



L'ART

REVUE HEBDOMADAIRE ILLUSTRÉE

TROISIÈME ANNÉE

1877

TOME II

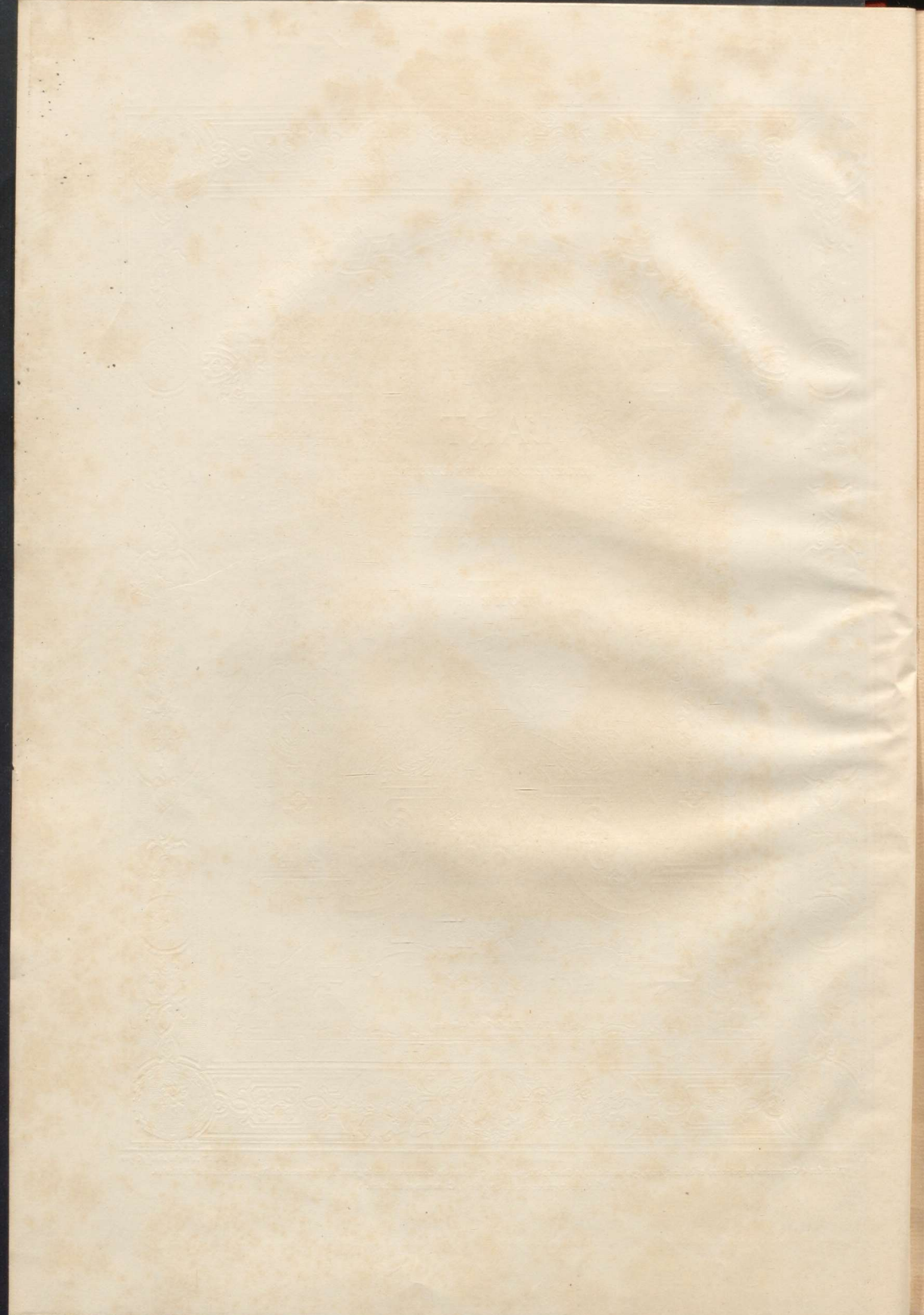
(Tome IX de la Collection.)

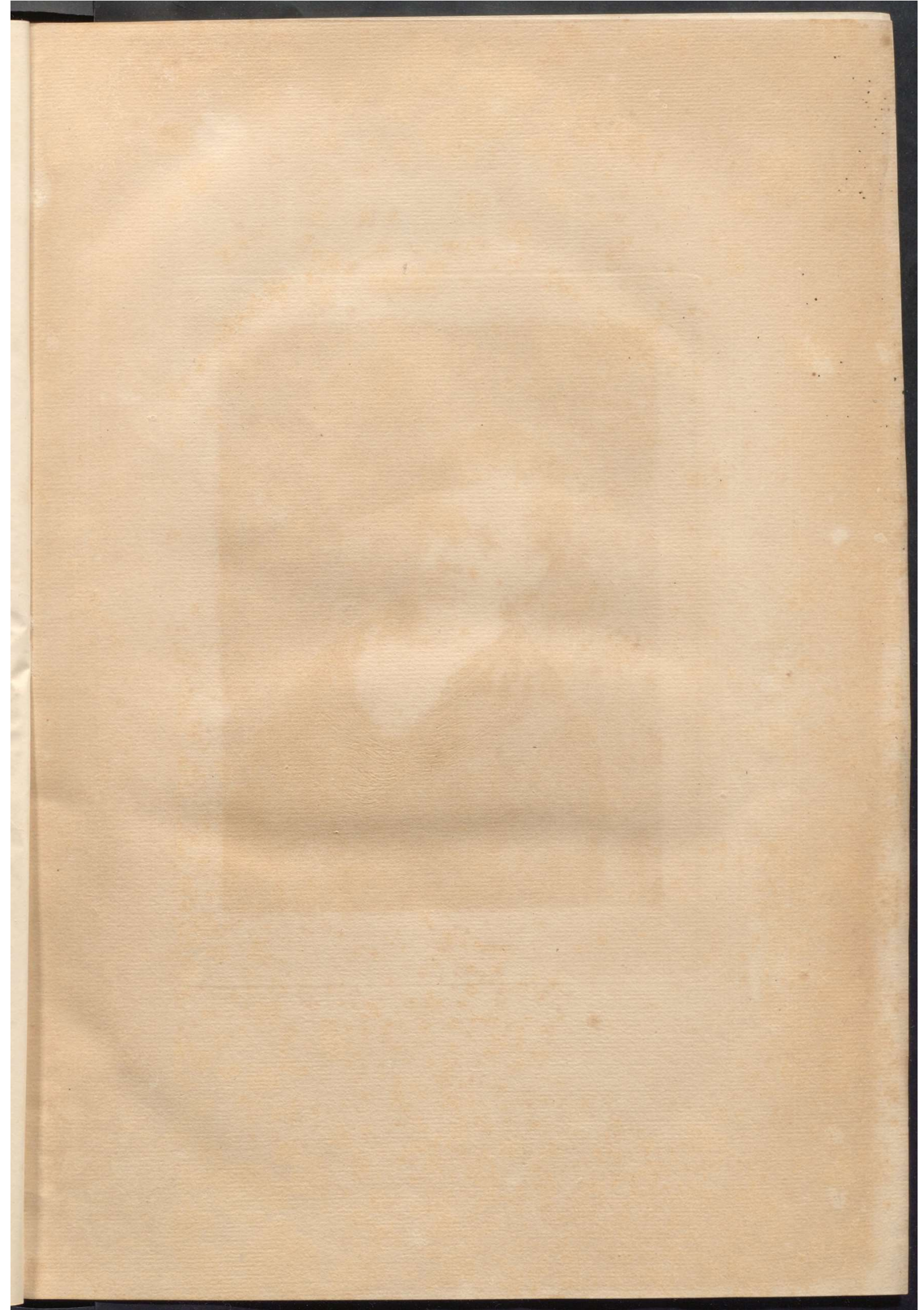
J. Berain delin.

G. J. B. Scolin sculpt. 1710

Titre des « Ornaments de peinture et de sculpture, qui sont dans la Galerie d'Apollon au Chateau du Louvre et dans le grand Appartement du Roy au Palais des Tuilleries.

« Dessinez et gravez par les S^{rs} Berain, Chauveau et le Moine. »







Goya pinx.

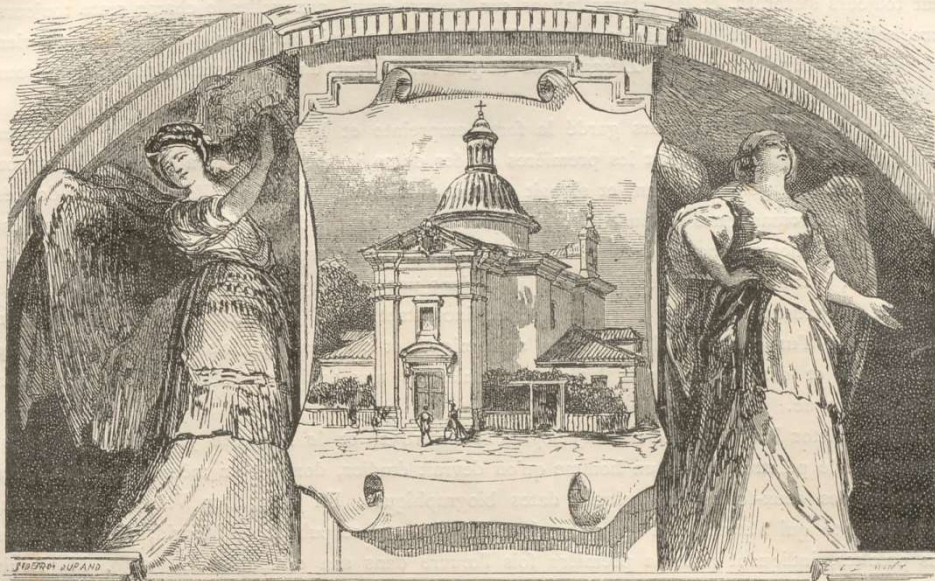
F. Milha sc.

GOYA

Collection de Madame A. B. Blodgett.

L'Art.

Imp. A. Salmon.



SAN ANTONIO DE LA FLORIDA, près la Casa de Campo, à Madrid. Église ornée des fresques de Goya.
Fac-simile d'une gravure, d'après le croquis de M. Charles Yriarte.

GOYA AQUAFORTISTE



Fresque dans la salle à manger de Goya.
Fac-simile d'une gravure de Sotain, d'après un
dessin de Bocourt.

La direction de *l'Art* veut bien me demander mon avis sur quatre planches de Goya, gravées à l'eau-forte, qu'on lui a présentées comme inédites, et qui seront publiées successivement. Avant de dire quelle place il faut assigner dans l'œuvre gravé à ces quatre pièces, à quelle série on doit les rattacher, et quelle est leur valeur, je jeterai un rapide coup d'œil sur

les travaux qui ont été publiés sur le peintre espagnol; puis je rappellerai rapidement cette longue carrière si pleine de mouvement, de travaux et de péripéties de toute sorte; enfin, j'examinerai l'ensemble de l'œuvre de *Goya aquafortiste*, renvoyant pour les développements sur le *peintre* aux travaux antérieurs dont je tâche d'établir consciencieusement la bibliographie.

I

Le nom de Don Francisco de Goya y Lucientes était resté profondément inconnu en France jusque vers 1830; depuis, les biographies n'ont pas manqué, nous savons aujourd'hui la vie de l'artiste dès ses premières années à Saragosse, jusqu'au jour de sa mort à Bordeaux, le 16 avril 1828; il nous manquait encore la correspondance, Don Francisco Zapater l'a publiée à Saragosse, il y a quelques années. A part la critique, qui

peut toujours s'exercer, et les interprétations sur l'œuvre gravé, auxquelles le champ reste toujours libre, selon le talent et les connaissances de l'écrivain, je ne crois pas qu'on puisse désormais rien dire de neuf sur l'auteur des *Désastres de la guerre*. Il faut une circonstance particulière pour prendre la parole à son sujet.

Victor Hugo, qui a toujours gardé la forte empreinte et la profonde impression du séjour qu'il a fait en Espagne pendant les premières années de sa jeunesse, — qui a d'ailleurs dans son génie un reflet du génie castillan, et signait du mot « *Hierro* » (*fer*) les billets de faveur donnés à ses amis les romantiques le jour de la première représentation d'*Hernani*, — Victor Hugo est le premier qui ait prononcé en France le nom de Goya. Avec l'esprit symbolique des poètes qui, d'une lueur, illuminent de vastes horizons, il a, dans une flamboyante épithète, révélé cet artiste fougueux, impatient du joug, fiévreux, inégal, inconstant, dont la science profonde de dessin contraste tout d'un coup avec l'incorrection anatomique, et qui passe parfois des atmosphères les plus légères et des scintillements les plus éblouissants aux épaisses ténèbres d'une coloration lourde et opaque.

