



562
759.6
607
DES

LES CONTEMPORAINS



Goya peint par lui-même. — Portrait gravé en tête des *Caprices*.

GOYA, PEINTRE ESPAGNOL (1746-1828)

I. PREMIÈRES ANNÉES — VOCATION — ÉTUDES ARTISTIQUES A SARAGOSSE ET A MADRID

Francisco Goya y Lucientes naquit à Fuendetodos, petite ville de l'Aragon, le 30 mars 1746. Il fut baptisé le lendemain, 31, à la paroisse Notre-Dame de l'Assomption de cette ville. Ses parents, simples cultivateurs, l'élevèrent suivant leur condition modeste et le destinaient à faire un bon agriculteur, mais la Providence en avait décidé autrement en le douant de ces aptitudes irrésistibles d'observation qui révèlent dès l'enfance une orientation naturelle vers les arts.

Le jeune Francisco s'évertuait à repré-

senter d'une main encore inhabile les objets dont il était entouré. Son père, qui goûtait médiocrement ce passe-temps, l'employait à son exploitation agricole.

Un jour, l'enfant était chargé de porter au moulin un sac de blé; il s'arrêta en chemin pour prendre quelque repos et, suivant son habitude, se mit à dessiner sur un mur avec un morceau de charbon, comme le faisait en son temps le célèbre peintre italien Giotto, alors que petit pâtre il gardait ses troupeaux. Un moine du couvent de Santa-Fé passait sur la route, se rendant à Saragosse, non loin de Fuendetodos; il s'approcha curieusement et fut frappé de la physionomie intelligente de l'enfant et de la vigueur de ses croquis. Il le ques-



tionna et décida le père à lui confier son fils. La carrière de Goya allait commencer; il avait alors quinze ans.

A Saragosse, grâce à son protecteur, il fut présenté au célèbre graveur Lujan, qui l'employa à des travaux de reproduction. Dans cet atelier il se lia d'amitié avec un jeune peintre de fresques, Bayeu, dont il devait plus tard épouser la sœur.

Pendant cinq ans, Goya travailla sous la direction de ce maître, toujours obligé de modérer sa fougue naturelle.

Aussi passionné pour le plaisir qu'épris de son art, il se révèle batailleur et bruyant, se mêle aux luttes si fréquentes alors en Aragon entre jeunes gens de paroisses différentes. Réunis en confréries, ayant toujours à vider, les soirs de fête, quelque question de rivalité, saisissant d'ailleurs toute occasion de rencontre, plus d'une fois la fronde et le couteau avaient ensanglanté les rues et les faubourgs de Saragosse. A la suite d'une de ces collisions, où trois jeunes gens étaient restés sur le carreau, Goya, l'un des plus compromis de la bande, est averti qu'il va être emprisonné. Il échappe à la prison, mais doit partir pour la capitale où il retrouva Bayeu, pensionné depuis deux ans par l'Académie de San Fernando et distingué par Mengs.

Durant ce court séjour à Madrid, il put, dans les musées, admirer les chefs-d'œuvre de l'École espagnole et particulièrement ceux de Velasquez dont l'influence se fait sentir dans plusieurs de ses portraits.

A Madrid, il recommence ses escapades, préludant déjà à cette réputation d'audacieux bretteur qui devait lui valoir plus tard parmi le peuple une incroyable notoriété. Une nuit on le ramasse avec un coup de poignard dans le dos. Il fallut le cacher et, sa blessure à peine guérie, le faire sortir de Madrid.

En 1771, nous le retrouvons à Saragosse où son nom a déjà quelque réputation; sur la recommandation de son premier protecteur, il est chargé de présenter des modèles de fresques pour l'église vénérée de Notre-Dame del Pilar.

II. SÉJOUR A ROME — PROPOSITION DE CATHERINE II — LE PEINTRE RETOURNE A MADRID

Mécontent des lenteurs apportées à la commande de ce travail, il se rend à Rome pour prendre contact avec le génie italien. Il y demeure deux ans et mène une vie très agitée, dans un milieu d'artistes turbulents, où se déploie son caractère fougueux, avide d'aventures romanesques et d'excentricités. Un jour, il imprime son nom au couteau sur la lanterne de la coupole de Michel-Ange, à l'angle d'une pierre que n'avait pu atteindre aucun des artistes allemands, anglais ou français qui l'avaient précédé dans cette folle ascension; une autre fois, il fait le tour du tombeau de Cecilia Metella, en s'appuyant à peine sur l'étroite saillie de la corniche.

Il noue des relations avec le futur chef de l'École française, Louis David, (1) dont il partageait les idées subversives; cette amitié se prolongea-t-elle après leur séparation? On l'ignore.

Goya, à Rome, préféra les musées aux écoles et les vieux maîtres aux nouveaux. Il ne se réunit point aux pensionnaires que, depuis quelque temps, l'Espagne entretenait à Rome. L'étude solitaire lui agréait particulièrement. Il avait soif de liberté, et il avait donné à son maître Lujan tout ce que sa nature abrupte était capable de sacrifier à la discipline et à la subordination. Il vivait dans les musées et dans les galeries particulières, peignant peu, méditant beaucoup: il passait ses journées, sans crayons et sans pinceaux, devant les toiles des maîtres, cherchant à pénétrer leurs plus intimes beautés, étudiant la palette et les procédés de chacun, comparant entre eux ces illustres peintres dont il avait déjà admiré les chefs-d'œuvre à Madrid. Dans ce travail recueilli et soutenu, l'artiste accumulait et centuplait les forces qu'il sentait fermenter en lui: tout en gardant sa personnalité entière, intacte, il donnait une

(1) LOUIS DAVID. Voir *Contemporains*, n° 348.

trempe plus forte à son âpre et impétueux génie.

Le père du jeune artiste, qui, chose rare en pareille occurrence, croyait à l'horoscope du moine, avait vendu, sans murmurer, ses deux maisons pour que Goya pût prolonger son séjour en Italie et pour qu'il pût étudier à sa guise, librement et dégagé des prosaïques soucis de la vie matérielle. Fort rarement, quand les subsides paternels n'arrivaient pas à temps, Goya faisait en un tour de main une copie pour payer son dîner; ou bien, usant d'un procédé plus conforme à son caractère, et prenant le contrepied d'une supercherie commune aux artistes doués d'une grande facilité d'assimilation, il vendait pour des copies des tableaux qu'il exécutait en s'inspirant de ses maîtres favoris.

Une de ces toiles tomba sous les yeux du consul général nouvellement accrédité par Catherine II auprès du Saint-Siège. Homme de tact et de jugement sain, ce personnage était chargé de recruter des artistes pour la cour de Russie. Il comprit qu'il avait un maître sous la main, et il fit, au nom de Catherine, des offres magnifiques à Goya. Quoiqu'il eût peu de goût pour les latitudes boréales, et qu'il sût bien qu'avec le tour de son esprit il n'y aurait pour lui qu'un pas du Capitole à la Sibérie, le jeune peintre, ébloui, consulta son père. Le bonhomme trouvait la séparation bien longue, et il était tombé dans un état voisin de la pauvreté; il fit entendre à son fils qu'il désirait ardemment son retour. C'était un ordre, car Goya eut toujours pour sa famille une tendre condescendance. Il repoussa les offres de Catherine et tourna le dos à la fortune.

Quoi qu'il en soit, fut-il obligé de quitter Rome à la suite d'une escapade plus risquée que les autres, qui lui valut des haines puissantes et le contraignit à se mettre à l'abri d'attaques dangereuses? On le pensa, mais des documents nouveaux prouvent qu'il fut rappelé à Madrid par Mengs, peintre de la cour de Charles III.

