

MUSEO DEL PRADO

19

001106

BIBLIOTECA

# GOYA

---

CONFÉRENCE FAITE A L'EX-  
POSITION D'ART ESPAGNOL  
AU PROFIT DES RÉGIONS  
DÉVASTÉES EN FRANCE, PAR  
M. A. DE BERUETE, DIREC-  
TEUR DU MUSÉE DEL PRADO  
PARIS, 12 AVRIL 1919





41841

19.1106

①

GOYA







MESDAMES,

MESSIEURS,

**L** y a deux ans à Barcelone et l'an dernier à Madrid, nous eûmes en Espagne la satisfaction d'admirer dans nos Palais des Beaux-Arts les Expositions françaises que vous organisâtes sur notre affectueuse et cordiale invitation. Aujourd'hui les peintres espagnols vous rendent votre visite et s'honorent une fois de plus d'être les hôtes de cette merveilleuse ville de Paris dont le pouvoir de suggestion attire et fascine, et qui a été, et malgré tout est et continuera d'être le centre et la direction de tout mouvement intellectuel, d'art et de culture raffinée.

L'Espagne vous présente dans l'Exposition qui

vient de s'inaugurer au Petit Palais un choix éclectique de sa production picturale contemporaine et des dernières années du siècle passé. Mais les organisateurs de cette Exposition ont voulu vous offrir quelque chose de plus; des œuvres d'un homme extraordinaire dont le génie, qui s'épanouit il y a cent ans, conquiert chaque jour davantage l'admiration et la curiosité du public cultivé et des artistes de notre temps; nous voulons parler de Goya.

Pourquoi avons-nous choisi Goya? Parce que diverses raisons nous y poussent. D'abord nous estimons que, de toutes les grandes figures de l'art espagnol, celle de Goya est la moins connue et la moins étudiée à l'étranger. C'est d'autre part la plus moderne, celle qui peut offrir les plus étroits rapports avec l'art tel que nous vous le présentons, non pas seulement en raison de la proximité de sa date, mais encore parce que l'artiste devança son siècle grâce à son esprit de progrès et qu'il marque la transition la plus intime tant avec les œuvres postérieures à son temps qu'avec celles qui nous sont rigoureusement contemporaines.

Goya fut en outre en rapports suivis avec la France, où il vécut des années et pour laquelle il éprouvait le plus grand enthousiasme. Il y vint mourir. Mais il y a plus. Il sut se faire admi-

rer de quelques-uns de vos peintres modernes, alors que, dans son propre pays, sa renommée n'était pas à la hauteur de son mérite.

Sans négliger, tant s'en faut, des peintres espagnols de l'envergure de Ribera, Zurbaran, Murillo, Carreño, Valdes Leal et bien d'autres, la critique moderne et l'esprit d'aujourd'hui avides de mettre en relief les personnalités artistiques qui, par leur originalité, leur caractère, leur inspiration et leur manière, tranchent sur d'autres parfois d'une maîtrise égale, mais pas toujours d'un talent aussi personnel, ont consacré trois noms parmi ceux de nos peintres — le Greco, Velazquez et Goya — qui constituent une sorte de trinité, sacrée, adorée par les artistes, les érudits, les critiques et même par le grand public, en Espagne, et qui semblent devoir rallier les suffrages de l'opinion éclairée du monde entier.

Les deux premiers, le Greco et Velazquez, paraissent remplir le siècle d'or de la peinture espagnole dont ils sont respectivement comme l'âme et le corps. Le Greco surgit au moment où était sur le point de disparaître l'unité de conception et d'exécution qui jusque là s'était fait sentir en peinture comme par ailleurs d'une façon en quelque sorte uniforme. Il représente la protestation et la liberté d'expression de l'Éternelle Beauté, mais telle que pouvait la concevoir iso-

lément chaque artiste, avec une infinie variété dans la façon de sentir et de rendre la nature.

L'œuvre du Greco, cet étrange artiste, aussi riche et diverse qu'extravagante, parfois, et singulière toujours, fut en son temps très discutée; elle continua de l'être, par la suite, et même aujourd'hui elle alimente encore les controverses et les polémiques. Le caractère mystérieux et inquiet de ses tableaux reste lettre morte pour certains, mais personne ne contestera qu'il fut l'artiste qui exerça le plus d'influence par les voies qu'il ouvrit à cette ère florissante que fut pour l'art espagnol le xvii<sup>e</sup> siècle.