Après Victor Hugo, la *Revue encyclopédique* en 1832, et le *Magasin pittoresque* en 1834, dénoncèrent le peintre comme un homme qu'on devrait étudier, donnant en même temps quelques spécimens des eaux-fortes et quelques dates biographiques. En 1835, Don Valentin Cardérera, avec l'autorité qui s'attachait à son nom, dans *l'Artista* qui se publiait à Madrid, fixa des notes plus précises, indiquant pour la première fois l'œuvre dans son ensemble. En 1839, M. Louis Viardot fit sa place au peintre dans son livre *les Musées d'Espagne*. Trois ans après, Théophile Gautier, accompagné de M. Eugène Piot, dont le goût pour les choses de l'art est bien connu, fit en Espagne ce voyage si fécond qui nous a valu le beau livre *Tra los Montès*, et les poésies légères inspirées par les *coplas* d'Andalousie. En outre du chapitre consacré à Goya dans le volume, chapitre qui donna la plus juste idée de l'artiste, Gautier publia à son retour, dans le *Cabinet de l'Amateur*, une notice brillante à la suite de laquelle M. Piot dressait le premier catalogue qui allait servir de guide aux écrivains que tentait un si beau sujet. C'est le moment où le célèbre écrivain anglais Stirling inscrit le nom de Goya dans ses études sur l'école espagnole. La même année, le *Bulletin de l'Alliance des arts* groupe les notions fournies jusqu'à ce jour, et M. Paul Mantz donne quelques documents d'archives (*Archives de l'art français*) qui fixent d'une manière irréfutable les dates biographiques. Goya, désormais, occupe sa place légitime dans les ouvrages sur les contemporains du siècle et dans les dictionnaires d'art; l'*Encyclopédie du XIX^e siècle*, — le *Dictionnaire de la conversation*, — la *Nouvelle biographie générale* des Didot, enregistrent son nom parmi ceux des peintres célèbres et lui consacrent une notice. En 1858, paraît enfin le premier livre spécial qui lui soit consacré, sous le titre : *Goya*, par Laurent Matheron. (A Paris, chez Schulz et Thuillier.) Cette plaquette, dédiée à Eugène Delacroix, qui lui-même est un enthousiaste du maître et s'essaye à dessiner d'après les eaux-fortes de Goya¹, contient en germe tout ce qu'on a approfondi depuis. Si imparfait que soit le catalogue général, et si incomplète que soit la biographie, les jalons sont posés, et c'est en somme M. Matheron qui a fait le premier travail d'ensemble. Il faut lui savoir gré d'un tel effort, il était enthousiaste de l'homme, il le sentait et le comprenait bien; on a fait plus complet que lui, plus exact, mais enfin il a ouvert la voie. Un an après M. Matheron, M. Clément de Ris, dans son *Musée royal de Madrid*, indique sommairement la personnalité de Goya, et tout en le présentant avec beaucoup de restriction, fait la part de son réel génie. En 1860, la *Gazette des beaux-arts* donne deux articles de M. Valentin Cardérera, complétés par d'excellentes notes de M. Ph. Burty. Le soin que cet écrivain a pris de former une riche collection de gravures, et son libéralisme d'idées en matière d'art pouvaient le rendre plus que tout autre apte à bien juger un artiste aussi original. Quant à ce passionné collectionneur espagnol, ce charmant vieillard plein de feu, plein d'enthousiasme, ce profond érudit si accueillant qui s'appelle Don Valentin Cardérera, on peut dire que sans lui Goya

1. M. Philippe Burty a bien voulu nous offrir une feuille très-curieuse, achetée à la vente d'Eugène Delacroix, et qui contient plus de cinquante petits croquis de l'auteur des *Massacres de Scio*, faits d'après les eaux-fortes de Goya. Le grand artiste s'exerçait d'abord à reproduire les attitudes, puis passait aux extrémités, qu'il dessinait séparément, avec un soin et une patience dont beaucoup ne l'auraient pas cru capable.

restait inconnu sous bien des aspects. Don Valentin a possédé la plus admirable collection de dessins du maître, tout l'œuvre gravé en magnifiques épreuves du temps; tous les dessins à la sanguine qui avaient servi d'études préalables pour les planches de la *Tauromachie*, un grand nombre de ceux qui étaient composés avant l'exécution de la série *les Désastres de la guerre*, des *Caprices*, des *Fantaisies*, des paysages, des manuscrits et des lettres autographes de Goya, sans lesquels nous n'aurions pu faire la lumière sur l'œuvre et la vie du grand artiste. Ajoutez à cela qu'il avait connu Goya lui-même dans sa jeunesse, que sa mémoire était le répertoire le plus utile à consulter, qu'il avait gardé l'écho des chroniques de son temps, circonstances qui firent que tous ceux qui, à Madrid ou en France, voulurent écrire sur le sujet, se virent dans la nécessité d'aller frapper à la porte du cabinet de Don Valentin, capharnaüm aussi bizarre qu'il était hospitalier, au seuil duquel vous recevait l'excellent vieillard, dans un intérieur digne du pinceau de Balzac, musée délabré mais du plus haut intérêt, retraite modeste pleine de gravures, de miniatures, de portraits du temps, manuscrits, dessins, autographes; richesses historiques qui sont devenues depuis le domaine de la nation espagnole.

Si on me demande comment Don Valentin se trouvait le dépositaire de tant d'œuvres du maître, je crois me rappeler, après bien des années, que ce collectionneur passionné avait été lié avec l'original du *Jeune homme en gris* de la galerie Salamanca (qui n'était autre que Xavier de Goya, marquis de l'Espinar, héritier de l'atelier de son père). La fortune de ce fils était embarrassée, il dut peu à peu se défaire de tous les tableaux, cartons, esquisses, planches à l'eau-forte, manuscrits et dessins qu'il avait en sa possession; c'est ainsi que Don Valentin put les acquérir et que l'excellent Don Federico de Madrazo, l'ex-directeur du musée de Madrid, devint aussi le propriétaire des belles toiles du maître qui, pour la plupart, sont passées depuis dans les mains du comte de Chaudordy, actuellement ambassadeur de France à Madrid.

Revenons à la bibliographie; vers 1864, il parut dans un recueil d'art qui se publie à Madrid, *l'Arte en Espana*, une série d'articles de M. Mérida qui s'attachait cette fois à l'étude des deux séries d'eaux-fortes *les Désastres de la guerre* et les *Proverbes*. L'année d'après vint M. G. Brunet, avec un travail important intitulé : *Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux. — Notice biographique et artistique accompagnée de photographies, d'après les compositions de ce maître.* (Paris, Aubry, 1865.)

C'est une œuvre dont il faut tenir grand compte, elle est déjà plus complète que celle de M. Matheron, surtout en ce qu'elle contient des interprétations des eaux-fortes et en signale le côté politique; de plus, c'est la première qui donne une idée du côté plastique par ses illustrations; mais en somme elle emprunte surtout à M. Piot, à M. Cardérrera et à M. Burty, et résume plutôt qu'elle ne contient de nouveaux documents.

Nous entrons nous-même en lice après M. Brunet, avec notre grand ouvrage libéralement édité par le regretté Henri Plon, qui ne recula pas devant les frais sérieux destinés à payer notre expédition artistique en Espagne, avec un peintre pour faire les copies, M. Léopold Tabar, un dessinateur de talent destiné à faire les dessins pendant que nous ouvrons notre enquête, et un photographe destiné à opérer dans les musées. On nous vit mettre des échafaudages dans les églises et les cathédrales, depuis San Antonio de la Florida jusqu'à Saragosse et Valence, passant de l'*Alameda* des ducs d'Ossuna aux *Délicias* du duc de Montpensier, de l'Escorial et du Pardo à Cadix et à Malaga. Le résultat de notre expédition fut le grand in-quarto intitulé : *Goya. — Sa biographie. — Ses fresques. — Les toiles. — Les tapisseries. — Les eaux-fortes. — Le catalogue de l'œuvre (avec cinquante planches inédites d'après les copies exécutées en Espagne par Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte).* — H. Plon, éditeur.

Il ne nous appartient pas de dire si on doit considérer l'ouvrage comme définitif. Fidèle aux mœurs courtoises de la République des lettres, nous y avons tenu loyalement compte des travaux de nos devanciers et nous les avons tous signalés.

Cette même année 1867 vit paraître dans la *Gazette des beaux-arts* un *Essai de catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya*, par M. Paul Lefort, qui avait puisé aux sources de M. Valentin Cardérrera, et réuni une collection très-complète des eaux-fortes et

lithographies du maître. Ces deux articles sont précis, nets, exacts, comme il convient à ce genre de travail, et il faudra toujours les consulter quand on voudra acquérir des notions justes sur cette partie de l'œuvre.

En 1868, Don Francisco Zapater, dont le père, Don Martin avait été l'ami intime du peintre aragonais, livra au public la plus grande partie de la correspondance de l'artiste, sous le titre : *Goya, noticias, biografias*. Cette correspondance, nous en avons tenu nous-même le plus grand compte, car Don Francisco Zapater, malgré le désir qu'il avait de la publier, nous en avait permis la lecture, et sans elle nous n'aurions pu trouver le lien indispensable pour renouer les différentes époques de la vie du peintre.

En 1870, M. Cruzada y Villamil publia à son tour *los Tapices de Goya*, mais nous avions connu l'existence des tapisseries du maître et nous les avons cataloguées, les recherchant patiemment dans les résidences royales, à l'*Escorial* d'abord, au *Pardo*, à la *Casa del Principe*, au *Retiro*, partout où les agents du mobilier de la couronne espagnole nous en avaient signalé la présence. Le travail de M. Cruzada y Villamil avait cependant pour tous le réel intérêt de donner des notions exactes sur la manufacture royale de Santa Barbara, les Gobelins de l'Espagne, pour lesquels Goya peignit plus de cinquante sujets de diverses grandeurs, exécutés à la détrempe, d'une couleur brillante, claire, parfaitement appropriée à ce genre de reproduction et représentant des fêtes, des jeux, des parties de campagne, des diners sur l'herbe, des danses nationales, des escarpolettes, tout le côté pittoresque et galant de la vie nationale.

Tout récemment enfin, en 1875-76, M. Lefort est revenu sur la vie de l'artiste en trois articles dans la *Gazette des beaux-arts*, mais ce nouveau travail n'avait plus rien à apprendre au public des amateurs, puisqu'il résume rapidement la biographie déjà connue.

A la suite des divers travaux dont nous avons essayé de dresser la liste complète, il faudrait encore ajouter les pages écrites par la plupart des hommes dont s'honore la critique française, lorsque l'apparition d'un volume complet leur créa le devoir de se prononcer sur l'artiste. Théophile Gautier saisit naturellement l'occasion et s'en acquitta avec la profonde connaissance du sujet. M. Paul de Saint-Victor, qui possédait lui-même deux fort belles esquisses du maître : *le Mariage ridicule* et *la Communion de saint Joseph de Calasanç*, écrivit dans cette circonstance quelques-unes de ces pages vibrantes, colorées, et enflammées d'un profond amour des choses de l'art dont il garde le secret. Le peintre était tout à fait dénoncé, classé, admis depuis plusieurs années; d'ailleurs le Louvre lui avait donné droit de cité en faisant figurer dans la galerie du bord de l'eau le *Portrait de M. Guillemardet*, ambassadeur de la République à Madrid, en 1795.

On vit alors les collectionneurs rechercher les œuvres d'un peintre ignoré jusque-là, ou qui n'était apprécié que des connaisseurs et des critiques; Goya devint à la mode, quelques-unes de ses toiles passèrent les Pyrénées et vinrent échouer rue de la Paix, dans la galerie de M. Durand-Ruel. C'est là que nous revîmes *la Jeune Fille à la Rose*, que nous avions vue pour la première fois chez le patriarche des Indes, et que Sa Grandeur s'obstinait à nous présenter sous le nom de *Charlotte Corday*; on vit passer dans les ventes le *Ténor Mocarte*, le *Don Julio Assensi*, l'*Emmanuel Garcia*, la *Goicoechea* et toute la série charmante des petites toiles que le marquis de la Romana gardait dans les îles Baléares. La vente Salamanca amena à l'hôtel de la rue Drouot, parmi plusieurs autres, l'une des toiles les plus intéressantes du maître, le beau portrait de Xavier, *le Jeune homme en gris*, acheté par le marquis d'Isaci, et qui passa plus tard aux mains de MM. Goupil. La vente Edwards fit adjuger à M. de Pommereul, au prix de « onze mille francs », cette séduisante joueuse de guitare qu'on intitulait un peu à la légère « *la Maîtresse de Goya* ». La même *Jeune Fille à la rose*, reparaissant sous le nom de Corday, fut adjugée au prix de « quatorze mille francs »; le *Mocarte*, mis à prix à « six mille », atteignit le prix de « neuf mille francs » et resta à M. de Candiamo; M. Bamberger fit un choix intelligent et obtint pour « six mille cinq cents » ce portrait singulier et admirable désigné dans le catalogue « Julio élève de Goya », et qui est celui d'Assensi, qui l'aida dans l'exécution de ses fresques à San Antonio de la Florida. Sans atteindre les prix frénétiques auxquels furent cotés depuis de moins fiers que



Paris Librairie-Lévy, Paris

LIUVIA DE TOROS,
(*Plata de Taurinacas*)

Goussier et Co.

L'Art.

lui, Goya était réhabilité; on vit même à la vente Péreire une esquisse d'un buste d'enfant jouant de la guitare, extrêmement brutale, mais d'une vie intense, atteindre le chiffre de « treize mille francs ». Une particularité qui se rattache à cette toile ajoute à son intérêt artistique un intérêt historique. Lorsque Goya faisait poser devant lui, un à un, les divers membres de la famille de Charles IV et exécutait ces admirables études sur fond rouge, d'un ton si fin, qui sont au musée de Madrid, l'un des derniers-nés des enfants ne pouvait garder l'attitude calme indispensable à l'exécution du portrait, on lui mit en main une guitare afin de l'occuper, et, dans une séance fiévreuse et rapide, l'artiste exécuta l'étonnante esquisse qui a atteint ce prix élevé lors de la vente Péreire.

II

Nous avons dit que nous n'avions point l'intention de nous arrêter sur l'œuvre du maître comme peintre; nous allons résumer en deux pages la vie de l'artiste, indispensable entrée en matière qui fera comprendre les eaux-fortes.

Goya naît en 1746 à Fuendetodos, près de Saragosse, et meurt en 1828 à Bordeaux, où il est enterré dans le cimetière de la ville. Ses parents faisaient valoir une petite ferme de proportions très-modestes, et il ne quitta pas le lieu de sa naissance avant l'âge de quinze ans. C'est un bon moine qui, lui ayant trouvé une certaine facilité pour le dessin, le présenta à Saragosse à Lujan Martinez qui devint son maître. Nous connaissons l'heure de son départ pour Madrid, où d'emblée il va aider le peintre Bayeu dans ses travaux de décoration du palais de Madrid. Ce Bayeu deviendra un jour son beau-frère, et Goya laissera de lui un admirable portrait, d'une coloration blonde qui rappelle beaucoup l'école anglaise, et qui figure aujourd'hui à l'Académie de San Fernando.

