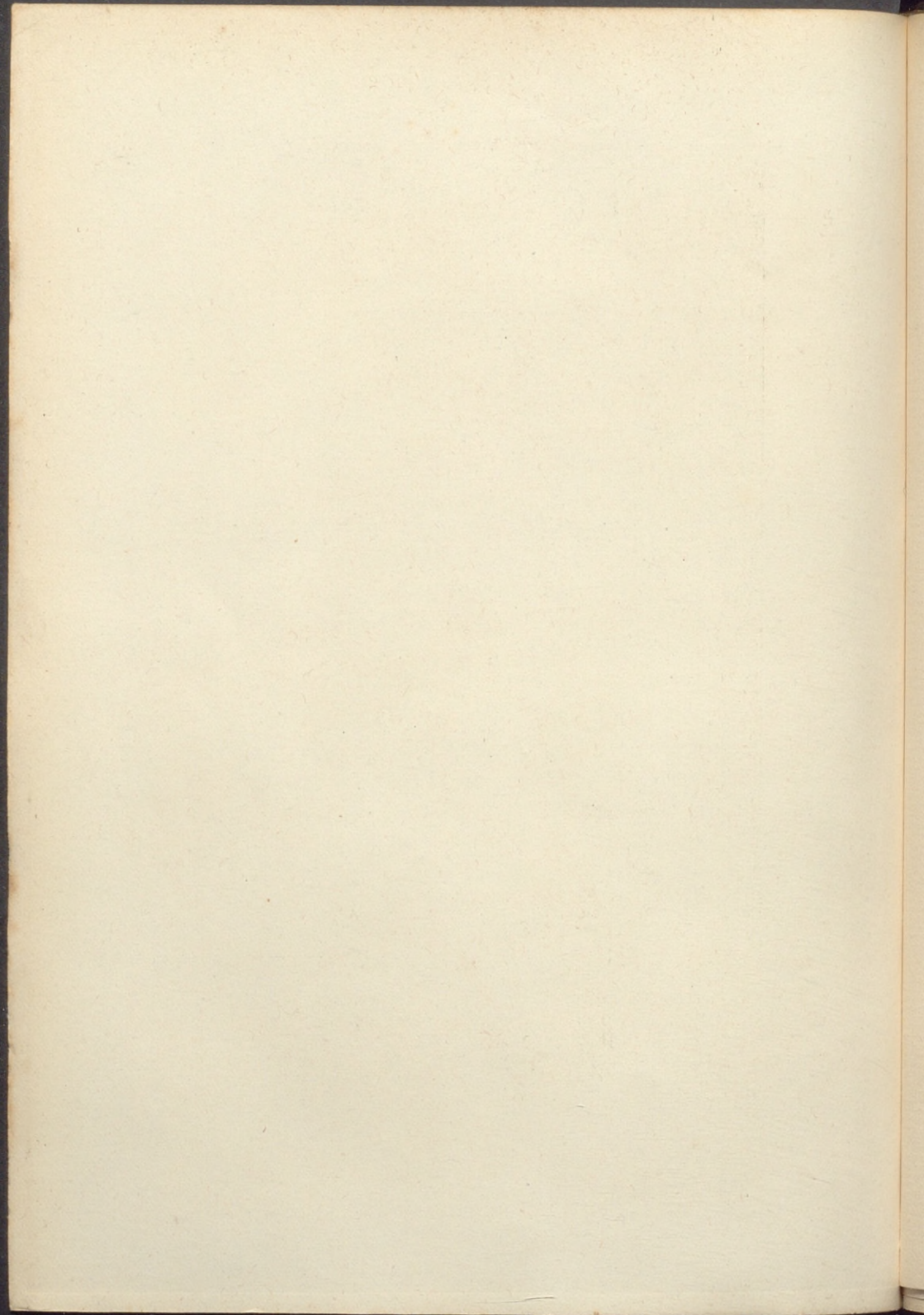
Goya vraiment eût reconnu son fils dans cet artiste. Par malheur, l'inspiration personnelle manquait à ce peintre singulier. M. Lafond a noté le don étrange qu'il eut d'une mémoire prodigieusement fidèle et toujours présente, qui lui permettait de reproduire en quelques heures et avec le même bonheur un Breughel, un Téniers, un Wouvermans, un Watteau et tout aussi bien un Veláz-



Phot. Anderson.

VISION FANTASTIQUE.
Musée du Prado, Madrid.

Planche XXXII.



quez. Cette habileté simiesque nuit à son talent, et nuira toujours à son renom ; ce n'est pas bien glorieux d'être si apte à l'imitation et au pastiche, et à travailler dans le faux, même avec des qualités de premier ordre. Le même malheur, et pire, arriva à son élève Gonzáles García, de Valladolid, qui passa sa vie à faire de pseudo-Goyas et de pseudo-Lucas.

Cependant une œuvre de l'envergure de celle de Goya et de cette qualité, ne pouvait rester lettre morte. Goya, de tout le poids de son génie, a pesé sur les destinées de l'art du dix-neuvième siècle et du vingtième à ses débuts. La France en a eu la lente, mais féconde révélation ; il est peut-être, et c'est une nouvelle gloire, le plus suggestif initiateur de la peinture de notre temps.

En voyant à Bordeaux des gravures de la *Barque de Dante* et des *Massacres de Scio*, Goya, dit-on, se sentit ébloui et fasciné et, tombant à genoux, le regard fixé sur une des copies, s'écria hors de lui-même : « Voilà le désespoir du graveur ! » La scène est théâtrale et un peu arrangée sans doute ; à genoux devant les tableaux, passe encore ! Il faut en retenir surtout l'admiration du maître pour Delacroix. Et par un juste retour, parmi les peintres de la génération romantique, c'est Delacroix qui semble avoir été surtout séduit par Goya. En 1832, dans son voyage à Tanger, il écrivit à ses amis en passant par Cadix : « Tout Goya palpite au-

tour de moi ! » Il faisait allusion non pas sans doute aux personnages chers à Goya, mais plutôt aux mouvements et aux effets où triomphe le graveur, et qu'il connaissait bien mieux assurément que ses tableaux.

D'ailleurs Delacroix ne se contentait pas d'une admiration imprécise et comme platonique ; il aimait et recherchait les œuvres de Goya. On lui fit présent du portrait de l'imprimeur Gaulon, exécuté à Bordeaux, et de quelques lithographies, deux scènes de la Tauromachie de Bordeaux, le *Coup d'épée* et la *Danse espagnole* ; ces œuvres figurèrent, après sa mort, dans le Catalogue de sa vente. Il ne s'en tint pas non plus à l'admiration, car il les étudia et s'en inspira ; la critique s'accorde à rapprocher la célèbre illustration de Faust (1828) des Taureaux de Bordeaux (1825).

Malgré tout de nombreuses années se passent avant que l'œuvre de Goya prenne sa place dans les préoccupations des critiques et des artistes. Les bibliographies les plus complètes du peintre nous montrent qu'en Espagne on ne parle presque pas de lui ; on ne cite guère qu'un article de V. Cardera dans *El Artista*, en 1835 ; en France la *Revue encyclopédique* de 1832 lui consacre quelques pages, ensuite le *Magasin pittoresque* en 1834, et Viardot en 1839 (*Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*). Puis tout à coup, en 1842, Théophile Gautier a la révélation de ce génie, et s'en-

thousiasme heureusement du peintre aussi bien que du graveur (*Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*); E. Piot (*Ibid*) fait chorus, avec plusieurs autres; ensuite, c'est une série ininterrompue d'études, où l'Angleterre et l'Allemagne s'exercent après l'Espagne et la France: Goya a enfin conquis le monde des arts. Le roi Louis-Philippe, homme d'esprit, amateur de goût, admet des toiles du maître dans ses collections en attendant les honneurs du Louvre; l'Exposition universelle de 1855 lui ouvre ses portes toutes grandes; il passe en vedette, parmi les plus grands et les plus illustres, et désormais, admiré des uns et mis au pinacle, vivement discuté ou critiqué par les autres, il s'est imposé; son génie est contesté parfois, mais sa gloire ne fait que croître; son vrai rôle de maître et de chef commence.

Le moment sera bientôt venu de déterminer la part qu'il a dans le talent et le renom des meilleurs parmi les peintres espagnols des dernières générations; il y faut encore un peu de recul, mais on sait bien que si Fortuny s'éprit du grand Aragonais au point de copier plusieurs de ses tableaux, son talent précieux l'attirait malgré lui vers d'autres modèles; son inspiration soufflait d'ailleurs, quand il ne la trouvait pas en lui-même, et il n'est pas plus de la lignée de Goya que les Madrazo ou les Pradilla; en revanche Zuloaga, avec la libre recherche et la saine intelligence de ce que doit être

un maître, s'affirme de plus en plus de sa race.

