



HAL
open science

Goya dans l'historiographie française, 1842-1900

Agnès Gué

► **To cite this version:**

Agnès Gué. Goya dans l'historiographie française, 1842-1900. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01217336

HAL Id: dumas-01217336

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01217336>

Submitted on 19 Oct 2015

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Agnès GUÉ

Goya dans l'historiographie française
1842 - années 1900
Volume I

Mémoire de recherche
(2nde année de 2^{ème} cycle)
en histoire de l'art appliquée aux collections
présenté sous la direction
de Madame Cristina MARINAS, Maître de Conférences à l'École
Polytechnique, Département Langues et Cultures

Septembre 2014

Résumé

Si Goya intéresse les critiques et les historiens d'art français du XIX^e siècle, il n'est cependant pas considéré comme un artiste de premier plan dans l'histoire de l'art pendant cette période.

Pourtant, les travaux français sur Goya à cette époque sont novateurs ; on y trouve ainsi les premiers catalogues de l'œuvre gravé et peint du maître aragonais.

Le recueil gravé des *Caprices*, qui compte parmi l'une des premières œuvres mentionnées de cet artiste, est sans doute aussi la plus connue en France : la découverte de ce recueil marque l'historiographie française sur Goya, dont l'œuvre est parfois réduite à cette série, ce qui fait considérer l'artiste comme le premier graveur espagnol, tandis que sa peinture, mal connue est peu appréciée en général.

L'intérêt pour Goya en France est aussi lié à l'idée d'un artiste au caractère typiquement espagnol, illustré par l'œuvre du maître aragonais.

Malgré l'accroissement de la connaissance de l'œuvre de Goya, les auteurs du XIX^e siècle restent souvent trop attachés aux idées proposées dans les travaux de leurs prédécesseurs, ce qui peut les empêcher de porter eux-mêmes une appréciation sur l'œuvre de Goya et de reconsidérer sa place dans l'histoire de l'art.

Toutefois, un changement semble se produire à la fin du XIX^e siècle et dans les années 1900 : l'influence de Goya sur les artistes français de cette époque est fréquemment relevée et ne peut que démontrer l'importance de l'artiste espagnol.

Enfin, en 1900, suite au retour des cendres de Goya dans sa patrie, à lieu à Madrid une exposition rétrospective où l'on peut surtout admirer des portraits peints par Goya. La diffusion de photographies de ces œuvres dans les ouvrages du début du XX^e siècle semble en partie modifier la perception de Goya en France. Sa technique est alors en partie réhabilitée, même si certains clichés demeurent chez les auteurs, comme l'idée selon laquelle l'œuvre de l'artiste espagnol est non seulement représentative de son caractère mais aussi de celui de la nation espagnole en général.

Mots-clés :

Goya

Historiographie

Réception

Carderera

Gautier

Matheron

Yriarte

Lefort

Lafond

Caprices

Remerciements

Nous remercions tout particulièrement Madame Cristina Marinas, Maître de Conférences à l'Ecole Polytechnique (Département Langues et Cultures), pour avoir accepté d'être notre directrice de mémoire, pour les précieuses recommandations qu'elle nous a prodiguées dans l'élaboration de notre problématique et de notre plan, pour les nombreux conseils de lecture qu'elle nous a donnés, et pour tout le temps qu'elle nous a consacré pendant cette année.

Nous tenons à remercier vivement Madame Anne Ritz-Guilbert, docteur en histoire de l'art et chargée de mission à l'Ecole du Louvre, qui a bien voulu déléguer à Madame Marinas la direction de notre travail, pour l'aide qu'elle apportée à notre réflexion à travers ses cours de méthodologie.

Notre reconnaissance va également à Madame Véronique Gérard-Powell, Maître de Conférences honoraire à l'Université Paris-Sorbonne et au Centre André Chastel, qui a accepté de faire partie du jury de la soutenance.

Nous tenons enfin à exprimer notre gratitude à tous ceux qui ont pris de leur temps pour relire notre travail.

Avant-propos

Avant de commencer à étudier la place de Goya dans l'historiographie française, il convient de faire l'inventaire rapide des principaux travaux ayant pour objet la réception de cet artiste dans la France du XIX^e siècle et qui nous ont servis pour réaliser ce mémoire. L'étude de la réception de Goya débute assez tôt au XX^e siècle : en 1935, à l'occasion d'une exposition à la Bibliothèque Nationale de France, Jean Adhémar (attaché au Cabinet des Estampes) publie une étude majeure sur ce sujet dans le catalogue de l'exposition.

On s'intéresse aussi d'abord au problème de l'œuvre gravé ; ce qui est lié à la possession d'un fonds important au Cabinet des Estampes. Adhémar signale l'importance de Paris pour la réception de Goya, importance aussi liée au rôle des artistes romantiques. L'étude de Jean Adhémar est sans cesse réutilisée dans les ouvrages sur la réception et donne un aperçu synthétique et global sur le sujet.

En 1947, Lafuente- Ferrari publie un catalogue d'exposition dont la troisième partie est dédiée à l'influence de Goya dans la peinture postérieure et notamment dans l'art français du XIX^e siècle (ce dernier point s'appuie largement sur l'étude de Jean Adhémar) et à la fin du catalogue, figurent quelques anciens articles majeurs du XIX^e siècle sur Goya.

Dix ans plus tard, en 1957, Michel Florisoone écrit un article sur la découverte des *Caprices* par Delacroix, thème souvent évoqué dans les autres ouvrages et qui représentait une question importante dans la réception de l'œuvre de Goya en France.

Deux autres ouvrages¹ intéressent la réception de Goya en France au XIX^e siècle, même s'ils ont pour objet d'étude la peinture espagnole et la France en général.

Dans les années 70 l'étude des dessins de Goya est renouvelée par Pierre Gassier (il rédige le catalogue des dessins), qui s'intéresse aussi dans un article à la diffusion de ces dessins au XIX^e siècle.

¹Cat. d'exp. , *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France*, sous la direction de LACLOTTE, Michel, MESURET, Robert, BATICLE, Jeanine, Paris, Palais du Louvre, Musée des Arts décoratifs, janvier-avril 1963, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1963.

LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988.

En 1970 est publié l'ouvrage majeur sur la réception de Goya, intitulé *Goya and his critics*, de Nigel Glendinning. Il s'agit d'une étude générale de la réception de Goya selon divers points de vue critique. L'ouvrage s'intéresse surtout aux acteurs de la réception. Il analyse globalement certaines publications françaises sur Goya au XIX^e siècle.

Il faut signaler aussi un article de Jeannine Baticle², qui étudie de façon très synthétique Goya dans l'historiographie française au XIX^e siècle.

Une des études les plus récentes sur la réception de Goya (*Goya graveur*. Paris, Petit Palais, 13 mars-8 juin 2008) s'intéresse encore une fois de plus à son œuvre gravé et à sa diffusion en France, et reprend beaucoup les travaux de Jean Adhémar, notamment. L'apport principal de ce catalogue d'exposition est l'étude de la collection Dutuit.

Enfin, les dernières études sur la réception de Goya (journées d'études au Louvre en 2013, mais qui n'ont pas donné lieu à une publication de compte-rendus) semblent s'intéresser à de nouveaux thèmes tels que l'exposition des *Peintures Noires* à Paris et la diffusion de faux Goya, dès le XIX^e siècle.

Ce dernier sujet est à mettre en rapport avec la mise en doute récente de l'authenticité de certaines œuvres connues telles que *Le Colosse* et *La Laitière de Bordeaux*.³

Nous aurons d'ailleurs l'occasion d'aborder ponctuellement le problème du faux⁴ qui n'est pas sans rapport avec la diffusion et la connaissance de l'œuvre de Goya telle qu'elle apparaît dans l'historiographie.

Nous avons donc essayé de comprendre plus précisément l'intérêt suscité par Goya en France à cette époque, en analysant notamment les discours portés sur les œuvres, ainsi que les choix d'éventuelles reproductions. Cela nous a notamment permis de nous intéresser aux méthodes utilisées par les critiques et les historiens d'art.

² BATICLE, Jeannine, « La critique d'art et Goya dans la seconde moitié du XIXe siècle. Invention et cristallisation des topiques », p. 197-203, dans HELD, Jutta, *Goya neue forschungen Herausgegeben von Jutta Held*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994.

³ Cat. d'exp. *Goya's last works*, sous la direction de GALASSI, Grace et BROWN, Jonathan, New York, the Frick Collection, 22 février- 14 mai 2006, New Haven, Londres, Yale University Press, 2006.

⁴ Nous avons eu la chance de suivre cette année à l'Ecole du Louvre un cours de Jacqueline Lichtenstein sur le faux artistique ; cela nous a donné l'occasion de nous y intéresser un peu au cours de notre travail sur Goya.

Sommaire

Résumé	1
Remerciements	2
Avant-propos	3
Sommaire	5
Introduction.....	7
I-L'émergence et la construction de Goya en France au XIX^e siècle.....	10
1-L'intérêt pour l'Espagne et premières mentions de Goya.....	10
1-1- La découverte de l'art espagnol 1810-1837 et la recherche d'une image de l'Espagne.	10
1-2- Goya et la galerie espagnole de Louis-Philippe (1838-1848) : des œuvres peu remarquées.	14
2- L'article de 1842 : Goya, dernier peintre de l'ancienne école espagnole.	17
2-1- Le poids des Caprices dans cet article (et dans les précédents).	17
2-2-Difficulté pour définir l'œuvre de Goya, et notamment les Caprices.	20
2-3-Le recours à la comparaison et la recherche de filiations artistiques.....	23
3-De la fin des années 1850 à la fin des années 1870 : l'âge d'or de l'historiographie française sur Goya.	27
3-1-Vision générale de la période : faits expliquant cet essor de l'historiographie.....	27
3-2- 1858 : Matheron, la première biographie sur Goya et l'intérêt pour le personnage.	31
3-3-Le rôle fondamental de Valentín Carderera.	37
3-4-Charles Yriarte et Paul Lefort : deux acteurs principaux dans la construction de Goya. Une certaine rivalité ?	40
II- Connaissances et jugements généraux portés sur l'œuvre de Goya : un artiste au talent inégal et faisant exception	48
1-Le dernier peintre espagnol et le premier graveur espagnol.....	48
1-1-Œuvres visibles et connues par les Français.	48
1-2-Un talent inégal.	54
1-3- La hiérarchie des genres et des peintres : la place spéciale du Christ en croix de Goya.....	57

1-4-Le premier graveur espagnol et l'intérêt pour les Caprices.	60
2- Goya et les artistes français du XIX^e siècle.	64
2-1- Constat de son influence.	64
2-2- Artiste atemporel, d'hier et d'aujourd'hui.	65
2-3- Goya, un nouveau modèle pour les artistes ? Le Musée des copies et le cas des Femmes au balcon.	67
2-4- L'œuvre de Goya, un moyen pour introduire et connaître l'œuvre de Velázquez.	72
3- Moyens de diffusion des œuvres de Goya en France.	75
3-1- La description comme moyen premier de reproduction des œuvres.	75
3-2- Les portraits de Goya et les œuvres gravées fréquemment reproduites.	79
3-3- Démarches novatrices de Gustave Brunet et de Charles Yriarte.	84
III- Diffusion et changement dans la connaissance de l'œuvre de Goya entre la France et l'Espagne : fin du XIX^e siècle, années 1900.	90
1- Fin du XIX^e siècle : vers une plus large diffusion de l'œuvre de Goya ?	90
1-1- Antoine de Nait : ouvrage d'histoire de l'art ou ouvrage d'artiste?	92
1-2- 1896, une exposition des Caprices de Goya et l'intérêt plus général pour l'artiste.	95
1-3- Un intérêt relancé, le retour des cendres.	97
2- L'exposition Goya 1900 : une nouvelle étape dans l'historiographie.	101
2-1- Une exposition, résultat des recherches du XIX ^e siècle (surtout françaises et espagnoles)	101
2-2- La présentation de nouvelles œuvres, inconnues du public (notamment du public français).	103
2-3- Conséquences de cette exposition en France autour de 1900.	108
2-4- Goya réhabilité ?	112
Conclusion	115
Bibliographie	119

Introduction

Notre étude porte sur la place de Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle.

Le cadre chronologique choisi -1842, années 1900 - correspond à la principale période de développement de la connaissance française sur Goya, phénomène qui est lié à l'intérêt croissant que l'on manifestait alors pour l'art espagnol.

C'est en effet en 1842 que Théophile Gautier écrit un article sur Goya, accompagné du premier catalogue raisonné de l'œuvre gravé ; ce texte va devenir une référence pour les auteurs suivants, et c'est à l'époque du Second Empire que de nombreuses et importantes études sur Goya paraissent.

En 1900, est organisée à Madrid la première grande exposition dédiée au maître aragonais. Cet événement constitue une autre étape décisive pour l'historiographie, car de nouvelles œuvres vont être découvertes alors.

Il s'agit donc, au cours de cette période, d'analyser plus précisément la manière dont Goya est perçu par l'historiographie française, c'est-à-dire de l'ensemble des écrits (de natures variées ; articles de revues d'art ou non, ouvrages d'histoires de l'art, compte-rendus de voyage et guides...) traitant de Goya au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle : en effet si l'importance de certains ouvrages a été soulignée à plusieurs reprises, il nous semble que certains points ont été délaissés, notamment pour ce qui est des reproductions d'œuvres dans les publications sur Goya, ou encore la fascination exercée par le personnage même du peintre, qui est à relier à l'intérêt suscité par son œuvre.

Ainsi, au XIX^e siècle où l'école espagnole est encore mal connue, Goya occupe une place spécifique dans l'histoire de l'art ; il est souvent considéré comme le dernier représentant de l'ancienne école espagnole, qui résume les styles de ses prédécesseurs, et en particulier Velázquez.

Ce jugement n'a rien d'étonnant lorsque l'on constate que, par ailleurs, dans la majorité des ouvrages et écrits du XIX^e siècle sur Goya, l'originalité est la caractéristique qui lui est reconnue et qui le définit. Nous reviendrons sur ce terme d'originalité au cours de notre travail, pour essayer de comprendre ce qu'il recouvre exactement, dans le cas de Goya.

On voit déjà que les auteurs du XIX^e siècle ont du mal à définir l'art de Goya de manière précise, ce qui laisse supposer que ces mêmes auteurs ont pu éprouver des difficultés pour le situer dans l'histoire de l'art, d'autant plus que l'école espagnole n'était pas aussi considérée et connue que l'école italienne.

Il importe donc de savoir si la place de Goya dans l'histoire de l'art de la seconde moitié du XIX^e siècle, entendue comme la période comprise entre 1842 et le début des années 1900, est restée dépendante d'œuvres et de textes déjà connus ou si elle n'a pas été influencée par la prise en compte de nouvelles découvertes.

Répondre à cette interrogation nécessite d'étudier tout d'abord l'émergence et la construction de Goya en France au XIX^e siècle, sachant que ce phénomène se cristallise très tôt autour du recueil des *Caprices*. Après quelques précisions utiles pour contextualiser les débuts des travaux sur Goya, nous étudieront plusieurs des écrits influents de l'époque : cela nous permettra de saisir les apports et appréciations respectifs des différents auteurs.

Après cette première partie, traitée de façon chronologique, nous pourrons mieux appréhender les jugements fréquemment portés sur Goya et son œuvre dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Ce sera l'occasion d'approfondir certains aspects, déjà évoqués au premier chapitre.

Nous constaterons ainsi que les œuvres de Goya ont été estimées de valeur inégale et que le peintre n'a donc pas été considéré comme un modèle à suivre. Nous verrons toutefois que l'intérêt pour l'œuvre de Goya (jugée parfois sévèrement) se double de l'intérêt pour le personnage même de l'artiste espagnol ; ce que nous aurons l'occasion de constater à plusieurs reprises tout au long de notre travail. Nous nous intéresserons aussi aux démarches de certains auteurs.

Nous serons alors bien armés pour revenir à une approche chronologique et traiter la question de la diffusion accrue de la connaissance de Goya, qui s'opère à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Ce phénomène de diffusion est aussi dû à la généralisation de l'utilisation des reproductions photographiques dans les ouvrages

d'histoire de l'art⁵ : il nous semble que c'est dans ce domaine qu'il faut avant tout voir l'impact de l'exposition de 1900 sur les travaux français du début du XX^e siècle, qui réutilisent les photographies réalisées lors de l'exposition.

⁵ BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin-Michel, 1986, p.403 : « L'illustration photographique ne deviendra possible que lorsqu'on pourra impressionner en creux d'après des positifs photographiques une plaque de métal, pour obtenir dans des atelier de photogravures des images en grand nombre. Cela ne se fera que dans les années 1875-1880 ».

I-L'émergence et la construction de Goya en France au XIX^e siècle.

Cette émergence a lieu en trois étapes : c'est l'intérêt manifesté pour l'Espagne qui vaut tout d'abord à Goya d'être connu. Mieux que d'autres peintres pourtant célèbres, il semble incarner ce pays. Puis, le nombre d'études sur ce peintre s'amplifie entre la fin des années 1850 et la fin des années 1870.

1-L'intérêt pour l'Espagne et premières mentions de Goya.

1-1- La découverte de l'art espagnol 1810-1837⁶ et la recherche d'une image de l'Espagne.

C'est surtout à partir du début du XIX^e siècle, avec les guerres napoléoniennes en Espagne (1808-1813)⁷, que se développe l'intérêt français pour la péninsule ibérique⁸ ; de nombreuses œuvres et objets d'art de maîtres espagnols vont être rapportés en France à ce moment.

Citons ainsi le cas fameux du Maréchal Soult qui rassemble cent-neuf œuvres espagnoles dans sa collection de tableaux, ou encore celui du Baron d'Empire Mathieu Favier, intendant général des armées et pair de France qui se constitue lui aussi une collection riche en œuvres espagnoles.⁹

Les campagnes s'y révèlent particulièrement difficiles¹⁰ pour Napoléon, il n'est donc pas étonnant de trouver des estampes immortalisant les victoires françaises. En effet, on peut penser que l'empereur qui sait parfaitement utiliser la presse pour augmenter son prestige,

⁶ Nous reprenons ces dates de l'ouvrage de Lipschutz : LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, p.79 « El periodo del descubrimiento : 1810-1837 ».

⁷ Sur ce point, voir Pérez, p.497-500 et Tulard, p.345-349.

⁸ Cf. LIPSCHUTZ, *Op.cit.*, p.20.

⁹ *Idem*, p.47, p. 52 et 61.

¹⁰ TULARD, Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, 1^{ère} éd., s. l., Arthème-Fayard, 1987, rééd. s.l, Arthème-Fayard, 2010, p. 347.

comme il l'a fait pour ses campagnes d'Italie,¹¹ agit de même pour ses autres entreprises, en mettant en avant ses réussites.

Nous avons notamment trouvé des lithographies éditées par Charles Motte illustrant le *Combat de Somosierra, le Passage du pont et prise de la ville de Castellon de la plana* (illustration pour le recueil *Victoires et conquêtes*, tome 20^{ème}, 1810, p.22.), *le Combat de Valls (le 25 février 1809)*¹² et aussi des lithographies de Godefroy Engelmann ; qui est l'un des imprimeurs développant la récente technique de la lithographie à Paris.¹³

Charles Motte fait aussi publier en 1824 un recueil de dix lithographies d'après les *Caprices* de Goya, qu'il intitule *Caricatures espagnoles, ni plus ni moins* : l'édition de ce recueil se rattache donc au contexte des années précédentes, où plusieurs éditeurs publient des lithographies de la guerre d'Espagne (Ambroise Tardieu, Imprimerie Bougeard, Langlumé, Sentex, C. Langlois, Lacroix...)¹⁴ et où l'attrance pour la péninsule se développe. C'est aussi l'époque à laquelle l'art espagnol est découvert (plus précisément dans les années 1810-1837¹⁵) et où l'intérêt des français se concentre autour de certains artistes tels que Goya, Murillo et Vélazquez dont l'interprétation des œuvres contribue à la création d'une image romantique de l'Espagne :

« Como se ha visto, Goya y Murillo dieron vida a la imagen romántica de la española en su belleza a la vez real e idealizada ; por su parte, Velázquez dio forma [...] al rey y al grande de España en su majestad inaccesible y su magnificencia altiva e incluso llena de soberbia.¹⁶

¹¹TULARD, Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, 1ère éd., s. l., Arthème-Fayard, 1987, rééd. s.l, Arthème-Fayard, 2010, p.83-84.