Le *Mercur de France* (janvier 1772) rap-

porte un fait curieux du séjour de Goya en Italie. — L'article vaut la peine qu'on le cite tout entier :

Le 27 juin dernier, l'Académie royale des Beaux-Arts de Parme tint sa séance publique pour la distribution de ses prix. Le sujet de peinture était : *Annibal vainqueur, qui, du haut des Alpes, jette ses premiers regards sur les campagnes d'Italie...*

Le premier prix de peinture a été accordé au tableau qui avait pour devise : *Montes fregitaretto*, et qui était de M. Paul Borroni, etc....

Le second prix de peinture a été remporté par M. Francois Goya, romain (*sic*), élève de M. Vajer, peintre du roi d'Espagne....

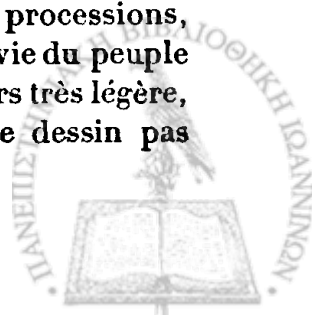
L'Académie a remarqué avec plaisir dans le second tableau un beau maniement de pinceau, de la chaleur d'expression dans le regard d'Annibal, et un caractère de grandeur dans l'attitude de ce général. Si M. Goya se fût moins écarté dans sa composition du sujet du programme, et s'il eût mis plus de vérité dans son coloris, il aurait balancé les suffrages pour le premier prix.

III. SÉJOUR A MADRID — PREMIERS TRAVAUX

Mengs, chargé par le roi de diriger la peinture espagnole dans une voie nouvelle, s'était entouré d'une pléiade de jeunes artistes, parmi lesquels Bayeu, l'ami de la première heure de Goya, commanda à celui-ci les cartons des tapisseries du palais des princes des Asturies.

Alors se fait jour l'originalité du talent du peintre : il met de côté le vieil appareil mythologique pour s'abandonner à la spontanéité de son imagination brillante et à son merveilleux instinct de l'art décoratif. Il puise ses sujets dans la vie nationale : c'est une succession de danses, de jeux, d'assemblées joyeuses, de fêtes populaires, où revivent *majas, manolas, toreros*, etc. Tout cela, vif, spirituel, pittoresque, très mouvementé, bien groupé. Ce fut un succès qui attira l'attention et les éloges de la cour, une petite révolution dans le convenu, où s'usaient les efforts des autres artistes.

Goya, encouragé, se lance avec ardeur dans la peinture de genre, drames de voleurs, courses de taureaux, processions, mascarades, tout ce qui fait la vie du peuple en Espagne. Sa couleur est alors très légère, très lumineuse et argentée; le dessin pas



toujours correct, mais plein de verve et d'une étonnante facilité d'exécution. En cette année 1776, il épouse la sœur de son ami, Josepha Bayeu, qui dut montrer par la suite une grande indulgence pour l'inconstance de son époux, bien qu'elle en ait eu vingt enfants.

Deux ans plus tard il entreprend de graver des eaux-fortes d'après les tableaux les plus importants de Velasquez, pour lequel il a toujours manifesté une grande admiration. Elles sont au nombre de seize, et rendent avec un bonheur étonnant le dessin, la couleur et le caractère de leurs modèles. Goya les présenta au roi, ce qui lui valut d'être nommé académicien de mérite de l'Académie de San-Fernando. Il se rendit ensuite à Saragosse pour y exécuter les fresques de Notre-Dame del Pilar, sous la direction de Bayeu. Une voûte et ses pendentifs lui échurent; mais il eut de très vives discussions avec la Fabrique et avec son beau-frère qui voulaient lui faire changer certains détails de son projet; Goya, supportait mal les moindres critiques et s'obstinait à exécuter sa première étude dans son intégrité. Il finit cependant par céder. Ce travail, conçu dans de grandes proportions et dont le sujet était *la Vierge et les Saints Martyrs dans leur gloire*, fut terminé en 1781. C'est une œuvre belle, chaude et brillante, habilement entendue et bien agencée, qui peut soutenir la comparaison avec les plus éclatantes décorations de Tiepolo; mais il y manque ce sentiment de foi, indispensable à qui veut donner à la peinture religieuse son réel caractère.

A cette époque de la vie de Goya, on peut déjà constater la marque distinctive de son talent: le naturalisme. L'idéal n'est point son fait; il recherche de préférence le côté pittoresque des choses. Aussi ces grandes compositions religieuses ne sont-elles, en réalité, que des tableaux de genre.

De retour à Madrid, Goya apprit la mort de son père et se rendit à Fuendetodos. Il persuada sa mère de le suivre à Madrid avec son jeune frère; mais la bonne villageoise ne se plut guère dans la capitale

espagnole. Elle manifesta le désir de s'installer à Saragosse où elle vécut d'une pension que lui faisait son fils.

Goya fut désigné pour décorer l'église de Saint-François le Grand. Il eut à peindre un *Christ en croix* et une *Prédication de saint François*. Un dessin admirable et d'une distinction toute particulière dans les lignes des bras, un modelé fin, délicat, un coloris blond très lumineux et d'une grande légèreté de touche, s'unissent dans le Christ en croix à un sentiment d'une surprenante profondeur. C'est la meilleure œuvre religieuse du peintre. En revanche, le saint François prêchant, composition pompeuse, assez mal conçue, ne justifie pas l'engouement du public et de la cour. Goya décorait en même temps le couvent de Sainte-Marie des Anges.

IV. LES PORTRAITS

GOYA PEINTRE DE LA COUR

L'infant don Luis, admirateur du talent de Goya, l'emmena dans son palais de Arcnas. De ce séjour, il nous reste les admirables portraits du prince et de sa famille. L'artiste acquit de suite une réputation méritée comme portraitiste, c'est d'ailleurs la meilleure partie de son œuvre. La mode aidant, les commandes affluèrent. Il devint de bon ton pour les élégantes de la cour d'avoir un portrait de la main du maître. Malgré la rapidité de son travail, il ne pouvait suffire à contenter les exigences de ses modèles et il dut souvent condamner sa porte aux solliciteurs.

On conte à ce sujet cette anecdote: un grand seigneur voulait avoir le portrait de sa femme — fort admirée — et pria en vain l'artiste de se mettre à l'œuvre. Un jour il vint avec celle-ci à l'atelier du peintre, comme pour faire une visite; profitant de l'inattention de Goya il sortit vivement et, fermant la porte à clé, déclara qu'il ne rendrait la liberté aux prisonniers qu'une fois le portrait commencé. Goya dut s'exécuter et, en moins d'une heure et demie, il achevait l'œuvre.

Entre temps, il terminait la décoration de saint François et les tableaux religieux commandés pour le collège de Calatrava.

En 1784 eut lieu devant toute la famille royale l'inauguration de l'église des Franciscains. Les fresques, voilées, furent découvertes en présence des princes et de la cour et suscitèrent une admiration générale. Le roi accorda à leur auteur les titres de sous-directeur de l'Académie des Beaux-Arts et de peintre du roi, charges qu'il remplit jusqu'à la mort de Charles III.

Dans les portraits, qui le mettent au premier rang de l'École espagnole, Goya fait preuve des qualités les plus brillantes : dessin large et ferme, pénétration incroyable des habitudes du modèle; pour rapide que soit l'ébauche, toujours elle respire, toujours elle vit.