Après le séjour à Madrid vient le voyage en Italie, dont nous avons dit les dramatiques péripéties, les duels, les luttes, les travaux, les escapades amoureuses. Nous avons indiqué aussi la participation de Goya au concours ouvert par l'Académie de Parme pour un *Annibal vainqueur*, et depuis, nous avons su que si on fouillait à loisir les recoins obscurs du Vatican, on pourrait trouver dans l'une des salles un portrait de Clément XIV exécuté par Goya. Le retour à Madrid s'effectue en 1774. M. Cruzada y Villamil a publié *los Tapices de Goya*, qui attestent ses longs travaux à la manufacture de tapis de Santa Barbara, d'où sortent plus de cinquante grands sujets; danses, jeux, épisodes de campagne, paysanneries charmantes, fêtes nationales, interprétés et reproduits par les ouvriers de l'établissement royal, et dont on conserve les cartons exécutés avec fougue et d'une grande fraîcheur de coloris. En même temps qu'il compose et exécute ces cartons, il peint de nombreux tableaux de chevalet, et, pour se faire la main et apprendre son métier d'aquafortiste qui lui permettra de traduire sa pensée avec le burin, avant de faire ses fameux *Caprichos*, il s'essaye à reproduire les œuvres de Velasquez et grave la série des *chevaux*, les nains et quelques autres compositions. La nature des sujets qu'il traite habituellement, son goût pour les plaisirs du peuple, sa réputation d'*aficionado* aux courses de taureaux, son habileté à l'escrime et à tous les exercices du corps, cette flamme toute castillane qui brûle en lui, son arrogance, sa pétulance et son audace, font de Goya l'homme à la mode et le peintre national du moment. L'Espagne se reconnaît dans ce jeune artiste bouillant, tapageur, galant, hardi, toujours en quête d'aventures, un peu plus sceptique qu'elle, car déjà il brave l'Inquisition et fait de sa pointe de graveur une arme empoisonnée qui tue le ridicule et blesse l'hypocrisie. Dès 1780, l'Académie de San Fernando l'appelle à siéger parmi ses membres, et la même année, François Bayeu ayant été chargé de décorer le fameux sanctuaire de Notre-Dame del Pilar, à Saragosse, Goya reçoit la commande d'une coupole et de ses pendentifs. Nous avons dit les jalousies qu'il suscita et ses luttes intestines avec le Chapitre; en 1781 il concourt avec ses rivaux pour la décoration de *San Francisco el Grande*, et exécute un *Saint Bernardin de Sienne prêchant devant Alphonse d'Aragon*. En 1785, il devient sous-directeur de l'Académie de San Fernando. En 1786, il est nommé *peintre du roi*. C'est l'époque de son grand succès et de ses bruyantes amours, il

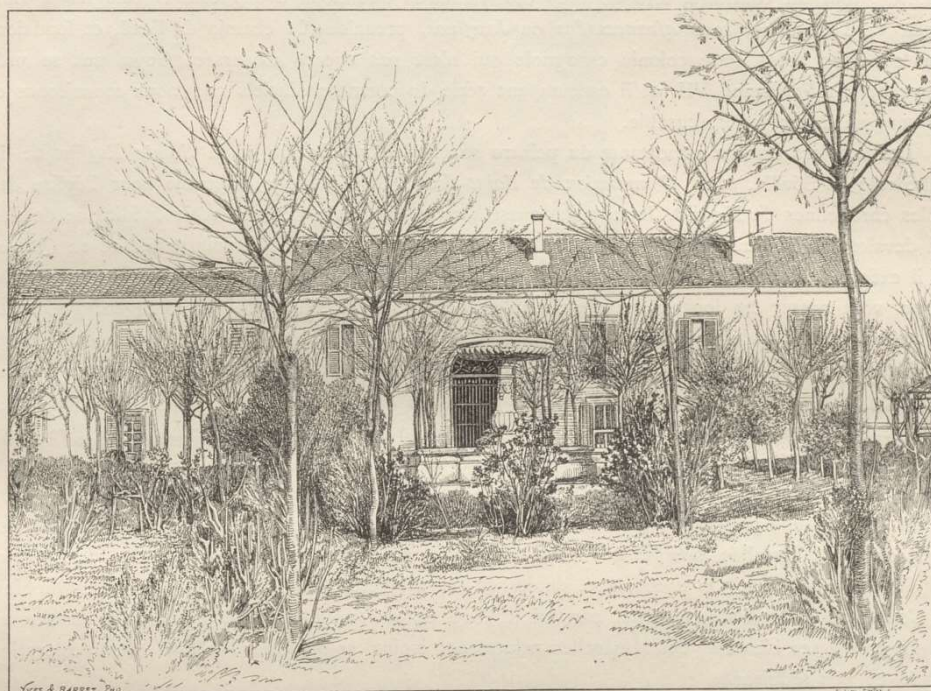
est tout à fait en vue, tout le monde veut poser devant lui, la grandesse assiège sa porte et réclame une séance, les infants, les ministres, le roi Charles IV, la reine Maria Luisa, les Chinchon, les Benavente, les Florida Blanca ; le chef du parti aragonais dans le ministère, son protecteur et son ami, le comte d'Aranda ; les actrices célèbres, la *Tirana*, les ténors comme *Mocarte*, les *toreros* en vogue, les poètes comme *Moratin*, les peintres comme *Bayeu*, l'architecte *Villanueva*, et tant d'autres qu'il a peints à cette époque, formeraient une galerie de plus de deux cents toiles, dont nous avons donné ailleurs le catalogue. C'est aussi le moment où Goya est l'hôte de l'aristocratie et de la cour, et s'installe chez les princes, il vit à l'Alaméda des ducs d'Ossuna et chez les Chinchon, où il peint successivement tous les membres de la famille, laissant chez la comtesse de Benavente plus de trente de ses meilleures toiles de genre, un boudoir tout entier de sa main, et des scènes de *Brujas*, caprices bizarres et indéchiffrables, qui correspondent dans son esprit à quelque ironie diabolique contre les séminaires, les jésuites et les inquisiteurs.

Charles III venait de mourir, c'était un souverain d'une grande autorité personnelle et, on peut le dire sans crainte d'être démenti par l'histoire, un grand roi qu'animaient encore le souffle de l'amour des arts, et le goût des choses de l'esprit ; il était rigide et sévère, d'une piété profonde, d'une grande droiture de mœurs. Il devait en être autrement sous son successeur Charles IV. Goya se trouvait peu à l'aise dans ce milieu facile où un roi sans caractère s'accommodait de la licence de tout ce qui l'entourait ; nommé *Pintor de Camera*, l'artiste vit à la cour et, comme un poète satirique qui ne renonce point à profiter des occasions que lui offrent les vices et les ridicules auxquels il est décidé à ne pas faire grâce, il louvoie entre Charles IV le Débonnaire, Maria Luisa la Coquette, et Manuel Godoy, ce Figaro monumental devenu président du conseil et l'arbitre des destinées d'un pays qui, autrefois, a vu les jours de Charles-Quint, de Philippe II, d'Antonio Perez, de Lerme et d'Olivarès. C'est le moment où le mordant aquafortiste s'essaye à tracer sur le cuivre les célèbres caricatures, qui ne sont pas seulement des œuvres d'art d'un grand intérêt, mais des documents que peuvent revendiquer la chronique secrète et l'histoire anecdotique de son temps. Goya a la dent dure, il ne recule devant rien, il s'attaque à tout et à tous, il fait des allusions peu voilées aux caprices des grands, aux ridicules des têtes couronnées ; il se fait le chevalier de l'une contre les prétentions de l'autre, confie à son talent de peintre la défense de ses galants intérêts et de ses amoureux désirs ; il va si loin qu'il est exilé, mais ne le plaignez pas, car celle dont il s'est fait le chevalier galant et qu'il a défendue « *a pluma y a pelo* », comme on dit en Espagne, est exilée avec lui et se charge de lui adoucir les rigueurs de son séjour à San Lucar de Bavraméda. Nous avons sur ce sujet une confidence authentique, irréfutable, un document bien précieux, c'est l'album de poche du peintre qui trahit son intimité avec la séduisante duchesse, à laquelle son nom devait rester si bien lié, qu'on en arrive à cette exagération de donner son nom à toute toile due au pinceau de Goya, pourvu qu'elle représente une brune piquante à face de *maja*.

L'exil à San Lucar, il faut bien le dire, se déguisa sous l'apparence d'un congé et, malgré les difficultés réelles et les menaces que lui valurent ses attaques acharnées, vers 1793, 94 et 95 on le vit jeter encore en circulation de très-nombreuses planches à l'eau-forte qui peuvent passer pour les pamphlets les plus violents que les caricaturistes d'aucun temps aient pu demander à leur crayon ou à leur pointe. Mais nous aurons à nous prononcer sur ces diverses séries, qui font l'objet même de ce travail. Les fresques de *San Antonio de la Florida* allaient en 1798 mettre le sceau à la réputation de l'artiste. Charles IV était grand chasseur et le séjour de Madrid lui plaisait à cause de la proximité de la *Casa de Campo*, située à une heure de la ville, de l'autre côté du Mançanarès ; le roi avait embelli cette résidence de chasse et venait d'y ajouter une petite chapelle qui fait encore partie du patrimoine : Goya fut chargé de la décorer. Comme dans cette circonstance il n'avait pas de collaborateur et pouvait donner la juste mesure de son talent, il se mit à l'œuvre avec une grande ardeur. Il habitait alors une petite villa à la sortie du Pont de Ségovie, dans l'endroit même où on célèbre la fameuse fête de la *Verbena*, « *la Romería de San Isidro* », qui lui a fourni le sujet de la plus précieuse de ses toiles à l'Alaméda. Il était devenu sourd à la suite d'un refroidissement contracté en Andalousie pendant le galant voyage il

devenait chagrin et concentré; dans l'espace de trois mois il exécuta ce travail énorme : une vaste coupole, quatre voûtes, quatre pendentifs, huit tympans : travail considérable, certainement le plus curieux et le plus original de tous ceux qu'il a produits. Nous avons fait graver ces fresques; elles valurent à Goya le titre de « premier peintre de Sa Majesté », douze mille cinq cents francs de rente sur la cassette et un logement au palais.

Les dernières années du siècle sont remplies pour lui par des travaux commandés, conservés aujourd'hui au musée de Madrid, et qui le présentent sous son jour le plus favorable en tant que portraitiste officiel. Ceux de nos lecteurs qui ne connaissent point le prodigieux Musée royal de Madrid, ont pu se faire idée de ces toiles brillantes : *la Famille de Charles IV*, et *le Portrait*



LA QUINTA DE GOYA. — Maison de campagne de Goya au bord du Mançanarés.
Fac-simile d'un dessin à la plume de Saint-Elme Gautier.

équestre de Maria Luisa, en voyant les copies exécutées par le regretté Fortuny, études qui ont figuré à sa vente et ont atteint des prix considérables.

A la fin du siècle Goya n'a que cinquante-quatre ans, il est vrai qu'il a mené une existence orageuse, qu'il a contracté une infirmité qui va le détacher du monde et le forcer à se concentrer en lui-même, mais il est encore plein de vigueur, et dans toute la plénitude de son talent : d'ailleurs l'avenir lui ménage de longs jours encore. Les orages cependant vont s'amonceler sur sa patrie, les premières années du XIX^e siècle vont voir tour à tour : la révolte d'Aranjuez, l'abdication de Charles IV, la proclamation de son fils sous le nom de Ferdinand VII, le voyage de Bayonne, la déchéance du nouveau roi décrétée même avant qu'il ait pu régner; enfin les lugubres événements du *Dos de Mayo* (2 mai), et l'usurpation de Joseph, frère de l'empereur Napoléon, qui s'assied sur le trône d'Espagne. Mais, par une conséquence fatale, les années qui suivent voient la révolte et la résistance acharnée des Espagnols, la capitulation de Baylen, ce qu'on pourrait appeler les *Cent Jours* de Joseph, éloigné d'abord, puis restauré momentanément, pour céder enfin le trône à Ferdinand VII *le Deseado*.

La vérité est que Goya, le patriote ardent, le type du Castillan, fut un *afrancesado* et, dans

ce grand conflit, tout en laissant à la postérité cette terrible protestation contre l'invasion qu'il intitule *les Désastres de la guerre*, il fut partisan, sinon du roi Joseph, au moins des idées françaises que le frère de l'empereur représentait. C'est un mouvement très-complexe qu'il appartient aux historiens d'analyser d'une façon impartiale; nous avons tenté de le faire autrefois en nous appuyant sur les documents d'archives; dans ce très-rapide résumé qui sert d'introduction au travail sur *Goya aquafortiste*, nous ne pouvons que constater le fait et les résultats qui en découlèrent.

Le 13 mai 1814, après les péripéties indiquées plus haut, *El Rey intruso*, « le Roi intrus », cédait la place à Ferdinand VII. On aurait pu croire que l'artiste *peintre de la Chambre du Roi*, pensionné, logé au palais, et qui cependant avait fait sa cour au soleil levant, allait abandonner Madrid : tout au contraire, lorsque tous ces vieillards que nous avons connus réfugiés à Bordeaux et à Bayonne, tous *afrancesados* ou *Josefinos*, prenaient le chemin de l'exil, et fondaient dans ces deux villes cette colonie espagnole qui n'est pas encore dispersée, Goya put se présenter devant Ferdinand VII, et il exécuta une série de portraits officiels que nous connaissons et qui sont un document irrécusable.

Les derniers travaux importants du peintre sont la *Sainte Justine* et la *Sainte Ruffine* de la cathédrale de Séville, et la *Communion de Saint Joseph de Calasanç*, exécutée pour l'église des écoles chrétiennes de Madrid. Je rattache aussi à cette époque toute une série inédite de dessins qui devaient former un second volume de *Caprices*. De 1814 à 1822, le peintre habite sa *Quinta*, où il exécute ces fresques *féroces* et fougueuses qui, arrachées des murs de sa maison de campagne, vont passer ces jours-ci en vente publique à Paris. La cour est bien changée, l'étiquette est redevenue ce qu'elle était sous Charles III; tous les amis du peintre sont morts ou en exil, lui-même est vieux, infirme, il se sent mal à l'aise dans ce milieu où on le regarde comme un promoteur des troubles et un révolutionnaire venu à résipiscence. Il sollicite en 1822 un congé pour venir en France consulter les médecins, et jusqu'en 1827, il habite Bordeaux où il retrouve tous ses amis : M. de Brugada, Moratin, Don Juan Maguiro, Pio de Molina, Goicoechea, Pellèque le graveur, Joseph de Carnerero; tous *desterrados*, c'est-à-dire exilés par Ferdinand VII. On oublia son attitude politique et on lui continua même une *tertulia* quotidienne dans son propre logis, où s'était installée avec lui une amie dont le nom est connu dans les arts, *la Rosario*, M^{me} Weiss, son élève. On a conservé, datées de ces dernières années, une série de lithographies, *les Courses de Novillos*, exécutées par lui à l'âge de quatre-vingts ans, nombre de dessins au crayon noir assez bizarres, des aquarelles peintes sur ivoire, et quelques tableaux, d'une coloration lourde et peu séduisante.