¹² Ces estampes sont conservées au Musée de l'Armée, portefeuille Empire, n°III, sur l'Espagne.

¹³Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit-Palais, 13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.92 : un des amis de Goya, José María Cardano s'est « installé à Paris en juillet 1822 pour s'initier aux nouvelles techniques lithographiques, perfectionnées en France par Charles de Lasteyrie et par Engelmann. Goya n'eut de cesse de reprendre contact avec lui. Ce fut peut être même la raison principale de son séjour dans la capitale. »

Voir aussi FLORISOONE, Michel, « La raison du voyage de Goya à Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1966, p.327-332, voir notamment p.329.

¹⁴ Musée de l'Armée, portefeuille Empire, n°III, sur l'Espagne.

¹⁵LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, p.79, 3-« El periodo del descubrimiento : 1810-1837 ».

¹⁶*Idem*, p.79, 3-« El periodo del descubrimiento : 1810-1837 », p.202.

En 1823, le roi de France Louis XVIII souhaite mettre fin à la révolution de 1820 pour rétablir la monarchie absolue de Ferdinand VII. Il envoie alors en Espagne une armée, « les cent mille fils de Saint-Louis », cet événement est une nouvelle occasion de découvrir l'Espagne. Ainsi, on compte parmi ces soldats un certain Louis Viardot et le futur Baron Taylor qui tous deux auront un rôle non négligeable dans la diffusion de l'art espagnol en France.¹⁷

Le rôle de Viardot est particulièrement important car il est l'auteur des premiers guides français du Musée du Prado où il signale, quoique brièvement, les quelques œuvres de Goya alors exposées.

Au début du XIX^e siècle, on trouve donc un certain nombre d'auteurs voyageant à travers l'Espagne. Ils en étudient l'art, et tentent de comprendre la particularité des artistes espagnols, qui ne sont considérés comme formant une école indépendante qu'après les guerres napoléoniennes, étant jusque-là rattachés le plus souvent à l'école italienne.¹⁸

Citons ainsi, par exemple, l'ouvrage¹⁹ du diplomate français Jean-François Bourgoing (édité en 1788 et réédité notamment en 1803) où il désigne Goya d'abord comme un peintre de mœurs, puis comme portraitiste (1803).

Il y a aussi les ouvrages illustrés de Laborde (1806) et Lebrun²⁰ (1809). Ce dernier se constitue lui aussi une collection de tableaux, aidé par Frédéric Quilliet.

Quilliet publie en 1816 un *Dictionnaire des peintres espagnols* puis en 1825 un ouvrage sur les arts italiens où il cite Goya comme peintre de fresques et il le caractérise comme un

¹⁷Cat. d'exp. *Manet-Velazquez : the French Taste for Spanish Painting*, sous la direction de TINTEROW, Gary, LACAMBRE, Geneviève, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002- 12 janvier 2003, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 4 mars-8 juin 2003, Paris, RMN, New York, the Metropolitan Museum of Art, 2003, p.33.

¹⁸LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, p. 20.

¹⁹ L'ouvrage de 1788 s'intitule *Nouveau Voyage en Espagne, ou Tableau de l'Etat Actuel de cette Monarchie, ouvrage dans lequel on a présenté avec impartialité tout ce qu'on peut dire de plus neuf, de plus avéré et de plus intéressant sur l'Espagne, depuis 1782 jusqu'à présent*, Paris.

Celui de 1803 s'intitule : *Tableau de l'Espagne Moderne*, Paris, Levrault, 1788. 3 vol.

Voir GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven and London, Yale University, 1977, p. 255-256.

Et Cf. LIPSCHUTZ, *Op. Cit.*, p. 36-37.

²⁰ Pour la biographie de Lebrun, voir HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, 1^{ère} éd., s.l., Phaidon Press Limited, 1976, trad. de l'anglais par Robert Forh, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1993, p.43-51. Lebrun (1748-1813) est un marchand et un amateur, entre 1807 et 1808, il voyage en Italie et en Espagne.

artiste philosophe²¹. Lebrun publie en 1809 un livret de sa collection, où il mentionne des œuvres gravées de Goya d'après des tableaux de la collection royale.

Ces ouvrages, selon Lipschutz, se situent dans une période de préparation²² à la découverte de l'art espagnol par les français et comptent aussi parmi les premiers textes français faisant mention de Goya.

Dans des écrits sur l'Espagne comme par exemple *Le Voyage pittoresque* (1826)²³ du Baron Taylor, l'auteur s'intéresse aux mœurs, aux coutumes des espagnols.

Il n'est donc pas étonnant qu'avec l'intérêt croissant pour l'école espagnole et la multitude des voyages réalisés par des français à travers la péninsule, on cherche à trouver un artiste pouvant résumer l'essence et le caractère de l'Espagne, que les auteurs s'efforcent à cerner.

Il nous semble que la naissance de l'intérêt de la France pour Goya est liée à ce phénomène, car très tôt, les auteurs y voient un artiste représentatif de la tradition espagnole pour ce qui est de l'art, de la littérature et aussi des mœurs, des traditions. Ainsi, on peut lire chez Taylor, au sujet de Goya : « ce sont les mœurs de la Célestine et de Lazarille de Tormès et de l'aventurier Buscon ; c'est Cervantès ».²⁴

Cette « littérisation » de l'œuvre de certains peintres, dont Goya, bien expliquée par Ilse Hempel Lipschutz²⁵ est basée le plus souvent chez les auteurs du XIX^e siècle, sur la seule connaissance des *Caprices* œuvre qui est considérée comme représentative des mœurs espagnoles²⁶, comme nous allons le voir plus précisément par la suite.

L'intérêt suscité par Goya est donc dû au fait qu'il correspond particulièrement bien à l'image romantique de l'Espagne que les auteurs ont mise en place, notamment avec les

²¹ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 257 : *Les Arts italiens en Espagne ou Histoire des artistes italiens qui contribuèrent à embellir les Castilles*, Rome, 1825.

²² LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, p. 32-45.

²³ Cf. GLENDINNING, *Op. Cit.*, p.257 pense que les passages sur Goya p.115-116 datent de 1838, même si la date de 1826 apparaît sur la page de titre.

²⁴ TAYLOR, Justin, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris, Gide fils, 1826, p.115.

²⁵ Cf. LIPSCHUTZ, *Op. Cit.*, p. 232 sur la littérisation de l'œuvre de Goya par Taylor.

²⁶ Voir aussi GAUTIER, Théophile, *Tra los montes*, Paris, Victor Magen, 1843, p. 56 ; l'auteur reconnaît que les « abominables mégères des *Caprices* », sont des « portraits d'une exactitude effrayante », p.127, il parle de la *Tauromachie* de Goya au sujet des corridas qu'il a vues.

récits de voyage et autre ouvrages littéraires. Ceux-ci, après 1838, (date d'ouverture de la galerie espagnole au Louvre) reprennent souvent les topiques déduits par la critique à partir des œuvres exposées.²⁷

Cette idée de correspondance entre le caractère typiquement espagnol et l'art²⁸ de la péninsule - dont l'œuvre de Goya est jugée spécialement représentative - va être reprise par de nombreux auteurs (ceci encore au début du XX^e siècle, avec Lafond) et est parfaitement exprimée en 1867 par l'un d'entre-eux, Charles Yriarte, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir :

« Un grand artiste ne se mêle pas impunément à la vie du populaire, il incarne en lui le génie d'une nation et devient un type. Goya n'est pas seulement un Espagnol, c'est l'Espagnol; il n'est pas un Aragonais, c'est *l'Aragonais* ; il a toutes les qualités de sa nation, comme il en a tous les défauts; il est chevaleresque, plein d'illusions, irascible, intolérant, inégal, entêté et loyal; il déteste l'étranger, persécute l'ignorance et la barbarie, et donne lui-même les exemples les plus étranges de fanatisme politique »²⁹

1-2- Goya et la galerie espagnole de Louis-Philippe (1838-1848) : des œuvres peu remarquées.

La constitution de la galerie espagnole est la première occasion pour le public de découvrir cette école de peinture, et notamment des tableaux de Goya, dont l'œuvre connue par les amateurs se limite alors surtout aux *Caprices*, comme en témoigne d'ailleurs la notice du catalogue de la galerie qui ne manque pas d'y faire allusion: « Il a gravé à l'eau-forte plusieurs tableaux de Velazquez, et à l'*Aqua-Tinta* un recueil de scènes satiriques ».³⁰

²⁷ BATICLE, Jeanine, MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981 Baticle Marinas, p. 25.

²⁸ *Idem*, p.24. Voir aussi KRIS, Ernst, KURTZ, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1^{ère} éd., Vienne, Krystall Verlag, 1934, éd. anglaise, s.l., Yale University Press, éd. française, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1979, p. 159, l'œuvre est considérée comme l'« enfant de l'artiste », et est donc représentative de sa personnalité.

²⁹ YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 29.

³⁰ Anonyme, *Notice des tableaux de la galerie espagnole exposés dans les salles du musée royal au Louvre*, Paris, Crapelet, 1838, p. 30.

La galerie espagnole de Louis-Philippe témoigne du goût pour l'Espagne qui s'est développé jusqu'alors, et peut être considérée à ce titre comme en étant le résultat.³¹

Le contexte politique de l'Espagne, favorisa même les projets du roi Louis-Philippe.

En effet, en 1835 la suppression de l'ordre jésuite (décret de Toreno) et les mesures anticléricales de Juan Alvarez Mendizábal, visant à supprimer les couvents comptant moins de vingt religieux, ont pour conséquence la mise en circulation de nombreuses œuvres d'art qui, sortant de leur lieux d'origine, peuvent être plus facilement acquises.³²

C'est justement en 1835 que le baron Taylor, accompagné du peintre Adrien Dauzats (avec qui il avait déjà travaillé³³) part pour Madrid afin de rassembler la future collection de peintures espagnoles du roi Louis-Philippe. Ils retournent en France en 1837, en rapportant environ cinq-cent tableaux³⁴, dont les *Manolas au balcon* (**figure 27**) de Goya, que Taylor acquiert auprès de Javier Goya en 1836.³⁵

Les œuvres du maître aragonais sont de qualité, de sujet variés et de nature à intéresser les auteurs qui font des rapprochements littéraires : il y a ainsi *Lazarille de Tormes* (n°102, p.31), le *portrait de la duchesse d'Albe* (n°103, p. 31), les *Manolas au balcon* (ou *Femmes de Madrid*, n°99, p.30). Cette dernière œuvre a marqué l'esprit des contemporains, elle est fréquemment citée au XIX^e siècle, étant considérée comme représentative de l'Espagne.

Pourtant, les tableaux de Goya ne sont guère appréciés³⁶, comme on peut le lire dans plusieurs écrits de l'époque :

³¹ LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, p.151.

³² *Idem*, p.153. BATICLE, Jeanine, MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1981, p.16. Voir aussi Cat. d'exp. *Manet-Velazquez : the French Taste for Spanish Painting*, sous la direction de TINTEROW, Gary, LACAMBRE, Geneviève, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002- 12 janvier 2003, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 4 mars-8 juin 2003, Paris, RMN, New York, the Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 34-38.

³³ LENIAUD, Les archipels du passé, p.111 : en 1820, Taylor fait publier le premier volume des *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, ouvrage qu'il a réalisé avec l'aide d'Adrien Dauzats et son équipe (pour les illustrations) ; et Charles Nodier, alors bibliothécaire à l'Arsenal, pour les textes. Le dernier et dixième volume est publié en 1878, p.213.

³⁴ Cf. BATICLE, MARINAS, *Op. Cit.*, p.16-18.

³⁵ WILSON-BAREAU, Juliet « Goya and the X Numbers :The 1812 Inventory and Early Acquisitions of « Goya » », p.160-161.

³⁶ Cf. BATICLE, MARINAS, *Op. Cit.*, p.24.

« Pour ne citer qu'un nom propre, quoi diable a pu valoir aux tableaux de Francisco Goya l'honneur d'être achetés au compte de la France ? Goya était un caricaturiste spirituel, mais un peintre fort ordinaire [...]. Mettez Goya dans des cartons, ne le placez pas dans le Musée ! »³⁷

Même le roi Louis-Philippe dédaigne les œuvres du maître aragonais, comme en témoigne Federico de Madrazo, artiste espagnol qui suit à l'époque sa formation à Paris :

« Parece que al Rey le gustan mucho los cuadros que ha traído Mr. Taylor, excepto los de Goya. Todas las semanas va al Louvre a ver como se colocan ». ³⁸

Il faut sans doute comprendre, comme le dit Francis Haskell, « que la grande notoriété dont Goya bénéficiait déjà en tant que graveur, mais de l'espèce la plus bizarre, ne favorisa pas, bien au contraire, le succès de son œuvre pictural plus « orthodoxe », et ce, malgré la qualité éminente de ses tableaux conservés dans la galerie espagnole ». ³⁹

De fait, parmi les œuvres de maîtres espagnols exposées au Louvre c'est Zurbarán, cette fois, qui, plus que Goya a semblé représentatif de l'Espagne et de l'art espagnol et a retenu l'attention de tous les critiques, ⁴⁰ même s'il est moins apprécié que Murillo. ⁴¹

Cependant, on remarque que les *Caprices* de Goya intriguent les amateurs dans plusieurs articles. Il nous semble que celui publié par Théophile Gautier en 1842 est le résultat d'un

³⁷ Cité dans LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, p.166, note 34. Référence de l'article : auteur anonyme, *Charivari*, 2 janvier 1838, p. 2. Lipschutz dit aussi que « se tilda a Goya de mediocre y se conceptua su Duquesa de Alba al mismo nivel que los insipidos retratos de sociedad de Claude Marie Dubufe ».

³⁸ DE MADRAZO, Federico, *Epistolario*, t. I, Madrid, Museo del Prado, 1994, lettre n°14, Federico de Madrazo écrit à son père José de Madrazo, de Paris le 27 octobre 1837.

³⁹ HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, 1^{ère} éd., s.l., Phaidon Press Limited, 1976, trad. de l'anglais par Robert Forh, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1993, p.228, note n°436.

⁴⁰ Cf. LIPSCHUTZ, *Op. Cit.*, p. 168 : « Todos los criticos, desde los mas fervientes románticos hasta los mas frios neoclasicos, desde Theophile Gautier hasta Etienne Jean Delécluze, quedaron impresionados por este aspecto del « génie de l'Espagne, sombre, entier » tal y como lo representaba Zurbarán ; entre los muchos articulos acerca del Museo español no se halla ni un solo que no se extienda mas sobre las obras de Zurbarán que sobre als de cualquier otro maestro representado. »

⁴¹ BATICLE, Jeanine, MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1981, p.7, p.21, p.23.

premier intérêt pour cette œuvre et les autres estampes de Goya, mais qu'il va également susciter de nouveaux travaux sur l'artiste aragonais.

2- L'article de 1842 : Goya, dernier peintre de l'ancienne école espagnole.

2-1- Le poids des *Caprices* dans cet article (et dans les précédents).

En 1842 Théophile Gautier écrit son article intitulé « Fran^{co} Goya y Lucientes » dans le *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, suivi d'un catalogue raisonné réalisé par Eugène Piot. Cet article⁴² marque apparemment une étape décisive dans l'historiographie française sur Goya, car il a été très souvent consulté et cité par les auteurs postérieurs⁴³, tandis que d'autres articles plus anciens sont moins mentionnés car peut-être plus difficiles à trouver.⁴⁴

L'article de 1842 est certainement plus connu que celui écrit par Gautier en 1838⁴⁵ parce qu'il est accompagné du premier essai de catalogue raisonné de l'œuvre gravé.

En effet, l'article de 1838 est pourtant le même que celui de 1842 à peu de choses près, et son titre (« Les Caprices de Goya ») aurait pu davantage susciter l'intérêt des amateurs des *Caprices*.

D'autre part, si c'est l'article de Théophile Gautier qui a été retenu plutôt que les articles des auteurs précédents, c'est aussi parce qu'il est un auteur influent de l'époque, tandis que les auteurs des articles plus anciens ne sont pas connus.

⁴² Il faut souligner que Théophile Gautier s'inspire largement de l'ouvrage du baron Taylor pour essayer de caractériser Goya et il ne mentionne pas ses sources. Voir GAUTIER, Théophile, « FranCo Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p.337-345, notamment p. 337, et p.345. Voir TAYLOR, Justin, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris, librairie de Gide fils, 1826, p.115-116.

⁴³ Ainsi, on peut lire par exemple en 1867 cette remarque de Paul Lefort, un des auteurs majeurs étudiant Goya : « L'article de M. Th. Gautier dans le *Cabinet de l'Amateur* eut entre tous un véritable retentissement; artistes, amateurs, tous voulurent connaître cette puissante originalité que la plume la plus colorée de notre critique d'art avait si admirablement comprise et décrite. » (LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, 1867, p. 191-206, p.191).

⁴⁴ L'article de 1842 constitue le chapitre XI d'un ouvrage de Gautier réédité en 1845, *Voyage en Espagne*, (Paris) qui est réédité régulièrement tout au long du XIX^{ème} siècle. Voir GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 76, p.259.

⁴⁵ GAUTIER, Théophile. « Les Caprices de Goya », *La Presse*, 5 juillet 1838, non paginé.

Enfin, les descriptions éloquentes de Gautier ont marqué les esprits des lecteurs et des amateurs, elles aident à se représenter l'estampe, et ceci de façon tellement frappante que les auteurs font allusion presque systématiquement au texte de Gautier se rapportant à la planche des *Caprices* intitulée *Aun no se van* (figure 4), par exemple.

Ainsi, en 1865, Gustave Brunet dans son ouvrage sur Goya écrit :

« Mais de tous les écrivains qui ont retracé l'impression que leur causaient les *Caprices*, nul n'a surpassé M. Théophile Gautier. [...] : « Il y a une planche tout à fait fantastique, qui est bien le plus épouvantable cauchemar que nous ayons jamais rêvé ; elle est intitulée : *Y aun no se van* [...]. Représentez-vous une plaine nue et morne, au dessus de laquelle se traîne péniblement un nuage difforme comme un crocodile éventré ; puis une grande pierre, une dalle de tombeau, qu'une figure souffreteuse et maigre s'efforce de soulever [...]. »⁴⁶

Cette description devient apparemment indispensable pour comprendre l'œuvre de Goya, elle peut même remplacer efficacement l'image originale pour un auteur comme Gustave Brunet, qui fait pourtant reproduire de nombreuses planches par la photographie dans son ouvrage.

Cet article a donc joué un rôle majeur par l'intérêt qu'il a suscité pour la série des *Caprices* en France, mais son importance tient également à la démarche de Théophile Gautier qui cherche à placer Goya dans l'histoire de l'art espagnol. Il le considère comme le dernier peintre espagnol⁴⁷ après qui se succèdent des artistes décadents.

Si Gautier ne s'attarde pas beaucoup sur les tableaux de Goya, il décrit plus longuement les séries gravées, et surtout les *Caprices*, sur lesquels revient encore Eugène Piot dans son catalogue.

Il est donc essentiel de souligner que très tôt, la plus grande attention est accordée à l'œuvre gravé de Goya⁴⁸, au détriment de l'œuvre peint, ce qui est bien sûr lié à la difficulté de voir des tableaux de Goya (quant à ceux de la galerie espagnole, visibles

⁴⁶BRUNET, Gustave, *Etude 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, p. 28-29.

⁴⁷ Cette idée apparaît déjà dans l'ouvrage du baron Taylor. TAYLOR, Justin, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris, librairie de Gide fils, 1826, p.115-116. Cela explique aussi l'intérêt pour Goya, voir BATICLE, Jeanine, MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1981, p.24.

⁴⁸ *Idem*, p. 115, le baron Taylor écrit : « la France ne le connaissait que par un recueil, extrêmement curieux de caricatures exécutées à l'aquatinte, avant la création du musée espagnol au Louvre [...] ».

jusqu'en 1848, ils ne sont guère appréciés, Gautier les qualifie même de « croûtes », et les juge non représentatifs de Goya)⁴⁹.