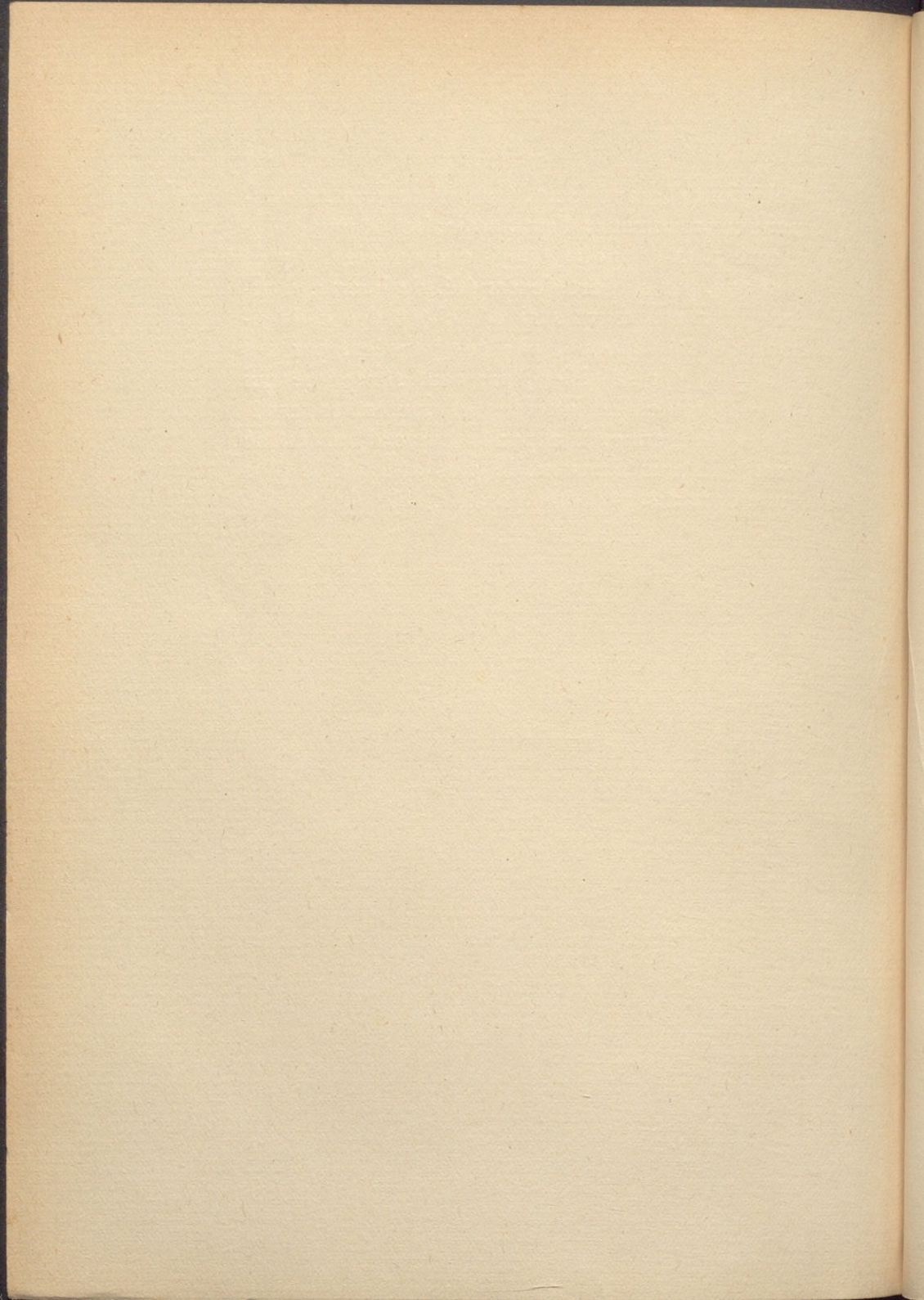
Pour la France, de 1860 à aujourd'hui, il est un de ceux qui lui ont le mieux appris à ne pas s'éloigner de la nature et du réel, à se méfier de trop de science scolaire, de trop de virtuosité, qui lui ont enseigné les sacrifices nécessaires, et qui auraient dû la délivrer complètement des tyrannies académiques.

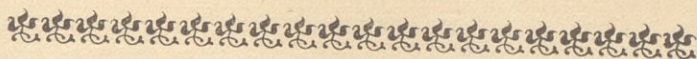
Plus précisément toute l'école impressionniste devrait se réclamer de lui. Courbet, à sa manière, et sans fétichisme, le regarde et l'écoute ; Manet est son disciple direct ; il s'inspire de Goya, il vit de Goya : *Olympia*, c'est visiblement une transcription impressionniste de la *Maja desnuda* ; le *Balcon* fait vis-à-vis, volontairement, aux *Mañolas al Balcón* ; tel portrait de femme, la *Dame à l'éventail* du Louvre, par exemple, et surtout la *Dame* de la collection de M. Henri Rouart, portent en eux toute la doctrine du peintre français.

On est allé plus loin, et l'on a pu faire de Goya le père du *pointillisme* : le *Mât de Cocagne*, la *Cucaña*, fait en vérité présager cette exceptionnelle technique.

Mais il est encore trop tôt pour dire ce que doit à Goya, en dehors de telle ou telle individualité ou de tel groupe, l'art contemporain, car son influence n'est nulle part éteinte, pas plus en France qu'en Espagne. De jour en jour les admirateurs et les fidèles, disons le mot, les disciples de Goya se

multiplent et grandissent. Quoi d'étonnant, si vraiment ce précurseur a l'extraordinaire fortune d'être encore plus de notre temps que du sien. Après cent ans, par son art de variété, de liberté, d'audace, par ses œuvres si détachées des conventions de son époque, par ses pensées, par ses principes, par sa vision, par tout son génie qui devança toutes les attentes et toutes les espérances en germe, il apparaît aujourd'hui même comme le plus puissant, le plus attirant, le plus jeune des artistes contemporains, et le plus vivant.





BIBLIOGRAPHIE

- A. DE BERUETE Y MORET, *Goya pintor de retratos*. 2^e édition. Madrid, 1919, in-4^o. — *Goya, composiciones y figuras*. Madrid, 1917, in-4^o. — *Goya, grabados*, Madrid, 1918, in-4^o.
Théophile GAUTIER, *Tra los Montes*, Paris, 1843, in-8^o.
Francisco Goya y Lucientes, Paris, s. d., in-8^o (*le Cabinet de l'Amateur*). — Laurent MATHERON, *Goya*, Paris, 1858 in-8^o. — BRUNET, *Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux*, Paris, 1865, in-4^o, planches. — YRIARTE, *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre*, Paris, 1867, in-4^o, planches. — Fr. ZAPATER Y GOMEZ, *Goya, noticias biograficas*, Saragosse, 1868, in-12. — V.-G. CRUZADA-VILLAAMIL, *La Casa del Sordo*, Madrid, 1868; *Los tapices de Goya*, Madrid, 1870, in-8^o. — D. Leandro F. MORATIN, *Obras postumas*, t. III, Madrid, 1868.
P. LEFORT, *Francisco Goya, étude biographique et critique, suivie d'un essai de catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, in-8^o, 1877. — Comte DE LA VINAZA, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, 1887, in-8^o. — *Francisco de Goya y la Iglesia de S. Antonio de la Florida, grabados al agua fuerte por Calvar*, Madrid, 1888, in-4^o. — VALERIO VON LOGA, *Francisco de Goya*, Berlin, 1903, in-4^o (nouv. édit. s. d. Munich, in-4^o, dans la collection *Meister der Graphik*). — *Goya's seltene Radierungen und Lithographien*, 44 getreue Nachbildungen, Berlin, 1907,

in-8^o. — J. RAMON MELIDA, *Discurso inaugural sobre il tema Goya y la pintura contemporanea*, Madrid, 1907, in-8^o. — *Los grandes maestros de la pintura en España*. Goya, Madrid, 1909, 2 vol. in-18. I. *Caprices*. II. *Portraits de femmes*. — Julius HOFMAN, *Francisco de Goya, Katalog seines graphischen Werkes*, Vienne, 1907. — P. LAFOND, *Goya y Lucientes*, 50 planches d'après ses œuvres les plus célèbres, Paris, 1910, in-folio. *Goya*, s. d., in-4^o (publié par la *Revue de l'Art*); *Trois tableaux de Goya au musée de Castres*, Chron. des Arts, 1896, p. 107; *Les dernières années de Goya en France*, Gazette des Beaux-Arts, 1907. — D'ACHIARDI, *Les dessins de Goya au Prado*, Rome, 1908. — SOLVAY, *Les femmes de Goya* (l'Art et les Artistes, 1908.) — Richard DERTEL, *Francisco de Goya*, Bielefeld, 1907 (*Künstler-Monographien*, t. LXXXIX). — Georges GRAPPE, *la Tauromachie*, 43 gravures et préface. Paris, 1913. — Tr. LECLÈRE, *les Caprices de Goya*, Paris, s. d. in-8^o, planches. — *Francisco Goya*, Paris, Hachette, gr. in-18 (collection *les Grands graveurs*). — Kurt BERTELS, *Francisco Goya*, Munich, 1907, gr. in-8^o (*Klassischer Illustratoren*). — PALLMANN, HEINRICH, *Tauromachie, faksimileausgabe*, 43 heliogravures, Munich, 1911, in-f^o. — *Goya en el Museo del Prado*, Barcelone, in-18, 27 p., 48 pl. (*El arte en España*, n^o 14). Hugh STOKES, *Francisco Goya, a study of the work and personality*, Londres, 1914. — STARWEATHER, *Paintings and drawings by Francisco Goya in the collection of the hispanic Society of America*, New-York, 1916, in-12. — Aug.-L. MAYER, *Francisco de Goya*, Munich, in-4^o, 1923, 274 p., 268 fig. — Loys DETEIL, *Francisco Goya (le Peintre-Graveur*, 19^e et 20^e séries, t. XIV et XV). 2 vol. in-4^o, Paris, 1922.

CATALOGUE SOMMAIRE
DES
PRINCIPALES OEUVRES DE GOYA

DANS LES MUSÉES ET COLLECTIONS D'EUROPE
ET DES ÉTATS-UNIS

ESPAGNE

MADRID. MUSÉE DU PRADO.

- Sainte Famille.*
Le Christ en croix.
Le Deux Mai (charge des mamelucks à la Puerta del Sol.)
Le Trois Mai (les fusillades).
Charles III en habit de chasse.
Charles IV en costume royal.
La Reine Maria-Luisa.
Portrait équestre de Charles IV.
La Reine Maria-Luisa à cheval.
Charles IV en habit de cour.
La Reine Maria-Luisa en mantille.
Charles IV en habit de maréchal.
La Reine Maria-Luisa portant un éventail.
La Famille de Charles IV.
L'Infant D. Antonio, étude.
D. Luis, prince de Parme, étude.
L'Infant D. Carlos, étude.
L'Infant D. Francisco de Paula, étude.
L'Infante Marie-Josèphe, étude.
Le Cardinal de Bourbon.

La Famille du duc d'Osuna.
Portrait de Ferdinand VII.
Portrait de Ferdinand VII en uniforme de général.
Le Général Urrutia.
Portrait équestre du général Palafox.
Portrait de Goya jeune.
Portrait de Francisco Bayeu.
Josefa Bayeu (femme de Goya).
Feliciana Bayeu (nièce de Goya), à treize ans.
Picador à cheval.
Un Joueur de guitare.
Portrait de l'acteur Maiquez.
Doña Tadea Arias de Enriquez.
La Maja vestida.
La Maja desnuda.
L'Exorcisme.
Le Décapilé.
Hommes qui se chauffent.
La Prateria de San-Isidro.
Faisan mort.
Oiseaux morts.

PEINTURES DE LA « QUINTA DEL SORDO ».