Le congé expiré, Goya dut franchir les Pyrénées pour se représenter devant Ferdinand VII, mais il revint la même année à Bordeaux après avoir posé, d'après la demande du roi, devant Lopez de Valence, qui exécuta le beau portrait qui figure au musée de Madrid. Le 15 avril 1828 le vieillard expirait à Bordeaux, dans son appartement de la rue des Fossés-de-l'Intendance, au n° 39. Pio de Molina et Romualdo Yanès allaient faire la déclaration de sa mort à la municipalité. Goya était âgé de quatre-vingt-deux ans et quinze jours; son fils Xavier, son ami Brugada et la Rosario l'assistèrent jusqu'à son dernier soupir.

(La suite prochainement.)

CHARLES YRIARTE.



GOYA AQUAFORTISTE

III¹

LES EAUX-FORTES D'APRÈS VELASQUEZ — LES CAPRICES



Lettre composée et gravée par JEAN BOUTON.

GOYA était un peintre militant, très-passionné de sa nature, et très-engagé dans le mouvement de son temps; il avait sa place marquée dans le camp des libéraux d'alors, s'était fait l'ami de tous ceux qui ont joué un rôle politique aux époques tourmentées où il a vécu, et l'ennemi irréconciliable des hommes qui, dans le camp opposé, combattaient pour les idées rétrogrades. Il faut le considérer sous deux aspects distincts : comme un peintre de mœurs nationales qui reflète bien le caractère des choses extérieures de son siècle, dit les costumes, les jeux, les plaisirs, les fêtes; reproduit les scènes pittoresques de la vie du peuple; représente enfin le côté *picaresque* de l'Espagne d'alors : et comme un pamphlétaire, un homme à idées, un railleur, un mystificateur toujours en éveil, un champion qui combat sous une bannière, et porte des coups à ses ennemis. Comme d'autres luttent avec la plume, lui combat avec sa pointe et son crayon.

La vérité est que la plus grande partie des planches à l'eau-forte exécutées par Goya, — et elles sont au nombre de plus de deux cents, — sont faites pour soutenir une thèse, se rattachent à une idée en circulation au moment où il grave, représentent ou une attaque, ou une représaille, ou une protestation; correspondent presque toujours à un cri de douleur, à un coup de fouet, à une insulte, à une ironie ou à une vengeance. La main qui exprime n'est donc dans cette circonstance que l'humble servante de la pensée, et l'œuvre fût-elle regardée comme peu digne d'intérêt, en tant qu'œuvre d'art, il faudrait l'étudier comme un document, destiné parfois à expliquer l'époque, à jeter une lueur sur son histoire, ou, — mission toujours humaine et d'un haut intérêt, — à signaler une tendance du caractère de la société d'alors. L'écueil à éviter, il faut le dire au début, c'est de ne pas prêter à Goya plus d'esprit qu'il n'en a eu; il faut lui permettre de laisser courir sa pointe sur le cuivre sans toujours évoquer tout un monde de pensées, par simple *caprice*; car le commentaire qui précise trop risque de s'égarer.

Dans de telles conditions, le procédé devait jouer un grand rôle pour l'artiste, car lorsque abandonnant la théorie de l'art pour l'art on veut exprimer une idée qu'il s'agit de répandre, il faut s'inquiéter des moyens de multiplier à l'infini l'exemplaire qui va parler à l'esprit, éveiller la pensée, frapper l'imagination, et tourner au profit de la cause qu'on sert. Je ne doute pas que cette considération n'ait eu la plus grande influence sur la détermination que Goya prit, vers 1778, c'est-à-dire à l'âge de trente-deux ans, de se livrer à l'étude de la gravure à l'eau-forte. Avant de faire des compositions, il dut naturellement se rendre maître du procédé, et la première série qu'il livra au public est connue dans les arts sous le nom de *los Cavallos (les Chevaux)*; elle comprend un certain nombre de planches de grandes dimensions d'après Velasquez : *Le Comte duc d'Olivarès*. — *Le Philippe III*. — *La Marguerite d'Autriche*, femme de Philippe III. — *Le Philippe IV*. — *L'Isabelle de Bourbon*, femme de Philippe IV. — *Le Don Baltasar Carlos*, leur fils. — Et *Don Gaspar de Guzman, duc d'Olivarès*.

Puis viennent *los Enanos (les Nains)* de Philippe IV; — le fameux tableau, *los Borrachos*, désigné ordinairement sous le nom *les Buveurs*, et enfin, dans une autre dimension, *Un Infante d'España*, — *Barbarroxa*, — *Mænippus*, — *Æsopus*, tous tableaux du même maître et

1. Voir l'Art, 3^e année, tome II, page 3.

du même musée de Madrid. Les planches sont signées Don F° de Goya, avec une légende complète, et toutes sont datées 1778.

Ces eaux-fortes ne trahissent nullement la main d'un artiste qui grave pour la première fois; le dessin est très-serré; peut-être manquent-elles un peu de relief et de vigueur quand on se rappelle les superbes colorations de ces admirables équestres qui sont la gloire du musée de Madrid, mais il y a certainement là interprétation, et l'artiste n'a pas amené sa planche à la puissance de *valeur* des originaux. Comme procédé, Goya, dans cette première série, a employé seulement la pointe, très-simplement maniée, sans roueries ni complications de tailles et surtaillies; dans deux seulement, — *Un Infante d'España* et *Barbarroxa*, — il a pour la première fois employé l'aqua-tinte, à laquelle, plus tard, il devra ses plus saisissants effets.

La même année de l'exécution, l'artiste, qui était un homme pratique et qui savait parfaitement tirer parti de ses travaux, quoiqu'il fût en même temps d'un caractère difficile et d'une fierté ombrageuse, offrit les planches mêmes au roi Charles III, qui les acheta pour la chalcographie royale.

M. Lefort a fait remarquer avec raison que cet artiste prime-sautier et violent, qu'on aurait cru capable de si peu de réflexion, et que la foule de ceux qui ne connaissent point l'œuvre dans son ensemble regarde comme un furibond qui devait attaquer du premier coup le cuivre, sans préparation et sans études préalables, n'abandonnait au contraire rien au hasard de l'improvisation, ni au point de vue de la composition, ni au point de vue de l'exécution. C'est un fait qui s'explique facilement pour la série gravée d'après Velasquez, car là, Goya n'était qu'un interprète, et il est évident qu'il a dû d'abord faire un dessin serré, précis, afin de le recopier patiemment sur le cuivre. Les originaux de ces dessins sont connus, plusieurs ont passé en vente publique (107 et 108 du catalogue de la vente Lefort), et les amateurs ont pu constater que le coup de crayon étant donné dans le sens des hachures de la pointe, l'exécution de la planche est identique à celle de l'étude, la traduction de la valeur est déjà faite, et par conséquent rien n'est laissé à l'imprévu.

Après *les Chevaux* et *les Nains* viennent, dans l'ordre chronologique, *los Caprichos* — *les Caprices*, — l'œuvre la plus populaire du maître, celle qui a fondé sa réputation de graveur, et qui a dénoncé au monde des connaisseurs sa curieuse personnalité; la première d'ailleurs qu'on ait connue en France, en Angleterre, où les officiers de l'armée anglaise les apportèrent à la suite de leur expédition, plus tard en Allemagne, avant qu'elle se répandît parmi ce public restreint des amateurs du monde entier. En corroborant tous les documents, les allusions qu'on peut trouver dans la correspondance, les assertions des biographes appuyées sur des preuves, sur des dates au bas de tel ou tel dessin, de telle ou telle planche, il reste évident pour nous que Goya, à partir de la publication d'après Velasquez, en 1778, resta au moins une douzaine d'années sans revenir au procédé de l'eau-forte, ou du moins sans rien livrer au public. Il était entré à la cour en 1789 comme peintre du roi; c'est dans ce milieu, si curieux alors, qu'il a conçu, vers 1793, l'idée des *Caprices*. Il publia vers 1797 les soixante-douze premières planches; la suite complète des quatre-vingts ne parut réunie en série que dans le courant de l'année 1802.

Il y eut quelque mystère dans la préparation et l'exécution de ces planches, qui circulèrent d'abord parmi les amis de Goya, qu'on se montrait à voix basse, dans quelques *tertullias*, où chacun les interprétait à sa façon, obtenant toujours un réel succès que venaient accroître encore la rareté des épreuves et la retenue avec laquelle on les communiquait; tandis que le danger qui menaçait ceux qui faisaient la propagande était aussi un aiguillon pour chacun des souscripteurs et un attrait pour tous.

L'artiste, très-mondain, très-entouré, et dont l'atelier était beaucoup plus fréquenté que celui d'aucun de ses collègues de l'Académie de San Fernando, éprouva le besoin, pour exécuter cette série, d'échapper aux indiscretions et aux obsessions de ce monde brillant et fragile qui hante d'ordinaire les ateliers à la mode; il loua, au coin de la rue San Bernardino, une espèce de mansarde où il se retirait pour composer, exécuter et tirer lui-même ses épreuves.

On connaît trois tirages des *Caprices* : le premier a été effectué par Goya lui-même, le second fut surveillé par le directeur de la chalcographie sous Charles IV, et le troisième, obtenu par des planches fatiguées, est celui de la chalcographie moderne qui en a fait une édition reliée, ornée du portrait de Goya sur la couverture, et qui, sans être tout à fait vulgaire, est cependant très-répondu. Ce dernier tirage est fait dans d'assez mauvaises conditions, mais enfin il faut bien dire que la pensée reste intacte, si on doit déplorer que les épreuves soient si inférieures à celles des premiers tirages.

Les soixante-dix-neuf compositions des *Caprices* sont exécutées à l'eau-forte; un certain nombre sont lavées à l'aqua-tinte comme un dessin à la plume dont les traits et les hachures complèteraient l'ébauche à la sépia. Neuf planches, plus cherchées que les autres et d'un rendu plus précis, portent la signature de l'artiste (7, 14, 27, 60, 63, 65, 68, 69, 70). Cette combinaison de l'aqua-tinte et de la pointe donne un aspect riche et hardiment coloré; l'auteur arrive par ce procédé à une puissance d'effet qui ne le cède point à celui qu'on peut obtenir par la peinture à l'huile.

Un prospectus que Goya avait eu le projet de joindre à l'édition originale, mais dont on ne connaît aucun exemplaire dans les collections, protestait contre toute intention de personnalité, toute satire contre les puissances du jour et les hommes en vue. J'ai dit qu'on ne connaissait d'abord que soixante-douze planches; plus tard l'œuvre s'augmenta de sept autres; le portrait qui sert de frontispice complétant l'ensemble de quatre-vingts.

M. Valentin Cardérra possédait le manuscrit de la préface qui devait accompagner la première édition des soixante-douze planches. Il est intéressant de voir comment l'artiste va au-devant des malignes interprétations que chacun pouvait donner à l'œuvre qu'il présentait au public. On a tous les détails pratiques de cette entreprise, le prix de l'ouvrage devait être de 228 réaux, soit 70 francs, ce qui est relativement cher pour l'époque; on devait verser la somme dans le terme de deux mois. Un *nota* indique que l'œuvre est terminée au moment du lancement, et qu'il ne reste plus qu'à imprimer les planches.

« L'auteur (dit la préface) ne s'est servi ni des exemples d'autrui, ni même de l'étude de la nature. Que si l'imitation de la nature est aussi difficile qu'elle est admirable, quand on réussit à l'obtenir, celui-là méritera encore quelque estime qui, s'éloignant complètement d'elle, a dû exprimer aux yeux des formes ou des mouvements qui n'ont existé jusqu'à ce jour que dans l'imagination.... La peinture, ainsi que la poésie, choisit dans l'univers ce qu'elle trouve de plus propre à ses fins; elle rassemble dans un seul personnage fantastique des circonstances et des caractères que la nature présente épars entre plusieurs individus, et c'est grâce à cette combinaison sage et ingénieuse que l'artiste acquiert le titre d'inventeur et cesse d'être un copiste servile. » Et il ajoute « qu'il a choisi des sujets qui donnent occasion de tourner en ridicule, de stigmatiser des préjugés, des impostures, des hypocrisies consacrées par le temps, mais il proteste qu'aucune de ces planches n'est une satire personnelle, car c'eût été se méprendre sur le but de l'art et les moyens qu'il met aux mains des artistes ».

Malgré le soin qu'il a pris de prémunir ses compatriotes et ses contemporains contre toute intention satirique de sa part, la postérité a vu et elle continuera à voir dans son œuvre un pamphlet violent, non-seulement contre les vices, les ridicules, les apostasies, les hypocrisies, et les institutions de la société d'alors, mais aussi contre les hommes les plus en vue et même les personnes royales. C'était prendre une attitude qui n'était pas sans danger dans un pays où l'Inquisition existait encore malgré l'abolition officielle des tribunaux secrets; car, malgré la proscription des Jésuites par le roi Charles III, malgré le parti libéral qui s'était formé et qui comptait des adhérents jusque dans le ministère, de fait, le Saint-Office existait encore et la censure était instituée de manière à fournir aux juges des armes terribles contre une telle audace.

Goya le sentait bien, car il redoublait encore de précautions en rédigeant patiemment une explication détaillée de chacune des soixante-dix-neuf planches de la série, afin de répondre par un argument tout prêt aux accusations qu'on pourrait formuler contre lui.