Il est indubitable que Velazquez, en raison des affinités qui existent entre les disciples d'une même école, — lui, le peintre le moins inquiet et le mieux équilibré, — emprunta beaucoup au Greco grâce auquel il enrichit sa palette de nouveaux tons. L'harmonie de ses toiles, les gammes gris-argent, voire l'emploi de certaines couleurs, le carmin et le jaune, imitées, semble-t-il, du Greco et employées d'une manière toute spéciale, sont précisément le mode de peinture et le coloris qui ont rendu si fameuse par la suite l'École espagnole. La renommée de celle-ci paraît s'être encore accrue de nos jours comme s'il existait un lien invisible entre ces deux grands artistes et l'esprit de l'intellectualité moderne.

Et voici que Goya vient, cent ans après, continuer cette splendide évolution de notre peinture nationale si caractéristique. Bien qu'il arrive à un moment de décadence pour l'art espagnol et qu'à première vue, il apparaisse comme un génie isolé, indépendant, sans maître et sans élèves, il n'est, à tout prendre et, en dépit de son originalité et de sa diversité, rien de tout cela. Il est Espagnol jusqu'à la moelle et il est autant de son temps que de sa race. Il est le continuateur de la peinture espagnole des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles, oubliée et remplacée par un art d'influence étrangère au cours des années qui précéderent son œuvre. Il est le lien entre un passé et un avenir, marquant en même temps qu'une période de transition, le début d'une des phases les plus importantes de ce qu'on appelle encore aujourd'hui l'« art moderne ».

Indépendamment de l'étude de ses qualités extraordinaires de peintre, il est du plus haut intérêt d'analyser son œuvre en la rapprochant des vicissitudes de sa vie et des événements dont il fut témoin. On remarquera le rapport entre ses tableaux et la date de chacun d'eux. Il est évident que tout artiste met dans ses créations une empreinte accentuée de l'esprit de son temps; chacun d'eux est ainsi comme l'expression d'une période, d'un moment historique, d'un goût déter-

miné. Mais, dans le cas de Goya, ce qui est curieux, c'est de le voir refléter deux moments très distincts — on pourrait même dire opposés comme furent opposés d'esprit le XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècles. La note pittoresque, aimable et suggestive de la première époque est remplacée par celle d'un art différent, intense et complexe. Il y a un Goya du XVIII<sup>e</sup> siècle et un Goya du XIX<sup>e</sup> siècle. Cela n'est pas seulement la conséquence d'un changement de technique, d'une évolution artistique, ce qui serait parfaitement explicable; non. C'est quelque chose de plus, c'est une transformation de l'idée créatrice; c'est le caractère dominant de l'art qui se modifie d'une manière radicale et rapide. Il fallut pour cela que le changement du milieu espagnol où le peintre se forma, fût brusque et que la secousse fût violente, car autrement la vie d'un homme, même aussi longue que l'a été celle de Goya, ne se prêterait pas à une conversion si complète.

A travers de la production de Goya, il nous faut voir le comment et le pourquoi de ce phénomène.

Goya naquit en Aragon en 1746. Son apprentissage à Saragosse et ses années de jeunesse n'offrent pas grand intérêt. A 25 ans il est à Rome et revient ensuite en Espagne. C'est à cette époque que se rattachent spécialement les

nombreux souvenirs qui, dans la vie du peintre, se rapportent à des aventures : rixes, duels, assauts de couvents. Il y a beaucoup d'exagération dans tout cela et ses biographes oublient, en échange, sa production si féconde et si constante qui représente de si longues heures de travail et de veille. Mais entre cette exagération, plus proche de la vérité cependant, et le fait de vouloir représenter l'artiste comme un modèle de tempérance et d'austérité au cours de sa longue vie de 82 ans, il y a un abîme que Goya ne s'est jamais soucié de franchir.

De retour en Espagne, il se consacre d'abord à des travaux d'une importance secondaire : décorations murales, tableaux de genre, quelques portraits, des gravures et des eaux-fortes. Ces gravures sont précisément des copies de tableaux de Velazquez, ce qui vient confirmer ce que nous disions à propos de l'enthousiasme que Goya éprouva pour tout ce qui incarnait plus purement l'art de sa race.