Réunion de sorcières. — Romeria de S. Isidro. — Vision fantastique. — Judith et Holopherne. — Saturne. — Mañola. — Vieillards mangeant. — Duel à coups de bâtons. — Les Parques. — Deux vieux moines. — Deux vieilles qui rient. — Groupe d'hommes (la lecture des nouvelles). — Le Chien qui aboie.
Quarante-six cartons de tapisseries et environ 400 études et dessins.

ACADÉMIE DE SAN-FERNANDIO.

Ferdinand VII à cheval.
Portrait de Godoy.
Portrait de Goya.
Portrait de Leandro Moratin.
D. José Luis de Manarriz.

L'Architecte Villanueva.
Portrait de la Tirana.
Scène de l'Inquisition.
Maison de fous.
Corrida.
Une Procession.
Scène de carnaval.
L'Enterrement de la Sardine.

BANQUE D'ESPAGNE.

Portrait de Charles III.
Le Comte Altamira.
D. Vicente Osorio Fernandez de Cordova.
D. Francisco Larrumbe.

COLLECTION DU DUC D'ALBE, PALAIS DE LIRIA.

La Duchesse d'Albe (1795).
La Marquise de Lazan.
Comtesse de Montijo et ses filles.

MARQUIS DE CASA-TORRÈS.

Portrait de Charles IV.
L'Infant Luis de Bourbon en cardinal.
J. Martin de Goicoechea.
Portrait de Josè Llanos.
Une Bataille.
Le Mât de cocagne.

MARQUIS DE S. ADRIAN.

La Marquise de S. Adrian.

COLLECTION ANDRÈS ARTETA.

Doña Maria Teresa de Sesma.

COLLECTION A. DE BERUETE.

La Reine Maria-Luisa.

COLLECTION D'ALBACETE.

Doña Antonia Zarate.

MARQUIS DE CORVERA.

Comtesse d'Altamira et ses filles.

La Marquise de Caballero.

D. Juan Agustin de Céan Bermudez.

COLLECTION LAZARO.

Le R. P. Lakanal.

Le Deux et le Trois Mai (esquisses).

DUC DE LA MARCHENA.

Les Majas au balcon.

MARQUISE DE MARTOREL.

Comte de Floridablanca. — Marquise de Pontejos.

DUC DE MONTELLANO.

L'Attaque du coche. — La Balançoire. — Le Mât de cocagne.

COMTESSE DE MUGUIRO.

La Laitière.

MARQUIS DE LA ROMANA.

L'Assassinat.

L'Exécution.

Goya et la Duchesse d'Albe.

MARQUIS DE LA TORRECILLA.

Le Bal. — Saint Bernardin de Sienne. — Deux Sorcières.

ÉGLISE DES RR. PP. ESCOLAPIOS.

San José Calasanz.

ÉGLISE DE S. FRANCISCO EL GRANDE.

Saint Bernardin de Sienne.

ÉGLISE DE S. ANTONIO DE LA FLORIDA.

*Le Miracle de saint Antoine de Padoue.
Ange des cintres de la voûte.*

ALAMEDA DE OSUNA.

Vingt-trois peintures du genre des Tapices.

PALAIS DE L'ESCURIAL.

*Fonte des balles dans une forêt.
Fabrication de poudre dans un bois.*

SALAMANQUE. COLLÈGE DE CALATRAVA.

*Immaculée Conception. — Saint Benoît. — Saint Bernard. —
Saint Raymond.*

SARAGOSSE. CATHÉDRALE, N.-D. DEL PILAR.

Quatre Demi-Coupoles.

SEO. SALLE CAPITULAIRE

Scènes de la Vie de la Vierge.

SÉVILLE. CATHÉDRALE.

Les Saintes Justine et Rufine.

GALERIE S. TELMO.

*La Reine Maria-Luisa.
L'Infante Isabelle
Majas au balcon.
Mañolas au balcon.*

TOLÈDE. CATHÉDRALE.

Le Baiser de Judas. — Christ en croix.

VALLADOLID. SANTA ANA.

Mort de Saint Joseph. — Sainte Lutgarde. — Sainte Omeline.



CATHÉDRALE.

Charité de Saint Pierre.

COLLECTION PASCUAL CALVO.

Tobie et l'Ange.

VALENCE. CATHÉDRALE.

Saint François de Borja.

MUSÉE.

Francisco Bayeu.

Doña Francisca Candale.

D. Mariano Ferrer.

ZUMAYA (Eibar). COLLECTION ZULOAGA.

La Marquise de Baena.

Portrait de Palafox.

D. Camillo Goya, curé de Chinchón.

La reine Maria Luisa, buste avec chapeau.

Quatre scènes des Désastres de la Guerre.

FRANCE

MUSÉE DU LOUVRE.

Portrait de Félix Guillemardet, ambassadeur de la République (1798).

D. Evaristo Perez de Castro.

La Femme à l'éventail.

Jeune Espagnole (la marquise de las Mercedes en maja).

MUSÉE DE LILLE.

Jeunes filles.

La Vieille.

Le Garrot.

MUSÉE BONNAT, A BAYONNE.

Portrait de Goya aux besicles.

Don Francisco de Borja, duc d'Osuna

San Josè de Calasanz, esquisse.

MUSÉE DE CASTRES.

Séance de la Compagnie des Philippines (l'esquisse est au musée de Berlin).

Portrait de gentilhomme.

Portrait de Manariz (?).

PARIS. GALERIE KNEDLER.

Portraits du Général Guye et de Victor Guye, son fils.

COLLECTION DAVID WEILL.

La Marquise de las Mercedès en maja (tableau dont l'esquisse est au Louvre).

COLLECTION D'ABRANTÈS.

La Duchesse d'Abrantès.

COLLECTION BEISTEGUI.

Marquise de la Solana.

COLLECTION BISCHOFFSHEIM.

Mariano Goya (l'homme en gris).

BORDEAUX. COLLECTION DE LACY.

L'Intérieur de la Seo de Saragosse.

VILLANDRY. COLLECTION CARVALHO.

Corrida.

Portrait de l'acteur Ramon Satue.

BELGIQUE

BRUXELLES. COLLECTION PARTICULIÈRE

Portrait de Rita Molinos.

GRANDE-BRETAGNE

LONDRES. NATIONAL GALLERY.

Portrait de Doña Isabel Cobos de Porcel.
Portrait du Dr Peral.
Intérieur de prison.
L'Envoûtement.

DUBLIN. MUSÉE.

Portrait de femme.

ALLEMAGNE

BERLIN. MUSÉE NATIONAL.

Séance de la Compagnie des Philippines, esquisse.
Portrait de vieille dame (la mère de Goya?).
Portrait de moine.

MUNICH. ANCIENNE PINACOTHÈQUE.

Portrait de la reine Maria-Luisa (v. 1800).
La Rixe.
Le Blessé.
Procès de sorcellerie.
Moine qui préche.
Portrait de D. José Gueralto (1802)
La Courtisane.

SUISSE

WINTERTHUR. COLLECTION O. REINHARDT.

Portrait d'homme. — Plaza de toros.

ITALIE

NAPLES. PALAIS DE CAPODIMONTE.

Charles IV en habit de chasse. — La Reine Maria-Luisa.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

NEW-YORK. METROPOLITAN MUSEUM.

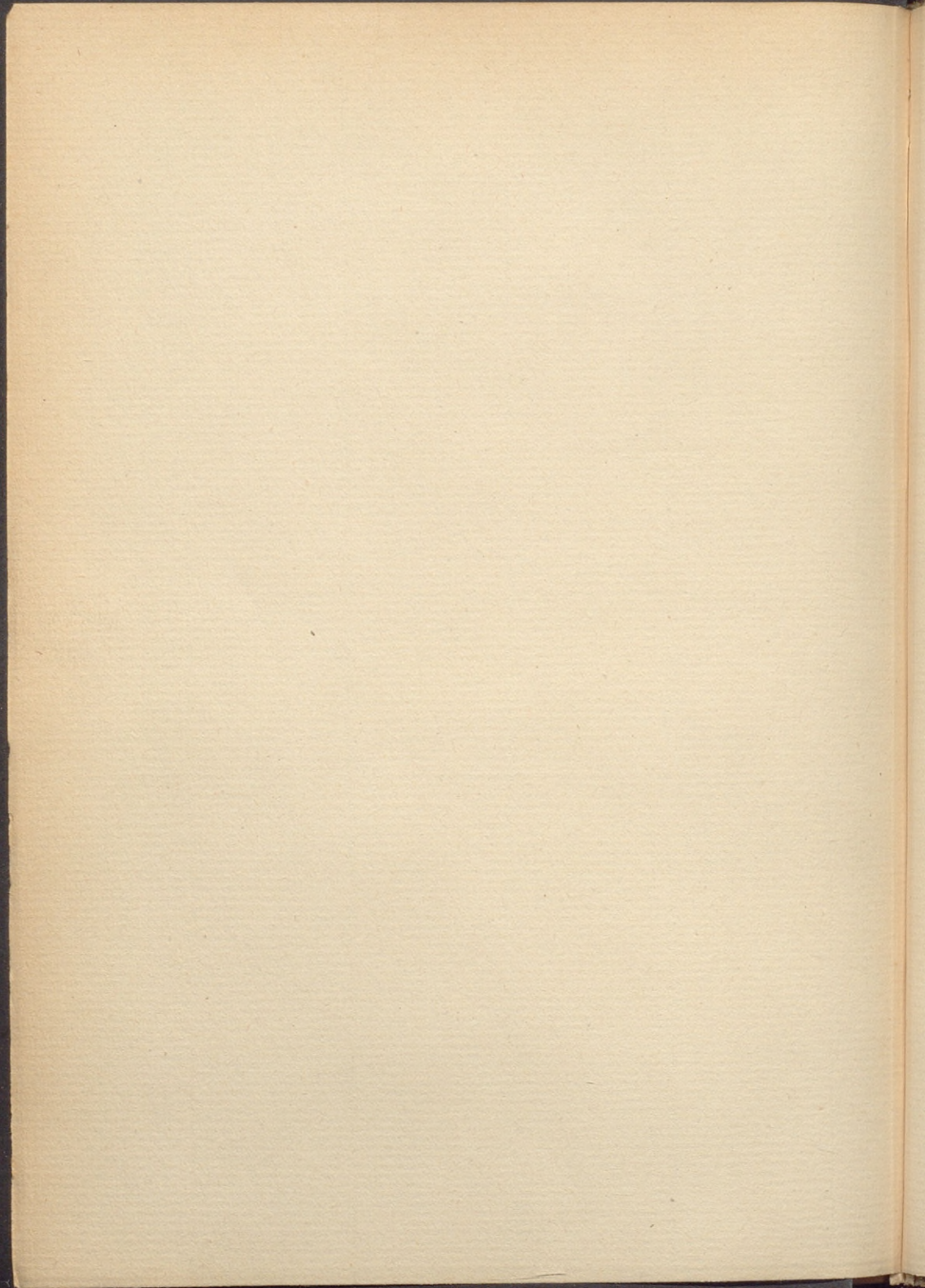
*Juive de Tanger.**Procès de sorcellerie.**D. Sebastien Martinez.**Combat de taureaux.**Doña Josefa Garcini.**D. Ignacio Garcini.*

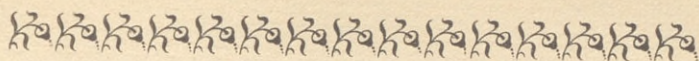
HISPANIC SOCIETY.