Les manuscrits du temps, de la main de l'auteur, signés même de son nom, ou ceux recopiés

sous ses yeux par une main étrangère, sont assez nombreux pour nous égarer et jeter le trouble dans notre esprit : l'artiste avait compté sur ce résultat, et il l'a obtenu. Nous connaissons pour notre part cinq ou six manuscrits qui diffèrent singulièrement les uns des autres. Il est évident que la série des *Caprices*, publiée sans légende, devait être à son apparition l'objet des interprétations les plus variées, et que les souscripteurs d'alors, désireux de joindre à leur exemplaire une explication qui en doublait le prix, se passaient de main en main les copies de l'interprétation donnée par le maître lui-même. Mais, à côté de cette interprétation d'un moraliste détaché de toute idée de personnalité, courait l'interprétation verbale, apprise par cœur, écho véridique de la tradition d'alors, inspirée par la confiance d'un ami, ou celle du maître lui-même : interprétation que quelques-uns fixèrent sur le papier, qu'on multiplia en assez grand nombre et dont quelques amateurs français, anglais et espagnols possèdent encore aujourd'hui un exemplaire. Puis venaient ceux qui ne connaissaient pas l'artiste, et qui allaient plus loin que les autres dans les gloses et commentaires ; voyant des allusions là même où il n'y en avait pas, ceux-là n'ont pas manqué de coucher par écrit leur interprétation et ajoutent à notre embarras.

S'il est exact que le roi Charles IV, la reine Maria Luisa, l'Inquisition, le clergé, la justice, les ministres, les favoris et certaines dames de l'aristocratie d'alors ont été l'objet des railleries impitoyables du peintre, on n'aura pas lieu de s'étonner de ce que Goya n'ait rien voulu formuler d'une façon nette, préférant laisser à chacun la responsabilité de son interprétation, et se retranchant toujours derrière son commentaire à lui, commentaire banal, sans fiel, d'une morale irréprochable, qui devait tourner à la confusion des interprètes trop ingénieux.

L'un des manuscrits, écrit par Goya à Bordeaux et signé de sa main au bas de chaque page, est en notre possession ; nous donnons ici le fac-simile de la première page, c'est celui que M. Brunet a cité quand il a décrit chacune des planches de la série en en dressant le catalogue ; c'est à peu de chose près celui que M. Lefort a donné ; mais le premier pas plus que le second n'a été la dupe des commentaires du maître, et ce manuscrit signé au bas de chaque page est une mystification sérieuse et faite jusqu'au bout avec le plus grand sang-froid.

Les commentateurs de Goya, M. Piot, M. Lefort, M. Brunet, M. Burty, ont connu ces manuscrits ; M. Lefort en signale un autre intraduisible à cause des obscénités qu'il contient, puis un troisième où, renonçant complètement à son rôle de moraliste, l'artiste énonce crûment les faits et dit les noms des personnages auxquels les planches font allusion. Nous croyons bien que la légende dit quelquefois vrai, mais nous sommes certain que l'interprétation écrite n'est point de la main de Goya, parce qu'il a trop louvoyé dans sa vie pour donner ainsi des armes contre lui aux nombreux ennemis que son caractère satirique lui a fatalement créés. Et comment admettre que lorsqu'à Bordeaux, à l'âge de quatre-vingts ans, il soutenait encore son rôle de mystificateur, il ait pu, de sa main, *plus de trente ans avant*, lever le voile qu'il s'efforçait de rendre plus épais le jour où le danger était moins grand pour lui ?

C'est un travail très-ingrat que celui qui consiste à décrire des planches que le lecteur est destiné à ne point voir, et à tirer des conclusions d'un geste, d'une attitude, d'une expression dont ce même lecteur ne peut pas être juge. Nous ne prendrons donc pas chaque planche une par une, mais nous dirons l'esprit qui a guidé l'artiste lorsqu'il a composé *les Caprices*. Ce qui fait que son œuvre est forte, qu'elle restera et qu'elle acquiert même plus de valeur à mesure qu'on s'éloigne de l'époque de sa publication, c'est qu'à la fois actuelle et humaine, elle devient aujourd'hui un document, dépasse la portée de la satire, s'inspire d'une vérité qui est éternelle comme l'humanité et s'applique à tous les hommes, à tous les pays, à tous les climats.

On pourrait diviser l'ensemble des quatre-vingts planches des *Caprices* par séries, mais on sent bien qu'avec un homme comme Goya, qui produit quand sa fantaisie le guide, et qui n'a pas de plan d'ensemble, il n'y a rien de fixe et d'absolu. A côté d'une allusion purement politique, il place une scène de mœurs ; à côté d'une critique sur la galanterie il envoie un coup de griffe à la coquetterie posthume d'une grande dame qui survit à ses charmes. Mais il y a des idées tranchées, nettes, persistantes. Au premier rang, *le Mariage et les Superstitions*, — *la Galanterie*, —

- 1^o... Facilidad con que muchas mugeres se precorran á celebras matrim.
esperando iria en el con mas libertad
- 2... Abuso frecuente de la primera educacion: hacen que un niño tenga
mas miedo al coo que á su padre, y obligante á temer lo que
no existe.
- 3^o... la negligencia, la tolerancia y el minus hacen á los niños antoja-
dicos, obstinados, soberbios, goteros, precorosos é insubditos. Llegan
á grande, y son niños todavia del escuela Rollona
- 4... Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que
las mugeres, ó lo contrario. Los vicios de unos y otros vienen
de la mala educacion: donde quiera que los hombre sean
peores las mugeres lo sean tambien. Tan buena ca-
bera tiene la Señora que a representa en esta estamp.
como el piraranda que la está dando la misma conversacion.
Y en quanto á los dos vicios tan infame es la una, como la
otra.
- 5... El mundo es una mascarada: el rostro el traje y la voz todo es
fingido. Todos quieren aparentar lo que no son todos se en-
gañan y Nadie se conoce
- 6... Como ha de distinguirla? Poco conoce lo que ella es no bar-
ra el antefo: se necesitan poco y practica de mundo, y
esto es precisamente lo que falta al pobre Caballero.
- 7... La muger que no se sabe guardar es del proceso que la jilla;
Y quando ya no tiene remedio se admiran de q. se la llevaron.
- J

le *Charlatanisme*, — puis toute une série fantastique qui a trait à la sorcellerie; enfin, épars çà et là dans l'œuvre, des traits précis applicables à des personnages en vue, où il les symbolise par une action en rapport avec la tendance de leur vie et qu'on pourrait appeler la série *politique*.

En prenant quelques exemples, on verra comment Goya procède et avec quelle difficulté on peut donner une explication de l'œuvre et démêler son intention réelle.

Prenons un exemple entre tous, la planche 75 : si je la décris sèchement comme une pièce de catalogue, elle représente « un homme et une femme attachés à un tronc d'arbre, liés l'un à l'autre par le milieu du corps et par un pied. Chacun de son côté fait un terrible effort pour se détacher; l'homme se penche avec fureur en avant et porte la main à sa ceinture pour rompre le lien; la femme, elle, se porte violemment en arrière, elle lève une main en invoquant le ciel, de l'autre elle essaye de se dérober à un énorme oiseau de nuit qui, les deux ailes ouvertes, a posé sa griffe sur sa tête. »

Et Goya écrit en légende : *No hay quien nos desate!* « Personne ne viendra donc nous détacher! »

Si je consulte mon manuscrit pour savoir quelle a été l'intention de Goya, voici ce que je traduis : « Un homme et une femme attachés avec une corde s'efforcent de s'échapper et crient pour qu'on les détache à tout prix. *Si je ne me trompe, on les a mariés par force.* »

L'interprétation de l'artiste est, on le voit, simple et même un peu banale; elle reste de beaucoup en deçà de l'impression qu'aurait produite la simple légende qu'il a écrite sous son dessin, beaucoup plus concise dans son énergie, et qui va plus loin que le commentaire. Mais comme le cri qu'il a poussé dans le dessin est plus, éloquent, et quelle satire plus violente, quelle peinture plus vive de cette union maudite, de cette chaîne du mariage, plus cruelle que celle du forçat, attachant pour la vie deux êtres qui, de l'indifférence ou de la satiété, ont passé à la haine et au dégoût! Comparez un moment l'intensité de l'intention et la profondeur de la plaie avec l'écorchure de l'épiderme que fait le crayon de nos plus grands artistes. Daumier aurait fait rire, Gavarni aurait raillé finement, spirituellement, élégamment même, « *Les maris me font toujours rire.* » Hogarth, dans *le Mariage à la mode*, recule devant le drame et s'arrête au comique de la situation. Goya, lui, est implacable; il va au fond de toute chose, il est tragique et impitoyable; l'idée terrible qui s'impose à l'esprit de tous dans l'idée d'une union malheureuse, c'est l'indissolubilité du lien. C'est cette idée même qui le frappe et qu'il rend si dramatiquement par ces deux cordes brutales qui forcent les deux époux à cet horrible et éternel embrassement qui ne finira qu'avec la mort, dans ce pays où le divorce serait regardé comme un crime. Et comme on est conséquent avec sa nature, comme les artistes de cœur et de génie reflètent leur tempérament dans leurs moindres œuvres, pour appuyer davantage et épuiser la coupe jusqu'à la lie, pour caractériser encore l'odieux cortège des sombres angoisses, du cauchemar permanent, des misères de chaque heure, Goya, avec sa tendance au fantastique, invente cet oiseau nocturne, horrible et sombre, qui pose ses serres gluantes sur la créature de Dieu, et darde sur elle ses grands yeux fixes habitués aux ténèbres.

Le peintre reviendra souvent sur cette idée-là avec plus ou moins d'amertume.

Dans un lieu sombre (planche 2), au pied d'un autel dont on voit la première marche, une jeune fille s'avance, le visage couvert d'un masque qui laisse deviner sa beauté; un rayon de lumière tombe sur l'élégant corsage et la blanche poitrine, son chignon figure un masque à la Janus qui grimace horriblement. La main droite derrière le dos, elle a mis sa main gauche dans celle d'un époux; deux vieilles, ignobles de visage, la suivent; la seconde joint les mains et prie; un témoin, qui les accompagne, domine la scène et, la tête perdue dans l'ombre, sourit avec ironie au spectateur. Dans le fond de la salle, à un plan beaucoup plus bas, tout un public d'assistants grimacent et blasphèment. Et Goya écrit en légende : « Elles prononcent le *oui* et donnent la main au premier qui passe. »

L'interprétation du manuscrit de l'artiste est aussi banale que la première : « Facilité avec laquelle bien des femmes se présentent pour contracter mariage, espérant y vivre avec une plus grande liberté. » L'idée reste donc dans son application générale.

Sans chercher à développer la pensée morale contenue dans cette légende, il faut signaler l'interprétation de l'autre manuscrit attribué aussi à Goya, cité par M. Lefort, qui vient montrer l'intention de satire personnelle et donner la note actuelle à cette planche : « Celle-ci est une *princesse déguisée*, qui ne tardera guère à se montrer pis qu'une chienne, comme l'indique ce second masque qu'on voit, en façon de coiffure, au revers de sa tête..... elle a deux visages comme Janus..... un peuple niais applaudit à ses épousailles, et derrière le cortège s'avance un charlatan qui prie pour le bonheur de la nation. » Ainsi, les mots *princesse*, *nation* et *charlatan* qu'on lit dans ce commentaire n'iraient rien moins, dit-on, qu'à faire allusion au mariage de



LE SONGE DE LA RAISON ENFANTE DES MONSTRES.
Fac-simile de la planche 43 des *Caprices* de Goya.

Charles IV et de Maria Luisa. Vraies ou fausses, on comprend jusqu'à quel point des allusions de cette nature devaient ajouter de piquant à la publication des planches des *Caprices*. Pour ceux qui en possèdent un exemplaire et qui sont familiers avec les types de Goya, indiquons encore que ce *charlatan* reviendra bien souvent dans la série, avec les mêmes traits et le même visage sur lequel, tout à l'heure, nous pourrions appliquer un nom qui appartient à l'histoire.

Mais on va voir si le sujet est épuisé. Le n° 14 du recueil représente « une jeune fille triste, les cheveux épars, que ses parents remettent aux mains d'un mari d'une laideur repoussante, bossu et les jambes tordues ». Goya, dans son interprétation manuscrite, s'exprime ainsi : « Est-ce possible ? Le fiancé n'est pas des plus galants, mais il est riche, et au prix de la liberté

d'une jeune fille une famille affamée se procure des ressources. Ainsi va le monde. » La planche 57 porte la simple légende : *la Filiacion*; elle montre « des hommes de loi groupés autour d'une jeune fille assise, tenant sur ses genoux une tête grotesque; son visage est couvert d'un masque à face de chienne; une femme, sa mère sans doute, lit un manuscrit qui établit la filiation de la fiancée. »

L'artiste se charge d'expliquer ainsi la scène étrange : « Il s'agit ici de tromper le futur en lui montrant les aïeux, les bisaïeux et les trisaïeux de la demoiselle. Mais celle-ci, qui est-elle? Il le saura, quoiqu'un peu plus tard. » De sorte qu'il n'épargne personne; après les parents cupides, les fiancés ridicules; après les fiancés, la jeune fille qui se révélera comme une fille perdue.

J'indique seulement cette série *Mariage*. Les Espagnols comprennent sous le nom de *Brujas* un certain nombre de planches éparses dans le recueil qui ont trait aux superstitions, à la sorcellerie, à ce monde fantastique de farfadets, de fantômes, de démons, de stryges, de brucolaques, de harpies, noirs habitants des ombres, hôtes habituels des songes de Goya. Mêlant l'ironie au fantastique, l'artiste abandonne la terre, mais il transporte ses allusions dans le monde du surnaturel. Dans une planche qui est peut-être une des plus sages au point de vue de la pensée (voir page 39 la reproduction de la pl. 43), il nous donne lui-même la clef de ces bizarres compositions. Un peintre (Goya sans nul doute) s'est assoupi sur sa table de travail et repose la tête sur les deux bras, dans l'attitude d'un homme épuisé par l'effort de la composition. Des crayons sont là, sur la page commencée, et, comme avec les ombres de la nuit s'éveillent les oiseaux nocturnes, toute une volée de chouettes, de hiboux, d'engoulevents, de chauves-souris accourent à tire-d'aile et voltigent dans les ténèbres. L'un d'eux, un chat-huant énorme, se pose sur ses épaules et le couvre de l'ombre de ses ailes, un autre a saisi l'un des crayons; deux chats, aux yeux ardents, font luire dans la nuit leurs grandes prunelles rondes aux tons changeants. Et pour qu'il ne nous reste aucune illusion sur cette singulière scène conçue avec sagesse et exécutée avec réflexion, Don Francisco écrit en grandes lettres sur la table même : *El sueño de la razón produce monstruos*. — « Le songe de la raison enfante des monstres. »

On a défiguré ailleurs l'idée en traduisant *sueno* par *sommeil*; il faut traduire ici *rêve* ou *songe*. C'est un aveu. C'est l'hallucination, c'est la fièvre qui engendrent ces monstres, et Goya aurait dû, au lieu de placer cette planche au numéro qu'elle occupe dans ses *Caprices*, en faire le frontispice d'un recueil auquel nous arriverons tout à l'heure : les *Songes et Proverbes*, *Suenos y Proverbios*, dont nous donnons dans cette série d'articles quatre planches inédites, et qui est bien le plus noir cauchemar qui puisse hanter un cerveau d'artiste.