Il atteignit ainsi près de 40 ans sans avoir réussi à s'imposer d'une façon positive. Goya ne fut pas un artiste précoce; il hésita beaucoup dans sa jeunesse; il se montra indécis en tout : dans ses idées, dans sa manière de peindre et même dans sa technique. C'est après les quaranté ans qu'il commença à accuser sa person-

nalité. Il commença par chercher sa voie, produisit des œuvres dont quelques-unes furent même faibles, et, après quelques pas en arrière, qui rappellent ses premiers travaux, il s'oriente définitivement vers un art simple et synthétique et il adopta avant tout un coloris clair et gris. Répétons-le : ce procédé et cette gradation dans l'intensité des diverses couleurs de ses peintures ne sont pas absolument originaux chez Goya. Nous les observons déjà dans la palette d'artistes antérieurs, chez Velazquez en particulier, qui s'inspirait à son tour, — comme nous l'avons indiqué, — dans une certaine mesure, de la manière du Greco. Ces peintres poursuivaient un idéal différent de celui de Goya. Mais ils se rencontreront tous dans la dernière forme de leur expression, celle qui fait appel aux couleurs, lesquelles sont les paroles de la peinture, et aux harmonies, qui en sont le langage. Goya est donc le prolongement de la tendance précédemment indiquée, c'est-à-dire de ce qui caractérise la technique de l'École espagnole.

Un aspect curieux de l'œuvre de Goya est celui qui nous montre le peintre comme l'auteur de cartons destinés à servir de modèles pour la Manufacture de tapisseries de Madrid. Cette partie de sa production n'absorba pas toute son activité puisqu'elle alterna avec des travaux d'un

caractère différent, mais elle joua un rôle important dans son évolution artistique.

Il consacra à cette tâche quinze années de sa vie, de 30 à 45 ans. Rompant avec la tradition et, surtout avec la routine qui dominait alors en Espagne, notre artiste fit de ses cartons de véritables tableaux d'une attrayante originalité. Les tapisseries qui devaient être tissées d'après ces modèles, étaient destinées aux palais royaux du Pardo et de l'Escorial, dont la décoration vétuste et le mobilier désuet appelaient une complète rénovation. Ce fut dans le choix des sujets que Goya se montra particulièrement heureux. Toutes ces tapisseries représentent des scènes populaires en plein air; beaucoup sont plaisantes, quelques-unes dramatiques; toutes sont pittoresques, pleines de vic et de mordant. Grâce à Goya, pour la première fois, le peuple, tantôt avec ses plus beaux atours, tantôt en haillons, fit son apparition, comme élément décoratif, dans ces palais espagnols fondés plus de deux siècles auparavant par Charles-Quint et Philippe II et où on n'avait vu jusqu'alors que des compositions d'un genre tout à fait différent : sujets religieux et portraits de monarques et de grands seigneurs.

Quatre de ces cartons figurent à l'Exposition : *La Maja y los Embozados* (connu aussi sous le nom de « Promenade en Andalousie »), scène de

la vie espagnole, empreinte d'un certain air de mystère dans l'expression de ce galant méridional au visage caché, prêt, semble-t-il, à transformer l'amour en tragédie : *Las Lavanderas*, simple scène populaire ; *las Mozas de Cántaro*, qui reflète autant d'originalité que de simplicité ; et *El Pelelé*, le mannequin, scène amusante d'inspiration picaresque, qui met bien en lumière la façon dont Goya interprétait les jeux féminins.

Les deux premiers de ces cartons, de tonalité plus sombre, et qui sont également les premiers en date, de même que les deux derniers, plus clairs et plus lumineux, sont, comme tous les modèles peints par Goya, des œuvres alertes, rapidement conçues et prestement exécutées. Que les techniciens et les amateurs de peinture observent l'exécution singulière de ces œuvres. Après avoir enduit une toile fine d'une préparation à base de cette terre rouge bien connue des Espagnols et utilisée sous le nom de « terre de Séville », mêlée de blanc, le peintre emploie ce ton neutre pour former les fonds et tirer de cette demi-pâte, qui harmonise la composition et lui donne du liant, un effet d'ensemble de la plus grande finesse.