Ce phénomène sera aussi accentué par les articles de l'érudit espagnol Valentín Carderera, qui s'intéresse surtout à l'œuvre gravée⁵⁰.

Le recueil des *Caprices* est donc la première œuvre de Goya qui a particulièrement retenu l'attention en France. De fait, un exemplaire était apparemment connu dès 1818⁵¹ par Eugène Delacroix, qui en a réalisé des copies dessinées. En 1824 est publié le recueil Motte, reproduisant certaines planches des *Caprices* vraisemblablement copiées par Achille Déveria qui travaillait chez Motte. Nous pouvons aussi mentionner le cas de Louis Boulanger, qui réinterprète certaines planches des *Caprices* dans ses illustrations destinées aux ouvrages de Victor Hugo.⁵²

Il faut de plus rappeler qu'en 1827 le Cabinet des Estampes fait l'acquisition de l'exemplaire des *Caprices* appartenant à Vivant-Denon, et mis en vente après sa mort.

Il n'est donc pas étonnant qu'à cette époque les articles publiés sur Goya fixent leur attention sur cette série.

On peut ainsi citer un article de la *Revue Encyclopédique*, signé Ad. M. (1831, p.328-331), l'article du *Magasin pittoresque* (1834)⁵³, et ceux de Théophile Gautier (1838 et 1842⁵⁴), qui parlent presque exclusivement de la série gravée des *Caprices* ; dans son article de 1842, Gautier consacre cinq pages aux *Caprices*, article dont la rédaction paraît avoir été motivée par l'intérêt de son auteur pour cette suite gravée qui peut - à notre avis - être considéré comme le résultat d'un goût pour ce recueil, et qui participe largement à accroître ce phénomène.

⁴⁹ GAUTIER, Théophile. « Les Caprices de Goya », *La Presse*, 5 juillet 1838, non paginé.

Voir aussi : BATICLE, Jeanine, MARINAS, Cristina. *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1981, p.24.

⁵⁰ Comme on le voit dans le titre de ses articles pour la *Gazette des Beaux-Arts*. Voir aussi BATICLE, Jeannine, « La critique d'art et Goya dans la seconde moitié du XIXe siècle. Invention et cristallisation des topiques », p. 197-203, dans HELD, Jutta, *Goya neue forschungen Herausgegeben von Jutta Held*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994, p. 198.

⁵¹ FLORISOONE, Michel. « Comment Delacroix a-t-il connu les « Caprices » de Goya ? », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1957, p.131-144, p.133.

⁵² LIPSCHUTZ, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, voir notamment p.134-135.

⁵³ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 72-73, 258.

⁵⁴ GAUTIER, Théophile, « FranCo Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p.337-345.

Si les *Caprices* intéressent, c'est qu'il s'agit sans doute de l'œuvre la plus accessible de Goya. Comme nous l'avons déjà noté, Delacroix a eu accès à un exemplaire ; on sait qu'un autre recueil appartenant à Antoine de Fontaney a été montré aux invités de Charles Nodier qui venaient à ses soirées, à l'Arsenal,⁵⁵ et enfin, l'exemplaire acquis par le Cabinet des Estampes pouvait être consulté par les lecteurs.

Par exemple, le dessinateur-lithographe Jean-Ignace Granville reproduit trois planches des *Caprices* dans l'article anonyme « Peintres espagnols, Francisco Goya y Lucientes » du *Magasin Pittoresque*, 1834 (t.II, n° 41, p.324-325). Granville figure justement dans le *Registre chronologique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes de 1833 à 1836*⁵⁶ : il s'est inscrit au mois d'août 1834. Il a sûrement réalisé ses copies des *Caprices* à partir de l'exemplaire de la Bibliothèque royale.

Si les amateurs ont une prédilection pour la série des *Caprices*, cette œuvre les dérouta néanmoins.

2-2-Difficulté pour définir l'œuvre de Goya, et notamment les *Caprices*.

Dans les premiers textes français sur Goya, l'œuvre du peintre espagnol est définie à partir des *Caprices*. Plus tard, les auteurs des premières monographies françaises s'efforceront de mieux cerner la production du peintre. Cependant, tous ces écrits témoignent de la difficulté à décrire et surtout définir avec précision l'œuvre de Goya.

Dans l'article de 1831 qui ne mentionne que les *Caprices*, ce qui caractérise avant tout l'artiste est sa « verve âpre et mordante », et l'auteur le considère comme un « Rabelais espagnol » qui critique les mœurs de son pays.

Les *Caprices* de Goya sont à l'époque « rattachés au genre peu noble de la caricature »⁵⁷, et ceci très tôt puisque le recueil de dix lithographies d'après les *Caprices*, publié par Motte à Paris en 1824 à pour titre *Caricatures espagnoles, ni plus ni moins*. On peut

⁵⁵ FLORISOONE, Michel. « Comment Delacroix a-t-il connu les *Caprices* de Goya ? », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1957, p.131-144, p.138.

⁵⁶ BNF, Cabinet des estampes et Photographies. *Registre chronologique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes 1833- 1836*.MFILM BOBINE-1692(R202052), carte n°916, p.54.

⁵⁷ Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris,Petit -Palais ,13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.145.

également citer comme exemples les articles de 1834 (*Magasin pittoresque*) et de 1842 de Théophile Gautier. Toutefois, Gautier ne semble pas satisfait de cette définition, p.340 : « nous avons dit que Goya était un caricaturiste, faute d'un mot plus juste ».

En revanche, Laurent Matheron, un auteur majeur ayant écrit sur Goya (en 1858) et sur lequel nous reviendrons plus en détail s'oppose clairement à ce que l'on rabaisse l'œuvre de Goya au niveau de celle d'un caricaturiste :

« Jusqu'à présent, on a assez généralement présenté Goya comme un philosophe de bonne humeur, un caricaturiste malin, un mystificateur émérite, et rien de plus, -si bien que, sur la foi de cette banale appréciation, il y a des gens qui n'hésitent pas à accoler au nom du peintre de Charles IV la triviale épithète de farceur [...]».⁵⁸

Cependant, il emploie aussi le terme « verve » pour définir l'impression produite par l'œuvre de Goya - en l'occurrence les *Caprices* pour cet exemple - p. 87: « dans ces compositions diverses, Goya a dépensé une somme de verve, d'esprit, de talent telle, qu'elle eût suffi à elle seule pour donner la célébrité à un autre artiste ».

Cette expression –« verve »- est semble-t-il assez fréquemment utilisée par les auteurs et amateurs parlant de l'œuvre Goya : citons encore par exemple, la réaction d'un invité de Charles Nodier qui lors d'une soirée à l'Arsenal (novembre 1831), ayant vu l'exemplaire des *Caprices* du poète A. de Fontaney, s'exclame : « ça ne manque pas de verve ».⁵⁹

Ce qu'il est intéressant de noter, c'est que dans ces différents exemples, le terme s'applique soit à l'œuvre soit à Goya lui-même, faisant donc davantage allusion à son tempérament.

Cela n'est pas étonnant car dans la tradition de l'histoire de l'art, les auteurs cherchent à expliquer l'œuvre par le caractère de l'artiste, par des anecdotes biographiques, l'œuvre étant alors censée être représentative de la personnalité de son auteur.⁶⁰

⁵⁸ MATHERON, Laurent, *Goya*, Schulz et Thuillier, Paris, 1858, p. 16.

Voir aussi YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p.102. Il se refuse à considérer Goya comme un caricaturiste.

⁵⁹ FLORISOONE, Michel, « Comment Delacroix a-t-il connu les «Caprices» de Goya ? », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1957, p.131-144, p.138, note n°3.

⁶⁰ KRIS, Ernst, KURTZ, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1^{ère} éd., Vienne, Krystall Verlag, 1934, éd. anglaise, s.l., Yale University Press, éd. française, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1979, p.159-160.

Comme nous l'avons vu précédemment à cela s'ajoute, dans le cas de Goya, l'idée selon laquelle le caractère de l'artiste est particulièrement représentatif de l'Espagne, ce qui revient à dire, pour les auteurs du XIX^e siècle, que l'œuvre du peintre reflète l'authentique caractère espagnol.

Dans le *Dictionnaire de la langue française*⁶¹ paru en 1869, pendant la période qui nous intéresse, la définition du mot « verve » correspondant à l'emploi qui en est fait au sujet de Goya est la suivante : « chaleur d'imagination qui anime le poète, l'orateur, l'artiste, dans la composition. », et voici l'exemple donné qui se rapporte à la peinture : « vous (un peintre) avez mis dans cette seule toile la verve de Delacroix, l'inspiration poétique de Scheffer et la couleur de Decamps ».

La « verve » désigne donc aussi la fougue de l'artiste, dans son élan de création : ce terme est donc particulièrement intéressant car il peut en effet se rapporter à l'œuvre, au caractère de son créateur ainsi qu'à la technique ou méthode de création. Un terme qui recouvre autant de sens possibles ne permet cependant pas de définir précisément l'œuvre de Goya ; en revanche il est utile pour les auteurs du XIX^e siècle qui sont également fascinés par le caractère du peintre.

Un autre terme fréquemment utilisé est l'« originalité » qui là encore peut se référer tant à l'artiste (qui est considéré comme une personnalité un peu excentrique) qu'à l'œuvre.

Ainsi, dans le même dictionnaire, trois définitions (n°2, 3 et 4) du mot « original » peuvent se rapporter au cas de Goya. D'après la deuxième le mot désigne ce qui « paraît inventé, imaginé sans modèle ou souvenir antécédent ». D'après la troisième il désigne « ce qui est marqué d'une marque propre » et d'après la quatrième ce « qui agit, qui se comporte sans imiter personne ».⁶²

Là encore, comme pour le terme « verve », l'expression « original » peut se référer à l'artiste comme à l'œuvre (et notamment les *Caprices*).

Ces deux expressions, étant, nous-semble-t-il, les plus fréquemment employées, il nous paraissait important de souligner la confusion existant chez les auteurs qui définissent en fait à la fois l'œuvre et la personnalité de Goya, ce qui se correspond bien à l'idée

⁶¹ LITTRE, Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette et Cie, 1869, T.II, seconde partie, Q-Z, p. 2469.

⁶² *Idem*, T.II, première partie, I-P, p.860-861.

traditionnelle selon laquelle l'œuvre est l'« enfant » de l'artiste⁶³. (Et comme nous l'avons vu, la personnalité de Goya est en plus considérée comme représentative du caractère de la nation espagnole).

C'est certainement à cause de cette difficulté à décrire la marque propre de Goya, autrement dit son style, que les auteurs comparent souvent un aspect de son œuvre à celle d'un autre artiste. En ce qui concerne la peinture, cette démarche s'explique aussi par la difficulté à accéder aux œuvres,⁶⁴ et par les limites des techniques de reproduction.

Cette difficulté pour définir la particularité de Goya est toujours présente à la fin du XIX^e siècle, comme en témoigne Paul Mantz, auteur de plusieurs articles sur l'artiste :

« Ce Goya qu'on croît connaître et saisir, est une sorte de Protée qui se modifie sans cesse et qui vous échappe dans la diversité ondoyante de ses manières. Une seule aurait pu suffire, mais il les a toutes ». ⁶⁵ Ainsi, il semble que la progression dans la connaissance de l'œuvre de l'artiste, n'aide pas toujours les auteurs à décrire ce qui est propre à Goya.

2-3-Le recours à la comparaison et la recherche de filiations artistiques.

Face à la difficulté rencontrée pour tenter de définir⁶⁶ l'œuvre de Goya, de nombreux auteurs ont donc recours à la comparaison. Ainsi, pour ce qui est de l'œuvre peint, les auteurs décomposent la peinture en différents éléments (tels que le dessin, la couleur, la lumière, le « sentiment religieux »...). Chaque élément peut ensuite être comparé séparément avec l'œuvre d'un autre artiste connu, dont Goya s'approche.

⁶³ KRIS, Ernst, KURTZ, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1^{ère} éd., Vienne, Krystall Verlag, 1934, éd. anglaise, s.l., Yale University Press, éd. française, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, p.159-160.

⁶⁴ En revanche, dans les articles de Carderera, il n'y a que peu de comparaisons entre l'œuvre peint de Goya et d'autres artistes (si l'on excepte Velazquez et Rembrandt).

En 1838, CARDERERA, Valentín, « Goya », *Semanario pintoresco*, n° 120, 1838, p.631-633. : il fait quelques comparaisons mais pour l'œuvre gravé. On peut penser que Carderera qui a accès à l'œuvre peint n'a pas autant besoin que les auteurs français de trouver des liens avec l'œuvre de d'autres peintres connus pour réussir à décrire celle de Goya.

⁶⁵ MANTZ, Paul, « Les portraits du siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, 1885, p.497-511, p.503.

⁶⁶ Nigel Glendinning considère que c'est Baudelaire, dans son poème *les Phares* (1857), qui a le mieux réussi à comprendre les paradoxes de l'œuvre de Goya. Voir GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 81.

Ce procédé de décomposition des parties de l'œuvre s'inscrit dans la tradition de l'histoire de l'art.⁶⁷

Dans notre cas, cela permet à l'amateur d'avoir une idée plus précise de l'œuvre de Goya, et notamment de l'œuvre peint, dont la couleur ne peut être rendue par la gravure ou la photographie en noir et blanc.

Le baron Taylor proposait déjà en 1826 une liste d'artistes pouvant être mis en lien avec Goya ; « C'est Rembrandt et Watteau ; c'est Hogarth et Callot ; [...] c'est Cervantès »,⁶⁸ comparaisons reprises en partie par Gautier en 1842⁶⁹, puis par les auteurs suivants, bien que certains rapprochements soient parfois remis en question⁷⁰.

Ainsi, il est fréquent de trouver une comparaison ou plutôt la proposition d'un lien de filiation, c'est-à-dire d'un rapport plastique, entre Goya et un autre peintre. Pour ce qui est du coloris, le nom de Watteau est souvent cité. Goya est aussi rattaché aux maîtres français du XVIII^e siècle, surtout pour ce qui est des sujets des cartons de tapisseries.⁷¹ Pour le clair-obscur, Goya est comparé à Rembrandt⁷² ; Théophile Gautier reconnaît même avoir pris un tableau de Goya pour un Rembrandt :

« A Tolède, dans une des salles capitulaires, nous avons vu de lui un tableau 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 ». ⁷³

Le rapprochement le plus fréquent est le suivant : Goya est considéré comme le successeur de Velázquez, mais à un niveau inférieur, ce qui explique que l'ensemble de son œuvre

⁶⁷ Voir par exemple : DE PILES, ROGER, *L'Idée du Peintre parfait* (1^{ere} édition de 1699), s.l., Gallimard, 1993, p.15-18. Roger de Piles décompose la peinture en trois parties p.15-18: le dessin, le coloris, la composition. Ces catégories se subdivisent elles-mêmes : la composition comprenant l'invention et la disposition, le dessin comprend ce qui touche au sujet représenté (attitudes, expressions, extrémités, draperies, animaux, paysage, perspective), le coloris comprend la couleur locale et le clair-obscur.

⁶⁸TAYLOR, Justin, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris, Gide fils, 1826, p. 115.

⁶⁹GAUTIER, Théophile, « FranCo Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p.337-345, p. 339-340.

⁷⁰ MATHERON, p.82 : Matheron ne comprend pas les comparaisons de l'œuvre gravé de Goya avec les planches de Della Bella et Callot, il ne reconnaît de lien qu'avec Rembrandt.

⁷¹ Voir par exemple YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p.33 et p.84.

⁷² *Idem*, notamment p. 8. A la p. 65. Yriarte approuve la similitude du tableau *Jésus livré par Judas*, avec l'œuvre de Rembrandt et que Gautier propose en 1842.

⁷³ Cf. GAUTIER, *Op. Cit.*, p.339.

soit mis en rapport avec celle de son prédécesseur, en ce qui concerne l'effet global, de l'œuvre ou certaines de ses parties.

Ainsi, Matheron n'hésite pas à dire au sujet des portraits équestres de Charles IV et Marie-Louise (**figures 15 et 17**), de Ferdinand VII et du portrait de la duchesse d'Albe (ce tableau-là a été exposé au Louvre dans la galerie espagnole) qu'ils sont des « chefs-d'œuvre auxquels la critique a bien peu à reprendre, et qui se font admirer par la largeur de la conception, le sentiment profond de la nature, la beauté des têtes, la sûreté magistrale de l'exécution, le mépris intelligent des détails oiseux, [...] et cet air de vie [...]. Les figures de Charles IV et de la reine Doña Luisa sont surtout tellement capitales qu'à première vue on les attribuerait sans inconvenance à Velázquez lui-même »⁷⁴

Les comparaisons fréquentes de Goya avec Velázquez et Rembrandt n'ont rien d'étonnant, étant donné que le peintre aragonais lui-même a reconnu l'influence qu'ont eue ces deux maîtres sur son œuvre.⁷⁵

Comparer induit aussi l'idée d'un jugement : la décomposition de l'œuvre de Goya en parties permet de les apprécier indépendamment les unes des autres, même si pour le jugement final où les auteurs cherchent à placer Goya dans l'histoire de l'art, certaines parties de l'œuvre ont un poids plus important que d'autres, c'est notamment le cas du dessin. Comme nous le verrons par la suite, Goya est considéré comme un artiste de talent inégal, ceci en partie à cause de son dessin, qui ne trouve pas grâce aux yeux de certains critiques.

Les auteurs considèrent donc l'œuvre de Goya comme un assemblage un peu hétéroclite⁷⁶, singulier, ce qui rejoint en partie l'idée d'un artiste produisant une œuvre originale, dans le sens où il n'imité personne de façon servile.

⁷⁴ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.77.

⁷⁵ Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais, 13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.69 la référence est donnée en note n°1 : « la référence exacte est à lire dans la courte biographie de l'artiste rédigée par son fils, Javier Goya : P. Beroqui in *Archivo Español de Arte*, III, 1927, p.100. »

⁷⁶ Par exemple, voir : GAUTIER, Théophile, « FranCo Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p.337-345, p.338, p.340 et Cf. MATHERON, *Op. Cit.*, p.24. YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 8, p. 33.

Enfin, pour ce qui est de la comparaison, on peut mentionner l'hypothèse de Maria Dal Falco⁷⁷ qui y voit, pour l'ouvrage d'Yriarte, la volonté d'établir « un parallélisme entre certains tableaux de Goya et des créations d'artistes non espagnoles », comme les œuvres de Watteau. Etablir de tels rapprochements entre Goya et des peintres reconnus sont « une manière supplémentaire d'affirmer le génie artistique de l'aragonais ».

De même, la comparaison de Goya avec les philosophes français du XVIII^e siècle, notamment pour ce qui est de l'œuvre gravé, permettrait de « réduire l'écart culturel qui existe entre le public français et Goya ».

Il nous semble en effet que le recours à la comparaison, au rapprochement entre l'œuvre de Goya et d'autres artistes connus par les amateurs français peut rehausser la valeur du peintre espagnol, car c'est aussi une manière de l'inscrire dans l'histoire de l'art.

Cependant, comme nous l'avons vu, cette démarche ne caractérise pas exclusivement l'ouvrage d'Yriarte, (mais est présente chez la majorité des auteurs, ceci dès les premiers textes sur Goya), ni les études sur Goya.

Ajoutons pour finir que c'est dans les premières années de la monarchie de Juillet que Watteau lui-même commence à être redécouvert.⁷⁸

⁷⁷DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François -René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1, p. 34.

⁷⁸ HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, 1^{ère} éd., s.l., Phaidon Press Limited, 1976, trad. de l'anglais par Robert Forh, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1993, p.104, p.107, p.206, note n°256 : un marchand de l'époque voit comme conséquence de cette redécouverte de Watteau : « Cette secousse commerciale influa sur toutes les peintures dont le style avait quelques rapports avec celui de ce maître ».

3-De la fin des années 1850 à la fin des années 1870 : l'âge d'or de l'historiographie française sur Goya.

3-1-Vision générale de la période : faits expliquant cet essor de l'historiographie.