CHARLES YRIARTE.

(La suite prochainement.)



Cul-de-lampe composé et dessiné par LÉON GAUCHEREL.



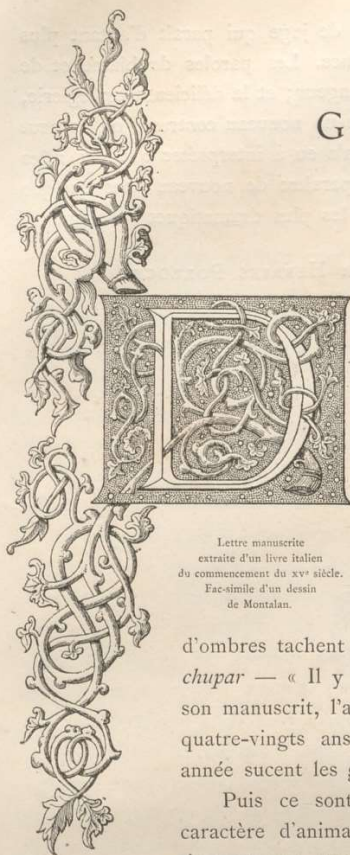
Paris, chez la Citoyenne Lesclapart, Palais National, ci-devant, au Salon de Peinture, sous le Vestibule, par le Salon de Peinture.

OTRAS LEYES POR EL PUEBLO.
(*Autres lois pour le peuple.*)

Copyrighted by
L'Art.

GOYA AQUAFORTISTE

(SUITE¹)



Lettre manuscrite
extraite d'un livre italien
du commencement du XVI^e siècle.
Fac-simile d'un dessin
de Montalan.

DANS le recueil des *Caprices*, la planche 43 (*le Songe de la Raison enfante des monstres*) ouvre une série de vingt-trois compositions (coupées cependant çà et là par des sujets d'un autre ordre) qui toutes se rattachent au surnaturel. Ce sont les trois Parques, horribles mégères, qui devisent mystérieusement sur les destinées des hommes, tandis que du plafond pendent à des fils des petits enfants, volés sans doute, et qui se lamentent. Des vieillards sans sexe, dont les habits ressemblent à des suaires, dissertent en s'offrant une prise de tabac. A leurs pieds, dans un panier, toute une nichée de petits enfants minuscules s'agitent et crient, tandis que des trainées

d'ombres tachent les fonds où voltigent des chauves-souris. — *Mucho hay que chupar* — « Il y a beaucoup à sucer », dit l'artiste dans sa légende, et, dans son manuscrit, l'amer philosophe développe ainsi sa pensée : « Celles qui ont déjà quatre-vingts ans sucent les enfants, et celles qui atteignent leur dix-huitième année sucent les grands ; il semble que les hommes soient faits pour être sucés. »

Puis ce sont des assemblées de personnages dévots dont les têtes ont le caractère d'animaux ; les mains jointes sous les larges manches de leur froc, ils tiennent une assemblée, tandis qu'autour d'eux voltigent des monstres ailés, des hommes cornus pourvus d'ailes, des chiens fantastiques ; et vingt fois dans l'œuvre peint ou dessiné reviennent les mêmes intentions et les mêmes personnages. Avouons que tout cela est inexplicable et indescriptible ; la pensée n'a rien de précis, de déterminé ; l'idée est vague et flottante. Est-on sur terre, est-on dans la région des ombres, dans l'empire des noirs minuits où pénètrent Albertus et Faust ? *L'Obsequio al maestro*, « l'Hommage au maître » ; les *Soplones*, « Souffleurs » ; *Duendecitos*, « Farfadets », sont de purs *Caprices* et le nom est bien choisi. Goya aimait le surnaturel, il a classé les Esprits, leur a attribué des fonctions, il s'est plu à asseoir des sorcières nues sur des balais, leur donnant pour compagnes de jolies filles dont les appas contrastent avec les hideurs des vieilles édentées auxquelles elles se cramponnent, craintives et inexpérimentées. Il attache des ailes à des corps humains dont les extrémités sont celles des animaux féroces ou des boucs impurs, et il leur fait traverser d'un coup d'aile des ciels semés d'étoiles. Gravement, sur des fonds d'aqua-tinte qui ressemblent à ces nuages qui parfois rayent le firmament de leurs grandes trainées sanglantes, il assied des êtres sans nom, moitié hommes moitié bêtes, qui, armés d'une paire de grands ciseaux, coupent les ongles à des boucs ou leur cirent les sabots, les parant pour une nuit de Walpurgis sur un broken castillan, pendant que d'autres démons regardent le ciel d'un air étrange, étendant comme un paravent leurs ailes de chauves-souris : — et il écrit en légende : *Se repulen*, « Ils se nettoient ». Si on veut se rendre compte de la pensée qui échappe à toute perception, on lit dans son manuscrit cette explication qui n'explique rien : « Il est si nuisible d'avoir des griffes, qu'elles sont prohibées, même en sorcellerie. »

1. Voir *l'Art*, 1^{re} année, tome II, page 33.



UNA REINA DEL CIRCO.
(Una ratona de Chique.)

Fine Line Engraving, Paris.

G. G. & Co. del. et sc.

L'Art.

Parfois, c'est une leçon et une raillerie contre la superstition : *Lo que puede un sastre*, « Ce que peut un tailleur » ; et l'artiste représente un tronc d'arbre drapé de telle façon qu'il figure un moine encapuchonné, caché dans les plis de sa robe et levant les deux bras. Une jolie femme agenouillée supplie le fantôme, un enfant hurle ; toute une foule au dernier plan joint les mains : dans un ciel pur passent des figures humaines qui volent sans ailes, ou portées sur des hiboux. C'est tout un monde horrible, des pratiques bizarres et mystérieuses, des luttes terribles entre sorcières qui s'arrachent les cheveux dans les ténèbres, tandis que des animaux velus et d'un ordre composite tendent vers elles leurs griffes dans des ombres couleur d'encre. Des vieilles, nues, s'exercent à des équilibres invraisemblables en présence d'un bouc de proportions énormes. A leurs pieds des chats font le gros dos, une tête de mort et un vase et les quenouilles des sorcières gisent sur le sol. Ce sont des *Ensayos*, dit le peintre, des *Essais*, et il assure dans ses commentaires que bientôt « ils en sauront autant que leurs maîtres ».

Une des plus singulières, à coup sûr, c'est la planche qui porte pour légende : *Volaverunt*, « Elles se sont envolées ». Trois vieilles femmes ramassées sur elles-mêmes et les mains jointes par-dessus leurs jambes, volent groupées ensemble dans l'éther, servant de piédestal à une jolie jeune femme vêtue en *maja*, qui a ouvert sa mantille et s'en fait un manteau retenu sur sa coiffure par des ailes de papillon. Là, la pensée du peintre est peut-être bien rendue par le commentaire de son manuscrit : « Il est des têtes si légères qu'il ne leur faut ni ballons ni sorciers pour s'envoler » ; mais la pensée cette fois n'a rien d'horrible et le contraste entre les hideuses commères et la séduisante *maja* est plein de charme. La plus célèbre de cette série des *Brujas*, c'est celle qui porte en légende *E' aun no se van*. Épouvantable cauchemar qui avait tellement frappé Théophile Gautier qu'il en a fait un commentaire d'une haute éloquence.

Mais je sens combien je suis impuissant à impressionner le lecteur privé de la vue des œuvres elles-mêmes et j'arrive au côté politique, après avoir montré le côté capricieux qui n'est pas dépourvu toutefois d'intention satirique. Je ne crains pas de dire qu'on est allé trop loin dans la voie des interprétations, je connais trop bien l'auteur et j'ai trop étudié le sujet pour ne pas savoir qu'il y a là autre chose que de purs caprices : cependant, comme on a été jusqu'à donner une forme et un nom aux rêves et aux cauchemars les plus inexplicables et les plus dépourvus d'intentions, j'ai le droit de dire qu'on a peut-être aussi prêté à Goya plus d'esprit qu'il n'en avait, et trouvé plus de secrètes allusions qu'il n'en a fait lui-même en dessinant le sujet. Pourquoi, si vraiment telle ou telle planche doit être considérée comme faisant une allusion directe aux déportements de la reine, à l'ineptie du roi, aux vols et aux concussions de tel et tel ministre, l'artiste a-t-il caché avec soin dans sa mansarde de la rue San Bernardino des planches qu'on a, dans l'héritage de son fils, retrouvées depuis sa mort, dont il n'avait tiré qu'une ou deux épreuves et, qui, cette fois, sont bien véritablement des pamphlets dessinés dont la pensée satirique s'interprète à première vue ?

Oui, il y a nombre de compositions sur lesquelles tout le monde s'entend, et la légende est si bien établie qu'il n'y a point à revenir sur l'explication à donner du sujet. On trouve aux mains de plus d'un amateur des exemplaires des *Caprices* qui, au-dessous de la légende gravée, contiennent une autre légende qui résume l'opinion du temps et passe pour avoir été dictée par Goya lui-même. Ce n'est cependant ni la répétition de notre manuscrit, — qui, à mon sens, a été écrit par Goya dans le but de faire acheter ses planches par le roi Charles IV et de répondre d'avance aux objections qu'on pourrait faire sur la moralité du but de l'artiste, ses railleries contre les autorités, les princes et la religion, — ni la copie d'un second manuscrit cité par M. Lefort, qui serait un écrit du temps et l'opinion personnelle d'un amateur. C'est encore une quatrième ou une cinquième interprétation, et si on trouve là quelque chose de vif et de précis qui nomme les masques comme on donnerait aujourd'hui la clef de portraits à Labruyère, il faut observer que Goya, après tout, n'a probablement autant parlé que pour jeter la confusion dans l'esprit de tous.

Dans le champ des conjectures on peut aller fort loin et, si on veut considérer par exemple la planche 19, on verra qu'elle représente des jeunes femmes qui, suivies de deux vieilles horribles,

plument des poulets à tête humaine et, après les avoir plumés, les chassent à coups de balai. On croit voir là toute la série des amants de la reine Maria Luisa et on donne même leurs noms. Mais Goya a dit des choses qui vont fort loin, nous-même montrerons plus tard que ce peintre est tout simplement un philosophe humanitaire, qu'il a lu Diderot, qu'il s'inquiète de toutes les idées libérales qui sont alors à la mode en France, et en somme, si l'œuvre gagne en intérêt au point de vue historique, il ne faut pas non plus la rapetisser en lui enlevant ce grand caractère à la Juvénal qu'elle a certainement. *Ya van desplumados*, dit-il dans sa légende, *Les voilà plumés* et on les chasse! C'est banal si on s'en tient à la légende, et les *Partageuses* sont de tous les temps; mais si on voit le dessin, quelle expression extraordinaire dans ces poulets à tête d'homme qui représentent avec une ironie si profonde la situation pitoyable de ceux qui tombent aux mains des marchandes d'amour, qui se croient aimés pour eux-mêmes et qu'on chasse ignominieusement quand ils n'ont plus que leur cœur à offrir. Le sujet est assez haut et il est toujours humain pour que je n'aie pas besoin de ce piment nouveau qui consiste à voir la Pignatelli et le prince de la Paix (et tant d'autres dit-on), dans ces misérables petits êtres plumés, transis, dupés, qu'on chasse misérablement. *Todos caeran*, « Tous y viendront », dit la légende suivante : le peintre représente deux filles de joie consciencieusement occupées, sous la garde d'une vieille qui prie, à arracher la dernière plume à un *pollo* à tête humaine identique à ceux de la planche 20; tandis que sur une branche d'arbre, une autre harpie, femme par le buste, oiseau par le reste du corps, chante pour attirer les oiseaux humains. Comme des alouettes, tous volent à tire-d'aile et donnent dans ce panneau où ils vont misérablement laisser leurs plumes.

Certainement les oiseaux ont des traits humains; oui, ils ont le costume de cour, l'un d'eux porte l'épée; mais un moine aussi plane dans l'air et accourt à l'appeau... *tous y viendront*, et Goya, dans son manuscrit, interprète ainsi sa propre pensée : « Et qu'on ne donne pas en exemple à ceux qui vont tomber, le sort de ceux qui sont tombés déjà..... Il n'y a pas de remède; tous tomberont. »

C'est l'éternelle thèse des moralistes, des satiriques et des caricaturistes de tous les temps; la fourberie féminine, l'appétit de la courtisane, la spéculation honteuse de la prostituée et la *bêtise humaine*, éternelle comme le monde. Si on veut une preuve qui affirme bien que notre interprétation suffit sans nommer des masques historiques, c'est que l'artiste suit son idée avec beaucoup plus de constance qu'on n'en attend de lui; voyez s'il n'y a pas évidence complète dans la gradation. Dans la planche 21, il représente un oiseau à tête de femme, que trois hommes de loi ont saisi (il n'y a pas là d'équivoque, le costume n'a plus rien de fantastique, il est aussi exact qu'un procès-verbal du temps : la perruque longue, l'habit, le gilet et la culotte de soie noire, l'épée d'acier à coquille, les escarpins à boucle et le jabot). Moitié chiens, moitié lions par le masque, ces hommes de loi ont saisi à belles dents la pauvre qui hurle, ils enfoncent les crocs dans l'aile; et l'artiste pousse un cri de pitié : *Qual la descanonan!* « Comme ils la déchirent! » ou plutôt, pour être plus précis : *Comme ils la déchiquètent!*

Comment Goya, dans notre manuscrit, interprète-t-il lui-même la pensée qui le guide?