Ces cartons furent reproduits et tissés à la Manufacture royale de Madrid, comme bien d'autres. Quelques-unes de ces tapisseries ont été envoyées à l'Exposition pour donner une idée de

ce qu'était alors cet établissement. Il ne s'agit nullement d'essayer la moindre comparaison avec votre merveilleuse Manufacture des Gobelins. Ce sont deux ordres de productions qui gardent chacune leurs qualités propres. La tapisserie française révèle une maîtrise technique d'une délicatesse exquise, d'un goût des plus raffinés. La tapisserie espagnole accuse un art moins expert mais plus spontané, un peu rude peut-être, mais typique, caractérisé et d'une facture toute personnelle.

Comme nous l'avons dit, cette série de cartons alterne, chez Goya, avec d'autres œuvres d'un caractère non absolument différent, car elles représentent des sujets populaires, souvent des scènes en plein air, qui les rapprochent de ces cartons.

Goya cultivait en même temps l'art du portrait où il donnait libre cours à son originalité créatrice. La série d'œuvres de ce genre, qu'il exécuta jusque dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, devait contribuer davantage à sa renommée. Ce sont ses productions les plus connues, les plus aisées à comprendre et les plus recherchées ; ce sont celles que l'on rencontre le plus dans les musées et les collections. Elles sont nombreuses et offrent la plus grande variété d'exécution, de style et de caractère. Vouloir

les énumérer, ce serait dresser un catalogue interminable. L'Exposition en offre deux d'un cachet intime ; ce sont des portraits de ses amis, celui de l'écrivain Moratin, d'une tonalité grise et d'une extrême finesse, et celui, si remarquable du peintre Bayeu, que vous a envoyé la ville de Valence dont il orne le musée. Ce dernier est d'une sensibilité et d'une puissance de suggestion véritablement captivantes. Sans rien perdre de leur originalité, ces œuvres évoquent un peu les portraits de la même époque de peintres d'autres pays notamment des maîtres anglais.

Le fait d'appartenir à la même époque, d'être contemporain implique nécessairement une ressemblance. Cette ressemblance ne porte seulement sur les costumes, sur les manières et sur les modes, caractéristiques purement extérieures, mais aussi sur quelque chose de spirituel, d'in-définissable qui commande et détermine tout, qui est partout, qui se respire en quelque sorte et qui pénètre forcément dans les intelligences comme l'air dans les poumons. Ce facteur déterminant, cet esprit du temps, joints aux similitudes externes, comme les analogies de vêtements et de modes, sont la raison pourquoi Goya offre de la ressemblance avec les peintres anglais ses contemporains. Mais, à le bien étudier, on retrouve toujours en lui son origine espagnole, la

tradition de sa race et la palette hispanique, qui peut n'être pas riche, mais reste toujours originale et typique.

A cette même époque de la carrière de Goya appartiennent nombre de portraits de femmes, hautement expressifs et d'une singulière beauté. Les types populaires alternent avec les dames, les costumes caractéristiques de *majas* avec les toilettes de Cour et de ville des nobles de vieilles souche. Vous trouverez deux spécimens tout à fait choisis de ces portraits dans ceux qu'a envoyés à l'Exposition le duc d'Albe, président du Comité espagnol de Rapprochement franco-hispanique, qui a tant fait pour que cette Exposition soit à la fois digne de vous et de notre art. Les deux portraits auxquels je fais allusion, sont celui de la si fameuse et si populaire duchesse d'Albe et celui de la marquise de Lazan. Le premier est le prototype de la peinture traditionnelle espagnole grisâtre. L'évolution de la palette de Goya y est caractéristique sur tout de la date du tableau (1795). Le peintre continue d'employer cette tonalité grisâtre, mais arrivé à cette époque, il combine de plus en plus franchement ses tons gris avec d'autres teintes (ce fut, dans le cas présent, le vermillon) qui, par la suite, enrichiront la palette du peintre, et qui, sans lui faire perdre

beaucoup en finesse, lui permettront de gagner en coloris.

L'autre portrait, celui de la marquise de Lazan, postérieur de quelques années à celui de la duchesse d'Albe, et puissamment évocateur, par la vie qui anime la belle personne représentée, accuse déjà, d'une manière évidente, l'évolution que nous venons de signaler dans l'art de Goya vers l'emploi de tonalités plus riches et plus chaudes.