Il y a, dans les portraits peints par Goya, dit M. Charles Blanc, quelque chose de Velasquez, de Prudhon, de Reynolds, mais absorbé et comme fondu dans une originalité qui, en somme, reste la dominante. Ses portraits d'apparat, comme ceux du musée de Madrid, ceux de l'infant don Luis et de sa famille, celui du comte de Florida Blanca, de la duchesse d'Albe (actuellement au palais de Liria) et du général Urrutia, qui est un magnifique chef-d'œuvre, s'inspirèrent davantage de Velasquez : ils en ont le relief, la grande tournure, la fierté magistrale; tandis que ses portraits intimes, plus spontanés, plus savoureux, offrent une étonnante analogie tantôt avec Prudhon, tantôt avec Reynolds, que Goya n'a peut-être pas même entrevus. L'admirable *jeune homme en gris* (portrait du petit-fils de Goya en incroyable) est un des beaux types de cette seconde et plus libre manière. Elle nous a valu des morceaux sans prix, comme les portraits de Moratin, de Bayeu et de l'architecte Villanueva, sans compter un nombre incroyable de portraits de femmes, simplement conçus, naturels, sans détails oiseux, largement peints et s'enlevant, bien enveloppés, harmonieux et palpitants de vie, sur ces fonds aérés, impondérables, dont Goya seul a trouvé le secret après Velasquez. (1)

Le musée du Louvre possède de lui le portrait de Guillemardet, ambassadeur de France à Madrid en 1798.

Cette vogue de Goya comme portraitiste

fut pour lui la source d'illustres liaisons. Les puissantes familles l'accaparent; en dehors de l'amitié de l'infant don Luis, il est le favori des Benavente, ducs d'Ossuna et de Gandia qui, pendant plus de dix ans, lui commandent œuvre sur œuvre, des compositions religieuses comme le *Saint François de Borja faisant ses adieux à sa famille* et le *Saint François adjurant un moribond impénitent*, tableaux reproduits par le graveur Pelegruer, des portraits de famille, et enfin une série de vingt-sept tableaux de genre pour leur Alameda des environs de Madrid. Ces derniers méritent vraiment une mention spéciale, car ils appartiennent à la période la plus charmante et la plus féconde du talent de Goya. Les scènes idylliques et anecdotiques font la plus large part: c'est un *Déjeuner sur l'herbe*, une *Danse au bord de l'eau*, une *Fenaison*, un *Mât de Cocagne*, les *Saisons*, des *Gitanos jouant sur une escarpolette*, etc. Mais l'œuvre la plus importante de cette collection est sans contredit la *Romeria de San Isidoro*, la grande fête patronale madrilène au bord du Manzanarès, où s'agit autour des baraques une foule bigarrée et pittoresque, des soldats, des carrosses des grands personnages, etc.

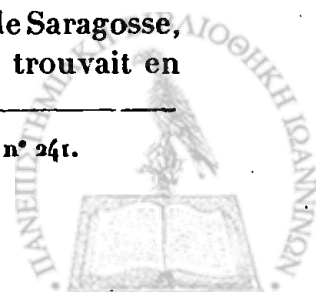
V. CHARLES IV

LE TACITE DES ARTISTES — LES CAPRICES

A son avènement en 1788, Charles IV (1), comme son père, témoigna à Goya une grande bienveillance. Il le nomma peintre de Chambre et le fit travailler à des modèles de tapisseries pour son cabinet au monastère de Saint-Laurent. Le peintre dut interrompre ce travail, obligé qu'il fut de solliciter du roi un congé pour se rendre à Valence, ainsi que l'exigeait la santé de sa femme, il ne le termina qu'en 1791. Sa passion pour la chasse et pour tous les exercices violents l'éloignaient souvent de la capitale. En 1792, revenant de Saragosse, la diligence dans laquelle il se trouvait en

(1) CH. BLANC: *Histoire des peintres, École espagnole.*

(1) Charles IV. Voir *Contemporains* n° 241.



compagnie d'autres voyageurs dut s'arrêter pour réparer un accident. Goya, jaloux de montrer sa force, voulut redresser l'essieu qui s'était faussé. Ce travail était long et fatigant; le peintre ne prit pas garde au froid de la nuit qui le saisissait; cette aventure lui fit contracter une maladie d'oreilles qui le rendit sourd.

L'acrimonie de son caractère déjà difficile s'en accrut; un instant il désira renoncer à la peinture et sollicita un nouveau congé pour se rendre en Andalousie afin de se soigner. Ce fut en vain, la surdité était incurable. Il arriva cependant à très bien comprendre ses interlocuteurs au mouvement des lèvres, et les personnes qui le voyaient pour la première fois ne pouvaient se douter qu'il était sourd.

Après ce premier moment de découragement, la force de son tempérament reprit le dessus. Il aimait à se mêler à la vie populaire; on le trouvait sans cesse aux marchés, dans les foules, plaisantant au milieu des badauds, faisant le coup de poing, jetant un bon mot, ameutant les passants par ses farces de rapin. Sa réputation d'es-crimieur était établie parmi les maîtres d'armes: on le voyait souvent au rendez-vous des Prévôts sur la place publique où il se mesurait avec les plus habiles.

Tel il était également à la cour, frondeur, alerte, spirituel, sans respect pour la hiérarchie et cependant aimé de tous. La reine Marie-Louise se plaisait à son langage pittoresque. Elle lui laissait son franc-parler dont il ne se faisait pas faute d'user en sa présence. Ses mœurs étaient extrêmement libres, sa pensée n'aimait aucun obstacle, son dévergondage de paroles et d'actions le portait à des excès dont il se repentait.

Goya avait été, un peu avant son accident, adjoint à son beau-frère Bayeu, pour travailler aux modèles de tapisseries de la Fabrique royale de Santa Barbara (Sainte-Barbe); mais l'irrégularité qu'il mettait à l'exécution de ses œuvres lui valut des observations de la surintendance des Beaux-Arts; on dut le remplacer. Il profita de ses loisirs pour philosopher et commença la série

des eaux-fortes connues sous le nom de *Caprices*: suite de satires mordantes, de scènes de mœurs et de critiques acerbes à l'adresse du roi, des grands seigneurs, des gens d'Église. Ce fut un mécontentement général; cette affaire émut l'Inquisition, mais le peintre, fort avisé, fit offrir au roi par l'intermédiaire du prince de la Paix, son protecteur constant, la série de ces planches; Charles IV en fit l'acquisition pour la royale Calchographie et lorsque l'Inquisition porta plainte, le souverain répondit qu'il les avait lui-même commandées. Bien plus, pour témoigner hautement sa satisfaction, il accorda une pension au fils de Goya.

Ces cuivres virulents, qui lui valurent le nom de *Tacite des Artistes*, parurent en deux séries de 1797 à 1815.

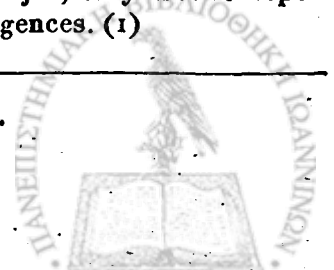
Le maître avait abandonné son atelier ordinaire pour s'installer au coin de la rue San-Bernardino dans une mansarde, qui n'était meublée que d'une presse, d'une table et de quelques cartons.

De là sortirent ces quatre-vingts planches, qui consacrèrent sa renommée et lui valurent tant d'ennemis. Il y raillait sans ménagement les avarés, les ignorants, les hypocrites, les charlatans, les parasites. Quand ses eaux-fortes circulèrent, chacun s'empressa de mettre un nom sur ces figures. Mais Goya se défendit de toute allusion personnelle; on peut douter de la sincérité de telles protestations.