*La Duchesse d'Albe (robe noire et mantille) (1797).**D. Alberto Foraster.**Le Trois Mai, esquisse.**Soixante-dix sépias.*

COLLECTION HAVEMEYER.

La Belle Libraire de la Calle de Carretas.





INDEX ALPHABÉTIQUE

- ALBE (duchesse D'), p. 67, 121, 131.
ALBINANO (don Alberto), p. 116.
ALLUÉ, p. 34.
ALPHONSE XII, p. 115.
ANTONIO (l'Infant Don), p. 60.
Antonio (San) de la Florida, p. 41 et suiv., 117, 137, 141.
Annibal (peinture), p. 5, 10, 13.
ARANJO, p. 52.
ARCO (R. DEL), p. 12.
ARIETA, p. 131.
ARNAO, p. 106.
ASSENSI (Julio), p. 142.
- Baiser de Judas*, p. 39, 40, 48, 134.
BALZAC, p. 132.
BAUDELAIRE, p. 139.
BAYEU (Francisco), p. 32, 33, 34, 35, 37, 137, 142.
BAYEU (Ramon), p. 4, 5, 9, 16, 17, 22.
BEETHOVEN, p. 132.
BENAVENTE (duchesse DE), p. 72.
BENLLIURE (Mariano DE), p. 42, 117, 118.
BERATON, p. 4.
- BERMUDEZ (Céan), p. 90.
BERTAUX, p. 53.
BERUETE, p. 11, 51, 81.
BONAPARTE (Napoléon), p. 50.
Borja (saint François de), p. 31, 39.
BORRONI, p. 9.
BOUCHER, p. 27.
BRAULIO-POC, p. 129.
BREUGHEL, p. 144.
BRUGADA, p. 114, 130, 142.
- CALLEJA, p. 37.
Caprices, p. 1, 60, 71 et suiv., 84, 95, 96, 100, 104, 108, 128, 131, 137, 139.
Caprices (nouveaux), p. 80 et suiv., 111.
CARAMBA (LA), p. 121.
CARLOTA-JOQUIN (l'Infante), p. 64.
CARDERA, p. 146.
CARNICERO, p. 72.
Ceballos (Mariano), p. 109, 110.
CERVANTÈS, p. 140.
CHARLES III, p. 7, 16, 57, 59, 65, 126.

CHARLES IV, p. 22, 42, 57, 59,
60, 67, 73, 86, 126, 134.
CHINCHON (comtesse DE), p. 64.
CHINCHON (comte DE), p. 65.
Christ en croix, p. 38, 129, 137.
COURBET, p. 148.
CRUZADA VILLAAMIL, p. 17.

DANTE, p. 77, 102.
DELACROIX, p. 107, 145, 146.
Désastres de la guerre, p. 82, 89
et suiv., 96, 100, 104, 105, 139.
Dos de Mayo, p. 87, 104, 138.
DUMAS (Alexandre), p. 132.

Enterrement de la Sardine, p. 51.
Exorcisme (scène d'), p. 51, 82.
ERLANGER (baron D'), p. 100.

Famille de Charles IV, p. 61-63.
FERDINAND IV DE NAPLES, p. 62.
FERDINAND VII, p. 59, 60, 67,
87, 105, 106, 112, 142.
FERRER (Joaquin Maria), p. 81,
107.
FERRER, MANUELA DE COINAS Y
(doña), p. 107.
FERRO, p. 37.
FLORIDABLANCA, p. 16, 17, 36,
58, 126.
FORTUNY, p. 147.
FRAGONARD, p. 27, 28.
FRANCISCO DE PAULA (l'Infant),
p. 62.

GALINSOYA (médecin), p. 72.
GALOS (Jacques), p. 108, 125.
GARCIA (Gonzalès), p. 145.
GAULON (imprimeur), p. 109, 146.
GAUTIER (Théophile), p. 77, 82,
134, 146.
GAVARDA (comte DE), p. 11.

GÉRICAULT, p. 107.
GINER, p. 129.
GODOY (prince DE la Paix), p. 58,
64, 72, 73, 86.
GOICOECHEA, p. 114, 115, 116,
117.
GROS, p. 107.

HOUASSE, p. 7.

JOAQUIN (le R. P.), p. 128.
José (San) de Calasanz, p. 41,
47-48, 129, 134, 137, 141.
JOSEFA (doña), femme de Goya,
p. 121, 124, 128.
JOSEPH (le roi), p. 59, 67.
JOURNET (Jean), p. 97.
Justine (sainte), p. 46.

LABAT, p. 115.
LACOUR, p. 142.
LAFOND (Paul), p. 13, 41, 49,
72, 80, 81, 143, 144.
LANCRET, p. 27.
LAZARO (don José), p. 89.
LEFEBVRE-DESNOUETTES, p. 91.
LLANO (marquise DE), p. 7.
LOPEZ (Vicente), p. 112, 130,
137, 142.
LOUIS-PHILIPPE, p. 147.
LUCAS (Eugenio), p. 143.
LUI (l'Infant don), p. 65, 124.
LUXAN Y MARTINEZ, p. 3, 4, 9.

MADRAZO (F. DE), p. 80, 147.
MAELLA (Mariano), p. 34, 86.
Maison de fous, p. 51.
Maja vestida, p. 55.
Maja desnuda, p. 56, 148.
MANET, p. 148.
Mañolas au balcon, p. 54, 148.
MANTZ, p. 9.

- MANUELA (doña, sœur de Zaper), p. 122.
- MARIA-AGOSTINA, p. 91.
- MARIA-JOSEFA (l'Infante), p. 60, 63.
- MARIA-ISABEL (l'Infante), p. 62.
- MARIA-LUISA (lareine), p. 59, 60, 61.
- MATHERON, p. 96, 113, 133, 135.
- MARTINEZ (graveur), p. 4.
- MELIDA, p. 93.
- MENA (P. DE), p. 36.
- MENGES, p. 5, 7, 16, 17, 19, 22, 142.
- MERCIER DE SAUBRUN, p. 115.
- MIRABEAU, p. 132.
- MOLINA, p. 108.
- MONTANÈS (Bernard), p. 80.
- MORATIN (Leandro), p. 106, 108, 112.
- MUGUIRO (J.-B.), p. 103, 113, 115, 129.
- MURAT, p. 87.
- MURILLO, p. 36, 140.
- NAPOLÉON, p. 87, 93. (Cf. Bonaparte.)
- NAPOLI, p. 17, 86.
- OSUNA (duc d'), p. 29.
- Osuna (duc d'), son portrait.*
p. 65.
- PALAFIX, p. 69.
- Parques (les)*, p. 103.
- PASTOR, p. 129.
- PERALÈS (marquis DE), p. 93.
- PEREYRA (Joaquin DE), p. 115, 116.
- PHILIPPE V, p. 3, 16.
- PRADILLA, p. 147.
- Proverbes*, p. 58 et suiv., 100, 129.
- PIOT (Eug.), p. 147.
- RANC, p. 7.
- RANZ (Luis Gil), p. 62, 142.
- REMBRANDT, p. 2, 7, 40, 48, 71, 80, 133, 134.
- RITA (doña, sœur de Goya), p. 124.
- RITA LUNA (La), p. 121.
- Romeria de S. Isidro*, p. 30, 31.
- ROSARIO (La), p. 111, 142.
- ROUART (Henri), p. 148.
- Rufine (sainte)*, p. 46.
- Sainte Famille*, p. 32.
- SALAMANCA (duc DE), p. 110.
- SALCEDO (Félix), p. 3, 34.
- San Carlos, (duc de)*, portrait,
p. 68.
- Saturne*, p. 103.
- SILVELA, p. 129.
- SENNEFELDER, p. 84.
- SOBRADIEL (comte DE), p. 11.
- SOLIMÈNE, p. 3.
- STOKES (Hugh), p. 84.
- Tapisseries*, p. 16-28.
- TÉNIERS, p. 17, 144.
- TIRANA (La), p. 121.
- TOMAS (frère de Goya), p. 124.
- Toromaquia*, p. 110.
- Toros de Burdeos (los)*, p. 108, 146.
- Tres de Mayo*, p. 88, 89, 104, 132.
- TRUEBA (A. DE), p. 41.
- URQUIJO, p. 72.
- VALLESPIN, p. 4.
- VANDERGOTEN, p. 16.