Goya faisait alterner les portraits d'écrivains avec ceux de dames, de courtisanes et d'hommes politiques. Goya, qui était déjà bien en Cour, fut nommé en 1800 premier peintre de Chambre, la plus haute dignité qui ait échu à un peintre espagnol. De cette époque date précisément la grande composition conservée au Musée du Prado, *La Famille de Charles IV*. Cette œuvre, tout à fait singulière, est, par son extrême pittoresque, une production essentielle de la peinture espagnole, — j'ajouterai : de la peinture universelle. Elle révèle l'effort d'un artiste arrivé à sa pleine maturité ; elle est la synthèse de toute une œuvre.

A n'en pas douter, beaucoup d'entre vous, connaissent cette toile, tout au moins par reproduction. Quelle mystérieuse puissance possède ce tableau ? Ce n'est assurément pas celle de sa

composition qui, à force de naturel et de simplicité, en arriverait à une certaine monotonie. L'artiste aurait pu également éviter quelques négligences de dessin. Ce qu'il y a d'extraordinaire dans ce tableau, c'est sa technique et sa richesse de couleur. Le peintre, hanté par le désir d'obtenir un coloris vrai, naturel, brillant, et un effet d'ensemble, a tout sacrifié à cette préoccupation. Toutes les couleurs de la palette sont représentées dans ce tableau; elles sont justifiées par la richesse et la somptuosité des habits de Cour qui s'y trouvent groupés et que domine d'une note hardie, le vermillon du costume du petit Infant, placé au milieu de la composition. La manière de cette peinture est complètement libre et originale; elle ne rappelle rien; rien n'en saurait être rapproché. C'est une œuvre de premier jet, encore que l'effort et la nervosité s'y laissent facilement deviner. C'est la vérité même transportée de la nature sur la toile. Pas de formules, pas de poncifs, tout est rendu par le pinceau, le couteau à palette, les doigts, les nerfs, l'âme... C'est une spontanéité qui charme par ce qu'elle a d'ingénu et qui frappe, dans l'ensemble, par ce qu'elle a de génial. Ce tableau n'a malheureusement pu être amené à Paris. En échange, Sa Majesté le roi Alphonse XIII a envoyé deux portraits de

Charles IV et de la reine Marie-Louise, appartenant à la même époque, qui vous montreront la technique de Goya, alors très simple.

Avant les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, Goya accrut sa production d'œuvres d'un genre différent, telles que compositions décoratives et gravures. Parmi les premières, rappelons la décoration murale de la chapelle de San Antonio de la Florida, aux portes de Madrid. On y voit représentés plus de cent personnages, de grandeur naturelle, qui, par leur nouveauté, leur disposition ingénieuse, leur hardiesse, le contraste qu'ils opposent aux types de la décoration traditionnelle, constituent une œuvre captivante, car elle offre toutes les qualités séduisantes de trouvaille et d'inattendu qu'on rencontre si rarement.

L'art dont s'inspirait Goya dans ses dernières années lui faisait alterner les portraits royaux et aristocratiques avec les types populaires de ses tableaux, mais il ne poursuivait dans les uns comme dans les autres qu'une préoccupation : faire vivre ses personnages. Cet art, joint à son tempérament, explique comment le peintre, en voulant représenter des scènes célestes, animées par des anges et des chérubins, n'alla pas chercher son inspiration dans des compositions antérieures, dont quelques-unes pouvaient être mer-

veilleuses, mais qui toutes péchaient par le côté conventionnel. Il préféra donc nous présenter un Ciel où les anges sont de belles femmes dont les gorges et les bras nus annoncent des formes opulentes, qu'on devine sous la gaze légère qui couvre leurs corps. Quant aux chérubins, ce sont de petits amours sains, robustes et joyeux, plutôt que des êtres célestes créés par Dieu pour le servir.

En ce qui concerne les gravures, Goya avait déjà produit à cette époque un nombre considérable d'« à-propos » parmi lesquels figurent les *Caprichos*, aussi singuliers dans leur genre que peuvent l'être les fresques dont nous venons de parler.

Nous nous en tiendrons là pour la production si riche et si variée de Goya au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Et alors, on peut se demander : que serait Goya et comment serait-il passé à la postérité s'il était disparu du monde des vivants dans les premières années du XIX<sup>e</sup> siècle ?