Dans le catalogue d'exposition *Goya graveur* (2008), un chapitre est dédié à l'historique des acquisitions des œuvres de Goya par le Cabinet des Estampes au XIX^e siècle cela est particulièrement important car le Cabinet des Estampes est l'un des outils ayant permis la diffusion et la connaissance de l'œuvre de Goya en France, auprès des amateurs.

La période la plus fructueuse pour ces acquisitions correspond au Second Empire.

En effet, le Cabinet des Estampes acquiert quatre-vingt treize Goya en 1865 : 39 épreuves d'état des *Désastres de la guerre* (série intitulée à l'époque *Scènes d'invasion*), 33 eaux-fortes de la première édition de la *Tauromachie* (ou *Courses de taureaux*), 13 eaux fortes d'après Velázquez et 4 pièces isolées puis 4 épreuves d'essai des *Disparates*.

Puis, en 1865 sont acquises la série complète des *Désastres* et 18 épreuves d'essai des *Proverbes* (le tirage de ces deux séries est réalisé par Laurenciano Potenciano en 1862).

Enfin, en 1869 - date de publication de l'ouvrage sur la peinture espagnole dans *l'Histoire des peintres de toutes les écoles* - le Cabinet des Estampes acquiert 14 pièces isolées provenant de la collection de Paul Lefort, auteur du chapitre sur Goya dans *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*.⁷⁹

A cette période sont aussi éditées pour la première fois certaines séries gravées de Goya : en 1862-1863⁸⁰, l'académie des Beaux-Arts de San Fernando publie les *Désastres de la guerre*, sous le titre *Conséquences fatales de la guerre sanglante en Espagne avec Bonaparte*.

La diffusion de cette œuvre a une répercussion sur les contemporains, qui semblent beaucoup l'apprécier, parfois même la préférer aux *Caprices*. En effet, Paul de Saint-

⁷⁹ Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais ,13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.145-146.

⁸⁰ *Idem*, p146 : en 1862 Laurencio Potenciano réalise un tirage d'essai avant la lettre, juste avant la première édition de 1863.

Victor qui a fait un voyage en Espagne en compagnie de Charles Blanc en rapporte un exemplaire en 1862⁸¹, peut-être offert par le directeur du Musée du Prado, Federico de Madrazo, qu'ils ont rencontré (et qui en offrira un en tout cas à Gérôme, de passage à Madrid avec Goupil en 1879⁸².)

Enfin, cette série est la série favorite d'Yriarte qui la voit comme « l'œuvre la plus considérable de Goya » et si elle est moins connue que les *Caprices*, elle les « surpasse de beaucoup au point de vue artistique »⁸³ (son jugement a peut être influencé celui des amateurs).

Parmi les éditions ou rééditions importantes, on peut aussi rappeler qu'en 1864 l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando publie 18 planches de la série qui est alors intitulée *Proverbe*⁸⁴s. En 1876, est éditée la *Tauromachie* par Eugène Loizelet, marchand d'estampes à Paris. Enfin, en 1877 quatre planches des *Proverbes* sont publiées pour la première fois dans *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, dans un article de Charles Yriarte.⁸⁵

Ces nouvelles découvertes de l'œuvre gravé, comme les nouveaux tirages ont donc des répercussions chez les auteurs : ainsi un des auteurs majeurs, Paul Lefort, écrit une série d'articles dans la *Gazette des Beaux-Arts* ensuite rassemblés en un ouvrage en 1877, dédiés à l'œuvre gravé et lithographié de Goya dans lesquels il s'attache à signaler les différentes épreuves et tirages existants.⁸⁶

⁸¹DE ANGELIS, Rita. GUINARD, Paul. *Tout l'œuvre peint de Goya*. Préface de Paul Guinard, *Goya et la France*, Flammarion, Paris, 1976, p.10. Paul Guinard signale que le poète Paul de Saint-Victor en rapporte un exemplaire.

⁸²DE MADRAZO, Federico, *Epistolario*, t.II, p. 797, lettre n° 389, du 8 avril 1879, destinée à son fils Raimundo de Madrazo : « Le gustan mucho à Gèrôme los dibujos originales [...] de Goya. Yo le he regalado la colección de los Desastres de la guerra (aguas fuertes) ».

⁸³YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p.43, p.113.

⁸⁴MELIDA, Enrique, « Los proverbios, colección de diez y ocho láminas », *El Arte en España*, 1865, p. 313-316.

⁸⁵Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit-Palais, 13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.279-280. Lefort en décrit trois, p. 92-93 1877

LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 1868, p. 169-186, p.185-186, et LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877, p. 92-93.

⁸⁶LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Librairie Renouard, 1877, p.33, avant le catalogue raisonné, Lefort explique son objectif :

Il est intéressant de remarquer que les trois ouvrages français de référence⁸⁷ sur Goya, publiés entre 1850 et 1877- celui de Laurent Matheron (1858), de Charles Yriarte (1867) et de Paul Lefort (1877)⁸⁸- paraissent à un rythme régulier, qui montre l'intérêt spécial suscité par Goya ainsi que l'émulation entre les auteurs français et aussi espagnols à cette période. Ainsi, par exemple, suite à la parution de l'ouvrage d'Yriarte, est publiée en 1868⁸⁹ une partie de la correspondance entre Goya et son ami Martín Zapater par Don Francisco Zapater y Gómez (petit neveu de Martín Zapater), qui apporte un regard critique sur l'image de Goya, diffusée par les ouvrages de Matheron et d'Yriarte. (Cette correspondance avait toutefois été consultée par Yriarte).⁹⁰

Il ressort donc nettement que les travaux français sur Goya se concentrent dans la période allant de la fin des années 1850 à la fin des années 1870, et parmi lesquels comptent justement les trois ouvrages majeurs que nous avons cités.

D'autres ouvrages importants sont publiés par les espagnols, mais à la fin du XIX^e siècle, comme par exemple l'ouvrage du Conde de la Viñaza, de 1887.⁹¹

On le voit, l'âge d'or de l'historiographie française du XIX^e siècle sur Goya correspond à une série d'événements significatifs qui ont permis d'élargir la connaissance du maître aragonais et notamment la connaissance directe de son œuvre. Ainsi, cela explique aussi l'entrée de plusieurs Goya (ou considérés comme tels) dans les collections des musées de

« En général, ceux des écrivains que nous venons de citer et qui ont tenté des essais de catalogue, se sont presque toujours arrêtés à la description sommaire des pièces su'ils ont connues, sans tenir compte aucun des remarques d'états, de ces variétés de tirages, de ces différences d'épreuves, en un mot de tous ces renseignements qui sont indispensables à l'amateur pour l'aider et le guider dans ses choix ou dans ses recherches. C'est surtout à combler ces lacunes que nous nous sommes efforcés. »

⁸⁷GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p.85-96. L'auteur mentionne surtout Matheron et Yriarte, il évoque simplement Lefort p.95.

⁸⁸Lefort écrit d'abord une série d'articles dans la *Gazette des Beaux-Arts* entre 1867 et 1877, qui est ensuite rassemblée dans l'ouvrage de 1877.

⁸⁹ZAPATER Y GÓMEZ, *Francisco, Goya, noticias biográficas*, Zaragoza, Imp. De la Perseverancia a cargo de Manuel Sola, 1868.

⁹⁰Cf. GLENDINNING, *Op. Cit.*, p.90.

⁹¹VEGA, Jesusa, VIDAL, Julián, « El devenir de la historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias : el caso de Francisco de Goya » dans ARCINIEGA, Luis, *La obra interminable. Uso y recepción del arte*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2013, p. 411-492, p. 421-427.

province⁹², à la fin du XIX^e siècle. On peut signaler les legs de plusieurs tableaux aux musées d'Agen, Castres, Besançon dans les années 1890.⁹³

Mais c'est dès 1865 que le Louvre accueille dans ses collections deux tableaux de Goya, légués par Louis Guillemardet : *Le Portrait de Ferdinand Guillemardet* et *le Portrait de Marie-Anne de Waldstein, neuvième marquise de Santa Cruz* (qui aujourd'hui est considéré comme étant de l'entourage de Goya), tandis que le musée de Lille acquiert les *Vieilles* et les *Jeunes* en 1874 puis le *Garroté* en 1875⁹⁴ (tableau actuellement attribué à Eugenio Lucas y Velázquez et qui s'inspire d'une estampe de Goya).

Ainsi, le nombre important de publications démontre l'intérêt croissant des amateurs d'art pour Goya et révèle aussi l'émulation qui apparaît en même temps entre les auteurs comme nous le verrons par la suite. Comme l'a fait remarquer Jean Adhémar⁹⁵, c'est d'abord à Paris que le goût pour Goya se développe. En province (et notamment à Bordeaux), c'est surtout à partir de l'époque du Second Empire - qui correspond, comme nous l'avons suggéré, à l'âge d'or de l'historiographie sur Goya - que les œuvres du maître aragonais ou celles qui lui sont alors attribuées, réapparaissent (Jean Adhémar donne comme exemple le tableau *la Parque* (**figure 35**)⁹⁶ de l'ancienne collection Brown à Bordeaux, qui est acquis par le musée de cette ville en 1860. Ce tableau est une version peinte du *Caprice n°44 Hilan delgado* (**figure 34**).

En revanche, c'est un auteur bordelais, Laurent Matheron, qui écrit le premier ouvrage biographique majeur dans l'historiographie.

⁹² Cat. d'exp. , *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France*, sous la direction de LACLOTTE, Michel, MESURET, Robert, BATICLE, Jeanine, Paris, Palais du Louvre, Musée des Arts décoratifs, janvier-avril 1963, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1963.

⁹³ *Idem.*

⁹⁴ Cat. d'exp. *Goya un regard libre*, sous la direction de BREJON DE LAVERGNEE, Arnaud, RISHEL, Joseph, Lille, Palais des Beaux-Arts, 12 décembre 1998-14 mars 1999, Philadelphie, the Philadelphia Museum, 17 avril-11 juillet 1999, Paris, RMN, 1998, p. 257-258, p. 258, cat. n° 59, repr.

⁹⁵ ADHEMAR, Jean. « Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIX^e siècle », p.20-34, p. 24 dans cat.d'exp. *Goya. exposition de l'œuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent-dix dessins du Musée du Prado*, sous la direction de CAIN, Julien, Paris, Bibliothèque nationale, s.l., Edition des Bibliothèques nationales de France, 1935.

⁹⁶ Références du tableau : auteur anonyme, variante de la planche n°44 des *Caprices* d'après Francisco Goya y Lucientes, *Elles filent fin (ou La Parque)*, huile sur toile, 90,5 x 68,5 cm. Bordeaux, musée des Beaux-Arts, BxE499 ;BxM7006 (source : base joconde).

3-2- 1858 : Matheron, la première biographie sur Goya et l'intérêt pour le personnage.

Laurent Matheron (1823-1905)⁹⁷ est l'auteur ayant écrit le premier « ouvrage d'ensemble » sur Goya⁹⁸, comme le reconnaît Charles Yriarte dans son article de 1877.

Il est fonctionnaire et critique d'art à Bordeaux ; pour son ouvrage sur Goya-dédié au peintre Eugène Delacroix –l'Académie nationale des sciences, belles lettres et arts de Bordeaux lui décerne une médaille d'or de cent francs. Matheron est aussi directeur de la *Revue critique de la société des amis des arts de Bordeaux*.

Comme le souligne Nigel Glendinning⁹⁹, Matheron donne une vision romancée de la vie de Goya, il inclut des anecdotes que l'on ne peut vérifier et qui sont typiques des biographies d'artistes¹⁰⁰. Ainsi, par exemple: Goya, à quinze ans, dessine un porc¹⁰¹ sur un mur, ce qui lui vaut l'admiration d'un moine de Saragosse, qui souhaite s'occuper de sa formation artistique. L'ouvrage de Matheron est ainsi émaillé d'anecdotes pittoresques, et inclut même des dialogues, ce qui confère un caractère romanesque à l'ouvrage.

Celui-ci s'achève par le récit de la mort de Goya et la description de sa tombe, à l'abandon, à Bordeaux, ce qui ajoute encore à l'aspect romanesque et romantique.¹⁰²

Il nous semble que dans l'ensemble de l'ouvrage de Matheron, l'auteur ne s'intéresse finalement qu'assez peu aux œuvres de Goya. En effet, dans son texte, il en parle de façon assez générale, il se contente souvent d'énumérer les thèmes, pour les séries gravées (par

⁹⁷ Concernant les informations biographiques sur Laurent Matheron, nous reprenons les données à son sujet du site : correspondance.delacroix.fr.

⁹⁸ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858. L'exemplaire original n'étant pas paginé, les numéros de page que nous donnons correspondent aux numéros des pages du fichier pdf de cet ouvrage, numérisé par Google et disponible sur le site : <http://books.google.com>.

⁹⁹ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p.86.

¹⁰⁰ KRIS, Ernst, KURTZ, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1^{ère} éd., Vienne, Krystall Verlag, 1934, éd. anglaise, s.l., Yale University Press, éd. française, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1979, p.29 et 52 : l'anecdote du dessin d'animal sur un mur qui permet au futur artiste d'être reconnu et de commencer formation apparaît déjà dans la vie de Giotto par Vasari. Il s'agit d'un « motif biographique » récurrent.

¹⁰¹ Cf. MATHERON, *Op., Cit.*, p. 26.

¹⁰² DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François -René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1, p. 50 : Maria dal Falco avait déjà remarqué la description romantique du tombeau de Goya dans l'ouvrage d'Yriarte (1867, p.54).

exemple, à la page 86, il fait une description générale des sujets traités dans les *Caprices*), et donne une impression globale.

L'un des textes les plus développés quant à des œuvres précises concerne les portraits équestres de Charles IV et Marie-Louise :

« A mon sens, c'est dans le portrait que Goya a trouvé la plus haute expression de son talent. Les portraits équestres de Charles IV et de la reine Doña Luisa, du musée de Madrid ; de Ferdinand VII , de la duchesse d'Albe, sont des chefs d'œuvres auxquels la critique a bien peu à reprendre, et qui se font admirer par la largeur de la conception, le sentiment profond de la nature, la beauté des têtes, la sûreté magistrale de l'exécution, la vigueur sévère du coloris, le mépris intelligent des détails oiseux, et ce je ne sais quoi, cet air de vie qui vous fait oublier le peintre et la peinture, et vous met un instant en relation avec les personnages eux-mêmes. Les figures de Charles IV et de la reine Doña Luisa sont surtout tellement capitales, qu'à première vue on les attribuerait sans inconvenance à Velázquez lui-même ». ¹⁰³

Il est intéressant de constater que si Matheron parle d'un groupe d'œuvres précis, il n'en donne pas de véritable description.

Il en est ainsi du portrait équestre de Charles IV (**figure 17**) pourtant déjà remarqué en 1835 par Louis Viardot¹⁰⁴ qui en parle à nouveau dans son ouvrage de 1839, (ouvrage figurant dans la bibliographie de Matheron) :

« Dans le vestibule de la grande galerie du musée de Madrid, où l'on a réuni quelques maigres ébauches des artistes contemporains [...], se trouvent les portraits de Charles IV et de Maria-Luisa, à cheval, peints par Goya. Ce sont des ouvrages forts imparfaits, sans doute, où les fautes de dessin, surtout dans la charpente des chevaux, sont nombreuses et grossières ; mais les têtes et les bustes offrent de si singulières beautés, et je dirais si imprévues ; il y a, dans cet ensemble, défectueux lorsqu'on l'analyse, un effet si vigoureux, la pâte en est si ferme, la couleur si vraie, le pinceau si audacieux et si puissant, qu'on ne peut manquer d'admirer ces qualités rares, tout en déplorant les défauts

¹⁰³ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.77-78.

¹⁰⁴ VIARDOT, Louis, *Etude sur l'Histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, Paulin, libraire éditeur mai 1835, p.389.

essentiels [...]. Goya est le dernier héritier, mais à un degré très distant du grand Velazquez. C'est la même manière, plus lâche, plus fougueuse, plus déréglée ». ¹⁰⁵

Malgré des remarques négatives sur l'ensemble des œuvres, Viardot reconnaît quelques qualités à ces peintures. Toutefois, il reste très sobre au sujet de Goya dont il parle dans un chapitre de trois pages alors que celui sur Velázquez en compte quatorze.

Viardot est loin de l'enthousiasme de Matheron concernant ces œuvres, il ne voit en Goya que le dernier héritier de Velasquez, à un degré très distant ¹⁰⁶. Enfin, il reprend en partie sa description de 1835 en soulignant l'imperfection du dessin et les qualités (notamment pour la couleur, la touche) qu'il perçoit malgré ce défaut majeur, selon lui, mais qu'elles ne peuvent racheter ¹⁰⁷.

Matheron semble donc d'un avis divergent de celui de Viardot au sujet de ces œuvres, qu'il a peut-être vues. Toutefois, Matheron s'inspire des appréciations de Viardot ; il reconnaît les mêmes qualités, telles que la « beauté des têtes », la « parenté » avec Velázquez pour cette œuvre, la « vigueur » du pinceau et du coloris ; même si sa conclusion est plus favorable au maître aragonais.

Il cite aussi, dans son texte, des œuvres découvertes récemment ; l'une est simplement mentionnée dans une revue, l'autre est localisée : il s'agit du tableau pour le concours de l'Académie de Parme en 1771 (œuvre dont il est fait mention dans le *Mercure de France* janvier 1772, signalée dans un article par Paul Mantz ¹⁰⁸ et que Matheron a consulté), et aussi, le portrait de Ferdinand Guillemardet, dont lui a parlé Delacroix et sur lequel l'auteur écrit que Goya avait une prédilection pour ce portrait et « affirmait qu'il n'avait jamais rien fait de mieux ». ¹⁰⁹

A propos de ce portrait dont la première mention dans un ouvrage imprimé est celle de Matheron, ce dernier n'en donne pourtant aucune description, il se contente de dire que

¹⁰⁵ VIARDOT, Louis, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Gavard- Paulin, 1839, p.306-307.

¹⁰⁶ *Idem* p.338.

¹⁰⁷ *Ibidem* p.154.

¹⁰⁸ MANTZ, Paul, « Francisco Goya. Communiqué et annoté par M. P. Mantz », *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1852, t. I, p.319-320.

¹⁰⁹ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.79. On retrouve encore aujourd'hui cette appréciation dans le *Guide du Louvre*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005, p.305 : « Dans sa vieillesse, Goya déclara qu'il considérait cette toile comme l'une de ses meilleures œuvres ».

Guillemardet posa « dans le costume simple et austère des grands dignitaires d'alors »¹¹⁰. Ce n'est qu'en 1865¹¹¹ qu'une description précise en est faite lors de l'entrée du tableau dans les collections du Louvre.

Cette absence de description de la part de Matheron pourrait s'expliquer si celui-ci n'avait pas vu l'œuvre, comme cela semble être le cas. En effet, Eugène Delacroix, qui a signalé l'existence de cette œuvre à Matheron, écrit en 1851 à Louis Guillemardet (fils de Ferdinand Guillemardet) qui est alors propriétaire de l'œuvre : « Un ami de Bordeaux écrit une biographie de Goya et voudrait donner un catalogue de ses œuvres, je lui ai parlé du portrait de ton père et de celui d'une dame (petit portrait en pied) que tu possèdes également. Il m'envoie un jeune peintre de ses amis qu'il a chargé de lui rendre compte de ces ouvrages. Me permets-tu de te l'adresser... »¹¹²

Matheron semble donc accorder une importance de second plan aux œuvres - il n'y a aucune reproduction dans son ouvrage -. Les œuvres connues sont pour lui un matériau indispensable pour réaliser le catalogue de l'œuvre peint et gravé, à la fin de son livre. Il semble poursuivre ainsi la tâche commencée par Piot en 1842. Enfin, donner un essai de catalogue prouve aussi le sérieux de la recherche.

En revanche, il s'intéresse davantage aux techniques artistiques employées par Goya et en fait souvent des descriptions : par exemple, il explique les techniques¹¹³ utilisées pour la série des *Caprices*. Selon lui, Goya est plus habile dans la gravure que dans l'aquatinte ; l'artiste sait tirer parti de ses erreurs, il a un dessin ferme. La qualité des œuvres de Goya est irrégulière : dans les meilleures œuvres on peut trouver d'« incroyables négligences » (cette expression semble faire écho au discours formulé par Viardot).