« *Tambien las pollas encuentran milanos que las desplumen y aun por eso se dixo aquello de : Donde las dan, la toman.* » C'est vraiment intéressant de voir les analogies et les points de contact que les artistes de deux siècles et de deux pays différents peuvent trouver entre eux. Traduisons d'abord. « Les poulettes, elles aussi, trouvent des milans qui les plument, et c'est pour cela que l'on dit : A trompeur trompeur et demi. » Si Gavarni a inventé *Monsieur Vautour*, Goya, lui, avait trouvé les *Milans*. Monsieur Vautour nous fait rire; le milan nous fait trembler, car le sang coule, on entend le cri de la *polla*. Il y a une logique impitoyable dans la série de ces planches, et si la reine Maria Luisa est l'oiseau qui chante sur la branche pour appeler les *dindons* qu'il s'agit de plumer (car enfin il faut appeler les choses par leur nom et employer le mot moderne), Sa Majesté, on l'avouera, n'avait rien à redouter ni des hommes de loi ni des huissiers à verge de l'Inquisition, et j'ai le droit de dire que le sujet est un sujet tout moral, très-dissimulé, qui s'applique à l'humanité tout entière, et qu'il ne faut pas le rapetisser par une allusion incertaine, malgré la légende qui est tout à fait acceptée aujourd'hui.

L'idée n'est pas encore épuisée et la gradation est très-curieuse. Le personnage féminin a joué de la prune, il a chanté sa chanson, les *pollos* sont tombés, ils sont plumés; les hommes de loi sont venus à leur tour et ont plumé les plumeuses. On n'est pas plus logique. Quel est donc le sujet de la planche 22? « Deux jeunes femmes revêtues de la camisole de force, et la tête couverte du blanc capuchon, sont menées en prison par les alguazils. — *Pobrecitas!* dit Goya; « Pauvres petites! » Je dis qu'on les emmène en prison; ne craignons pas de dire le mot, on les traîne au Saint-Lazare d'alors, au *Tontillo* (panier), c'est ainsi qu'on appelait la maison d'arrêt. Et effectivement, Goya dit dans son texte manuscrit : « Que les Décousues aillent donc coudre; elles peuvent bien être enfermées, on les a vues assez souvent s'en aller toutes seules. » Or les femmes enfermées dans ces maisons d'arrêt étaient condamnées à coudre, et tout cela se tient sans qu'il soit possible de faire une seule objection, car nous touchons au dénouement.



Fac-simile d'un dessin de Goya. — Croquis fait à Bordeaux pour le jeu des *Riquitillas*.
Tiré du cabinet de M. Ch. Yriarte.

Depuis la planche 19 jusqu'à la planche 25, c'est le développement complet d'une idée; en effet, après la maison d'arrêt vient le jugement : « On a coupé les cheveux de la victime, on l'a tirée de prison. Montée sur une estrade au pied de laquelle assiste une foule énorme, elle a revêtu le *san benito* et le *coroza*; elle comparait devant le tribunal, les mains attachées, les yeux baissés; le juge lui lit son arrêt. » Et Goya écrit au-dessous : *Aquellos polbos*. C'est un proverbe dont l'auteur écrit seulement les deux premiers mots : *Aquellos polbos traen estos lodos*, « Cette pluie amène cette boue ».

Nous avons assisté au procès, nous touchons à la catastrophe. « La même femme jeune, — remarquez qu'elle est jeune, et comme elle est nue, nous en avons la preuve, — montée sur un âne, accompagnée de deux alguazils du Saint-Office, la verge à la main, marche au supplice, à l'*auto*, ou plutôt à l'*autillo*, au petit auto-da-fé. La foule ignoble qui assiste d'ordinaire aux exécutions fait un horrible cortège. » Et Goya écrit sur cette planche 24 qui termine cette série :

No hubo remedio, « Il n'y eut pas de remède. » C'est une comédie qui finit dramatiquement, comme on voit, et jamais auteur n'a mieux développé une idée scénique.

J'ai assez longuement indiqué la portée morale; tenons-nous-en désormais à quelque allusion précise et nette.

Un certain nombre de planches que je vais désigner successivement passent avec plus de raison pour renfermer des allusions directes aux personnages d'alors. C'est la série que j'appellerai *les Politiques*. Je dois reconnaître que les allusions ont de tout temps été les mêmes, que tous les vieillards que nous avons interrogés, soit en Espagne, soit à Bordeaux, soit à Paris, contemporains de l'artiste et tradition vivante des opinions d'alors, ne différaient point sur le sens à leur donner; mais la pensée était aussi beaucoup plus perceptible, la forme plus précise et l'intention plus nette. J'aurai cependant nombre d'objections à présenter à quelques-unes des interprétations de mes devanciers. Pour n'en faire qu'une seule et préciser leur nature, prenons tout de suite la planche 38, *Bravissimo*. Nous reviendrons ensuite aux autres compositions.

« Un singe joue de la guitare devant un âne qui, assis sur le train de derrière, se délecte au son de la musique; debout derrière l'animal, deux assistants applaudissent. »

L'interprétation banale est très-irrévérencieuse; le singe ne serait rien moins que le prince de la Paix, Don Manuel Godoy, qui, dit-on, dut sa rapide fortune à ses talents de conteur, de guitariste et de chanteur; mais si on prend la chose au pied de la lettre, Don Manuel Godoy, au dire de ceux qui l'ont connu (et hier encore vivaient des personnages qui l'ont beaucoup suivi), n'a jamais su jouer de la guitare, et il s'en défend dans ses mémoires dans les termes suivants : « Ceux qui ont voulu me déprimer, me ravalent par de grotesques imputations, m'ont représenté comme un aventurier, habile seulement à jouer de la guitare et à chanter des *coplas*. *Moderne Orphée*, disent MM. Jay, Jouy et Arnault, respectables membres de l'Académie française. *Grand joueur de flûte*, m'appelle le général Foy.... Où conduit cette manie de parler sans prendre de renseignements? A se faire l'éditeur des plus sottes impostures, de toutes sortes de niaiseries. Il est certain que je n'ai jamais joué d'aucun instrument, que la musique m'est tout à fait étrangère. » Et plus loin : « Ces collaborateurs de la *Bibliographie* m'ont représenté comme un pauvre *barde* ne vivant que de sa guitare et ne pouvant payer son hôte qu'avec des couplets de boléro; je le dis encore une fois, jamais, pas même comme simple amateur, je n'eus la moindre disposition pour la musique, ni le talent de jouer de la guitare ou d'aucun autre instrument. » Mais enfin la guitare est un symbole; de nos jours, si un caricaturiste représentait un personnage qui donne du *lait à boire* à un ministre, nous aurions le droit de dire, en nous inspirant des idées et du langage d'un certain monde parisien, que l'artiste a voulu dire que le premier flattait le second; or, il faut savoir qu'au temps de Goya, c'était ainsi qu'on pouvait symboliser la sottise flatterie et la louange exagérée. Mais pour toutes ces allusions au prince de la Paix, j'ai une autre objection plus grave. Goya lui devait beaucoup, et non-seulement il s'en est souvenu, mais nous avons eu tous des témoignages à ce sujet; et dans son exil le peintre lui rendait hommage, et lui décerna jusqu'à la fin le titre d'Altesse, le traitant comme une haute personnalité déchue, et n'oubliant jamais la part qu'il avait prise à sa fortune. Pour ceux qui croient que toutes ces considérations n'empêchaient pas Goya d'exercer sa verve satirique, je suis obligé d'indiquer ces circonstances aggravantes.

Cependant je ne remonterai ces courants-là qu'avec une certaine modération; je crois qu'il y a allusion dans l'esprit du lecteur beaucoup plus que dans celui de l'artiste, et véritablement il ne faut pas trop préciser; car on soulèverait beaucoup d'objections.

CHARLES YRIARTE.

(La suite prochainement.)



GOYA AQUAFORTISTE

(FIN)¹



Lettre de Mitelli 2.

RENONS encore un autre exemple avant d'accepter les légendes courantes et les opinions toutes faites. La planche 55 représente « une vieille femme horrible, en robe de chambre, assise devant sa toilette élégante, posant sur sa tête un pouff au sentiment, et minaudant devant le miroir qui reflète son horrible face. Deux galants attendris, en face de tant de charmes, roulent les yeux et lui envoient des baisers; une jeune camériste, les coudes sur la table, étouffe son rire en face de cette scène grotesque. »

Il est de notoriété publique que l'artiste, en écrivant sous cette satire ces rudes paroles, si énergiques dans leur concision : *Hasta la Muerte*, « Jusqu'à la mort », a voulu flétrir la coquetterie sénile de la vieille comtesse de Benavente, mère de la duchesse d'Ossuna, qui ne voulut jamais désarmer et qui, la face fardée sous la perruque, et le visage couvert de poils, minaudait aux jeunes galants.

On voudrait voir aussi dans la planche 62, *Quien lo creyera!* « Qui le croirait! » représentant deux épouvantables sorcières enlevées dans l'espace et s'arrachant les cheveux dans une terrible lutte, la même duchesse et une

autre plus célèbre encore (qu'on peut nommer puisqu'on ne peut prononcer le nom de Goya sans y accoler le sien) : la duchesse d'Albe, échangeant des horions avec sa rivale qui lui disputait les faveurs de Costillares et de Romero, deux toréros du temps, les premières *spadas* de la *plaza de Toros* de Madrid.

Les objections sautent aux yeux. C'est en 1788, en plein règne du pieux et sage Charles III, que les deux grandes dames ont donné ce scandale à la cour; et Goya exécutait ses eaux-fortes de 1793 à 1797; ce qui fait qu'en somme l'actualité n'est pas flagrante. Ensuite, pour ce qui concerne la duchesse d'Albe, l'année même où Goya gravait cette planche-là, il peignait d'après nature ce beau portrait en pied que nous avons fait graver dans notre ouvrage et qui figure encore au palais de Liria. Il n'est donc pas très-probable qu'il choisit ce moment pour la représenter en sorcière, vieille, hideuse et nue comme la main. Allons plus loin et soyons tout aussi impartial : il y a cependant des chances pour qu'il ait réellement pris un moment le parti de l'une contre l'autre parce que, pour ne point cacher aux lecteurs ce que personne n'ignore, Goya était du dernier bien avec la duchesse pendant l'année 1793, et exécuta pour elle deux eaux-fortes (qu'il a supprimées dans l'œuvre) où, pour plaire sans doute à celle avec laquelle il vivait à San Lucar, il avait traité un peu vivement sa rivale. Or, s'il a supprimé les planches, — qu'on n'a jamais retrouvées, mais dont Cardérrera a eu une épreuve, — à plus forte raison eût-il supprimé cette dernière, beaucoup plus cruelle que les deux autres.

Pour ce qui est de la Benavente, les âges ne concordent pas; il avait toujours le droit de vieillir ou de rajeunir à son gré les personnages, je le sais bien, mais c'est en tout cas terriblement diminuer ou exagérer la portée d'une allusion à la coquetterie d'une femme que de faire d'une vieille une jeune, ou d'une Vénus une sorcière. Il faut considérer encore que Goya était le familier

1. Voir l'Art, 2^e année, tome II, pages 3, 33 et 56.

2. Tirée de l'Alfabeto in sogno, esemplare per disegnare, di Giuseppe M^o Mitelli, pittore Bolognese. MDCLXXXIII.

de la maison, le protégé, qu'on avait pour lui toutes sortes d'attentions, qu'il a dû ses jours les plus heureux à cette famille d'Ossuna, et qu'il saute aux yeux qu'il lui était interdit de faire une allusion claire et précise aux ridicules de la duchesse, et surtout d'aller aussi avant dans la satire en écrivant ces mots, qui sont durs comme un vers de Juvénal ou une légende de Shakespeare : « Hasta la muerte ! » J'ai vu les correspondances échangées entre Goya et les ducs d'Ossuna ; il logea à l'Alaméda pendant plusieurs saisons, on sait qu'il y a laissé les traces de son passage en une collection de toiles gracieuses et d'une exécution soignée. Je sais que Goya était cynique et double, très-caustique, qu'il avait la dent dure ; mais ce philosophe, après tout, flattait les grands ; il faut lire ses formules de politesse et ses protestations de dévouement. On m'avouera que dans tout pays du monde, si seulement un artiste qu'on a comblé de bienfaits s'était permis de faire une allusion, si voilée qu'elle fût, aux ridicules de ses bienfaiteurs, les commandes qui



Fac-simile d'un dessin original de Goya ayant servi de maquette pour *la Tauromachie*.
Tiré du cabinet de M. Ch. Yriarte.

le faisaient vivre eussent été bien compromises, et les honnêtes gens n'auraient pas été de son côté.

On a voulu voir dans la planche 18, qui représente « un ivrogne rattachant ses chausses, battant des mains et quittant sa mansarde où une lampe accrochée à une chaise met le feu à l'unique meuble de la maison », une allusion très-précise à l'insouciance du roi Charles IV qui laissait aller les choses à vau-l'eau et se compromettre la monarchie aux mains de Manuel Godoy. Et la légende *Y se le quema la casa*, « Et voilà que sa maison brûle », a confirmé le dire des commentateurs.

La planche 29, *Esto si que es leer*, « Voilà ce qui s'appelle lire », représentant « un personnage revêtu d'un peignoir, dont un valet poudre la perruque pendant qu'un autre lui met ses escarpins », serait une allusion, comprise alors par tous, à l'ignorance du Dal del Parque qu'on avait chargé de missions importantes, et qui, pour se donner des airs d'homme littéraire, prenait toujours un livre bien savantasse pendant qu'il se livrait aux mains de ses valets pour l'habiller.