Il avait inscrit au bas de chacune d'elles une légende ironique, amère ou sanglante.

Ces planches, dit M. L. Matheron, sont des chefs-d'œuvre. Dans une heureuse combinaison de l'eau-forte et de l'aqua-teinte, il a trouvé une manière à lui. D'une pointe spirituelle, rapide, vertigineuse, il donnait le trait, la saillie, la vigueur; l'aqua-teinte venait fixer l'effet et couvrir les fonds. La partie fantastique des *Caprices* est celle où se trouvent les plus piquants effets de couleur et de lumière. Le dessin est d'une fermeté qui répond triomphalement aux accusations d'ignorance adressées à Goya à ce sujet; on y trouve cependant d'incroyables négligences. (1)

(1) L. MATHÉRON: *Goya*.



Les circonstances politiques empêchèrent Goya de donner l'explication de ces planches et il a pris de grandes précautions pour dissimuler son but, grâce à des explications qui, à la rigueur, pouvaient être acceptées (1).

Eugène Delacroix (2) a copié les quarantevingts planches des *Caprices* avec un soin religieux; il prenait d'abord la planche dans son ensemble, puis s'étudiait à reproduire les extrémités, les mains, les pieds, les expressions.

Il ne faut pas croire cependant que les *Caprices* soient un recueil absolument politique: l'auteur s'en prend aux faiblesses humaines. Goya n'a procédé que par allusions, par symboles et par allégories; il faut être bien versé dans les mémoires du temps et les intrigues de la cour d'Espagne au temps de Charles IV pour arriver à appliquer les traits de cette verve satirique à ceux qu'elle voulait atteindre (3).

A la fin de sa vie, retiré à Bordeaux et encore adonné à l'art qu'il cultiva jusqu'au dernier jour de son existence Goya revit cette collection qui avait fait tant de bruit en Espagne: il écrivit au crayon, sous chacune des planches, l'interprétation que nous connaissons. Il est curieux de constater que ce grand audacieux en paroles, alors qu'il était détaché de toutes choses, n'osa pas même révéler un seul nom, une seule des allusions politiques dont les *Caprices* sont criblés. Aujourd'hui, c'est à des notes tracées par une main inconnue sur la garde d'un exemplaire de ces eaux-fortes et découvertes par M. Lefort qu'on est obligé de demander une interprétation qui n'est encore qu'une hypothèse.

(1) Il légua l'un de ses cahiers à Cean Bermudez, célèbre critique, son ami, auquel il donnait ses textes à revoir après les avoir longtemps médités. L'original est venu aux mains de M. Zarco del Valle qui en a donné plusieurs fois communication; il a déjà été utilisé par M. Brunet dans son travail sur les eaux-fortes de Goya.

(2) Eugène Delacroix. Voir *Contemporains*, n° 343.

(3) Voir le dessin reproduit page 12 avec sa légende, que les critiques rapportent généralement au Prince de la Paix.

VI. LA CHAPELLE DE SAN-ANTONIO DE LA FLORIDA — PREMIER PEINTRE DE CHAMBRE — GOYA ET REMBRANDT.

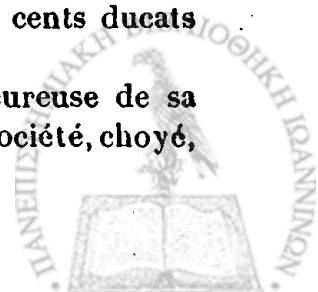
En 1798, Goya avait entrepris la décoration à fresques de la chapelle de San-Antonio de la Florida, dont le roi l'avait chargé.

La tâche était considérable. Il y avait à peindre une vaste coupole, plusieurs petites voûtes, des tympanes et des arcs. En trois mois tout cet ensemble fut exécuté; le sujet était: *Saint Antoine de Padoue ressuscitant un mort pour lui faire révéler le nom de son meurtrier*. Le Saint est placé sur une hauteur; il évoque le mort dressé devant lui et qui déjà joint les mains et va parler. A droite et à gauche, la foule s'empresse dans les attitudes les plus diverses. Tout autour de la coupole, Goya a figuré un balcon, sur lequel s'appuient les assistants et qu'enjambe un enfant.

Cette composition est très mouvementée et très réussie, mais l'artiste, par un parti pris de réalisme, qui ne laisse pas d'étonner un peu, a cru devoir adopter pour ses personnages les costumes et les types de son temps. Les femmes sont de vraies *Manolas*, voilées de la mantille et les hommes des gens du peuple, des *Arrieros* fièrement drapés de manteaux aux couleurs bigarrées. Dans les retombées des voûtes, Goya peignit des chérubins, des gloires, des anges, et il dota ces célestes créatures de charmes féminins et de grâces charnelles qui rappellent beaucoup trop les séductions de la terre. Une tradition absurde, mais constante à Madrid, veut que le maître ait pris pour modèles de ces visages féminins des dames de la cour, ce dont Charles IV se serait montré fort mécontent le jour où l'on découvrit les fresques.

Cette légende est d'ailleurs démontrée fautive par le seul fait que le roi, pour récompenser Goya, le nomma premier peintre de la Chambre avec cinquante mille réaux de pension annuelle et cinq cents ducats pour sa voiture.

Ce fut l'époque la plus heureuse de sa vie. Il était reçu dans la haute société, choyé,



les lettres le célébraient;
de la duchesse d'Albe lui
célèbre dont nous avons

Il travaillait beaucoup, était chargé de
faire les portraits du roi et des infants,
celui du général Urrutia; on lui commanda
douze tableaux pour la villa du duc d'Os-



LE PETIT-FILS DE GOYA (Tableau de Goya.)

de tableaux de genre les
de la noblesse d'Espagne.
composa l'immense toile
de la famille royale et lui-

même représenté devant son chevalet.

A la Cour, deux nobles duchesses se
disputaient le sceptre de la mode et des
plaisirs, la duchesse d'Albe et la duchesse



d'Ossuna. Goya, choyé par les deux rivales, avait un pied dans tous les camps et assis-

taut à ces escarmouches sans part. Mais il devait finir par



TRAHISON DE JUDAS (Tableau de Goya — Cathédrale de Tolède.)

ligue de la duchesse d'Albe, qui le comblait, lui et sa famille, de présents magnifiques. Il épousa donc ses rancunes et tourna résolument ses crayons contre les ennemis de

sa protectrice, si près du trône. La reine elle-même fut un jour épargnée; aussi pria-t-elle d'Albe d'aller passer que



ses terres d'Andalousie. Goya suivit la duchesse dans son exil et resta deux ans éloigné de Madrid. Il revint enfin, et alla déposer ses hommages au pied du trône. La reine fut vivement touchée de ce retour, et le peintre rentra immédiatement en grâce. Doña Luisa se montra clémente jusqu'à le charger bientôt lui-même de transmettre à la duchesse un ordre de rappel.

En 1789, il a cinquante-trois ans, l'âge n'a pas altéré sa vigoureuse organisation; toujours en quête de formes nouvelles, il essaiera de transformer encore son talent. Étudier la lumière et le clair-obscur comme Rembrandt les a compris, en rendre à sa manière toutes les manifestations, tel est le problème que Goya poursuivra désormais.

La Trahison de Judas de la cathédrale de Tolède, œuvre magistrale, où le clair-obscur est porté à sa dernière puissance et *la Communion de saint Joseph de Calasanz* (qui lui est bien postérieure) et qu'on voit encore aux *Escuelas pias*, à Madrid, sont, avec quelques-unes des peintures très librement traitées dont il décore les murs de sa Quinta, les éclatants témoignages de la dernière évolution d'un génie fait surtout de volonté.