Nous dirions que Goya est le premier peintre espagnol de son époque. Mais ce serait là lui prêter seulement une suprématie qui ne lui ferait pas assez d'honneur, étant donné que cette époque fut d'une lamentable décadence. On devrait le considérer en outre comme un innovateur et un esprit de progrès ; son œuvre est admirable ;

l'Espagne a en lui un grand peintre du XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est déjà quelque chose. Mais force est de reconnaître toutefois que le Goya du XVIII<sup>e</sup> siècle n'est pas le Goya prodigieux, étrange, génial pour lequel on éprouve chaque jour plus de curiosité et un véritable culte.

Les événements politiques des premières années du XIX<sup>e</sup> siècle, le changement forcé de la vie de l'artiste, le passage d'années faciles, galantes et heureuses à d'autres assombries par la guerre qui mit l'Espagne à feu et à sang, années de honte et d'exil contribuèrent sans doute à discipliner son esprit et à aviver son intelligence. Goya assista à une de ces secousses dans lesquelles les peuples vivent plus en quelques années que dans l'espace de siècles. Ceux qui, vieux déjà, sont surpris par ces événements ne s'accommodent pas aisément à une vie nouvelle ; par contre les enfants oublient vite la vie passée, pour celle qui s'offre nouvelle. Seuls ceux qui en sont témoins au milieu de leur existence et ont la force de réagir sont capables de produire, dans les deux périodes, suivant l'influence des idées qui caractérise chacune d'elles.

C'est précisément la transformation des idées de Goya qui nous donne la raison du changement de sa production et du passage de l'art charmant de la première époque à l'art intense, substantiel et de haute portée de la deuxième.

Goya, par sa formation, par ce qu'il vit et apprit pendant ses années de jeunesse, ne fut pas un homme particulièrement instruit ni même un esprit cultivé. Tel il était lorsqu'il pénétra à la Cour et au Palais et qu'il se lia avec l'élite intellectuelle de son temps. A défaut d'une culture suffisante, il possédait des dons naturels de premier ordre, secondés par l'instinct et par un précieux esprit d'observation. Son évolution s'effectua quand il était plus que cinquantenaire. Il lui restait encore plus de trente années à vivre ; ces années, bien remplies, allaient lui permettre de donner sa deuxième production. Comme si le changement dans ses idées eût été peu, la guerre, la douleur, la gêne vinrent accentuer ce changement ; ce fut une bonne école pour tremper l'âme, déjà forte et sereine, de l'artiste.

Cette seconde production de Goya ne doit pas être considérée comme la suite de la précédente, comme un terme de son évolution ; elle est une autre phase d'inspiration tout à fait distincte. Qu'on se rappelle et qu'on compare ses modèles pour tapisseries, ses œuvres galantes et pleines de verve, avec ses autres compositions sombres, où la plus large place est réservée aux fantômes, aux pestiférés, aux déments, aux possédés, aux illuminés, à tout un monde évoqué dans une phrase de Goya lui-même ; immortalisée

dans une de ses gravures : « Le songe de la raison engendre des monstres. » Mais même dans ses visions les plus pessimistes, il n'a pas oublié un certain enjouement caractéristique du tempérament espagnol.

Ces œuvres, dans lesquelles se reflète, sans aucune atténuation, la triste opinion qu'il s'était formée de l'humanité, ont le mérite d'être impartiales, elles ne sont ni politiques, ni sectaires, mais simplement humaines ; c'est ce qui fait leur grandeur et leur actualité éternelle.

Peu de spécimens de ce genre figurent dans cette Exposition. Vous y trouverez cependant un exemplaire, *Une Maison de fous*, sujet qu'il traita à deux reprises ; cet exemplaire a été envoyé par un collectionneur madrilène, admirateur enthousiaste de Goya. Ce qui frappe dans cette composition, c'est l'ordre dans le désordre, ou, si l'on préfère, l'unité dans l'incohérence. Mais si, à première vue, il semble y avoir unité d'action et une idée qui sert de lien à tous les personnages, cependant, on y trouve autant d'idées et d'épisodes que d'acteurs, car chacun de ceux-ci agit pour son propre compte, sans se préoccuper des autres. La scène est représentée avec une crudité impressionnante, et elle donne, dans cette ambiance de folie, tous les aspects des principaux types de la société : grands et

petits, militaires, civils et ecclésiastiques, les uns actifs et présomptueux, les autres indolents et résignés ; chaque individu représente un genre de folie en pleine manifestation, tandis que les érotiques et les sensuels, au fond de la scène, s'en vont chercher des lieux écartés et obscurs.