La Mala Noche, « Mauvaise nuit », planche 36. — « Par une nuit orageuse et un vent terrible, une femme très-élégante ne peut plus retenir ses jupes qui, soulevées par le vent, laissent voir ses

jambes fines, ses bas bien tirés, brodés jusqu'aux jarretières. » Comme Goya, dans son manuscrit, a écrit cette phrase plaisante : « Voilà à quoi s'exposent les jeunes filles qui ne veulent pas rester chez elles », la malignité publique a voulu voir là une allusion aux escapades nocturnes de la reine Maria Luisa qui sortait par les escaliers dérobés du palais. Mais pour tout ce qui touche le roi et la reine, je répète encore que l'année 1789 il prête serment comme peintre de la cour, et qu'en 1797 (époque de l'exécution et de la dispersion de ces planches) l'artiste reçoit des souverains cinquante mille réaux de pension, plus cinq cents ducats pour la voiture et le logement au palais.

La planche 37, avec la légende *Si sabra mas el discipulo*, montre « un âne énorme, coiffé d'un bonnet de coton, vêtu d'un habit à manchettes, une fêrule à la main, qui tient un alphabet dans lequel un petit ânon apprend à lire pendant que d'autres ânes se mettent à braire ». — L'idée reçue c'est que, lorsque la faveur de la reine appela Manuel Godoy aux emplois publics les plus élevés, il dut naturellement s'adresser, pour répondre aux circulaires diplomatiques, aux commis et aux directeurs des affaires étrangères d'alors, qui, selon l'opinion publique, n'étaient guère plus à même que lui de lui enseigner la politique extérieure. Goya dans son commentaire a donné raison à cette interprétation-là, car il dit : « Il est difficile de savoir si le plus savant c'est le maître ou l'élève, mais enfin c'est le plus grave qu'on ait pu trouver. » Et il s'agirait là du directeur de la politique au ministère d'État, Mollinedo.

Le comte Patalino de la planche 33, « un charlatan qui arrache des dents à un patient pendant que l'autre crache le sang », serait Urquijo qui succède à Jovellanos, le ministre aux idées libérales envoyé bientôt en exil à Mayorque.

Asta su abuelo (39), « Jusqu'à son aïeul ! », représente un âne habillé qui tient un livre ouvert, livre généalogique où on voit dessinées des séries de petits ânes qui se suivent. Là, personne ne diffère d'avis et on veut voir une allusion au soin qu'avait pris le favori Godoy, quand on le créa duc d'Alcudia, de faire dresser sa généalogie.

Il est curieux que Don Manuel Godoy ait voulu répondre directement à cette assertion ; il soutient dans ses mémoires qu'il était noble de naissance, que son arrière-grand-père avait été grand maître de l'un des quatre ordres nobles, celui de San Yago ; que quand il fut créé lui-même chevalier il dut prouver, devant les juges les plus jaloux de leurs droits, huit degrés de noblesse non interrompus, et que, lorsque son fils reçut à son tour l'épée de Saint-Jacques, les preuves du père ne suffirent pas à prouver la hauteur de sa lignée et qu'il dut recommencer. Il ajoute qu'on le poursuivait beaucoup pour lui présenter des généalogies qui voulaient le faire encore plus noble qu'il l'était, et qu'on le faisait remonter aux rois goths ; mais il assure qu'il était le premier à rire de ces basses flatteries.

Une preuve de la façon dont l'esprit politique peut interpréter une intention à l'avantage de ces idées, c'est la planche 40 : *De quel mal mourra-t-il ?* « Un malade râle, étendu sur son lit ; un âne lui tâte le pouls. » On a voulu voir là l'Espagne malade aux mains des empiriques. C'est une thèse qui sourit à l'esprit, mais il y a des faits pratiques dans le dessin et des circonstances dans la vie de l'artiste qui s'opposent à ce que je puisse accepter cette interprétation.

Sans parler du malade qui est un homme d'un type bien déterminé (et, je le crois, Goya lui-même), au lieu d'être une figure allégorique, une femme, le médecin est un docteur de la Faculté qui porte au doigt, sous la forme d'un anneau, la preuve de son grade. Cela caractérise déjà la profession au point de vue pratique ; Goya avait été malade ; Galinsoya, le docteur alors à la mode, avait failli le tuer, et Urrutia l'avait sauvé. L'artiste voulut lui témoigner sa reconnaissance et il lui offrit une toile qui le représentait sur son séant, recevant un breuvage des mains de son docteur. Au-dessous, afin de donner plus de prix à ce témoignage, il fit allusion au fait de sa maladie. Pour peindre cette toile, Goya dut faire une étude d'après lui-même et c'est cette même étude que *l'Art* a fait graver en tête de cette série d'articles¹. Elle est superbe de couleur et

1. Voir *l'Art*, 3^e année, tome II, page 3.

d'une grande puissance de ton; elle a appartenu à Barroilhet; la figure, penchée dans le cadre, avait l'attitude d'un homme appuyé sur un coussin.

La planche 41 : *Ni mas ni menos*, « Ni plus ni moins », représente « un âne qui fait le portrait d'un autre âne et, au lieu de le copier tel qu'il est, le peint sous les traits d'un lion ». L'explication de Goya reste satirique dans le sens général, et fait allusion à tous ceux qui flattent un modèle, car il dit spirituellement dans l'un de ses manuscrits : « Il fait bien de se faire peindre. Au moins quiconque ne l'aura vu ni connu pourra savoir ce qu'il est »; tandis que dans l'autre il commente ainsi la scène : « Un animal qui se fait peindre n'en reste pas moins un animal, quand même dans son image il porterait perruque et rabat. » Du temps de l'artiste on prétendait qu'il fallait reconnaître dans le singe peintre Don Antonio Carnicero que Goya avait souvent eu pour concurrent dans ses travaux.

Tu que no puedes, « Toi qui n'en peux mais » (pl. 42), — est le commencement d'un proverbe :



ESO ES EL VERDADERO. « CECI EST LA VÉRITÉ. »

Fac-simile de l'eau-forte inédite de Goya faisant suite aux *Désastres de la guerre*.

Tu que no puedes lleva me a eso — ou *lleva me a costas*, « Porte-moi sur tes épaules. » Goya a donné deux explications de cette composition, qui montre « deux ânes l'éperon au sabot, montés sur deux hommes qui ont courbé l'échine ». Dans la première il interroge ainsi : « Qui ne dira que ces cavaliers sont des montures? » *Quien no dira que estos dos caballeros son caballerias?* On a vu là un jeu de mots et une allusion au ministre *Caballero*, par lequel Jovellanos, — l'écrivain libéral qui plus tard devait être exilé pour avoir traduit *le Contrat social*, — fut supplanté au ministère, et aussi au ministre *Urquijo* qui remplaça un instant le prince de la Paix. Mais *Caballero* n'arriva au ministère qu'en 1798, c'est-à-dire deux ans au moins, si ce n'est trois ou quatre, après que Goya avait gravé ces planches; et, quant à *Urquijo*, j'ai publié l'ordre royal que celui-ci transmit à Goya le 31 octobre 1799 pour le nommer premier peintre de la chambre; il est conçu dans de tels termes que l'artiste ne peut viser ainsi le ministre dans cette planche, pas plus que dans celle *Subir y bajar*, « Monter et descendre » (pl. 56), où il représente le jeu de bascule de la politique, un ministre précipité du pouvoir tandis qu'un charlatan y monte.

Je n'ai pas d'objection à regarder comme une allusion à l'ignorance des grands la pièce qui porte pour légende *las Chinchillas* (pl. 50), où « des personnages revêtus de bizarres cuirasses

formées de blasons, les oreilles cadennassées, l'épée au côté, reçoivent leurs aliments de la main d'un personnage les yeux bandés, à oreilles d'âne, déguenillé, qui leur enfonce la cuiller dans la bouche ». Le commentaire de l'artiste peut effectivement s'appliquer à cette idée qui est tout à fait dans les habitudes de son esprit et rentre dans le programme qu'il poursuivait : « Celui qui n'entend rien, ne sait rien, ne voit rien, appartient à la nombreuse famille des Chinchillas qui n'a jamais été bonne à rien. »

CONCLUSION.

Il faut s'arrêter et conclure : cette étude qui n'a pour objet jusqu'ici que *les Chevaux* et *les Caprices*, c'est-à-dire une seule série de l'œuvre entier, dépasse déjà de beaucoup les proportions habituelles des articles de ce recueil. Si véritablement les eaux-fortes de Goya faisaient des allusions aussi nettes, aussi précises, au roi, à la reine, au premier ministre généralissime, aux grandes dames de la cour, — en les achetant et en pensionnant l'auteur, le roi Charles IV et le prince de la Paix ne pouvaient avoir d'autre but que de les retirer de la circulation. Mais chacun sait qu'il n'en fut pas ainsi; les deux cents exemplaires du premier tirage que Goya livra avec les planches ont justement fourni les belles épreuves qui sont dans nos cabinets d'estampes. Trois ans après l'achat l'État lui-même, la chalcographie royale, loin de supprimer l'œuvre par ordre du roi, effectue son tirage et en confie la direction à un graveur distingué du temps, Raphaël Estève; enfin, il y a aujourd'hui vingt ans, quand un mouvement s'est produit en faveur de Goya, l'académie de San Fernando, dont l'artiste avait été le directeur, jette en circulation un nouveau tirage qui, quoique très-inférieur aux tirages primitifs, a appelé définitivement l'attention sur ce curieux recueil.

Goya était cynique, il ne respectait rien, il ne se livrait jamais, même quand on avait cru l'acheter; je le sais : il était *philosophe* (comme on disait alors) et poursuivait sans faiblesse et sans atermoiements son œuvre de critique amère, de destruction et de vengeance; mais la vie est la vie, rien n'y est simple, les nécessités et les convenances vous peuvent cependant lier les mains, et dans beaucoup de cas il me paraît impossible que Goya, tout détaché qu'il ait été, tout indépendant qu'il se soit montré, ait pu meurtrir ainsi ceux qui l'avaient caressé et nourri. Cependant l'œuvre satirique est là et elle parle haut; on ne peut exprimer des doutes comme ceux que je viens de formuler, et remonter, si timidement que ce soit, le courant de l'opinion, sans expliquer et motiver ses conclusions. Elles ne sauraient être formelles parce que le sujet lui-même s'oppose à ce qu'elles soient telles. L'expression en effet est vague, flottante, et la double entente est toujours permise. Mais l'homme le plus compétent de l'Espagne moderne, Don Valentin Cardérera ne s'est-il pas contenté d'écrire à ce sujet : « Le fonds principal des dessins de Goya ce sont ses compositions fantastiques de la vie intime, ses rêveries indignées contre l'ambition, la bassesse et l'orgueil des courtisans, le charlatanisme des médecins, la rapacité des valets et des sbires de la justice, la paresse des autres classes de la société; en un mot, contre tous les vices qui se cachent sous le masque de l'hypocrisie. Goya fut le premier en Espagne qui publia ces suites de satires, bien autrement intéressantes que des livres, où il n'était pas permis d'écrire tout ce qu'on pensait. »

Ce jugement d'un homme compétent ne sort pas des tendances générales de la satire morale. Peut-être objectera-t-on que c'est encore là le témoignage d'un écrivain enchaîné par le respect qu'on doit à une société dont on fait partie (si on le veut même, à une dynastie qui n'a eu pour lui que des bienfaits); et Don Valentin, courtois et *caballero*, aurait pu sans doute garder les convenances aux dépens de l'histoire : mais en somme il ne nous a pas caché le penchant de Dona Maria Teresa de Silva pour Don Francisco de Goya, il n'a pas supprimé les feuillets compromettants de l'album du voyage à Cythère, de ce séjour sous les *Arboledas* de San Lucar de Barrameda qui ressemble à un exil dans les jardins d'Armide : nous croyons donc avoir le



Paris, chez M. L. Bache, Paris.

¡ QUE GUERRERO !
(Quel guerrier)

Goussier del. et sculp.
1848.

suffrage de ceux qui prennent exactement la mesure des choses et ne sont pas plus royalistes que le roi, en concluant comme nous le faisons ici :

Les eaux-fortes de Goya, par leur côté vague, indéfini, prêtent parfois à l'allusion plutôt qu'elles ne font directement allusion elles-mêmes. L'esprit et l'opinion publique, préoccupés de chercher partout des satires contre les personnages qui occupaient alors la scène du monde politique et le théâtre de la société d'alors, trouvèrent dans ces planches des *Caprices* un thème d'autant plus favorable à leurs interprétations que la pensée de ces divers personnages avait dû certainement traverser le cerveau de l'artiste sardonique, du railleur célèbre qu'on ne possédait jamais même lorsqu'on l'enchaînait par des bienfaits. L'idée était dans l'air, les mêmes noms circulaient dans toutes les bouches, la chronique du moment qui ne pouvait s'imprimer cherchait tous les moyens de propagande qui pouvaient lui donner un essor. Un vent de destruction, un souffle de satire venu d'au-delà des Pyrénées agitait l'air depuis les sommets du Guadarrama jusqu'aux flots bleus de Cadix : et chacun à son gré pouvait d'autant mieux donner à sa pensée railleuse une forme plastique, que, fidèle au système de tous les satiriques, depuis Cervantès jusqu'à Larra, depuis Molière jusqu'à Labruyère, Junius, Swift et Beaumarchais, Goya prenait des traits divers pour en composer une physionomie unique. La malignité publique donnait à chaque figure un nom qui, courant bientôt de bouche en bouche, recueilli par des chroniqueurs anonymes, fixé dans des manuscrits contemporains, est accepté aujourd'hui comme l'expression de la vérité définitive alors même qu'il est facile de réfuter cette interprétation par les seuls documents incontestables : ceux tirés de la concordance des dates et des papiers d'archives, et ceux aussi (beaucoup moins certains pour qui ignore le sujet, mais tout aussi concluants pour nous) qui sont tirés des circonstances morales dans lesquels l'artiste se trouvait vis-à-vis des grands qu'il aurait pris pour modèles.

Nous laisserons s'écouler quelque temps et reprendrons cette étude avec *la Tauromachie*, les *Proverbes* et la série des *Désastres de la guerre*, le chef-d'œuvre du maître, qui nous montrera Goya sous son côté philosophique et humanitaire.

CHARLES YRIARTE.



MUFLE DE LION LAURÉ.
Fac-simile d'une gravure de Stefano della Bella.