A Tolède, dit M. Théophile Gautier, dans une des salles capitulaires, nous avons vu un tableau de Goya, représentant Jésus livré par Judas, effet de nuit que n'eût pas désavoué Rembrandt, à qui je l'eusse attribué d'abord, si un chanoine ne m'eût fait voir la signature du peintre émérite de Charles IV. (1)

Cette même recherche des larges effets à la Rembrandt se retrouve au plus haut degré de parti pris, dans ses meilleures eaux-fortes; *les Prisonniers*, *le Colosse*, *les Paysages fantastiques* et quelques-unes des planches de *la Tauromachie* et des *Malheurs de la guerre* attestent évidemment une longue étude des chefs-d'œuvre gravés du grand maître hollandais.

L'artiste était tellement jaloux de l'effet, dit M. L. Matheron, que — semblable à notre Girodet, qui, la nuit, peignait la tête couronnée de chan-

delle — il donnait au flambeau les dernières touches à ses toiles. Comme les coloristes d'une autre époque, mais avec plus d'énergie et de caprice, il chargeait parfois d'empâtements plantureux les parties lumineuses et il obtenait ces reliefs piquants qu'on ne rencontre guère ailleurs et qui donnent une saveur particulière à ses productions les plus abandonnées. Sa palette était d'une extrême simplicité: trois ou quatre couleurs au plus dont il surveillait lui-même la préparation. C'était le blanc, le noir, le vermillon, les ocres et les terres de Sienne. Je connais une admirable tête de femme qu'il a peinte avec le blanc, le noir et le vermillon. (1)

VII. LES DÉSASTRES DE LA GUERRE LE ROI JOSEPH

Le recueil publié à Madrid en 1863 par l'Académie royale des Beaux-Arts de San-Fernando, sous le titre: *les Désastres de la guerre*, est, selon nous, l'œuvre la plus considérable de Goya. L'artiste, malgré son audace, n'avait pas osé publier cette violente série; vingt planches, sur quatre-vingts dont elle se compose, étaient seules connues des amateurs. Oubliées après la mort du peintre, il fallut l'initiative de quelques artistes qui en connaissaient toute la valeur pour décider l'Académie à les acquérir.

Les planches des *Désastres de la guerre* mesurent 13 centimètres sur 21; elles sont numérotées sur le cuivre, mais la légende qui les accompagne a été gravée après coup et n'est pas de la main de Goya: concise, rapide, énergique, souvent ironique comme dans les *Caprices*, elle jette la lumière sur ces scènes assez vagues en tant que se rapportant à un fait; souvent elle se compose d'un seul mot, d'une exclamation, d'une observation, d'une remarque et d'une vive interprétation, d'un cri poussé, d'un mot de révolte.

Le sujet de ces gravures est relatif aux scènes de l'invasion française; le lieu où se passe l'action, c'est l'Espagne, et, sans distinction de province, tous les points où les Français se rencontrèrent avec ceux qu'on appelait alors *les rebelles*. Ce ne sont

(1) THÉOPHILE GAUTIER: *Tra los montes* (*Voyage en Espagne*).

(1) L. MATHERON: *Goya*.

point des faits, des épisodes particuliers, des narrations gravées, ce sont des idées générales, des analogies, des compositions vraies parfois, vraisemblables toujours, malgré l'horreur qu'elles inspirent : la correspondance de Napoléon I^{er} avec le roi Joseph en fait foi. (1)

L'artiste avait alors soixante ans; fortement impressionné par cette invasion de tout un pays dans des conditions aussi terribles, il s'est révolté et a gravé sur le cuivre sa protestation indignée.

On veut que la plupart des scènes de carnage les plus sauvages se rapportent au corps d'avant-garde que commandait Lefebvre-Desnouettes : c'est exact mais indifférent; le but poursuivi est atteint : les passions, en jeu, sont admirablement rendues.

Œuvre vengeresse, protestation effrénée, chaque planche est un coup porté par une reprise continuelle du sujet : quatre-vingts variations sur le même épouvantable thème.

Dans cette terrible illustration de la guerre d'Espagne, il n'y a pas une seule page qui ne soit un cri de colère et qui ne vienne animer un sentiment de vengeance; tout s'arme contre l'ennemi commun, les femmes brandissent le sabre et se font soldats, les enfants eux-mêmes se lèvent; la ruse, le poison, la surprise, la trahison, tout est mis en œuvre contre les Français; et comme Dante place dans les enfers ceux qu'il regardait comme ses ennemis, Goya, plein de passion et de partialité, imprime la férocité sur le visage des soldats de l'empereur et mêle un sentiment de ridicule à la terreur qu'il leur fait inspirer. (2)

Dans les *Désastres de la guerre* se révèle principalement le talent du peintre comme dessinateur; nulle part il n'a poussé plus loin la science de l'anatomie et celle des raccourcis; le trait est défini et si l'interprétation va souvent jusqu'au précieux, en tout cas elle est toujours suffisante.

Il n'est pas dans ces quatre-vingts planches une seule scène où l'esprit puisse se reposer, pas un éclaircie dans ces ombres, pas une pitié au milieu de tant de colères, pas une prière parmi tant d'imprécations; mais

Goya ne maudit que l'injustice, ne poursuit que le crime, ne flétrit que l'hypocrisie et la lâcheté. Il ne flatte que l'infortune et la disgrâce; il se fait le courtisan des vaincus et des malheureux; sa colère est légitime et patriotique, et ce sanglant pamphlet, enflammé de la fureur de la défaite, reste comme un dernier coup porté par un ennemi terrassé au talon de l'oppressé.

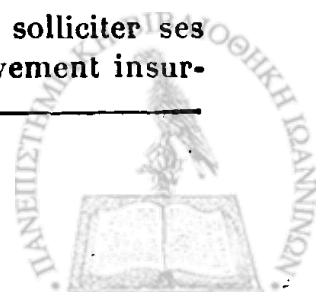
Lorsque les dissensions intérieures de l'Espagne fournirent un prétexte à l'empereur Napoléon pour imposer à ce pays une nouvelle dynastie dans la personne de son frère Joseph, que les Espagnols appelaient le *Roi intrus*, Goya ne quitta pas la cour. Il accepta le fait accompli sans protestation, n'hésitant pas à porter sur son habit brodé la croix de la Légion d'honneur. Il fit même partie de la Commission chargée de choisir des tableaux dans les galeries espagnoles, pour les envoyer à Paris au musée Napoléon. Cet homme violent et très libre d'instinct et d'allures n'avait pas placé la fidélité ni la reconnaissance parmi ses vertus. S'il est vrai qu'il aima censurer les abus du pouvoir et blâmer les défauts des autres, il le faisait plus par besoin de misanthropie que par ferme conviction. Un moine le met tout enfant sur la voie de sa destinée, il ne cesse de railler la religion et ses ministres; un roi le protège, il en fait bon marché. Son scepticisme explique d'ailleurs cet état d'âme peu noble. Son génie même s'en ressent : ne faut-il pas une flamme d'enthousiasme, d'idéal, pour créer des œuvres au-dessus de l'humanité? Goya ne l'a pas compris. « Il n'a pas été, dit de lui son biographe le plus récent, M. le comte de la Vinaza, qui pourtant l'admire, un patriote modèle, et son caractère n'a pas donné grande preuve d'inflexibilité dans sa vie publique. » (1)

On le vit tout à la fois faire le portrait du roi Joseph (brûlé plus tard pendant la retraite de l'armée française), solliciter ses faveurs et approuver le mouvement insur-

(1) Napoléon I^{er}. Voir *Contemporains*, p. 176-181.