- VAN LOO, p. 7.
- VELAZQUEZ (Antonio), p. 8, 34.
- VELASQUEZ, p. 2, 7, 8, 60, 61,
69, 70, 116, 133, 134, 140, 144.
- VENTURA RODRIGUEZ, p. 36.
- VERNET (Horace), p. 107.
- VIARDOT, p. 146.
- VINAZA (comte DE LA), p. 35,
140.
- WATTEAU, p. 27, 28, 144.
- WEISS (doña Leocadia), p. 107,
114, 128.
- WEISS (Mariquita), p. 107, 128.
- Wellington*, portrait, p. 69.
- WOUWERMAN, p. 144.
- XAVIER, fils de Goya, p. 113,
114, 123.
- YRIARTE, p. 97.
- ZAPATER, p. 12, 15, 36, 58, 120,
121, 122, 123, 124, 126, 128.
- ZAPATER Y GOMEZ (Francisco),
p. 120.
- ZULOAGA, p. 147.
-

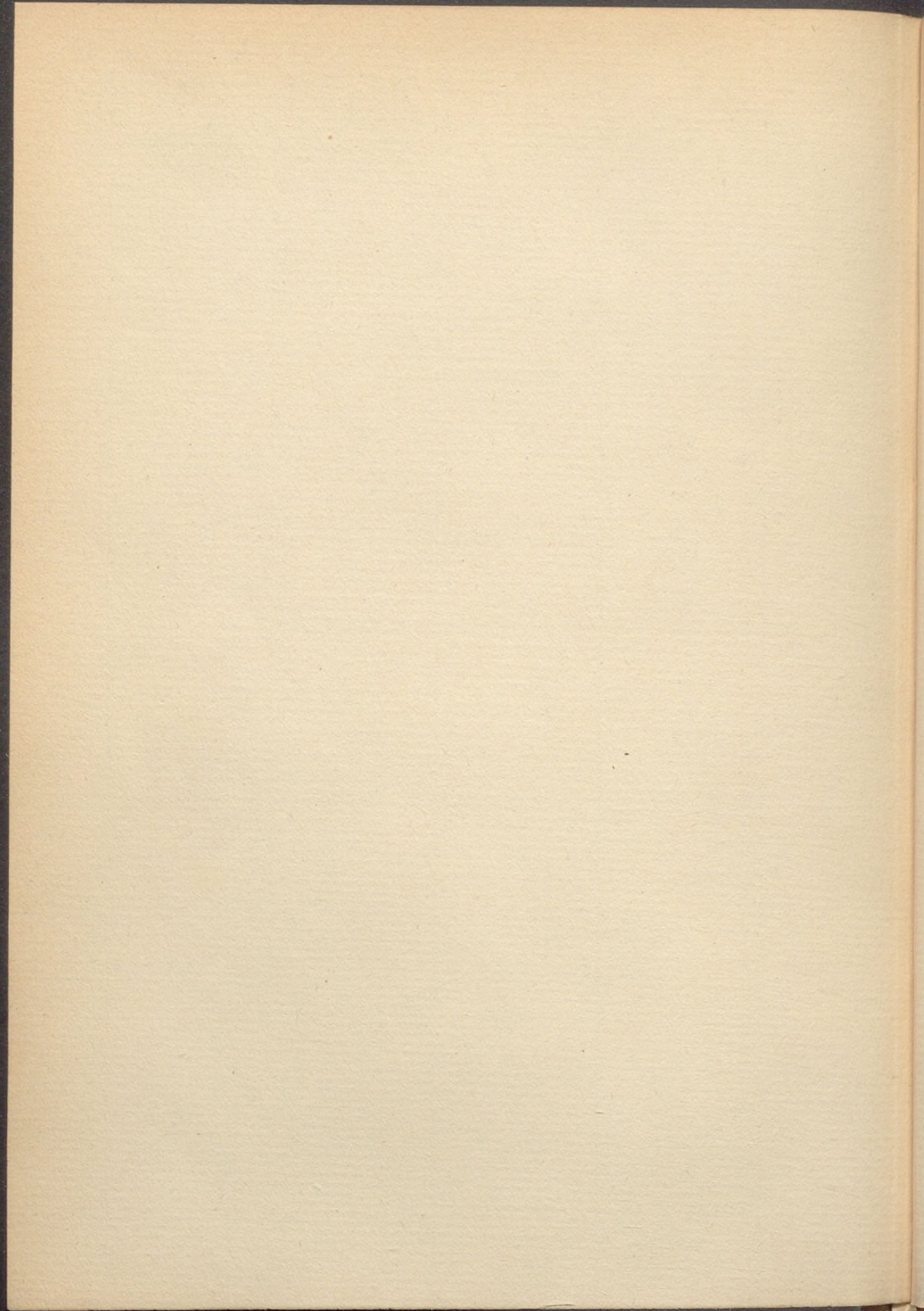
TABLE DES GRAVURES

	Pages.
I. Goya au chapeau.....	Frontispice.
II. La Vendange.....	8
III. Le Colin-Maillard.....	12
IV. Le Mannequin.....	16
V. Le Bal.....	24
VI. La Prateria de S. Isidoro.....	28
VII. Le Miracle de saint Antoine de Padoue (fragment).....	32
VIII. Anges des pendentifs.....	36
IX. San José de Calasanz.....	40
X. Le Garrot.....	48
XI. La Maison de fous.....	52
XII. La Maja habillée.....	56
XIII. La Maja nue.....	60
XIV. Jeunes filles.....	64
XV. Portrait de Bayeu.....	68
XVI. Isabelle Cobos de Porcel.....	72
XVII. La Tirana.....	76
XVIII. La Marquise de Lazan.....	80
XIX. La Reine Maria-Luisa.....	84
XX. La Famille de Charles IV.....	88
XXI. Le Deux Mai.....	92
XXII. Parce qu'elle avait le cœur sensible.....	96
XXIII. Qui se ressemble s'assemble.....	100
XXIV. Cela fait mal à voir.....	104
XXV. Néant.....	108
XXVI. Mort de la vérité.....	112
XXVII. « Desjarete » populaire à la lance.....	116

	Pages.
XXVIII. Exercice de voltige de Juanito Apinani à la Plaza de Madrid.....	120
XXIX. Les Hommes volants.....	124
XXX. Gens du peuple dansant.....	128
XXXI. Les Parques.....	136
XXXII. Vision fantastique.....	144

TABLE DES MATIÈRES

	Pages.
CHAPITRE I ^{er} . — Enfance et jeunesse. — Goya à Saragosse, en Italie, à Madrid. — Les fresques de la Chartreuse d'Aula Dei.	1
CHAPITRE II. — Les cartons de tapisseries. — La fabrique de Santa Bárbara. — La Alameda d'Osuna	15
CHAPITRE III. — Les peintures religieuses de Goya. — Les fresques de San Antonio de la Florida. — Le San José de Calasanz	32
CHAPITRE IV. — Scènes populaires. — Fous, exorcisés, suppliciés. — Tableaux de genre. — Tauromachies. — Les Majas.	49
CHAPITRE V. — Portraits	57
CHAPITRE VI. — Goya graveur. — D'après Velázquez. — Les Caprices et les Nouveaux Caprices. — Les lithographies	70
CHAPITRE VII. — Le Deux mai et le Trois mai. — Les Désastres de la guerre. — Les Proverbes. — Les hallucinations de la Quinta del Sordo	86
CHAPITRE VIII. — Goya à Bordeaux. — Dernières années, dernières œuvres, derniers jours. — Les tombeaux de Goya.	105
CHAPITRE IX. — L'homme	119
CHAPITRE X. — L'œuvre	133
BIBLIOGRAPHIE	151
CATALOGUE	153
INDEX ALPHABÉTIQUE	163
TABLE DES GRAVURES	167