Plus loin, il décrit la technique de la lithographie et de la miniature sur ivoire :

« Il noircissait la plaque d'ivoire et y laissait tomber une goutte d'eau, qui, en se répandant, enlevait une partie du fond et traçait des clairs capricieux : Goya tirait partie de ces sillons et en faisait toujours sortir quelque chose d'original et d'inattendu ».¹¹⁴

¹¹⁰ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.78.

¹¹¹ LAGRANGE, Léon, « bulletin mensuel », *Gazette des beaux-arts*, 1865, novembre, t.XIX, p.572-575, p.575.

¹¹² Centre de documentation du Musée du Louvre. Dossier d'œuvre Ferdinand Guillemardet M.I.697 (voir à l'intérieur : dossier biographique sur les Guillemardet. Lettre de Delacroix à Louis Guillemardet, jeudi 24 janvier 1851, tiré de DELACROIX, Eugène, *Correspondance générale publiée par A.Julien*, vol.V,p.199.

¹¹³ Cf. MATHERON, *Op. Cit.*, p. 90.

¹¹⁴ *Idem*, p.106.

Ces informations sur la technique – et surtout sur la technique des œuvres réalisées à Bordeaux (comme les miniatures sur ivoires)-, sont sans doute les éléments les plus fiables : en effet, Matheron a pu interroger des témoins directs tel le peintre Antonio Brugada qui a vécu avec Goya à la fin de sa vie, et qui de par sa position d'artiste, aurait pu transmettre ces renseignements précis à Matheron¹¹⁵.

Il nous faut aussi souligner la part essentielle accordée au personnage même de Goya. Le titre de l'ouvrage, *Goya*, semble indiquer que l'auteur va s'intéresser avant tout au personnage plutôt qu'à l'artiste. De fait, nous l'avons déjà remarqué plus haut, mais il nous semble que cette importance donnée au caractère de l'artiste qui a pour conséquence le récit d'une multitude d'anecdotes est directement liée à l'interprétation (et sans doute surinterprétation) d'une remarque faite par Carderera, dans son article de 1835¹¹⁶ (qui apparaît dans la bibliographie de Matheron). Carderera écrit que si Goya avait écrit sa vie elle aurait été aussi intéressante que celle de Benvenuto Cellini.

L'importance de l'aspect romancé de la biographie de Matheron est donc sans doute à chercher dans l'interprétation de la phrase de Carderera. Ainsi, Matheron écrit :

« On l'a dit quelque part, Goya était un contemporain de Benvenuto Cellini, oublié par le XVI^e s. On aurait pu ajouter qu'il n'était pas moins batailleur et mystificateur que le célèbre florentin »¹¹⁷

La dernière partie de cette citation révèle que Matheron se charge d'écrire la biographie de Goya¹¹⁸, peut-être prend-il justement modèle sur celle de Cellini, et dans tous les cas il y insère un grand nombre d'anecdotes pittoresques (et notamment des querelles et bagarres¹¹⁹) qui sont invérifiables (la rencontre avec Brugada a sans doute fourni de nombreux éléments -qu'ils soient plus ou moins douteux- pour la rédaction de cette biographie).

¹¹⁵MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p. 116, note n°8 : « [...] Nous devons à l'exquise obligeance de M. de Brugada de précieux renseignements sur la vie de Goya. Nous lui offrons ici le témoignage de notre gratitude. »

¹¹⁶CARDERERA, Valentín, « Biografía de D. Francisco de Goya, pintor », *El Artista*, p. 253-255, vol. II, 1835, consulté dans : SALAMERO, Ricardo. *Valentín Carderera y Solano. Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, p.35.

¹¹⁷Cf. MATHERON, *Op.cit.*, p.55.

¹¹⁸ Il s'agit d'un genre traditionnel et «durable » en histoire de l'art, voir RICHARD, André, *La critique d'art*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je », 1980, p.89-91.

¹¹⁹Cf. MATHERON, *Op. Cit.*, p. 28, 29, 56.

Ainsi, si Matheron semble plus s'intéresser à la technique de Goya en elle-même, c'est peut-être parce qu'elle lui permet justement de faire un lien direct avec l'image du peintre qu'il s'est forgée d'un artiste fougueux, impulsif : ainsi, il dit qu'il peint avec une étonnante rapidité,¹²⁰ là encore, on voit que l'auteur cherche à établir une correspondance entre le caractère du peintre et son œuvre.

Pour Matheron, comme pour d'autres auteurs, Goya est un archétype du peintre espagnol (tant par le caractère que par son œuvre), mais il occupe toutefois un rang secondaire car il s'est limité aux sujets de genre, ceci selon l'auteur, à cause de son scepticisme religieux¹²¹.

Cependant, il le considère comme le premier des peintres de genre, et comme graveur « il occupe le premier rang entre ses devanciers et ses contemporains »¹²² et il critique dès la première page de son ouvrage la vision générale de Goya, souvent présenté comme un « caricaturiste malin ».

Enfin, il situe Goya dans l'école espagnole :

« Si pour résumer cette vue générale, il fallait marquer la place de Goya dans l'école espagnole, je n'hésiterais pas à le faire asseoir immédiatement après le dernier des cinq ou six grands maîtres qui ont illustré le XVI et XVII^e siècles. »¹²³

L'ouvrage de Matheron qui est donc fondamental et pionnier, témoigne pourtant de l'influence d'un critique espagnol qui avait écrit deux articles sur Goya dans des revues espagnoles dans la deuxième moitié des années 1830. Il s'agit de Valentín Carderera, qui peu après la publication de l'ouvrage de Matheron, écrit de nouveaux articles dans la récente revue française, la *Gazette des Beaux-Arts*.

¹²⁰ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p. 51 et 71, il s'agit d'un autre mythe courant, voir aussi : KRIS, Ernst, KURTZ, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1^{ère} éd., Vienne, Krystall Verlag, 1934, éd. anglaise, s.l., Yale University Press, éd. française, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1979, p.132.

¹²¹ Cf. MATHERON, *Op. cit.*, p. 20.

¹²² *Idem*, p. 81.

¹²³ *Ibidem*, p. 24.

3-3-Le rôle fondamental de Valentín Carderera.

Valentín Carderera (Huesca 14/02/1796, Madrid 25/03/1880)¹²⁴, est un artiste et érudit espagnol, possédant une collection importante de dessins et d'estampes de Goya.

Ils se seraient rencontrés en 1816, à Madrid, au moment où Carderera entre dans l'atelier de Mariano Salvador Maella. Son œuvre est peu connue, mais Carderera était un érudit et académicien influent à son époque (en 1838 il est professeur à l'académie de San Fernando, dans la section Peinture et en 1847 il entre à la Real Academia de la Historia).

Il est l'auteur des premiers articles biographiques sur Goya en Espagne, articles publiés dans la presse espagnole en 1835 (*El Artista*) et 1838 (*Semanario Pintoresco*).

Il est donc considéré comme le spécialiste de Goya, par la critique française qui connaît ces articles. Ainsi, il est sollicité par la *Gazette des Beaux-Arts*, et fournit deux nouveaux articles en 1860 et 1863¹²⁵, qui deviennent les références majeures pour les auteurs s'intéressant à Goya (ces dates s'inscrivent aussi dans la période où se développe l'intérêt pour cet artiste et qui correspond environ à la durée du Second Empire).

Les textes de Carderera sont donc fréquemment mentionnés et parfois même plagés, comme nous le verrons par la suite, dans l'ouvrage de Gustave Brunet de 1865. L'intérêt des articles de la *Gazette des Beaux-Arts* est aussi dû aux illustrations qui accompagnent le texte (en 1860, sont reproduits la planche n° 7 des *Caprices*, *Ni así la distingue* (**figure 7**), un portrait de Goya portant une perruque, un dessin représentant Don Quichotte et le *Caprice* n° 35. *Il est rasé*. En 1863, est reproduit un dessin intitulé *Scène espagnole*). Il est intéressant de voir que certaines planches (les gravures sur bois d'après les *Caprices*) illustrant les articles de Carderera sont reprises de l'ouvrage d'Yriarte¹²⁶ qui ne sera publié qu'en 1867 : la réalisation de cet ouvrage a donc été longue, mais pionnière en ce qui concerne notamment la diffusion de l'œuvre de Goya par les images.

¹²⁴ Pour les informations biographiques sur Valentín Carderera, nous avons consulté : SALAMERO, Ricardo, *Valentín Carderera y Solano Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996, p.9-19.

¹²⁵ CARDERERA, Valentín, « François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 1860, p. 215-227 et « François Goya », *Gazette des Beaux Arts*, t. XV, 1863, p. 337-249.

¹²⁶ Cf. SALAMERO, *Op. Cit.*, p. 17 : « Los grabados de madera a contrafibra que ilustran las dos entregas de Carderera en la *Gazette* proceden del Goya de Charles Yriarte publicado por la editorial Plon, en París, en 1867 ».

Il y a aussi des illustrations telles que le dessin du *Don Quichotte et la Scène espagnole* qui resservent pour d'autres publications : on les retrouve dans un ouvrage de 1902.¹²⁷

En revanche, les premiers articles en espagnols (et non illustrés) sont moins connus, ceux de la *Gazette des Beaux-Arts* devenant les références incontournables,¹²⁸ sans doute aussi car plus facile d'accès.

Ainsi, Valentín Carderera a un rôle majeur dans l'élaboration de l'historiographie de Goya : nous avons déjà pu l'observer avec le cas de Laurent Matheron qui interprète une phrase de Carderera et se charge d'écrire la biographie de Goya, dont la vie a été comparée à celle de Benvenuto Cellini. L'ouvrage de Matheron qui donne beaucoup d'importance au caractère du personnage et qui regorge d'anecdotes va être consulté par tous les auteurs écrivant sur Goya.

Les articles de la *Gazette des Beaux-Arts* orientent aussi la recherche : par exemple celui de 1860 s'intitule « François Goya. Sa vie, ses dessins, ses eaux-fortes ». Carderera, qui possède une grande quantité de dessins et gravures de Goya écrit tout naturellement sur ce sujet.¹²⁹

Paul Lefort, reconnaît ainsi l'érudition de Carderera et l'importance de ses deux articles :

« Aucun critique d'art n'a été à même de mieux connaître et décrire le grand artiste espagnol que D. Valentin Carderera, l'auteur des deux articles de la *Gazette*. Possesseur, à très-peu de pièces près, de toutes les séries, morceaux détachés, essais [...] de Goya [...] lui seul donc pouvait en décrire l'œuvre en pleine connaissance de cause».

Certes, l'intérêt pour les séries gravées était déjà présent, mais avec ces articles on peut penser qu'il s'intensifie : de nouvelles informations et reproductions sont données, et surtout, l'amateur dispose d'une adresse à Madrid pour consulter cette partie de l'œuvre

¹²⁷ LAFOND, Paul, *Goya*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902.

¹²⁸ BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin Michel, 1986, p.481 : l'auteur souligne l'aspect scientifique de la revue (fondée en 1859) qui publie, par exemple, en 1866 les découvertes sur Vermeer par Thoré-Bürger.

¹²⁹ BATICLE, Jeannine, « La critique d'art et Goya dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Invention et cristallisation des topiques », p.197-203, p. 198, dans HELD, Jutta, *Goya neue forschungen Herausgegeben von Jutta Held*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994.

de Goya. Il n'est pas étonnant par exemple, que Paul Lefort ait écrit une série d'articles sur les gravures de Goya ; il a bien sûr rencontré Carderera et consulté sa collection comme de nombreux auteurs ; Yriarte dit par exemple:

« MM. Zarco del Valle, Francisco de Zapater, Valentin Carderera et Lefort nous ont aidé de leurs lumières et de leurs documents »¹³⁰.

On trouve aussi un témoignage intéressant du rôle de Carderera dans la connaissance de l'œuvre de Goya par les français, dans l'*Epistolario* de Federico de Madrazo, directeur du Musée du Prado dès 1860.

Dans une lettre datée du 8 avril 1879¹³¹, adressée à son fils Raimundo, qui suit sa formation artistique à Paris, Federico de Madrazo écrit qu'il est allé rendre visite à Carderera en compagnie de M et Mme Gérôme.¹³²(Au cours de notre travail, nous aurons l'occasion de mentionner à nouveau le rôle des Madrazo pour ce qui est de la diffusion des œuvres de Goya en France).

On voit donc que pour tous les amateurs et auteurs s'intéressant à Goya, rendre visite à Valentín Carderera est indispensable, ce que décrit parfaitement Yriarte en 1877.

Après avoir assuré que sans Carderera, Goya serait resté inconnu, il loue son érudition et son hospitalité : « 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 ».¹³³

¹³⁰YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 12.

¹³¹DE MADRAZO, Federico, *Epistolario*, Museo del Prado, 1994, t.II, p.797 lettre n°389 : « Hemos tenido de vuelta a Andalucía, a Mr. Y Mme. Gérôme y a Mr. Goupil. Sólo he visto a los primeros con quienes hemos estado en casa de Carderera ».

¹³² Cat.exp. *Gérôme et Goupil. Art et entreprise*. Bordeaux, Musée Goupil, 12 octobre 2000-14 janvier 2001, p.166 est mentionné dans la chronologie un voyage en Turquie ; Gérôme, accompagné de Goupil à dû s'y rendre en passant par l'Espagne.

¹³³ YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, p.5.

3-4-Charles Yriarte et Paul Lefort : deux acteurs principaux dans la construction de Goya. Une certaine rivalité ?

Charles Yriarte (Paris 5 décembre 1832- 6 avril 1898)¹³⁴, est un écrivain et un dessinateur d'origine espagnole. S'il suit d'abord des études d'architecture à l'Ecole des Beaux-Arts, il se tourne ensuite davantage vers une carrière administrative ; en 1881, il est nommé Inspecteur des Beaux-arts. Il écrit des articles et réalise des dessins pour différentes revues, dont le *Monde Illustré*. Cette activité lui donne l'occasion de voyager, ainsi Yriarte séjourne en Espagne vers 1860 (il est de retour en France en octobre).

On peut supposer que c'est peut-être à ce moment-là qu'il a commencé à rassembler les matériaux pour son livre de 1867, et qu'il a fait appel à des artistes pour l'aider dans sa tâche. Maria dal Falco ne fait pas mention d'un autre voyage en Espagne.¹³⁵

Les travaux d'Yriarte se divisent en trois catégories principales ; les « publications dans les journaux, ses livres d'Histoire contemporaine et de voyages et ses ouvrages d'Histoire de l'Art »¹³⁶. S'il s'intéresse à l'art espagnol, il semble délaissé un peu le sujet au profit de l'art italien, dans la deuxième partie de sa vie il voyage d'ailleurs à Mantoue en 1895.¹³⁷

L'importance majeure¹³⁸ de Charles Yriarte en ce qui concerne l'étude de Goya et de son œuvre est indéniable. Son ouvrage *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Charles Yriarte*, (Paris, Plon, 1867) comme l'a noté Maria dal Falco¹³⁹ est le résultat d'une longue entreprise scientifique et artistique : en effet Yriarte sillonne l'Espagne, pour consulter des documents alors inédits

¹³⁴ Pour la biographie d'Yriarte, nous résumons les informations données par DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François-René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol. 1, p. 5.

¹³⁵ *Idem*, p.5-6, p.24.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 6.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 6 et 63.

¹³⁸ Il écrit aussi en 1867 deux articles dans une revue espagnole : « Goya en Roma », *Revista de Bellas Artes*, n° 31, 5 mai 1867, p. 243-244 et « Francisco de Goya », 31 mars 1867, p. 202-204.

L'article « Goya en Roma » traite de la biographie du peintre. Nous avons consulté cet article, mentionné avec le deuxième par GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 261.

¹³⁹ Cf. DAL FALCO, Op. Cit ., p.24.

(correspondance Zapater, qui sera publiée en 1868, soit un an après l'ouvrage d'Yriarte), voir les œuvres, ceci en la compagnie de deux artistes chargés de faire des copies, dessins, pour illustrer l'ouvrage. Yriarte lui-même réalisera des illustrations.¹⁴⁰

En 1877, Yriarte publie une deuxième étude sur Goya, sous la forme d'articles, dans la revue hebdomadaire *l'Art*.

Soulignons d'ores et déjà l'aspect fondamental de cette nouvelle contribution : c'est dans ces articles que sont publiées pour la première fois quatre planches inédites de la série gravée *les Proverbes*, intitulées dans cet article : *Que guerrero !*, *Una reina del circo*, *Otras leyes por el pueblo* et *Lluvia de toros*¹⁴¹(ces titres ont été donnés à l'occasion de la publication des planches en 1877).

Ces planches sont tirées hors-texte et sont donc ainsi mises en valeur, leur publication apparaît comme étant la circonstance particulière à l'origine de ces articles.

Yriarte cependant, n'explique pas le sens de ces planches : à leur propos, on peut simplement lire ces lignes qui suivent une description de la planche *El sueño de la razón produce monstruos* :

« 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. »¹⁴²

Ces articles d'Yriarte, ont finalement peu de rapport avec les planches des *Proverbes* ; l'auteur traitant de la série d'eaux-fortes d'après Velázquez -et surtout des *Caprices*-, dont il décrit plusieurs planches en proposant des explications d'après les différents manuscrits

¹⁴⁰ YRIARTE, Charles, *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Charles Yriarte*, Paris, Plon, 1867, La Maja (d'après Yriarte), dessinateur : Morin, graveur : Moller, repr. p.88.

¹⁴¹ Voir aussi : cat.exp. , *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais ,13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.294-297, repr.

¹⁴² YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, p. 40.

qu'il connaît. Yriarte se proposait en fait de revenir sur la série des *Proverbes* dans un autre article, auquel il fait d'ailleurs allusion¹⁴³.

Nous n'avons pas trouvé trace de ce prochain article dans cette revue, dont nous avons consulté avec attention tous les numéros suivants (jusqu'à l'année 1900). En revanche, Yriarte publie plusieurs articles sur l'art italien ; il semble donc effectivement avoir changé de sujet de recherche.

Un autre aspect essentiel est le regard critique que l'auteur porte sur tous les ouvrages écrits sur Goya. Il retrace l'historique des publications en se situant lui-même à une position plutôt avantageuse¹⁴⁴.

Déjà, dans son ouvrage de 1867, Charles Yriarte avait conscience de l'importance de son travail et comme le dit Maria dal Falco, il veut modifier la perception de ses contemporains sur l'artiste espagnol à travers « une étude définitive qui fixe la place que Goya doit occuper dans l'histoire de l'art »¹⁴⁵

Parmi la liste des auteurs ayant écrit sur Goya, il reconnaît l'importance de certains tels que Matheron, qui a réalisé le premier travail d'ensemble, et aussi Valentín Carderera, sans qui « Goya restait inconnu sous bien des aspects »¹⁴⁶.

Il accorde à Paul Lefort une importance de premier ordre en ce qui concerne l'œuvre gravé de Goya:

« 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 Carderera, et réunit une collection très-complète des eaux-fortes et lithographies du maître. Ces deux articles sont précis, nets,

¹⁴³ YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, p. 83 : « Nous laisserons s'écouler quelques 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 ».

¹⁴⁴ DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*.

Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M.François -René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1, p. 42.

¹⁴⁵ *Idem*, p.32. Maria dal Falco cite la p. 91 de l'ouvrage d' Yriarte : YRIARTE, Charles. *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et l'ecatalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Charles Yriarte*, Paris, Plon, 1867.

¹⁴⁶ Cf. YRIARTE, *Op. cit.* , p.4-5.

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. »¹⁴⁷

Afin de mieux comprendre qui est cet auteur, rappelons en quelques lignes les informations connues à son sujet. La carrière de Paul Lefort, (Mamers, 31 janvier 1829, Paris, 30 avril 1904), dont on ne connaît pas la formation initiale, est résumée dans sa notice nécrologique (7 mai 1904) : « Paul Lefort, après de fortes études classiques, avait résidé, de 1855 à 1867, en Espagne, où il dirigeait un des services de la ligne de chemin de fer de Madrid-Saragosse, et, très curieux de tout ce qui avait trait à l'histoire et à l'art de ce pays, avait recueilli là les éléments de la connaissance très complète qu'il possédait - seul à ce degré en France - de l'art espagnol. »

Ajoutons qu'en 1880 il est « nommé inspecteur des beaux-arts et chargé de l'organisation de l'enseignement du dessin dans les lycées, collèges et établissements municipaux en Algérie et en Corse, et de l'inspection des musées ». ¹⁴⁸

Outre les articles cités par Yriarte, Paul Lefort en a également écrit deux autres dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1868¹⁴⁹ et un article dans la *Gazette des beaux-arts*, t. XXV, 1868 ; peut-être qu'Yriarte ne les connaissait il pas ou, ce qui semblerait plus probable ait fait une erreur de référence et oublié de les citer (au total, il y a sept reproductions d'œuvres).