(2) Th. Gautier.

(1) C^{te} DE LA VINAZA : Goya, 1887.

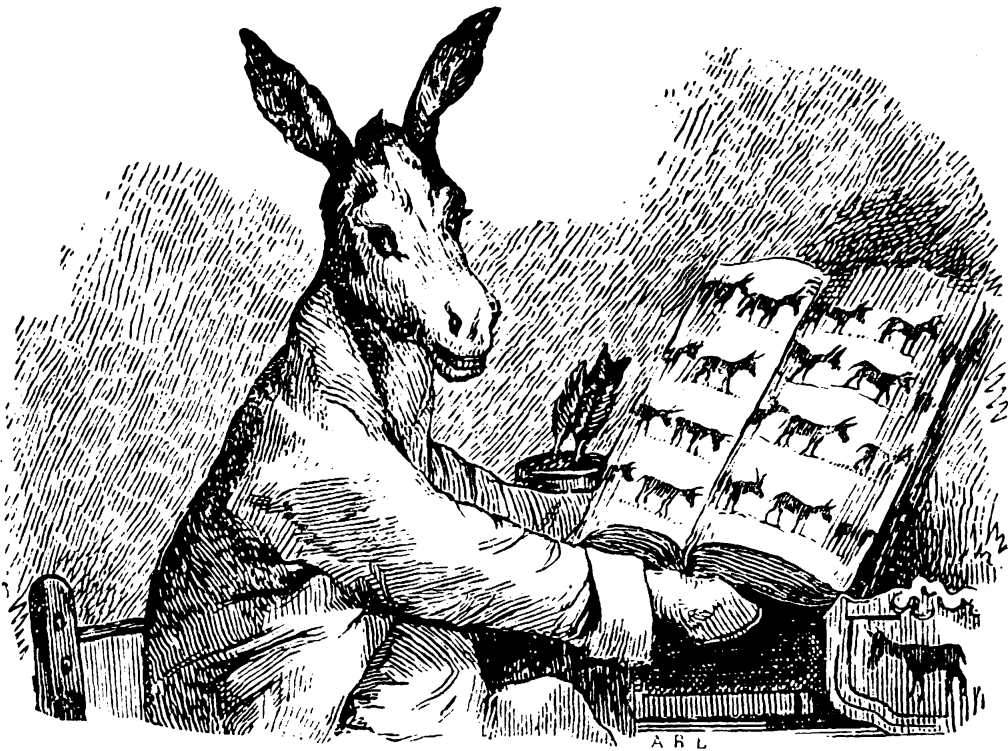


rectionnel des Espagnols contre la dynastie bonapartiste. Affichant des sympathies françaises, il stigmatisait par la gravure les événements de la guerre d'Espagne, célébrait les hauts faits des Espagnols et gravait cette célèbre planche, qui représente l'aigle impérial, déplumé et sinistre, fuyant sous les bâtons des paysans.

De cette époque date la série d'eaux-fortes connues sous le nom de *la Tauromachie*. Goya, comme tout bon Espagnol, était un admirateur passionné des courses

de taureaux. Il a retracé ces combats populaires avec toute la verve et le pittoresque qu'ils comportent.

Les Proverbes, au nombre de dix-huit, parurent en même temps; il les appela d'abord *Sueños* (songes). Ce sont des compositions extravagantes où l'on pourrait trouver des allusions politiques. La plus curieuse est celle qui représente des hommes se soutenant dans les airs au moyen d'ailes artificielles, dans laquelle Goya a étudié avec une imagination fantastique et sans



JUSQU'À SON AÏEUL! — *Les généalogistes et les rois d'armes ont tourné la tête à ce pauvre Annibal; il n'est pas le seul.*

aucun souci du côté scientifique ce même problème de l'aviation, qui avait préoccupé deux siècles auparavant un autre peintre de génie, Léonard de Vinci.

Les Prisonniers, autres planches gravées, ont une signification philosophique; c'est une protestation contre les pénalités, et cette protestation est un chef-d'œuvre digne de Rembrandt.

Obras sueltas, eaux-fortes séparées, ne font point série; Goya les a gravées sans arrière-pensée de les réunir en collection. Ce sont: *l'Avenir*, *Dieu vous le rende*, *les Majas*, *le Garrot*, la très célèbre planche

qu'il exécuta directement sur le cuivre d'après nature à Séville, appuyé sur le rebord d'une fenêtre donnant sur la place des exécutions; *la Balançoire*, où l'on voit un gueux se balançant au bout d'une corde.

VIII. RETOUR DE FERDINAND VII LA VILLA DE GOYA

En 1814, au retour de Ferdinand VII, Goya, avec la plus inconsciente désinvolture, se présenta pour reprendre sa place à la cour. Mais Ferdinand (1) lui tint quelque

(1) Ferdinand VII. Voir *Contemporains*, n° 242.

temps rigueur, à raison de son attitude pendant la domination des Bonaparte. Toutefois, il finit par lui commander son portrait équestre, comme au premier peintre de son royaume.

Goya exécuta ce magnifique chef-d'œuvre dont une copie figure à l'Académie de San-Fernando.

Quand le tableau fut achevé, le roi fit appeler Goya et lui dit d'un ton courroucé :

— Goya, tu as mérité, en notre absence, l'exil et plus que l'exil, la corde; mais tu es un grand artiste, et nous oublions tout.

Goya, rentré en grâce, reprit ses fonctions de peintre de la cour.

Wellington, (1) de passage à Madrid après les événements de 1814, voulut avoir son portrait par le grand maître espagnol. Voici ce que raconte à ce sujet M. L. Matheron :

Un jour qu'il posait dans l'atelier du peintre, il eut la malheureuse pensée de lui adresser, sur je ne sais quel détail de son portrait, une observation vulgaire et bourgeoise.

Or, Goya avait un tel respect pour l'inspiration, cette conseillère jalouse et impérieuse de tous les pionniers de la pensée, que lorsqu'il était en communication avec elle, il condamnait ses visiteurs et ses modèles au mutisme le plus absolu : c'est qu'un seul mot suffisait pour rompre le charme, et il n'était pas rare de voir alors Goya jeter palette et pinceau et rester plusieurs jours sans pouvoir rien produire. L'observation du maréchal tomba sur la tête du peintre comme une douche d'eau froide et le mit hors de lui. Dans un accès de fureur sauvage, il saisit une épée, et, prompt comme la pensée, il s'élança sur le général et l'aurait percé de part en part si celui-ci n'eût relevé l'arme d'un mouvement aussi rapide. Et cet homme endiable avait pourtant alors soixante-huit ans.

Cette aventure obligea Goya à faire un petit voyage extra muros. Quelques jours après, le duc, riant de l'algarade, renonça à demander au roi réparation de la vivacité grande de son peintre. Cette fois, le portrait s'acheva sans encombre. (2)

Peu après, Ferdinand VII, pour prouver au peintre son amitié et sa confiance, lui commanda une série de tableaux représentant les principales scènes de la guerre contre Napoléon, et en particulier le siège de Saragosse.