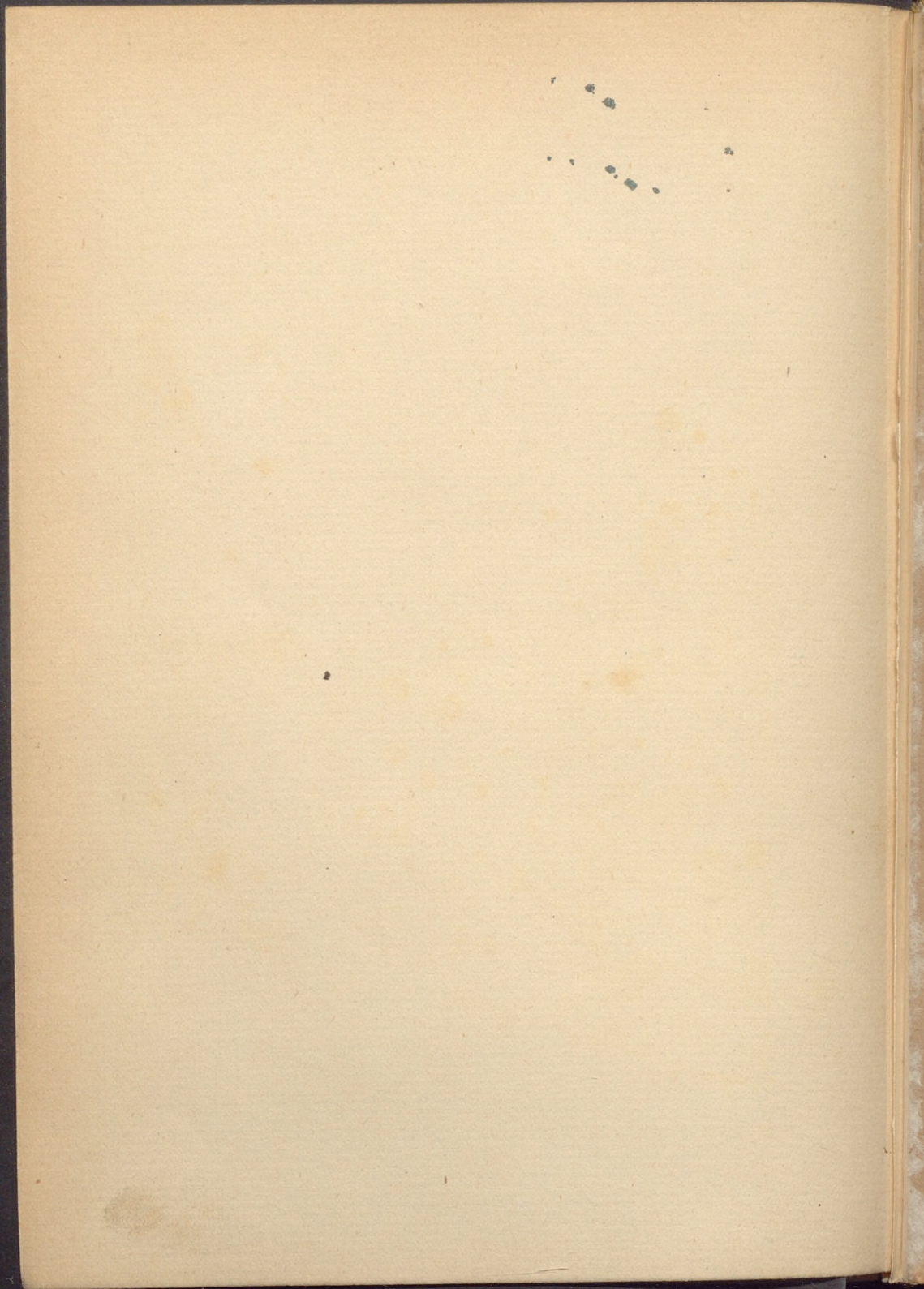


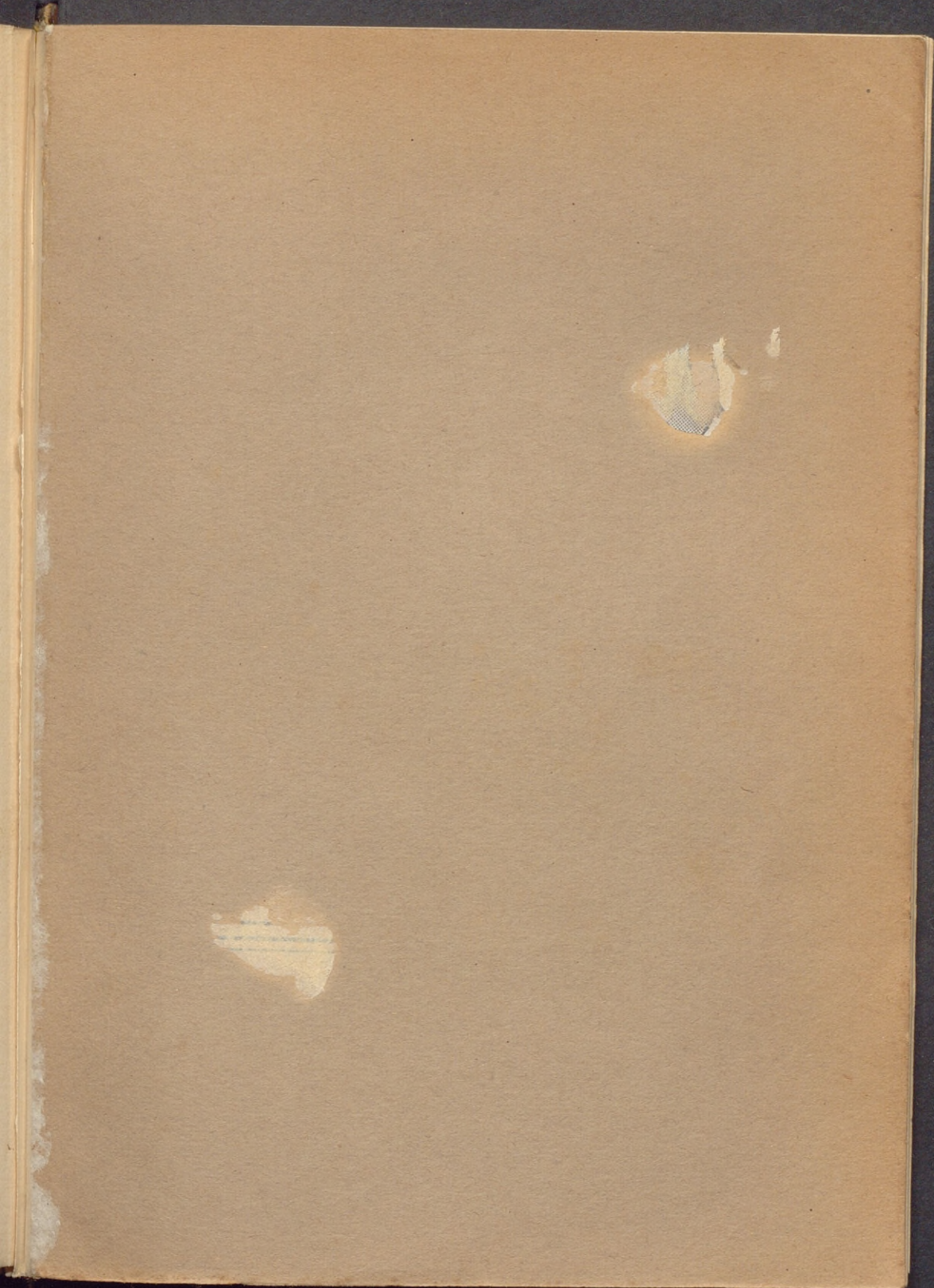
PARIS

TYPOGRAPHIE PLON

8, rue Garancière.