Revenons à Charles Yriarte, qui, dans son article de 1877, poursuit un peu plus loin, à la même page:

« 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. »

¹⁴⁷ YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t.II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, p. 5.

¹⁴⁸ Pour ce paragraphe sur la biographie de Paul Lefort, nous reprenons les informations données par Odile Delenda : DELENDIA, Odile, « LEFORT, Paul (31 janvier 1829, Mamers (Sarthes)-30 avril 1904, Paris) », notice publiée le 10/11/2010 sur le site de l'INHA.

¹⁴⁹ LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, 1867, p. 191-205, 382-395 ; t. XXIV, 1868, p. 169-186, 385-399 ; t. XXV, 1868, p. 165-180.

Le jugement d'Yriarte nous semble un peu exagéré sur les derniers articles de Lefort : il oublie de dire que ces articles comportent au total quinze reproductions d'œuvres ! Cette omission paraît un peu étrange quand l'on sait qu'Yriarte accorde beaucoup d'importance à la présence des images et notamment aux reproductions inédites (ce que l'on voit dans son ouvrage et dans son article).

Certes, plusieurs des reproductions d'œuvres, dans les articles de Lefort, sont connues et déjà reproduites ailleurs,¹⁵⁰ mais d'autres présentent un véritable intérêt comme par exemple la reproduction hors-texte des *Majas au balcon* (**figure 24**)¹⁵¹ (il s'agit de la version ayant appartenu à l'Infant don Sébastien, Yriarte avait fait reproduire dans son ouvrage le tableau du duc de Montpensier¹⁵²), ou encore le portrait (dessin) de *Doña Gumersinda Goicoechea*¹⁵³.

Si Yriarte semble minimiser¹⁵⁴ l'importance des derniers articles de Lefort, c'est peut être parce qu'il souhaite conserver sa place - apparemment prédominante - dans la connaissance de Goya et aussi en ce qui concerne l'art espagnol¹⁵⁵. De fait, la direction du journal *L'Art* fait appel à Yriarte au sujet des planches inédites de Goya, alors que Lefort est reconnu, par Yriarte lui-même, comme l'auteur de référence pour ce qui est de l'œuvre gravé de Goya.

Pourtant, Lefort est l'auteur du texte important sur Goya dans *l'Histoire des peintres de toutes les Ecoles. L'Ecole espagnole par M.M. Charles Blanc, W. Bürger, Paul Mantz, L.*

¹⁵⁰ Par exemple, *Le Garroté*, reproduit dans un article de Lefort en 1868 (LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya » (1^{er} article), *Gazette des beaux-arts*, t. XXIV, 1868, p. 169-186, p. 169-186, p.181. repr.) est déjà reproduit par Brunet (1865) et Yriarte (1867).

¹⁵¹ LEFORT, Paul. « Francisco Goya » (2eme article), *Gazette des beaux-arts*, t. XXXVIII, 1876, p.336-344, lithographie de M.L. Flameng, p.342.

¹⁵² YRIARTE, Charles. *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Charles Yriarte*, Paris, Plon, 1867, *Les Manolas au balcon*, gravure de Verdeil, (d'après un dessin de G.Janet réalisé à partir d'une photographie), p.90.

¹⁵³ LEFORT, Paul. « Francisco Goya » (3eme article), *Gazette des beaux-arts*, t. XXXIX, 1876, p. 500-510, eau-forte de M.H.-B. Maura, gravure tirée hors-texte, p.507.

¹⁵⁴ Cf. YRIARTE, *Op. Cit.* . Il n'a d'ailleurs pas dû lire tous les articles de Lefort, car il juge l'étude des différents états inintéressant, p. 102 : « Ce côté état de planches ne nous intéresse absolument point ». Lefort, en effet dès son article de 1867, p. 193 précise qu'il va se pencher sur le problème des différents tirages. (LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, 1867, p. 191-205.)

¹⁵⁵ DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art.*

Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François -René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1, p. 24.

Maria dal Falco précise pourtant qu'à part les ouvrages sur Goya, Yriarte n'a écrit que sur Mariano Fortuny, cependant très apprécié à l'époque.

Viardot et Paul Lefort, Paris, Vve Jules Renouard, 1869. Cet ouvrage a eu du succès auprès du public, mais est malgré tout critiqué dans les années 1880.¹⁵⁶

Lefort ne limite pas sa connaissance de l'école espagnole à Goya : il a écrit de nombreux articles sur Velázquez, Murillo et peut donc être considéré comme un des auteurs importants du XIX^e siècle en ce qui concerne la peinture espagnole (en 1893 il écrit un ouvrage général sur la peinture espagnole comportant de très nombreuses reproductions).¹⁵⁷ Il semblerait même être très au courant de l'intérêt de certains peintres pour les maîtres espagnols¹⁵⁸.

Enfin, dans un ouvrage publié justement en 1877¹⁵⁹ il reprend ses divers écrits sur Goya ; la publication de ce livre montre bien l'importance de Lefort quant au sujet,¹⁶⁰ et peut être qu'Yriarte cherche à rivaliser avec cet auteur, en essayant de se montrer exhaustif quant à sa connaissance de l'artiste aragonais.

Par ailleurs, Yriarte, avant d'entreprendre l'énumération des ouvrages parus, dit de façon très explicite qu'il n'y a rien à ajouter à l'étude de Goya :

« 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 que l'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. »¹⁶¹

¹⁵⁶ GEHUZAC, Noël, « Les artistes célèbres, Biographies et Notices critiques », *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, 1885, t. XXXIX, vol. 2, p. 58-59 : l'auteur reconnaît le succès énorme de *l'Histoire des peintres de toutes les écoles* dont le seul mérite a été de vulgariser, diffuser le goût pour les questions d'art. Ce succès est selon lui, dû plus aux images qu'au texte.

¹⁵⁷ LEFORT, Paul, *La Peinture espagnole*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1893.

Pour une bibliographie des principales publications de Lefort, voir : DELENDIA, Odile, « LEFORT, Paul (31 janvier 1829, Mamers (Sarthes)-30 avril 1904, Paris) », notice publiée le 10/11/2010 sur le site de l'INHA. Elle ne mentionne pas l'ouvrage de 1893 mais un autre de 1894 : *La Peinture espagnole*, Paris, Quantin, « Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts », 1894.

¹⁵⁸ Archives nationales, F/21/248, lettre du 8-9-1871, adressée au directeur des beaux-arts et signée Prévost (il doit s'agir du peintre Alexandre Gabriel Céleste Prévost, né à Paris en 1832, qui a réalisé des œuvres d'après Velasquez pour le musée des copies de Charles Blanc) : « Monsieur Lefort m'a fait part du désir que vous aviez de faire l'acquisition d'une copie des menines de Velasquez : j'en possède précisément une, ayant 1m41 sur 1m20, et faite avec le plus grand soin ».

¹⁵⁹ LEFORT, Paul, *Francisco Goya, étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Librairie Renouard, Henri Loones, successeur, 1877.

¹⁶⁰ En revanche, Glendinning connaît-il tous les articles de Lefort ? Il ne cite que le livre de 1877, qui ne comporte pas de reproduction d'œuvres.

(GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977 ; p. 262.)

¹⁶¹ YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, p. 4.

Paul Lefort semble dans une démarche de recherche opposée à celle d'Yriarte, il écrit dans son ouvrage de 1877 : « de Goya et de son œuvre il restera toujours quelque chose de neuf à dire ». ¹⁶²

Yriarte justifie ici dans sa dernière phrase l'intérêt et l'importance particulière de son article : il apporte des éléments nouveaux, qui sont la publication des quatre planches inédites (il le dit déjà dès les premières lignes).

Cette citation est, semble-t-il, révélatrice de la considération d'Yriarte pour ses propres travaux et de sa prédominance quant au sujet de l'étude de Goya, ce qui nous laisse donc penser, qu'Yriarte - jaloux de son autorité reconnue - souhaite conserver sa position en publiant les derniers articles apportant des éléments « neufs » sur l'artiste, et ce faisant évincer un auteur tel que Lefort, ou du moins minimiser l'importance de ses derniers travaux. Enfin, Yriarte avait surtout mis en avant l'œuvre peint de Goya dans son premier ouvrage, et dans cet article il se consacre à l'œuvre gravé et semble donc entrer un peu en concurrence avec Lefort sur ce sujet.

Il apparaît ainsi que la connaissance de Goya en France pendant la première moitié du XIX^e siècle se fonde essentiellement sur la lecture de textes qui deviennent ensuite presque aussi importants que les œuvres, chez les auteurs postérieurs. Pour la majeure partie de ces écrits, l'image de Goya se construit autour des *Caprices*, seule œuvre dont il existe quelques reproductions à cette période. La deuxième moitié du XIX^e siècle, et plus précisément la période correspondant au Second Empire, voit un essor des études sur Goya, et compte les travaux majeurs sur cet artiste, dont la connaissance des œuvres progresse. Un auteur ; Charles Yriarte, cherche clairement à faire connaître l'œuvre peint de Goya, afin de permettre de réévaluer l'artiste, dont cette partie de la production est peu étudiée ¹⁶³. Cet ouvrage, qui s'avère être l'un des plus importants écrits sur Goya, a permis de mieux connaître les tableaux du maître, comme on le voit par exemple dans *l'Histoire*

¹⁶² LEFORT, Paul, *Francisco Goya, étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, Henri Loones, 1877, p.34.

¹⁶³ DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François-René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1, p. 33 -34.

des Peintres de toutes les Ecoles,¹⁶⁴ mais certaines critiques sur l'œuvre peint demeurent et nuisent à l'appréciation du maître aragonais, comme nous allons le voir à présent.

¹⁶⁴ BLANC, Charles (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole par M.M. Charles Blanc, W. Bürger, Paul Mantz, L. Viardot et Paul Lefort*, Paris, Jules Renouard, 1869, p. 3 Yriarte est mentionné.

II- Connaissances et jugements généraux portés sur l'œuvre de Goya : un artiste au talent inégal et faisant exception.

On pourrait résumer ainsi l'opinion des amateurs français, au sujet de l'œuvre de Goya : il est classé comme le dernier des peintres espagnols mais on le considère comme le premier graveur de la péninsule ibérique. Pourtant, il exerce sur les artistes - notamment chez les peintres - une influence non négligeable, et les critiques n'hésitent pas à le comparer aux artistes contemporains. Enfin, certaines œuvres plus diffusées que d'autres permettent de mieux comprendre le goût des amateurs.

1-Le dernier peintre espagnol et le premier graveur espagnol.

1-1-Œuvres visibles et connues par les Français.

Nous avons essayé ici de donner un aperçu significatif de la connaissance de Goya par les amateurs à partir des œuvres qu'ils peuvent connaître et avoir vues, en France ou en Espagne.

En France, l'œuvre de Goya est surtout connue par l'intermédiaire de ses gravures - en partie consultables au Cabinet des Estampes - . Les quelques tableaux exposés dans la galerie espagnole (1838-1848) ont assez peu retenu l'attention¹⁶⁵, sauf peut-être celui de la duchesse d'Albe, dont la connaissance va servir ensuite à alimenter la légende autour de sa relation avec le peintre¹⁶⁶ et aussi les *Manolas au balcon*, dont le sujet, comme nous le verrons est propre à intéresser les amateurs.

¹⁶⁵ HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, 1^{ère} éd., s.l., Phaidon Press Limited, 1976, trad. de l'anglais par Robert Forh, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1993, p.228, note n°436 : « Il est également important de garder à l'esprit que la grande notoriété dont Goya bénéficiait déjà en tant que graveur, mais de l'espèce la plus bizarre, ne favorisa pas, bien au contraire, le succès de son œuvre pictural plus « orthodoxe », et ce, malgré la qualité éminente de ses tableaux conservés dans la galerie espagnole ».

¹⁶⁶ BATICLE, Jeannine, « La critique d'art et Goya dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle. Invention et cristallisation des topiques », p.197-203, p.198-199 dans HELD, Jutta, *Goya neue forschungen Herausgegeben von Jutta Held*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994.

Il faut attendre 1865 pour que de nouvelles peintures de Goya entrent au Louvre. Plusieurs articles en font alors mention.¹⁶⁷ Le portrait de Guillemardet dont Matheron disait que Goya « affirmait qu'il n'avait jamais rien fait de mieux »,¹⁶⁸ est notamment décrit en 1865 par Lagrange,¹⁶⁹ description citée Lefort en 1876, dans son article de la *Gazette* où figure également la première reproduction (**figure 22**) gravée du tableau. Il existe aussi une estampe aquarellée (**figure 23**) réalisée peut-être à cette époque et en tout cas avant 1879 par un certain Dubois de l'Estang (1796-1879)¹⁷⁰, pour illustrer un recueil de planches intitulé *France Révolution*. Il semble que ce soit un recueil sur les personnages célèbres du XVIII^e siècle, ou sur les costumes.

Deux autres tableaux de Goya paraissent assez bien connus en France, il en est fait mention à plusieurs reprises.

Il s'agit ainsi du *Portrait du jeune homme en habit gris*¹⁷¹ (qui est Javier Goya) reproduit dans l'*Histoire des peintres* (**figure 28**), à la demande de Paul Lefort (dans le chapitre consacré à Goya, à la page 11). Il est déjà signalé dans le catalogue d'Yriarte, chez Don José de Salamanca¹⁷² ; enfin, Lefort dit l'avoir vu plusieurs fois.¹⁷³

Le portrait est effectivement présenté en 1874 lors de l'exposition organisée par la Société de protection des Alsaciens et Lorrains demeurés français,¹⁷⁴ et est décrit et reproduit une fois de plus, à cette occasion dans la *Gazette des Beaux-Arts*.¹⁷⁵ Enfin, en 1893 il est

¹⁶⁷ Pour les références, voir au Centre de documentation du Louvre le dossier d'œuvre Ferdinand Guillemardet, MI 697. Dans le dossier Etat civil/historique, parmi les sept références d'articles du XIX^{ème} siècle, trois datent de 1865 et un de 1866.

¹⁶⁸ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.79.

¹⁶⁹ LAGRANGE, Léon, « Bulletin mensuel », *Gazette des Beaux-Arts*, t.XIX, 1865, p.572-575, p. 575. La description de Lagrange paraît assez connue ; elle est reprise par Lefort qui la cite entre guillemets dans son livre de 1877, p.14.

¹⁷⁰ Source : photo.rmn.fr.

¹⁷² YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p.135.

¹⁷³ LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877, p.13.

¹⁷⁴ Société de protection des Alsaciens et Lorrains demeurés français. *Explication des ouvrages de peinture exposés au profit de la colonisation de l'Algérie par les Alsaciens-Lorrains au Palais de la Présidence du Corps législatif le 23 avril 1874*, Paris, Jules Claye, 1874, 4^e édition corrigée, suivi du *Catalogue supplémentaire des ouvrages de peinture*, p.27, n°820 : « Portrait du petit-fils de Goya. Gravé dans *L'Histoire des Peintres*. Collection de M. Goupil fils ». Il est écrit au crayon gris « 8000 », qui est sans doute une indication de prix.

¹⁷⁵ MANTZ, Paul, « Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains. Peinture (3^{ème} article) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, 1874, p.289-309, p.299, p. 301, repr.

reproduit dans *La Peinture espagnole* de Paul Lefort.¹⁷⁶ Ce portrait est le pendant de celui de Gumersinda Goicoechea,¹⁷⁷ qui est reproduit en 1873 (**figure 29**).¹⁷⁸

Citons aussi la *Jeune femme à la rose* (**figure 30**)¹⁷⁹ qui est signalé à la page 136 du catalogue d'Yriarte (dans la collection du patriarche des Indes) qui la décrit assez précisément. Cette œuvre a parfois été interprétée comme un portrait de Charlotte Corday. Le tableau a été exposé en 1873¹⁸⁰ à Bruxelles ; et est reproduit plusieurs fois dans la *Gazette des Beaux-Arts*,¹⁸¹ et en 1887 par Daniel Mordant qui expose sa lithographie au Salon de 1887,¹⁸² puis en 1893 dans l'ouvrage de Lefort sur la peinture espagnole¹⁸³. Enfin, on la retrouve en 1902, reproduite dans un ouvrage de Lafond sur Goya.¹⁸⁴ (Ce tableau, est très proche du *Portrait de Narcisa Barañana de Goicoechea*, mais il ne figure pourtant pas dans le catalogue de Pierre Gassier et Juliet Bateau.)¹⁸⁵

Ces deux portraits appartiennent à des collections particulières, mais ils ont été exposés et vus à plusieurs reprises, puis ont été gravés, ce qui a permis leur diffusion.

Voir aussi MANTZ, Paul, « Les portraits du siècle », GBA, t. XXXI, 1885, 497-511, p. 503, portrait décrit avec celui de *La Jeune femme à la rose*.

¹⁷⁶ LEFORT, Paul, *La Peinture espagnole*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1893, p. 273, n°108 (*Le Jeune homme en habit gris*).

¹⁷⁸ PERRIER, Henri, « De Hugo Van der Goes à John Constable », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 1873, p. 357-376, p. 366, repr. pl. h.-t.

¹⁸⁰ LAFOND, Paul, *Goya*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902, p. 63, note n°1.

¹⁸¹ MENARD, René, « Exposition rétrospective de Bruxelles », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 1873, p.533-545, p.544, p.536, repr., gravure de Ed. Hédouin.

Cf. MANTZ, 1885, *Op. Cit.*, p. 497-511, p.497 repr. eau forte de Ed. Hédouin.

¹⁸² GAUCHEZ, L. « La gravure et la lithographie au salon de 1887 », *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, vol. 2, t. XLIII, 1887, p.58-60, pl. h-t, p.59, par Daniel Mordant (lithographie n°5182 du Salon) : « M. Daniel Mordant, dont les lecteurs de l'Art apprécient depuis longtemps le talent, gagnerait encore à ne pas tomber dans un excès opposé à celui de M. Michailoff, à se montrer moins prodigue dans la répartition de ses noirs ; l'observation ne s'applique pas toutefois à son Goya ».

¹⁸³ Cf. LEFORT, *Op. Cit.*, p.276, n°110, intitulé « *Portrait de la petite fille de Goya* » (Précisons qu'il y a douze reproductions d'œuvres de Goya).

¹⁸⁴ Cf. LAFOND, *Op.cit.*, p.63, repr. L'œuvre est signalée comme ayant fait partie de « l'ancienne collection de la baronne Nath. de Rothschild. »

¹⁸⁵ GASSIER, Pierre, WILSON, Juliet, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Préface de Enrique Lafuente-Ferrari, Edition Vilo, Paris, 1970, p.261, n°889, repr. *Narcisa Barañana de Goicoechea*, c.1810, New York, M.M.A., p.253, les auteurs précisent que l'authenticité de ce portrait à été mise en doute.

Enfin, à la fin du XIX^e siècle, des legs de tableaux de Goya (ou lui étant alors attribués) dans les musées de province¹⁸⁶ prouvent de l'intérêt croissant pour le maître aragonais, notamment de la part des artistes : on peut citer comme exemple les legs du frère du peintre Marcel Bruguiboul, Pierre Bruguiboul, au musée de Castres en 1894.

L'artiste avait pris l'initiative d'acquérir à son compte en Espagne plusieurs tableaux dont *La Junte des Philippines*¹⁸⁷, en 1881.

Le nombre d'œuvres de Goya visibles dans les lieux publics en Espagne est assez restreint.