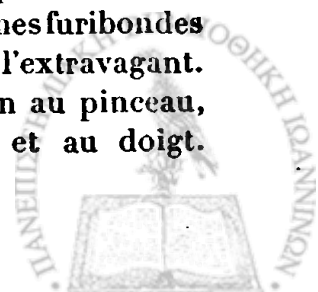
Goya accepta avec empressement et voulut même visiter les lieux où s'étaient passés les faits les plus décisifs de cette campagne meurtrière. Malheureusement, le voyage fut très pénible à cause de l'excitation populaire. Il s'était mis en route avec son ami Gil Ranz, et, comme celui-ci ne pouvait lui parler que par signes, on les prenait pour des espions et peu s'en fallait qu'on ne leur fit un mauvais parti. Les voyageurs durent même se cacher à Renales; ils y restèrent peu de jours et regagnèrent promptement Madrid. Le voyage fut donc stérile, et, devant ces difficultés, Goya renonça à poursuivre l'œuvre demandée.

L'année suivante (1817), à la prière du Chapitre de la cathédrale de Séville, il se rendit dans cette ville pour y peindre un tableau religieux. Il se logea chez un ami José Arango et, pour le remercier de son hospitalité, il fit le portrait de la fille de son hôte. Dès qu'il l'eut terminé, il exécuta pour la cathédrale le grand tableau des *saintes Justine et Rufine*, qui se ressent un peu de la vieillesse du maître et manque d'ailleurs absolument de sentiment religieux. Cette œuvre achevée, il désira prendre quelque repos et se retira dans sa maison de campagne près du Manzanares, non loin de Madrid, la villa San-Isidro.

C'était un rendez-vous d'arts et de plaisirs. Il s'y menait une existence large et fastueuse. Des fêtes, des réjouissances continuelles animaient cette belle retraite; la maison, assez modeste, était entourée d'un vaste parc, ordonné sur les propres indications du maître. Lui-même en avait décoré à fresque les pièces intérieures. Son imagination s'était donné libre cours pour représenter sur ces murs des scènes de haute fantaisie ou de puissantes et bizarres conceptions, comme pouvait en rêver un cerveau désordonné : un *Saturne dévorant ses enfants*, une *Judith tranchant la tête d'Holopherne*, un *Sabbat fantastique*, une *Lutte de Bouviers*. Cesont des ébauches furibondes où dominant le terrible et l'extravagant. Goya peignit ces fresques non au pinceau, mais au couteau à palette et au doigt.

(1) Wellington. Voir *Contemporains*, n° 192.

(2) L. MATHERON : *Goya*.



Malheureusement, tout avait été peint à l'huile, et les fresques se sont effritées assez vite.

L'habitation était de dimension très modeste, mais le jardin était assez important. Il contenait vingt-six hectares avec de magnifiques eaux.

La maison, après avoir appartenu aux descendants de Goya, titrés marquis del Espinar, est passée dans des mains étrangères. Un riche Espagnol a pu, à force d'argent et de soins, faire transporter dans son palais la peinture la moins avariée.

Là le peintre se livrait au plaisir violent de la chasse; ses discussions avec les gardes étaient fréquentes: il voulait faire le coup de feu quand bon lui semblait, sans tenir aucun compte des ordonnances.

Vers cette époque (1819 à 1820), Goya, forcé par la vieillesse à un repos qui lui pesait, se mit à peindre à l'aquarelle sur de petits morceaux d'ivoire une quantité innumérable de miniatures qu'il exécutait aussi largement que s'il eût peint à l'huile sur de grands panneaux; il travaillait pour fuir l'ennui, sans but arrêté, effaçant parfois ce qu'il venait d'achever, quelle que fût la perfection de son œuvre, et recommençant immédiatement un autre sujet.

A la fin de la même année, il exécuta pour l'église des Écoles chrétiennes (San-Antonio Abbas) *la Communion de saint Joseph de Calasanz*, fondateur des Écoles pies. Quoique l'exécution de cette toile soit un peu lâchée, on peut la regarder comme une des productions les plus intéressantes du vieux maître. Jamais, depuis le beau *Christ de San Francisco el Grande*, qui figure au musée de Fomento, à Madrid, Goya n'avait exprimé avec tant de vérité la ferveur et la grâce; ce sceptique a merveilleusement rendu la foi et l'ascétisme.

L'âge n'avait pas encore calmé les emportements auxquels le peintre était constamment en proie, car il refusa de livrer cette toile, qui avait donné lieu à une contestation. Le supérieur des Écoles dut faire amende honorable et offrir de doubler le prix convenu, ce qui calma l'artiste et

l'amena à oublier ses propres torts et à donner son travail.

IX. VOYAGE A PARIS

SÉJOUR A BORDEAUX — DERNIERS TRAVAUX

Désabusé de toute chose, considéré par le roi comme un grand artiste indispensable à la cour, mais comme un homme sur lequel on ne pouvait compter; à l'âge avancé du libéralisme, Goya, dont le fils seul survivant des vingt enfants qu'il avait eus, recevait une pension, et qui jouissait lui-même d'une rente considérable, se présenta devant son souverain et lui demanda un congé. Il voulait se rendre à Paris pour consulter les grands médecins de cette capitale.

Goya avait appris le français à l'âge de quarante ans, il le parlait et l'écrivait correctement, comme on peut le voir d'après sa correspondance. Il arriva à Paris vers 1822 et put assister à l'aurore de la seconde Renaissance française. Il vit et apprécia les œuvres de Gros, de Géricault et même de Delacroix qui devait devenir un de ses plus fervents admirateurs. Mêlé à la société romantique du moment, il se lia avec Horace Vernet (1) dont il avait connu le grand-père pour avoir correspondu avec lui à l'occasion des commandes de marine que Ferdinand VII, alors prince des Asturies, avait désiré faire pour la *Casa del Principe* de l'Escurial.

L'absence du peintre dura de 1822 à 1827. Après quelque temps passé à Paris, il vint se fixer à Bordeaux avec une amie de ses vieux jours, M^{me} Weiss, dont la fille devint plus tard maîtresse de dessin de la reine Isabelle II. Connue dans les arts sous le nom de *la Rosario*, M^{lle} Weiss, élève du vieux peintre, s'adonna à la lithographie et reproduisit avec succès le portrait de Goya.

Les années passées à Bordeaux sont des années de calme: on lui conserve ses habi-

(1) Voir *Contemporains*: Gros, p. 532; Horace Vernet, p. 150.

ndes, on le choie, il a pour ainsi dire l'illusion de l'Espagne.

Le poète Moratin, grand libéral, son ami le plus intime avec Cean Bermudez, Pio de Molina, Brugada, le jeune peintre, qui devint peintre de la cour d'Isabelle II, don Juan Muguiro, le vieux Pelleque, qui avait gravé le *saint François de Borja*, Joseph de Carnerero, un fils de don Miguel Goicoéchea, formaient autour de lui une colonie réfugiée. Accoutumés à se voir chaque jour, ils se réunissaient au coin de la rue de la Petite-Taupe, chez Branllio Poc, vivant dans une union interrompue seulement de temps à autre par quelque discussion politique. Goya sortait peu de chez lui, se détachant chaque jour davantage de ce qui n'était pas l'art.

Vêtu d'une longue houppelande grise, coiffé d'un chapeau à la Bolivar, le cou entouré d'une ample cravate et d'un grand col blanc, Goya devint, dans les rues de Bordeaux, une figure légendaire.