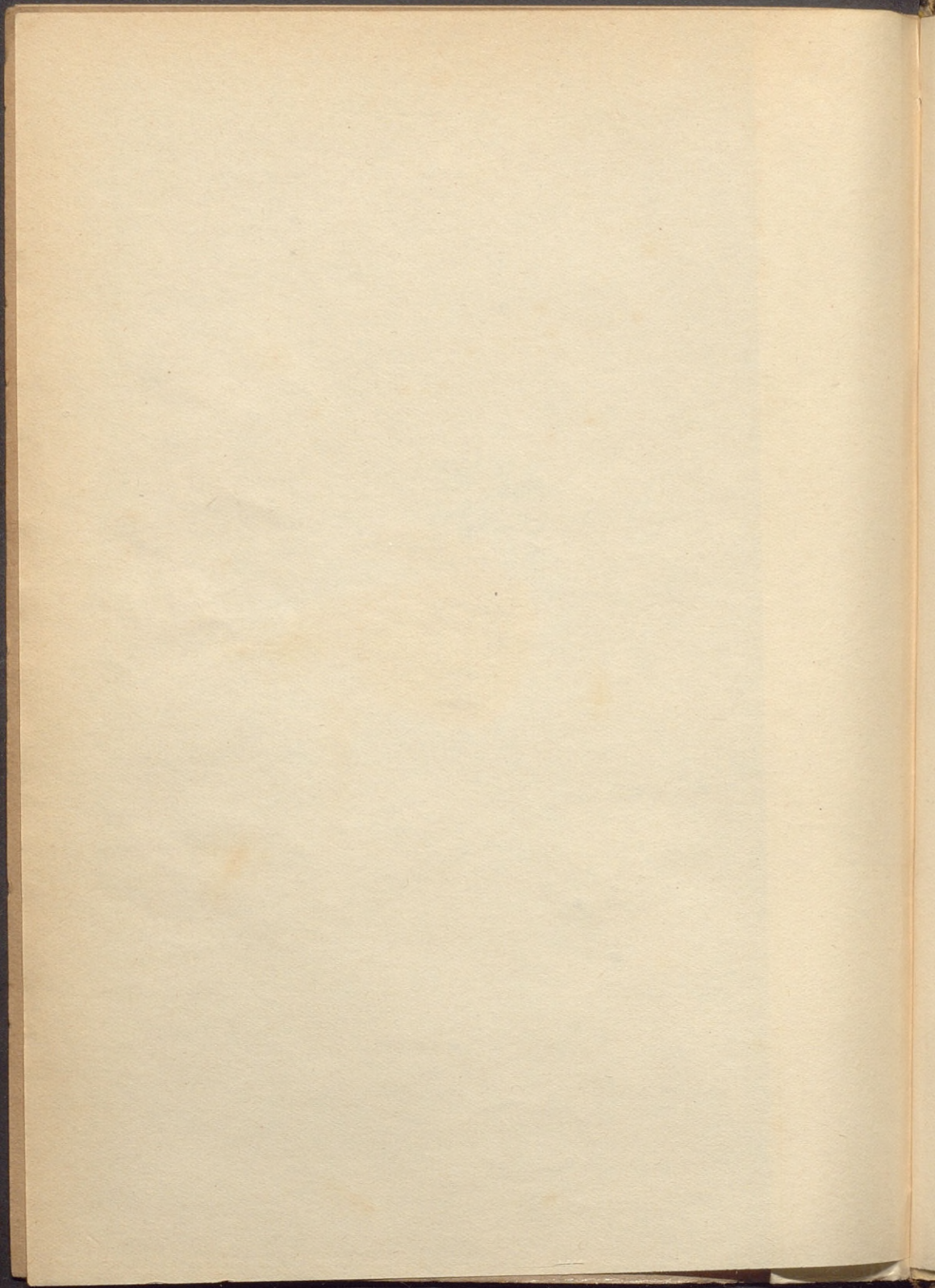
1928

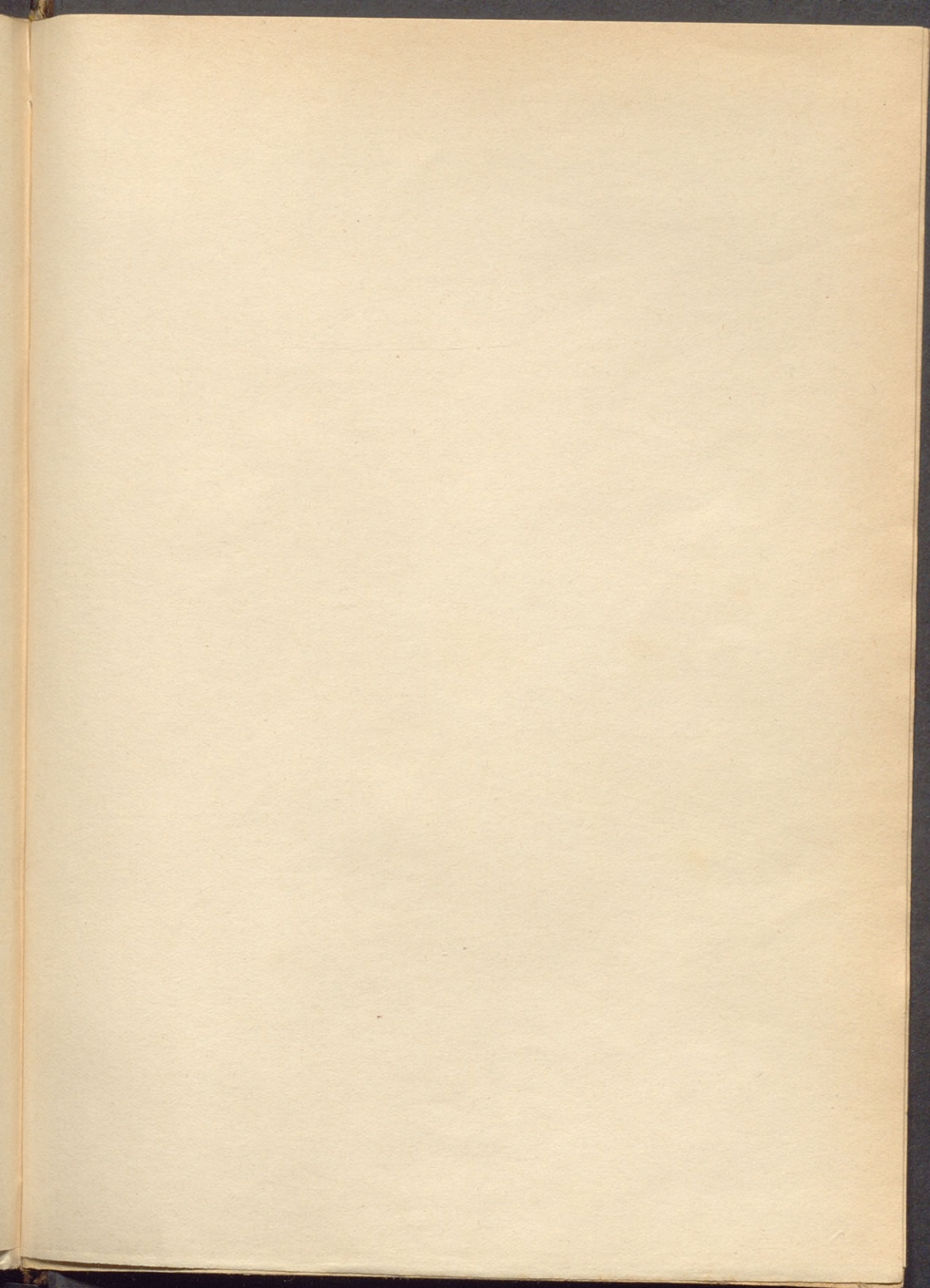


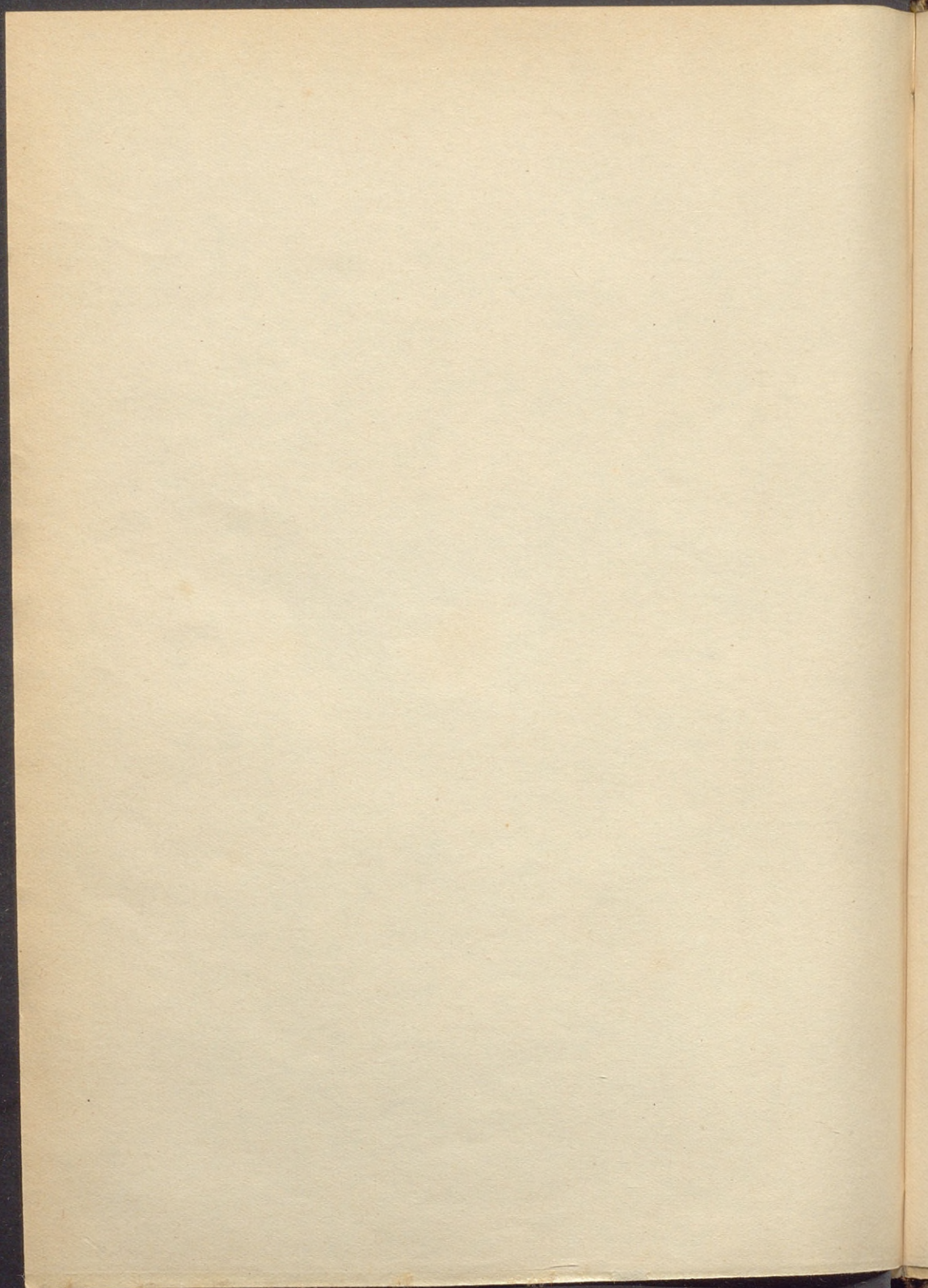


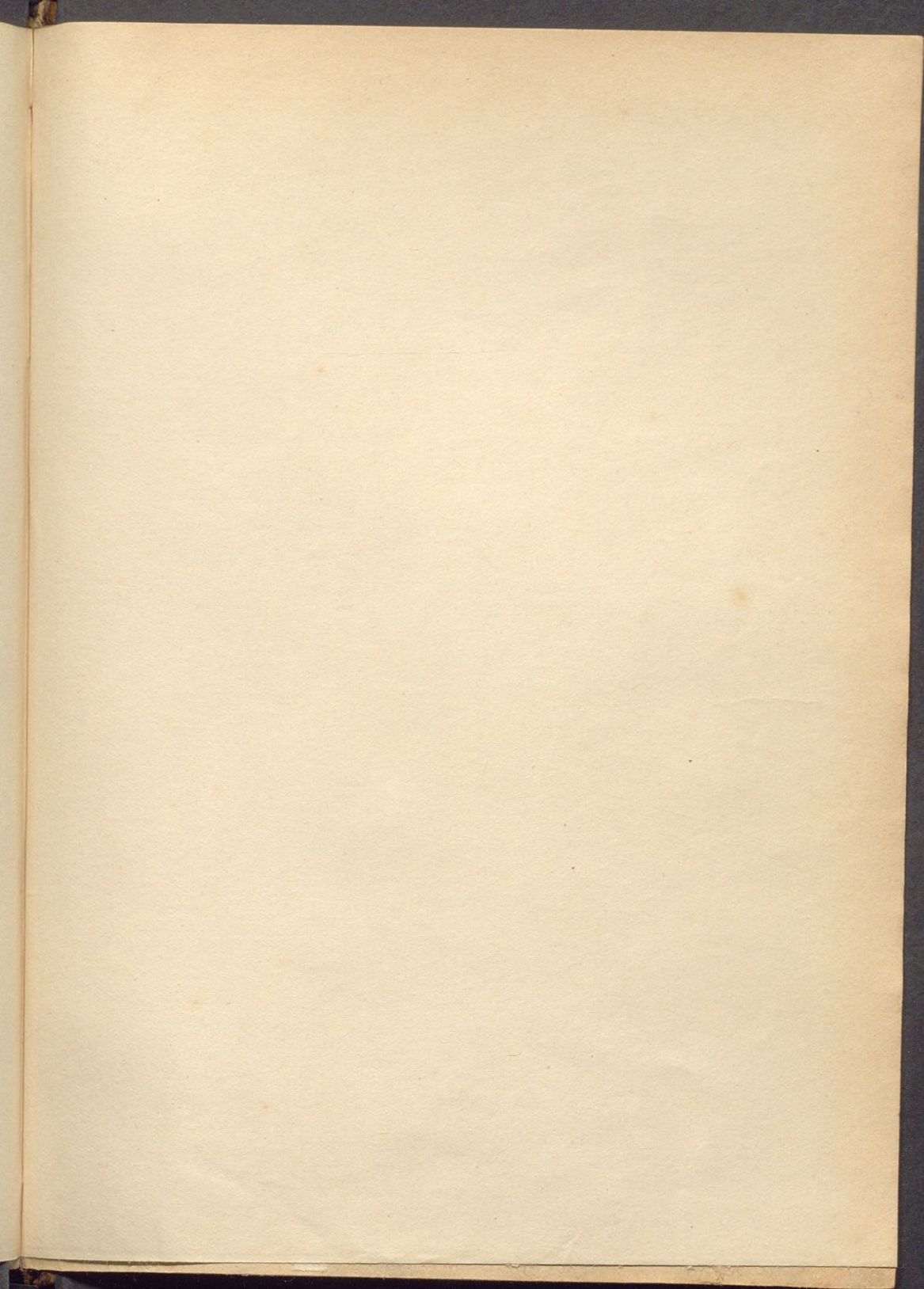