Comme l'a expliqué Jeannine Baticle, la connaissance des œuvres de Goya dépend de certains acteurs, que nous avons déjà eu l'occasion de nommer ; tels Carderera et la famille Madrazo : « La situation politique et sociale dans laquelle l'Espagne est plongée inextricablement au milieu du XIX^e siècle favorise la survivance d'un académisme languide étranger à sa nature, donc sans personnalités de premier plan, auquel seuls échappent les petits maîtres costumbristes et certains paysagistes. Cet académisme dirigiste est imposé par la famille Madrazo, qui en dépit des guerres civiles et des coups d'Etats conserva intact son pouvoir culturel tout au long du XIX^e siècle. L'occultation de l'œuvre peint de Goya sera l'une des conséquences fâcheuses de cette dictature artistique, entretenue par deux fortes têtes, José de Madrazo et son fils Federico. » (José est directeur du Musée royal (Musée du Prado) de 1838 à 1857, Federico lui succède de 1860 à 1868 et de 1880 à 1894).¹⁸⁸ Si les Madrazo ont « occulté » l'œuvre de Goya en Espagne, ils ont contribué à sa diffusion en France¹⁸⁹.

Le nombre d'œuvres de Goya visibles au Musée du Prado est limité, comme le résume parfaitement Paul Lefort. Il vient de décrire longuement *La Famille de Charles IV*, et de

¹⁸⁶ Cat. d'exp. , *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France*, sous la direction de LACLOTTE, Michel, MESURET, Robert, BATICLE, Jeanine, Paris, Palais du Louvre, Musée des Arts décoratifs, janvier-avril 1963, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1963, p.273-303.

¹⁸⁷ *Idem*, p.297-299, n°125.

¹⁸⁸ BATICLE, Jeannine, « La critique d'art et Goya dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Invention et cristallisation des topiques », p.197-203, p.197 dans HELD, Jutta, *Goya neue forschungen Herausgegeben von Jutta Held*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994.

¹⁸⁹ Ce point abordé en plusieurs fois dans notre travail est résumé en annexe, car si le rôle des Madrazo est important, les œuvres qu'ils ont diffusées ne sont pas forcément les plus connues, car elles se sont retrouvées dans des collections privées.

mentionner les *portraits équestres de Charles IV et de la reine Marie-Louise* (ces deux portraits sont exposés au Prado depuis son ouverture en 1819) :

«Jusqu'en 1872, le Musée du Prado ne renfermait, outre ces trois peintures importantes, qu'un seul et délicieux petit tableau de chevalet : un Picador et deux Episodes de la guerre de l'Indépendance¹⁹⁰, truculentes et farouches ébauches d'une incroyable furie d'exécution [...].Depuis 1872, le Musée du Fomento a cédé au Prado deux portraits remarquables, celui de *Francisco Bayeu*, beau-frère de Goya, et sa propre femme, *Josefa Bayeu*, en même temps qu'un *Christ en croix*, qui figurait jadis dans l'église de San Francisco el Grande [...] »¹⁹¹

Le musée de la Trinité ouvre en 1838, dans un ancien couvent et l'un des Goya qui y est exposé est le fameux *Christ en croix*, provenant du couvent de San Francisco el Grande, alors supprimé.¹⁹²Le tableau est ensuite exposé dans la galerie du Ministère du Fomento à partir d'avril 1866.¹⁹³(En 1872, le tableau rejoint le musée du Prado, les collections du musée de la Trinité lui étant rattachées). Entre 1842 et les années 1860, le tableau de l'infant don Sebastian, les *Majas au balcon*, est exposé au Musée de la Trinité suite à la confiscation de sa collection.¹⁹⁴

Il faut aussi rappeler que des œuvres célèbres étaient exposées à l'Académie de San Fernando¹⁹⁵dont la *Maja habillée* et la *Maja nue*¹⁹⁶, cette dernière étant enfermée dans un cabinet¹⁹⁷. Les tableaux des deux *Majas*, identifiées par la tradition comme étant des

¹⁹⁰ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 11 *Le Picador* entre au Prado en 1821 et les deux autres toiles célèbres dans les années 1830.

¹⁹¹LEFORT, Paul, « Le Musée du Prado. L'Ecole espagnole (3^e article) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 1895, p.123-138, p.136-137.

¹⁹² Cf. GLENDINNING, *Op.cit.* p.11.

¹⁹³ Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p.89, note 3.

¹⁹⁴Cf. GLENDINNING, *Op.cit.*, p.11 L'infant avait soutenu le prétendant carliste contre la future Isabelle II.

¹⁹⁵ LEFORT, Paul, « Les musées de Madrid. L'Académie de San Fernando », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 1895, p.59-69. Lefort cite le portrait équestre de Ferdinand VII, celui de la Tirana, la Maja vêtue et la Maja nue, les petits tableaux de chevalets.

¹⁹⁶ Cf. GLENDINNING, *Op.cit.*, p.11 : ces deux œuvres proviennent de la collection de Godoy qui est confisquée ; elles entrent à l'Académie vers 1815-1816.

¹⁹⁷ BATICLE, Jeannine, « La critique d'art et Goya dans la seconde moitié du XIX^e siècle. Invention et cristallisation des topiques », p.197-203, p.197 dans HELD, Jutta, *Goya neue forschungen Herausgegeben*

portraits de la duchesse d'Albe (même si Yriarte, notamment, critique cette légende)¹⁹⁸, fascinent les auteurs, sans doute aussi à cause du secret qui entoure l'exposition de la *Maja nue*. Ces œuvres sont reproduites à plusieurs reprises¹⁹⁹ et sont donc très connues, cela même avant 1867 date où est publiée la première gravure de la *Maja vêtue*, si l'on en croit Yriarte : « Nous avons cru devoir choisir pour la reproduction la *Maja*, dont la réputation est européenne, et dont pourtant nous ne connaissions point de gravure. »²⁰⁰

Pour ce qui est des autres œuvres de l'Académie connues en France, il est intéressant de citer l'opinion de Louis Viardot.

Cette fois-ci, il porte sur les quatre petits tableaux de l'Académie - acquis en 1839²⁰¹ - un jugement enthousiaste, et il est intéressant de remarquer qu'il les trouve supérieurs aux gravures. : « Quatre petits pendants, un *Auto-da-Fé*, une *Procession du Vendredi-Saint*, une *Course de Taureaux*, une *Maison de Fous*. [...] les quatre pendants sont des fantaisies charmantes, spirituelles, animées, de sa meilleure époque, et surpassant ses eaux-fortes elles-mêmes de toute la supériorité de la peinture ».²⁰²

Il y a aussi les fresques²⁰³ de Goya, dont celles de San Antonio de la Florida et les tableaux dans les églises²⁰⁴. Les œuvres des collections particulières, quoique plus difficiles d'accès sont assez connues, notamment celles de l'Alameda des ducs d'Osuna, souvent admirées par les auteurs voyageant à Madrid. On peut encore rappeler que les

von Jutta Held, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994. L'œuvre figure à l'expo Goya de 1900 et passe au Prado en 1901.

Voir aussi : YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p.88-89, Yriarte déplore que cette toile soit reléguée par Federico de Madrazo.

¹⁹⁸ *Idem*, p.35, p.88.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p.89. Yriarte a longuement tenté de copier la *Maja vêtue* il le relate dans un paragraphe. Il y a en effet une gravure de cette œuvre dans son livre.

En 1895, dans article de Lefort (« Les musée de Madrid. L'Académie de San Fernando », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 1895, p.59-69, p. 67, repr. pl. h.-t.), Ricardo de los Rios a réalisé la gravure de cette même œuvre. En 1901 Dezarrois grave cette fois *La Maja desnuda* pour l'article de Lafond dans la *Revue de l'art ancien et moderne* (p. 28, repr pl. h.-t.), on retrouve aussi la gravure de Ricardo de los Rios (p. 28). Lafond réutilise les deux reproductions dans son livre de 1902 (p. 20 et 24, repr. pl. h.-t.).

²⁰⁰ *Ibidem*, p.88.

²⁰¹ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p.11.

²⁰² VIARDOT, Louis, *Les Musée d'Espagne, guide et memento de l'artiste et du voyageur suivis de notices biographiques des principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin et le Chevallier, 1852, p174.

²⁰³ SEGOILLOT, Hadrian, « Goya au Musée du Louvre », *L'Artiste*, 15 juillet 1866, p.221-224, p. 223. L'auteur, bien qu'il ne précise pas de quelles fresques il parle, écrit : « Mais nous donnerions de Goya une idée incomplète si nous omettions de parler de ses fresques ».

²⁰⁴ Cf. GLENDINNING, *Op. Cit.* p.10-11.

collections de Carderera ont fréquemment été consultées, et on peut penser qu'il a pu aider ses hôtes pour visiter d'autres collections particulières.

Toutefois, les œuvres citées plus haut par Lefort ont très tôt suscité des commentaires et des jugements de la part des critiques français, étant donné qu'elles comptent parmi les premières à être exposées et vues.

1-2-Un talent inégal.

L'idée selon laquelle Goya est un artiste au talent inégal se développe assez tôt dans les appréciations de ses œuvres, et il semble que malgré la publication d'un ouvrage comme celui d'Yriarte, la considération pour la peinture de Goya, qui est malgré tout mieux connue, n'évolue pas énormément.

Comme nous l'avons vu, les auteurs décomposent les différents éléments à analyser dans une peinture, certains ayant plus de valeur que les autres.

Il semble que la composante la plus considérée d'un tableau selon les critiques du XIX^e siècle, soit le dessin : le jugement de Louis Viardot est à ce titre révélateur. Selon Viardot, les erreurs de dessin ne peuvent être compensées par d'autres qualités, il écrit justement une fois de plus en 1852 au sujet des fameux portraits équestres de Charles IV et Marie – Louise (**figures 15 et 17**):

« Ce sont des ouvrages forts imparfaits [...] où les fautes de dessin sont nombreuses et grossières, surtout dans la charpente de chevaux. Mais les têtes et les bustes offrent de si singulières beautés, et je dirais si imprévues ; il y a dans cet ensemble, fort défectueux, lorsqu'on l'analyse, un effet si vigoureux ; la pâte en est si ferme, la couleur si vraie, la touche si audacieuse et si puissante, qu'on ne peut manquer d'admirer ces qualités rares, tout en déplorant les défauts essentiels qu'elles ne peuvent entièrement racheter. »²⁰⁵

²⁰⁵ VIARDOT, Louis, *Les Musée d'Espagne, guide et memento de l'artiste et du voyageur suivis de notices biographiques des principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin-Chevallier, 1852, p.154.

L' « incorrection choquante »²⁰⁶ du dessin de Goya est toutefois perçue de manière plus nuancée par les auteurs principaux.

Ainsi, pour Matheron, Goya a un réel talent pour le dessin, mais ne s'est pas suffisamment exercé pour mettre à profit ses dispositions.²⁰⁷ Yriarte s'oppose à ceux qui prétendent que Goya ne réalise pas de dessins préparatoires.²⁰⁸ Enfin, Paul Lefort, reconnaît aussi que le peintre n'est pas égal dans sa production graphique, mais les défauts de Goya ne peuvent ternir sa valeur (ce qui diffère de la critique de Viardot). Il dit ainsi au sujet de la série les *Désastres de la guerre* :

« En gravant cette série, partie en 1810, date que portent plusieurs planches, et partie dans les années qui suivirent, Goya s'y montre, - comme dans les *Proverbes* - , inégal. Il y a telle pièce médiocre, telle autre superbe: au demeurant, nous pensons avec M. Matheron que « l'or de Goya est à un titre assez élevé pour supporter cet alliage. »²⁰⁹

Plus généralement, les auteurs soulèvent le problème de l'inégalité du talent de Goya, que ce soit dans une œuvre en particulier ou que cela concerne la maîtrise d'une technique.

Une autre critique de l'œuvre de Goya concerne le manque de soin, de fini de sa peinture. Cela explique que des œuvres soient désignées comme étant des « ébauches furibondes » ; ce qui montre ainsi qu'elles ne sont considérées que comme des esquisses, ou des travaux non achevés.

Cette expression est d'ailleurs employée indifféremment par Yriarte²¹⁰ lui-même, pour désigner *Le Tres de Mayo* ou les *Peintures noires*. Dans son ouvrage, on trouve trois reproductions des *Peintures noires*, mais Yriarte qui ne leur accorde qu'une valeur

²⁰⁶BRUNET, Gustave, *Etude 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, p.10, cite un texte de Clément de Ris, qui emploie cette expression.

²⁰⁷MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.41-42 : « On s'est habitué à répéter qu'il ne dessinait pas. On a raison, [...], si l'on veut dire que, soit parti pris, soit abandon ou impatience de produire, il lui arrivait parfois de négliger certains petits détails ou de laisser subsister certains grands défauts. Mais on se trompe bien si l'on veut faire sortir de là une accusation d'impuissance ou d'ignorance. »

²⁰⁸YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p.7.

²⁰⁹LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877, p.96. En revanche, Yriarte a un avis opposé : il considère que les *Désastres de la guerre* est une série où le dessin de Goya apparaît dans toute sa perfection. Et Cf. YRIARTE, *Op. Cit.*, , p.116.

²¹⁰Cf. YRIARTE, *Op. Cit.*, p. 8, 52, 87, 95.

moindre, ne les a fait reproduire que pour en garder un témoignage ; il pensait qu'elles allaient disparaître avec la maison de Goya qui devait être détruite.

Ces œuvres - là, étaient alors considérées comme des esquisses, des peintures inachevées.

Un autre auteur Lavice, trouve que l'exécution de plusieurs tableaux - dont la *Maja vêtue* - « laisse à désirer ».²¹¹

Ainsi, comme Maria dal Falco²¹² l'a déjà souligné au sujet de Charles Yriarte, on peut penser que les critiques restent malgré tout fidèles au goût artistique académique de leur époque, où la forme, c'est-à-dire le dessin, a une place majeure dans la réalisation d'un tableau, tout comme la facture d'aspect lisse (Philippe Burty qui a rédigé des commentaires dans l'article de Carderera, s'extasie sur le tableau *la Source* d'Ingres dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1868²¹³).

Cette comparaison, plus ou moins consciente, entre Goya et l'art académique qui reste attaché aux modèles de l'Antiquité apparaît pourtant de façon plus explicite chez Clément de Ris :

« J'ai vu, accroché dans un corridor obscur, une grande ébauche faite à coups de poing, et représentant la Révolte du 2 mai (**figure 32**). Les chevaux ressemblent à des bêtes apocalyptiques, les figures à des guenilles ; mais au milieu de ce tohu-bohu de formes et de couleurs, il y a un jeune homme qui se précipite sur un mameluck à cheval et le poignarde, d'un admirable mouvement et d'un style presque antique. »²¹⁴

La place d'un dessin académique est donc majeure. Cela explique aussi pourquoi Yriarte qualifie spontanément plusieurs œuvres d' « ébauches furibondes ».

²¹¹BRUNET, Gustave, *Etude 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.

²¹²DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François -René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1, p. 54.

²¹³BURTY, Philippe, « Exposition de la Société des amis des arts de Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 1868, p.496-500, p.498, l'auteur rappelle à plusieurs reprises l'incroyable succès rencontré par cette œuvre, et qui ne s'est jamais démenti.

Cependant, les goûts de ce critique semblent variés, car il prend la défense des impressionnistes dès 1875 ; voir VENTURI, Lionello, *Histoire de la critique d'art*, 1^{ère} éd., Turin, Giulio Einaudi, 1964, trad. de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, p.255.

²¹⁴Cf. BRUNET, *Op. Cit.*, p. 10.Citation extraite de l'ouvrage de Clément de Ris *Le Musée royal de Madrid*, Paris, J. Renouard, 1859, p.31.

Si le talent « inégal » de Goya, selon les auteurs, ressort dans la maîtrise plus ou moins bonne d'une technique, d'une œuvre à l'autre (et notamment pour le dessin), un autre aspect de l'inégalité du génie de l'artiste apparaît dans sa capacité à traiter ou non différents genres, certains étant inférieurs aux autres dans la hiérarchie des sujets.

1-3- La hiérarchie des genres et des peintres : la place spéciale du Christ en croix de Goya.

Il est reconnu que Goya a traité tous les genres, comme on peut le voir dès la préface du livre de 1867 d'Yriarte: « Goya a tout tenté : le portrait, l'histoire et le genre. »²¹⁵

En général, les auteurs reconnaissent à Goya un talent de coloriste²¹⁶, la maîtrise du clair-obscur, et l'aspect vivant de ses personnages : ces qualités expliquent notamment le succès des portraits et des scènes de genre de l'artiste.

Cependant, en dépit de ces atouts, les auteurs s'accordent pour qualifier la peinture de genre de catégorie inférieure (le portrait pourrait d'ailleurs s'y rattacher),²¹⁷ comme la tradition l'exige. Goya est donc d'office classé parmi les peintres de second ordre, ce qui est clairement exprimé par Matheron qui de plus, pense que Goya n'a pas assez concentré son talent, mais l'a au contraire dispersé.²¹⁸ Il dit ainsi, que si Goya est le premier peintre de genre de l'école espagnole, « il s'enfermera à tout jamais dans le domaine de la petite peinture ».²¹⁹

En ce qui concerne la peinture d'histoire, Goya est mal considéré car sa peinture de sujets bibliques ou sur les vies de saints est vide de tout « sentiment religieux » selon les auteurs du XIX^e siècle, qui expliquent ce défaut comme étant la conséquence du scepticisme de l'artiste, de son absence de foi qui rejaillit sur son œuvre, comme les autres traits de son

²¹⁵YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 10.

²¹⁶Ce n'est pas le cas de Lavice, cité par BRUNET, *Op. Cit*, p. 10-11.

²¹⁷ROQUE, Georges (sous la direction de), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, édition Jacqueline Chambon, 2000, voir notamment p.54-55, p.67 : il est dit en note qu'au XVIII^e siècle la peinture de genre désigne toutes les formes de peintures qui ne sont pas de la peinture d'histoire. Le portrait, dans la hiérarchie des genres établie par Félibien, est un genre inférieur.

²¹⁸MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.17.

²¹⁹*Idem*, p.45.

tempérament. Cette idée est développée surtout par Matheron²²⁰, puis sera beaucoup reprise.²²¹

Quant à des œuvres telles que le *Dos de mayo* et le *Tres de mayo*, comme nous l'avons vu, leur technique peu appréciée ne pouvait les faire considérer comme des œuvres achevées. Par ailleurs, comme l'a remarqué Clément de Ris, elles ne sont pas mises en valeur dans le musée mais paraissent plutôt reléguées.

Il est donc parfaitement compréhensible qu'une œuvre spécialement remarquée et appréciée par les auteurs soit le *Christ en croix* (**figure 14**), réalisée en 1780 et pour laquelle Goya est reçu à l'Académie de San Fernando. Cette explication historique explique aussi l'intérêt pour cette œuvre, comme sa facilité d'accès (le tableau étant exposé dans les collections publiques depuis 1838).

Dans ses articles, Carderera remarque et apprécie l'œuvre²²², elle est mentionnée avec éloge par Matheron²²³, et est simplement citée par Brunet.²²⁴

Cette œuvre de facture lisse et soignée, qui témoigne de l'influence des goûts néoclassiques diffusés en Espagne par Mengs, paraît idéale pour satisfaire le goût des auteurs français, qui apprécient de toute évidence la peinture académique de leur temps. Ce tableau, selon Lefort, rassemble en effet toutes les qualités essentielles à un peintre, et ceci à un niveau égal. Cela en fait, à ses yeux, une œuvre spéciale dans la production de Goya. Rappelons aussi qu'Yriarte appréciait déjà cette œuvre qui « porte l'empreinte d'une foi profonde ».²²⁵

²²⁰ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.20.

²²¹ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 85-88.

²²² CARDERERA, Valentín, « Biografía de D. Francisco de Goya, pintor », *El Artista*, vol. II, 1835, p. 253-255, p.31 : « y sobre todo un cruzifijo bellissimo que esta colocado a la entrada del coro del citado convento de San Francisco el grande, por el cual fue nombrado académico de mérito de la real de San Fernando el 7 de mayo de 1780 ». Il la cite encore en 1838. Voir aussi : CARDERERA, Valentín, « François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes », *Gazette des Beaux-Arts*, t.VII, 1860, p. 215-227, p. 222 « le tableau du *Christ en croix* et celui du *Damné avec St François de Borja*, se recommandent par une correction et une élégance de formes surprenantes »

²²³ Cf. MATHERON, *Op. Cit.*, p.47-48 : « Le 7 mai 1780, il fut nommé membre de l'Académie de Saint-Ferdinand, après avoir fait paraître un *Christ* et un grand tableau [...]. Les deux œuvres s'étaient manifestées avec un tel ensemble de qualités magistrales ; elles avaient produit une si profonde impression, que les porte de l'Académie avaient dû s'ouvrir d'elles-mêmes devant leur auteur ».