Malgré l'âge et les infirmités, il ne pouvait rester inactif; ses délassements eux-mêmes étaient encore un travail. Le soir, à la lampe, il s'amusait à des croquis compliqués, s'exerçant, après avoir posé cinq points sur un carton, à dessiner une figure qui passait par chacun des points donnés. L'artiste n'avait pas davantage abandonné la peinture; ses yeux le trahissaient, mais il peignait, comme Chardin, avec de doubles lunettes et une grosse loupe. Préparant sa toile sans souci de la matière, il exhalait sa rage picturale sur ce qu'il trouvait, un vieux panneau de boiserie, un carton, un papier gras tendu sur une vieille toile; se servant de son doigt recouvert d'un chiffon comme d'une estompe, il pataugeait dans la couleur; ce vieil ouvrier n'avait de plaisir réel à la fin de sa vie que dans ces moments où il se trouvait encore debout, en face d'une toile sa palette à la main devant la nature.

Comme on venait de découvrir la lithographie, Goya s'essaya dans ce genre. Les quatre planches *Courses de Novillos*, exécutées à quatre-vingt ans et signées « Bor-

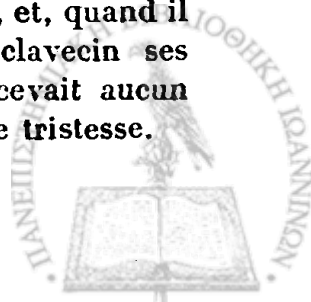
deaux, 1825 » sont connues en France et très appréciées. Trois cents exemplaires en furent tirés qui sont aujourd'hui recherchés par les amateurs.

X. GOYA QUITTE DÉFINITIVEMENT L'ESPAGNE SA MORT A BORDEAUX

Cependant le temps s'écoulait, et Goya, toujours premier peintre de la Chambre, dut rentrer à Madrid. Il se présenta devant Ferdinand VII qui l'accueillit fort bien, mais l'artiste n'avait plus rien à faire en Espagne, ses forces l'abandonnaient et il n'aspirait plus qu'au repos. Il désira revoir, une dernière fois, sa Quinta et les fresques de San-Antonio de la Florida, puis demanda au roi la faveur de quitter définitivement la cour, ce qui lui fut accordé; il dut auparavant poser devant le nouveau peintre du roi, Lopez de Valence, sur la demande expresse de Ferdinand VII, qui tenait à garder son portrait. Ce tableau figure au musée de Madrid au-dessous du *Deux Mai* de Goya.

En 1827, Goya franchit pour la dernière fois les Pyrénées, accompagné de son petit-fils Mariano, et retourna à Bordeaux au milieu de ses amis.

Il ne peignit de 1827 à 1828 que des ébauches furibondes et poussées au noir; il s'irritait de voir la vieillesse le terrasser et, injuste envers ceux qui lui prodiguaient des soins, il entra dans d'épouvantables colères qui mettaient ses jours en danger. Antonio de Brugada, son élève, fut surtout à cette époque son fidèle compagnon et son bâton de vieillesse. Il soutenait les pas chancelants du vieillard, écrivait sur un carnet les choses qu'il voulait lui communiquer ou se faisait entendre par signes; parfois même il essayait de lui rappeler les airs nationaux qu'il avait chantés en accompagnant sur la guitare les *Rondenans* et les *Coplas de l'Aragon*; mais Goya était irrévocablement atteint de surdité, et, quand il promenait lui-même sur le clavecin ses mains tremblantes, il ne percevait aucun son et tombait dans une noire tristesse.



Ses forces s'en allaient, lui-même sentit approcher la mort. Par son petit-fils Mariano, alors auprès de lui, il fit transmettre à son fils Xavier ses dernières volontés. Celui-ci répondit aussitôt qu'il allait se rendre à Bordeaux, heureux de pouvoir embrasser son père. Goya, qui eut toujours un grand amour pour les siens, conçut une grande joie à la pensée de revoir son fils. Il lui écrivit quelques lignes qui sont les dernières tracées par ses mains tremblantes :

Mon cher Xavier, je ne puis t'en dire plus long, une aussi grande joie m'a fait mal et je suis au lit. Dieu veuille que tu viennes chercher tes fils, ma joie alors sera compète. Adieu. Ton père, Francisco.

Don Xavier arriva à Bordeaux, le 3 mars 1828, accompagné de sa famille.

Peu de jours après, le 28 avril 1828, Goya s'éteignit, entouré des siens. Il était âgé de quatre vingt-deux ans et quinze jours. Une chute faite dans un escalier avait accéléré sa fin. Son testament semble indiquer que son incrédulité ne fut pas si sincère qu'on l'a cru : « Nous, François Goya, écrit-il, croyant et professant la religion catholique dans laquelle nous assurons avoir vécu et vouloir mourir..... rédigeons le présent testament. 6 mars 1828. » Ses funérailles eurent lieu avec pompe et avec le concours de la nombreuse colonie espagnole à l'église Notre-Dame de Bordeaux.

Il fut inhumé dans cette ville dans la sépulture des Goicoéchea, à laquelle don Xavier Goya, fils de l'artiste, était allié (1).

« Dans la tombe de Goya, dit Théophile Gautier, est enterré l'ancien art espagnol, le monde a jamais disparu des *Toreros*, des *Majos*, des *Manolas*, des contreban-

(1) Ce tombeau est situé au fond et sur le bord de la Chartreuse de Bordeaux. Haut de deux mètres environ, il est de forme cylindrique et entouré d'une grille de fer. Entre la grille et la pierre, l'herbe croît touffue et inculte : le délaissement est complet. Le sommet est surmonté d'une modeste croix de fer et entouré de petites figurines symbolisant la douleur. Sur la plaque antérieure on lit : *Sépulture de la*

diers, des voleurs, des alguazils et des sociétés, toute la couleur locale de la péninsule. Il est venu à temps pour recueillir et fixer tout cela. Il a cru ne faire que de *Caprices*, il a fait le portrait et l'histoire de la vieille Espagne en croyant servir l'idées et les croyances nouvelles. »

Son buste est dans la galerie du Prado à Madrid. La forte expression du génie a été bien rendue par le ciseau du sculpteur. La tête, aux traits énergiques, se couronne d'une abondante chevelure, qui, d'un beau mouvement, découvre un front haut et magnifique. Les yeux ont un regard fier et dédaigneux ; la bouche a ce pli arqué et ironique si remarquable déjà dans le portrait que Goya a donné de lui-même tête des *Caprices*.

Une tête semblable, une physionomie accentuée dans les traits, indiquent qu'était le caractère de l'homme : une force parfois mal réglée, mais toujours active éloignée du médiocre.

J.-E. DESFORTS

BIBLIOGRAPHIE

PAUL PLAT, *Études sur l'art espagnol*, in-8°, 1891. — CONDE DE LA VINAZA, *Goya*, in-8°, 1867. — C. YRIARTE, *Goya*, in-4°, 1867. — G. BRUN, *Étude sur Goya*, in-4°, 1835. — CHARLES BLANCHERON, *Goya*, in-18, 1858. — PAUL LEFORT, *Étude biographique et critique*, in-8°, 1877. — *Gazette des Beaux-Arts*, (Voir les tables). — *Magasin pittoresque*, 1834. — CÉAN BERMUDEZ, *Dictionnaire des peintres espagnols*, 1800. — THÉOPHILE GAUTIER, *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, article critique, 1842.

famille de Goicoéchea. Sur la plaque opposée, Pio de Molina, ami de Goya, a composé l'inscription suivante :

*Hic jacet
Franciscus a Goya et Lucientes,
Hispaniensis peritissimus Pictor,
Magnaque sui nominis
Celebritate notus,
Decurso, probe, lumine vitæ.
obiit XVI kalendas maii,
anno Domini.
M. DCCC XXVIII
ætatis sue.
L XXXV.
R. I. P.*