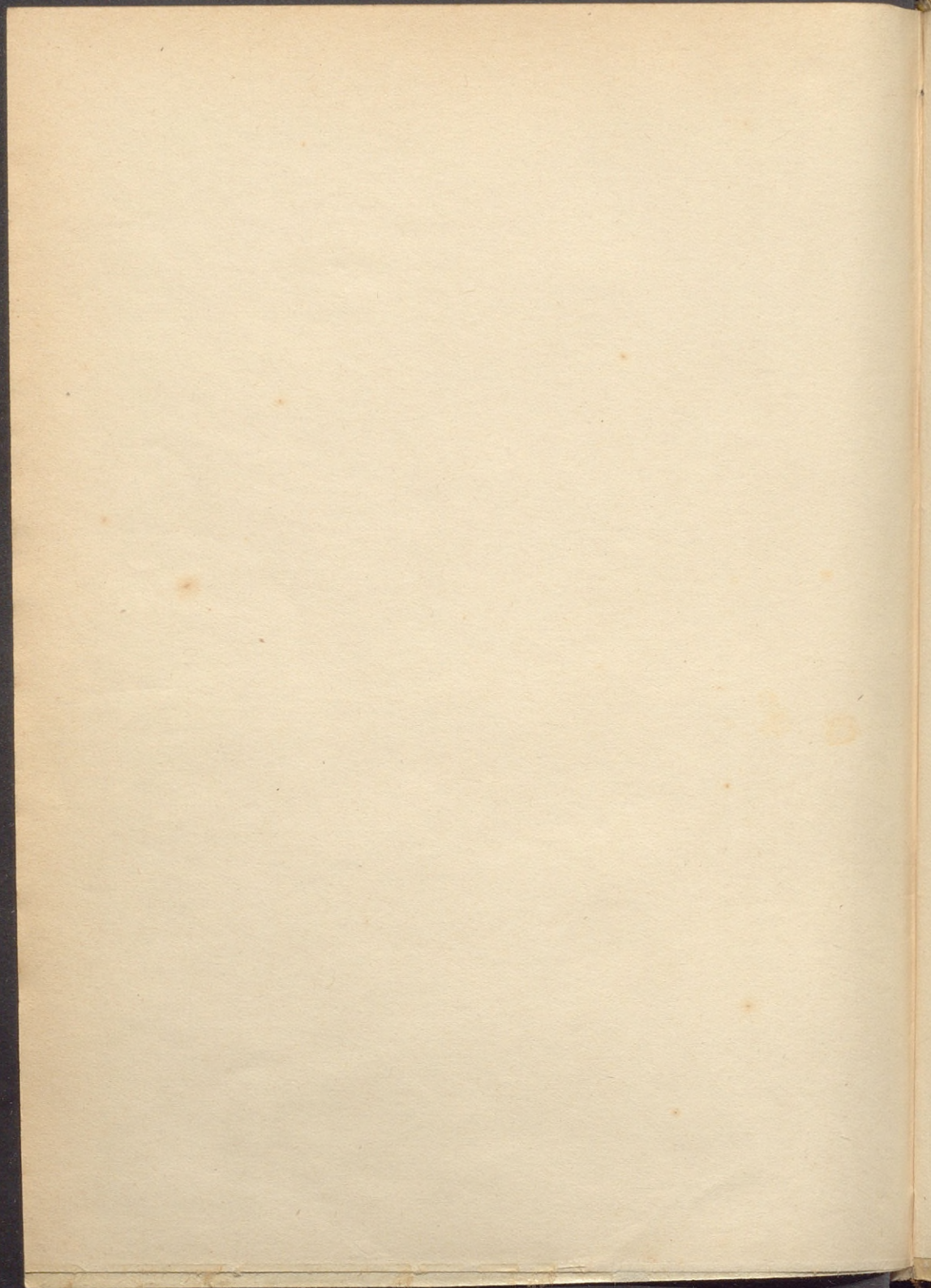


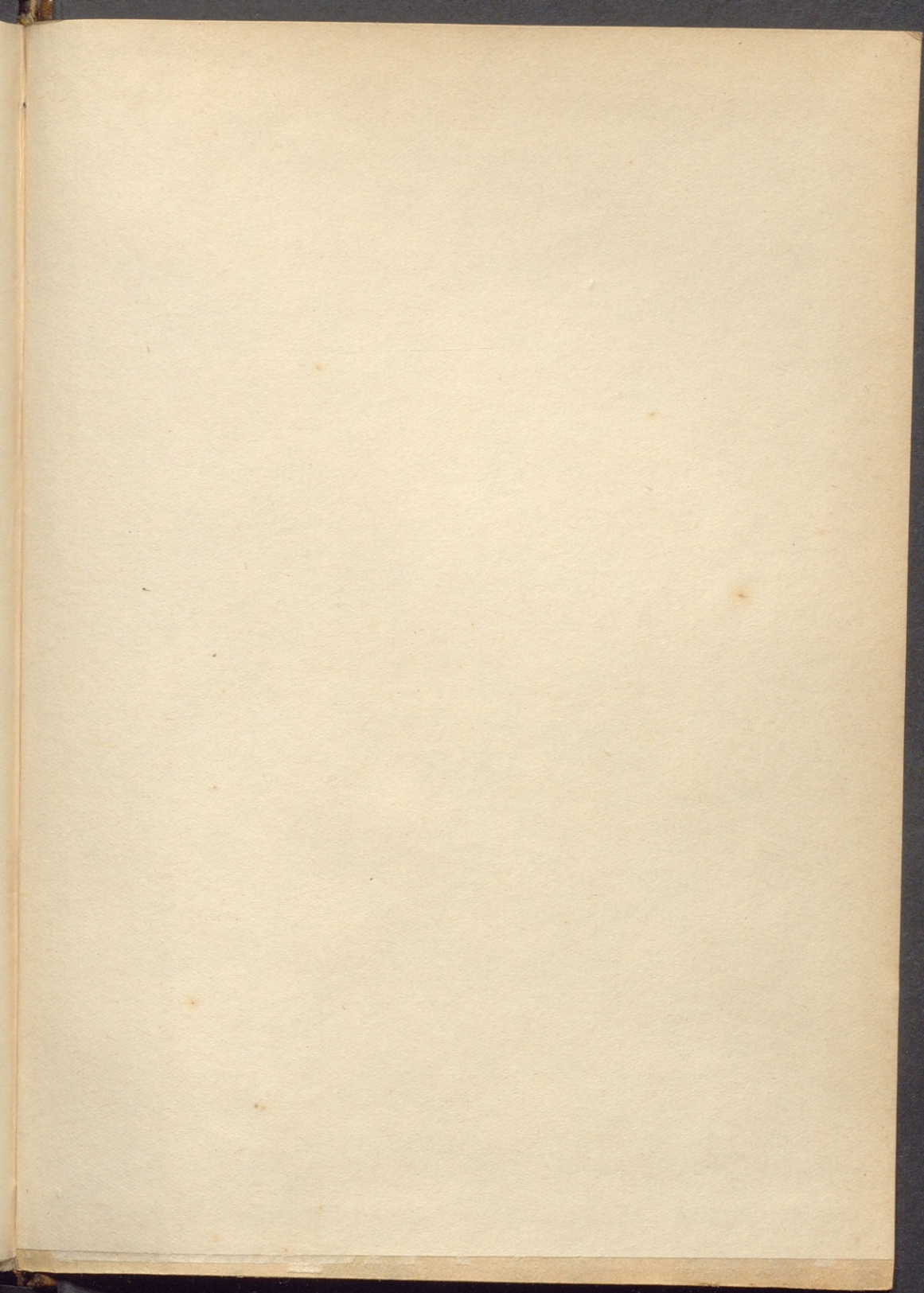


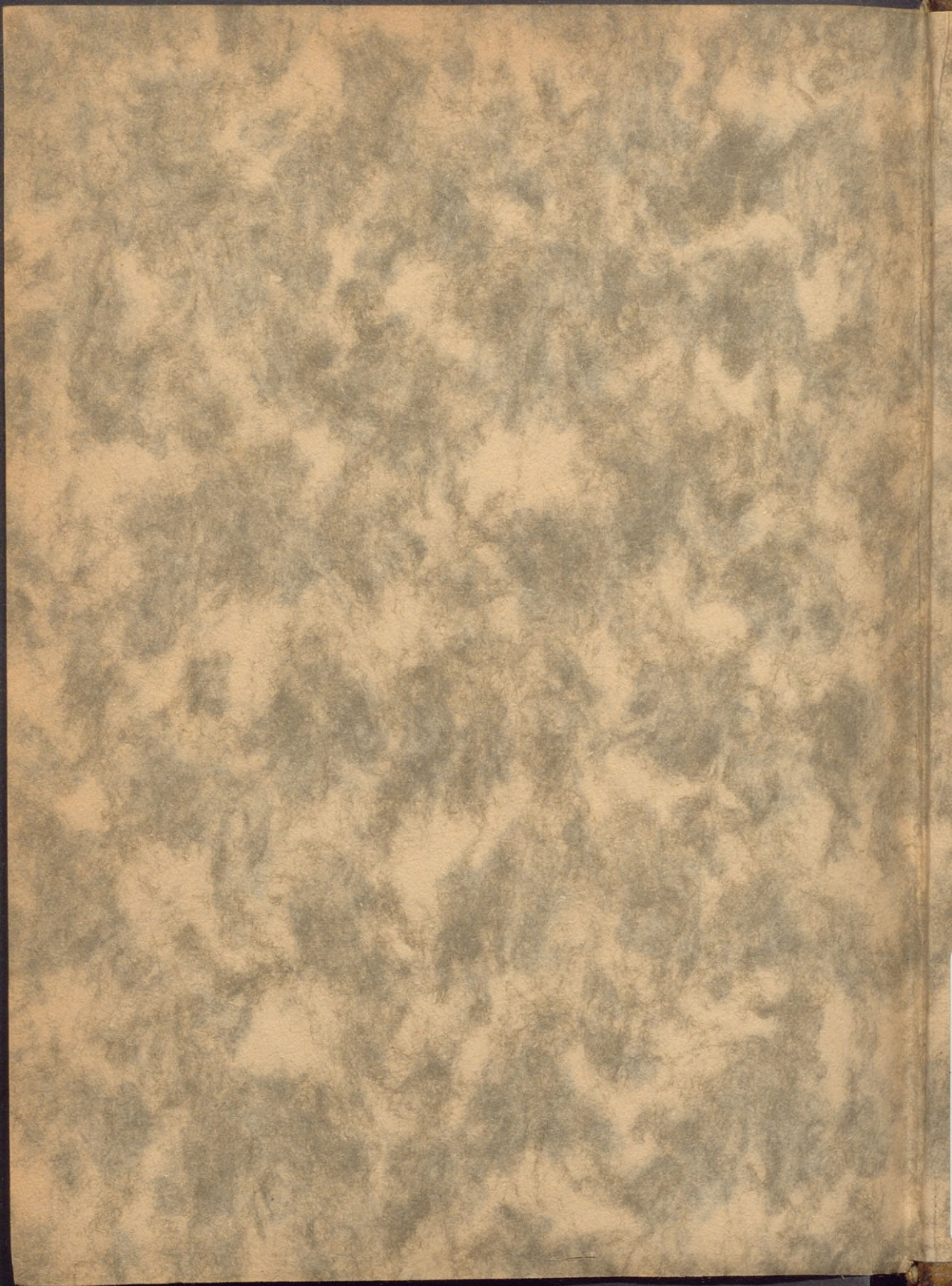












MUSEO NACIONAL
DEL PRADO

Goya

21/1140



1029071