Goya peignit son propre portrait plusieurs fois. Deux de ces portraits de l'artiste par lui-même figurent à l'Exposition. L'un nous le montre jeune ; il a été envoyé par le Comte de Villagonzalo. Nous y voyons — précieuse indication — une palette qui réunit dix couleurs partant du blanc pour passer par les ocres clairs, les verts, les bleus et finir sur des tons plus foncés. Seul, le vermillon tranche sur les autres couleurs, occupant la première place à la droite du blanc. Dans la disposition des couleurs de cette palette, j'ai cru trouver comme le secret du coloris de l'artiste, mais cette explication dépasserait le cadre d'une brève lecture.

Nous nous contenterons de signaler cette particularité, qui éveillera peut-être chez quelqu'un d'entre vous le désir d'approfondir le curieux problème qu'elle soulève.

Le deuxième portrait de Goya par lui-même qui figure à l'Exposition, date de 1815 ; c'est une tête d'un réalisme extraordinaire ; elle témoigne de la belle santé dont jouissait l'artiste à un

âge avancé. Les temps orageux étaient passés et Goya songeait à se consacrer tout entier à son paisible labeur. Il s'est représenté à l'époque la plus intéressante de sa vie. La bouche est légèrement plissée par un sourire mélancolique ; les yeux, quelque peu enfoncés sous un front large et bombé, que couronnent des cheveux pas encore tout à fait blancs, ont un regard aimable. Le caractère intime de ce tableau, qui se dégage de l'expression de la physionomie, de l'ensemble, et même de la mise de l'artiste, approprié au travail de l'atelier, nous met en communion d'esprit avec Goya, qui semble sourire de nous qui nous permettons de parler de lui en omettant tant de choses que nous n'avons pas su dire et en en disant, par contre, tant d'autres dont nous aurions pu nous dispenser.

Quand on étudie la personnalité et l'œuvre d'un de ces hommes extraordinaires, il arrive quelque chose de comparable à ce qui se passe dans les relations sociales : la continuité des rapports, les conversations, mille détails font naître un courant de sympathie, de même l'étude des œuvres et des péripéties de la vie d'un maître les recherches, la rectification d'une légende erronée provoquent chez le critique un état d'enthousiasme et d'affectueuse admiration.

Ainsi quand nous nous trouvons en face du

portrait de l'artiste que nous nous permettons de juger, et que ce portrait est aussi simple et aussi sincère que celui-ci, qui a été probablement fait pour un ami ou pour un intime, nous croyons entrer en communication avec le personnage lui-même et nous le traitons un moment avec une familière cordialité, alors que nous ne le reverrons jamais qu'en image.

Cette année 1815 fut féconde pour Goya ; nombreuses et importantes sont les œuvres qu'il exécuta. Vous pouvez admirer ici, en plus de son portrait par lui-même, celui du duc de San Carlos. Le personnage représenté est le grand chambellan de Ferdinand VII, lieutenant-général et ambassadeur à Lisbonne et à Paris. Cette œuvre, envoyée à l'Exposition par la ville de Saragosse, fut peinte d'après le même procédé qu'employait l'artiste quelques années auparavant. Il ne prenait du modèle que la tête et composait ensuite le portrait en grand. Cette tête, cette esquisse très fine, vous l'avez aussi à l'exposition prête à une comparaison curieuse avec la grande toile. Vous remarquerez dans cette dernière que, sous la légère couche de couleur apparaît encore le quadrillage tracé par le peintre. La toile est simple d'aspect et de technique ; le personnage aristocratique, au port de grand seigneur, semble s'avancer majestueuse-

ment drapé dans son costume de cour, c'est un morceau plein de mérite et de caractère.

Comme tant d'autres œuvres du même auteur, il révèle une étude inlassable du naturel. Le peintre ne se contente pas de ce qu'il a appris; il veut aller plus loin, il fouille tous les aspects que lui offre la Nature. Des œuvres comme celle-ci représentent un effort considérable; elles sont le résultat d'un travail quotidien pendant de longues années, pendant la vie d'un homme. Simples en apparence, elles passent à la postérité comme si elles étaient enfantées par la magie; on les admire avec amour et on s'y délecte comme devant le produit spontané du génie d'une race.

Dans les années qui suivirent, la vie de Goya devint difficile dans son pays. Les courants politiques de l'époque, la disparition de ses anciens protecteurs, les changements qui s'étaient produits partout expliquent comment le vieil artiste éprouva le désir de trouver un milieu plus tranquille pour pouvoir s'y adonner à son art dans la dernière étape de sa vie. En 1824, Goya se rend en France, d'abord à Paris, puis à Bordeaux, où il se fixe. Il y entre dans la société espagnole choisie, que des raisons analogues avaient à cette époque amenée dans cette ville.

L'œuvre de Goya, durant ses dernières années, n'est peut-être pas brillante au sens large du mot

c'est-à-dire évocatrice et à effet ; par contre elle est d'une intensité extraordinaire. La technique vibrante, l'exécution à petits coups de pinceau, voire une certaine gaucherie intentionnelle, ainsi que le fait de renoncer au maniérisme inhérent à la maîtrise d'un tel peintre, pour se limiter à rendre l'impression de la nature, autrement dit de faire abstraction de la qualité de la peinture et de la peinture elle-même dans la mesure où la chose est possible, pour viser à la spiritualisation des images humaines et nous donner la sensation que celles-ci sentent, parlent et pensent, en un mot *vivent*, tel fut le but de ce vieillard. La vue affaiblie, la main tremblante, il n'en travailla pas moins audacieusement à des œuvres qui lui rapportèrent peu, mais montrèrent un enthousiasme égal à celui de ses années de splendeur.

Le portrait en buste d'une dame de la famille Silvela, peint à Bordeaux, envoyé à l'Exposition par le marquis de La Vega Inclan, est curieux par sa technique spéciale, son exécution « par masses », pour ainsi dire, qui paraît être une adaptation à la peinture des procédés de la sculpture.

Cet effort de Goya, au grand âge qu'il avait, est véritablement prodigieux. Il est peu probable qu'il ait pensé, alors qu'il donnait ainsi des œuvres d'un art complètement différent des

goûts de son temps, que sa façon d'interpréter la nature allait être un des points de départ d'une école qui plus tard devait remplir un demi-siècle de l'histoire de l'art, sous le nom de naturalisme, d'impressionisme ou tout autre nom qu'on veuille donner à cette école, qui, avec ses égarements et ses exagérations, n'en fut pas moins, en tant que tendances, ce que les peintres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle léguèrent à la postérité de plus nouveau, de plus original et de plus intéressant. L'inspiration que nombre de peintres, d'ailleurs français pour la plupart, allèrent chercher chez les maîtres espagnols est chose bien connue et ces peintres eux-mêmes en convinrent.

Cette influence, nous devons la chercher dans certaines caractéristiques des œuvres du Greco, dans presque tout l'art de Velazquez et dans les peintures de la dernière époque de Goya, dont l'œuvre est le résumé et la synthèse des trois grands maîtres espagnols.

L'œuvre de Goya que nous vous présentons à l'Exposition Espagnole, est réellement trop réduite pour donner une idée de la production intense de cet homme dont j'ai pu grouper dans mes livres plus de 300 portraits et autant d'autres tableaux de genres différents, tous sans aucun doute possible de sa main. Quant à ses eaux-

fortes, gravures et lithographies, elles sont innombrables.

Malgré la bonne volonté de tous, cette Exposition reste improvisée et nous ne pûmes apporter davantage, comme nous l'eussions voulu. Notre désir a été d'affirmer par cet acte notre intention d'offrir à Paris, dans les premiers moments de calme, l'hommage de la profonde amitié espagnole, et les efforts sincères de notre production que nous voulons que vous connaissiez, comme nous avons voulu connaître la vôtre.

Nous espérons que ces manifestations fraternelles détermineront un nouvel essor de renaissance d'art et de vie qui semble s'annoncer fécond pour le bien de tous, et que l'Espagne continuera, n'en doutez pas, en pleine volonté de sa tradition qui s'affirme nouvelle dans la vérité du présent.