²²⁴ BRUNET, Gustave, *Etude 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, p.8.

²²⁵ YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 21 : « cette toile est remarquable dans l'œuvre de Goya, elle porte l'empreinte

La description de Lefort (1876) est intéressante car elle démontre parfaitement que l'œuvre est particulièrement appréciée. Elle a dû aussi avoir une influence notable chez les amateurs car elle paraît aussi – formulée un peu différemment – dans *l'Histoire des peintres de toutes les Ecoles*. Il reprend aussi cette description de 1876 dans son ouvrage de 1877 (p.12), très légèrement modifiée (mais il ne cite que rapidement l'œuvre dans un article en 1895).

Lefort vient de critiquer une autre peinture religieuse de Goya (*Saint Bernardin de Sienna prêchant devant le roi Alphonse d'Aragon*) et il décrit ensuite le *Christ en croix*:

« Combien nous préférons, à cette composition véhémement et quelque peu théâtrale, le beau *Christ en croix* que peignit Goya pour cette même église de San Francisco. Ce *Christ* est peut-être la meilleure étude de nu, après le *Crucifié* de Velasquez, qu'ait peinte un maître espagnol, et c'est certainement la meilleure œuvre de style de Goya. Tout, dans ce superbe morceau, est de même valeur : le dessin très-pur, d'une distinction toute particulière, le modelé ferme et fin, le coloris très-lumineux, blond et chaud, s'accordent dans une rare perfection; enfin, circonstance unique dans l'œuvre de l'artiste, le sentiment religieux y existe saisissant, profond, pénétrant jusqu'à l'intensité même. »²²⁶

Si cette œuvre fait l'unanimité (notamment parce que dessin y est apprécié et que les auteurs y lisent un sentiment religieux, selon eux habituellement absent chez Goya), elle n'est paradoxalement presque jamais reproduite.

Outre les photographies éditées par Jean Laurent²²⁷, les seules reproductions que nous avons trouvées de ce tableau (pour la période qui nous intéresse) figurent dans les écrits de Paul Lafond, en 1899²²⁸ et 1902.²²⁹ La gravure des ouvrages de Lafond (**figure 14**) est une

d'une foi profonde et d'une haute ferveur; je ne crains pas de dire que les plus grands maîtres auraient signé ce torse admirable, ces bras d'un dessin si élevé et si savant. »

Voir aussi p.133. Dans ces deux pages, Yriarte apprécie l'œuvre, notamment pour son dessin.

²²⁶ LEFORT, Paul, « Francisco Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 1876, p. 336-344, p. 339.

²²⁷ LAURENT, Jean, *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne reproduits en photographie, Supplément au catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne, troisième série*, Madrid, Imprenta Rojas y Compañía, 1867, p.51, n°531 de la liste.

LAURENT, Jean, *Œuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque, catalogue des chefs d'œuvres*, Paris, Imprimerie de Chaix, 1872, p.7, n°531 de la liste.

LAURENT, Jean, *Catalogue illustré des tableaux du Musée du Prado à Madrid*, Madrid, J. Laurent et Cie., 1899, p. 13, n° 2165.

²²⁸ LAFOND, Paul, « IV-Goya peintre religieux », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t.VI, 1899, p.473, repr. A la table des gravures, p.610, l'auteur de la planche n'est pas cité.

petite reproduction, qui nous semble manquer de netteté, le fond étant trop clair et les formes trop fondues : on distingue à peine la poutre verticale de la croix, visible dans l'original et le volume du torse n'est pas rendu : ces défauts sont peut-être dû à un tirage important).

Curieusement, Lafond est le seul auteur à avoir une vision plus nuancée du tableau et à en fournir une reproduction. Selon lui, on retrouve dans ce tableau les « qualités et défauts ordinaires »²³⁰ de Goya.

On peut penser que si l'œuvre plaît, elle intéresse moins les auteurs car le sujet et la facture du tableau correspondent mal à l'idée romantique qu'ils ont en général du peintre aragonais, et ne permet pas de montrer l'« originalité » et la « verve » considérées comme les caractéristiques propres à Goya. Ajoutons que le sujet de l'œuvre est assez facile à décrire ; il y a assez peu de détails ce qui peut permettre de se passer de reproduction.

Enfin, ce tableau est reconnu comme étant proche de celui de Velázquez, qui de fait l'a fortement inspiré. Le tableau de Velázquez est sans doute assez connu ; il a été copié pour le Musée européen de Charles Blanc, la copie a vraisemblablement été exposée (elle figure au catalogue²³¹), puis est déposée à l'Ecole des Beaux-Arts le 6 mars 1874.²³²

1-4- Le premier graveur espagnol et l'intérêt pour les *Caprices*.

Si les *Caprices* de Goya sont connus assez tôt en France, ils ne cessent d'intéresser les amateurs français, de même que les autres séries de son œuvre gravé. Ainsi, on peut lire dans la préface de l'essai de catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Goya par Eugène Piot (1842) :

²²⁹ LAFOND, Paul, *Goya*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902, p. 47, repr. Lafond rassemble dans cette publication la série d'articles publiés dans la *Revue de l'art ancien et moderne*.

²³⁰ *Idem*, p. 50.

²³¹ AUVRAY, Louis, *Le Musée européen. Copies d'après les grands maîtres au palais des Champs Elysées*, s.l., Direction de la Revue artistique et littéraire, 1873.

²³² Archives nationales, coteF/21/572, liste des copies portées à l'Ecole des Beaux-Arts le 6 mars 1874. La copie du *Christ en Croix* est de Porion.

« Les estampes de Goya, très-recherchées en France, sont encore des espèces d'énigmes pour bien des amateurs; ils admirent la hardiesse d'exécution, l'imagination bizarre et les admirables effets de lumière; mais l'intention qui a présidé à ces compositions, l'allusion qui les rend encore plus piquantes, échappent à la plupart. Dans les collections, Goya, notre contemporain, doit prendre place à côté de Rembrandt. Nous croyons donc utile de décrire son œuvre gravé. »²³³

Goya est mis en rapport avec des graveurs reconnus (Rembrandt, Callot, Della Bella) ou avec des caricaturistes (on voit déjà les écarts existants entre des comparaisons de ce type) et occupe selon les auteurs, une place singulière comme graveur.

Rappelons que Matheron critique et rejette les comparaisons établies entre Goya et Della Bella, Callot.²³⁴ Il voit Goya comme un graveur autodidacte et lui attribue une place spéciale dans cet art :

« Goya a droit, comme graveur, à une étude spéciale. Ici, il occupe le premier rang entre ses devanciers et ses contemporains. C'est, en effet, la pointe la plus hardie, la plus facile, la plus brillante ; c'est le plus personnel, le plus ingénieux des chercheurs. Sans modèle et sans conseils, il a su trouver de premier coup ces secrets de l'art [...] »²³⁵

Les auteurs voient donc dans cette technique l'expression du génie de Goya, capable d'inventer sans modèles, et plus spécialement pour ce qui est de la création des *Caprices*. En fait, cette série n'est pas sans rapport avec la tradition des *Caprices* en gravure italienne, qui a intéressé des artistes tels Callot, Castiglione, Della Bella, Tiepolo, Piranèse.²³⁶ Mais, si plusieurs de ces noms sont mentionnés par les auteurs, il n'est cependant pas fait référence à ce type de série gravée (à l'exception de Paul Lafond en 1902).²³⁷

²³³ PIOT, Eugène, « Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de FranCo Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p.346-366, p.346.

²³⁴ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p.82.

²³⁵ *Idem*, chapitre IX, dédié à l'œuvre gravé, p.81-94, p.81.

²³⁶ Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais, 13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.49.

²³⁷ LAFOND, Paul, *Goya*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902, p. 5, note 1, il cite la série des *Vari Capricci* de Tiepolo.

De plus, la *Tauromachie* (1816) de Goya s'inscrit aussi dans la catégorie des estampes aux thèmes populaires, appréciées en Espagne ; un recueil gravé important sur ce sujet paraît à la fin du XVIII^e siècle et est dû à Antonio Carnicero.²³⁸

Enfin, « si Goya se détache de l'horizon de la gravure espagnole, il n'a pu néanmoins se consacrer à l'art graphique que grâce aux bases jetées quelques années plus tôt par les institutions officielles ».²³⁹

Ce sont bien sûr surtout les *Caprices* qui sont considérés comme l'essence même du talent de Goya, et comme nous l'avons vu, l'œuvre de cet artiste est au départ définie à partir de cette seule série gravée qu'on « appelle spécialement *l'œuvre de Goya* ».²⁴⁰

L'intérêt et l'admiration sont favorisés par l'aspect énigmatique de cette série, souligné par Piot. De nombreux auteurs tentent d'en déchiffrer et d'en expliquer le sens, en s'aidant de manuscrits d'époque. Charles Yriarte reconnaît d'ailleurs que des interprétations nouvelles seront toujours possibles.

La curiosité suscitée par les *Caprices* est semble-t-il étroitement liée au contexte politique de l'époque. En effet, dans les multiples essais d'interprétation des planches ou d'identification des personnages, les auteurs cherchent sans cesse à reconnaître des personnalités telles que le roi et la reine, Godoy, la duchesse d'Albe. Plus généralement, les auteurs y voient l'illustration des mœurs de l'époque.

Cette persistance à vouloir reconnaître en certains personnages le portrait de Manuel Godoy peut aussi s'expliquer aussi par l'exil de ce dernier à Paris, où il a publié ses *Mémoires*, traduites en français en 1836²⁴¹ ce qui montre donc leur succès et dans lesquelles il se présente comme le défenseur des arts en Espagne justement parce qu'il aurait favorisé la publication des *Caprices* de Goya. Notons toutefois que l'ouvrage est peu cité dans les bibliographies.²⁴²

²³⁸ *Idem*, p.59-60.

²³⁹ *Ibidem.*, p.55.

²⁴⁰ VIARDOT, Louis, *Les Musées d'Espagne, guide et memento de l'artiste et du voyageur suivis de notices biographiques des principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin et le Chevallier, 1852, p.338, voir aussi p.165, où il désigne clairement les *Caprices*.

²⁴¹ GODOY ALVAREZ DE FARIA, Manuel, *Mémoires du Prince de la Paix*, trad. de l'espagnol par J. G. d'Esmenard, Paris, Ladvocat, 1836.

²⁴² LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, 1867, p. 382-395, p. 385 et LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877, p.53. Lefort fait référence à l'édition en espagnol ; Paris, Leconte et Lasserre.

Les auteurs ne peuvent donc s'empêcher de revenir sans cesse sur l'œuvre gravé de Goya, qui pour eux caractérise son art. L'exemple le plus significatif est sans doute celui de Charles Yriarte, qui dans ses deux publications principales sur l'artiste aragonais, laisse clairement comprendre qu'il souhaite faire découvrir de nouveaux aspects de l'œuvre de Goya.

Ainsi, Yriarte qui dans son ouvrage de 1867 entreprend de se consacrer à l'étude de l'œuvre peint, aborde malgré tout l'œuvre gravé dans un long chapitre de vingt-deux pages.²⁴³

Plus tard, dans son article de 1877 dans lequel sont publiées des planches inédites des *Disparates (Proverbes)*, le même auteur ne parle qu'à peine de ces œuvres nouvelles, et tente, lui aussi, d'expliquer les *Caprices*.

Malgré la grande considération accordée à l'œuvre gravé de Goya, son œuvre peint semble intéresser les peintres français du XIX^e siècle, et des critiques n'hésitent pas à établir des comparaisons entre ces différentes œuvres.

²⁴³ YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, chapitre IX, p. 101-123.

2- Goya et les artistes français du XIX^e siècle.

2-1-Constat de son influence.

Il ne s'agit pas ici de démontrer l'influence non négligeable qu'a eue Goya sur les artistes français du XIX^e siècle. Rappelons seulement que l'Ecole espagnole, associée au réalisme et naturalisme, ne pouvait qu'intéresser des artistes en quête de renouveau. De fait, les peintres novateurs se sont tous penchés sur l'art espagnol, tel Manet. (sur ce point, on peut consulter le catalogue d'exposition *Manet/Velazquez The French Taste for Spanish Painting*²⁴⁴).

L'influence de cette école n'a rien d'étonnant quand l'on sait que plusieurs copies d'après les maîtres espagnols ont été envoyées à l'Ecole des Beaux-Arts, suite à la disparition du Musée européen - ou Musée des copies - de Charles Blanc en 1874, dans lequel l'école espagnole était bien représentée, à défaut cependant d'œuvres de Goya.

Ce que l'on peut en revanche rappeler, c'est que très tôt, on constate l'influence de Goya chez les artistes français ; Carderera la remarque en 1835 chez Louis Boulanger et Eugène Delacroix. Cela induit une prise en compte de son importance et va sans doute amener les auteurs à chercher à placer Goya dans l'histoire de l'art car le simple fait d'en parler positionne Goya comme une référence, si ce n'est un « modèle ».

Plus tard, en 1858, Matheron dédie son livre sur Goya à Delacroix, rappelant encore les similitudes entre les œuvres des deux artistes. Delacroix admet lui-même sa dette envers Goya²⁴⁵.

Le rapport entre ces deux artistes est sans cesse repris et parfois mal compris, comme on peut le voir dans un ouvrage de la fin du XIX^e siècle, dû à un homme de lettres catalan, Antoine de Nait.²⁴⁶

²⁴⁴ Cat. d'exp. *Manet-Velazquez : the French Taste for Spanish Painting*, sous la direction de TINTEROW, Gary, LACAMBRE, Geneviève, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002- 12 janvier 2003, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 4 mars-8 juin 2003, Paris, RMN, New York, the Metropolitan Museum of Art, 2003.

²⁴⁵ Site de l'INHA, lettre autographe signée d'Eugène Delacroix, du 27 novembre 1857, à Laurent Matheron, numérisée en 2003. Voir aussi le site <http://www.correspondance-delacroix.fr>.

²⁴⁶ DE NAIT, Antoine, *Les eaux-fortes de Francisco de Goya. Los Caprichos gravures fac-similé de M. Segui y Riera. Notice biographique et étude critique accompagnées de pièces justificatives par Antoine de Nait, Membre correspondant de plusieurs académies et sociétés savantes, président du comité espagnol de l'Union latine, Société Franco-hispano-portugaise*, Paris, Boussod Valadon et Cie, 1888, p. 22.

Trop enthousiaste, il surinterprète les ouvrages sur Goya qu'il a lu comme s'il voulait donner à Goya une importance encore plus grande ; il décrète qu'il s'était lié d'amitié avec Delacroix, alors que rien ne prouve qu'ils aient pu se rencontrer.

Il est donc intéressant de voir que Goya est non seulement mis en rapport avec les artistes qui l'ont précédé, mais aussi avec ceux qui lui sont contemporains ou postérieurs : ce qui donne un peu l'impression d'un artiste atemporel, plusieurs auteurs ne prenant d'ailleurs pas en compte la chronologie.

2-2- Artiste atemporel, d'hier et d'aujourd'hui.

Ces liens établis entre Goya et des artistes d'époques diverses permettent justement aux auteurs de considérer Goya comme un artiste atemporel.

Ainsi, en 1877, Paul Lefort voit Goya comme un artiste atemporel :

« Son style dans le portrait, ses habitudes de composition, son mode d'interprétation de la lumière, toutes ses pratiques enfin sont d'hier et de demain : tout en lui parle à nos jeunes artistes une langue qu'ils comprennent vite. Déjà même il a exercé sur quelques-uns, qui n'étaient pas les premiers venus, une indiscutable influence [...] »²⁴⁷

Le caractère atemporel décelé dans l'œuvre de Goya par les auteurs du XIX^e siècle fournit des réflexions intéressantes de Georges Lecomte, dans son ouvrage *l'Espagne* (1896)²⁴⁸. Georges Lecomte réfléchit longuement à l'influence que l'artiste aragonais a exercée sur Manet, Degas et l'Impressionnisme dans son chapitre dédié à Goya (cela n'a rien d'étonnant car en 1892 il publie une histoire de l'Impressionnisme)²⁴⁹. Il insiste sur l'aspect très actuel de son œuvre: « ce peintre est d'hier, mais il touche au passé et annonce l'avenir »²⁵⁰.

²⁴⁷ LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877, p. 1.

²⁴⁸ LECOMTE, Georges, *Espagne*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896.

²⁴⁹ VENTURI, Lionello, *Histoire de la critique d'art*, 1^{ère} éd., Turin, Giulio Einaudi, 1964, trad. de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, p.257.

²⁵⁰ *Idem*, p. 233.

Il va jusqu'à dédier le chapitre VI de son ouvrage à l'influence de l'art espagnol, et il le conclut ainsi : « C'est seulement dans les musées de Madrid que l'on prend conscience de ces analogies et de cette influence. Une étude sur l'art espagnol ne serait pas complète si elle ne les notait pas ». ²⁵¹

De fait, au sujet de Goya, Lecomte se contente presque exclusivement de décrire son œuvre et d'y déceler des influences sur les peintres français ; il ne donne aucune date ni d'informations biographiques.

Un autre point à souligner est que cet auteur aborde les peintres espagnols dans son ouvrage non selon l'ordre chronologique mais selon leur ordre d'appréciation. Ainsi il commence par Murillo car il est « aimé des foules » ²⁵², puis il continue avec Velázquez, Le Greco, Goya, qui sont les trois grands créateurs [...] « qui sont, à des degrés divers, des artistes d'originalité puissante » ²⁵³. Enfin, il termine avec Ribera et Zurbaran dont il juge l'œuvre d'une « beauté moindre » ²⁵⁴.

Le caractère « atemporel » de Goya, qui exerce une forte influence sur les peintres postérieurs et qui est parmi les maîtres appréciés (comme on le voit dans le classement de Lecomte), peut sembler-t-il, rendre plus ambiguë la position de l'artiste dans l'histoire de l'art. On le voit par exemple dans le classement de Lecomte et dans l'ensemble de son ouvrage, où l'appréciation esthétique domine, tandis que l'inscription de l'artiste dans l'histoire est complètement reléguée.

Enfin, on peut citer Nigel Glendinning qui a exprimé de façon particulièrement claire l'attrait pour Goya éprouvé par plusieurs générations d'artistes, ce qui renforce aussi les suggestions sur l'influence et le caractère atemporel de Goya, faites par Lefort ou Lecomte :

« Few painters seem to have remained so constantly relevant. A model Romantic for the Romantics ; an Impressionist for the Impressionists, Goya later became an Expressionist

²⁵¹ Cf. LECOMTE, *Op. Cit.*, p. 269.

²⁵² *Ibidem*, p. 197.

²⁵³ *Ibidem*, p. 196.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 196.

for the Expressionists and a forerunner of Surrealism for the Surrealists. Artists have constantly found Goya a kindred spirit »²⁵⁵.

On peut aussi ajouter l'attrait de certains artistes symbolistes pour Goya, tels que Odilon Redon et son recueil de six lithographies, *Hommage à Goya*, Paris, Lemerancier, 1885.²⁵⁶

2-3- Goya, un nouveau modèle pour les artistes ? Le Musée des copies et le cas des *Femmes au balcon*.

Parmi les ouvrages qui ont contribué sans doute à diffuser le nom de Goya, on peut mentionner *l'Histoire des Peintres de toutes les écoles*, (1869) de Charles Blanc. L'ouvrage se présente d'abord sous la forme de fascicules - publiés à partir de 1848 - et qui, en 1869 sont rassemblés dans une édition de quatorze volumes.

Un autre grand projet de Charles Blanc, qui est directeur de l'administration des Beaux-Arts de 1870 à 1873 (il l'avait déjà été de 1848 à 1851) est la réalisation d'un Musée des copies, aussi appelé Musée européen. On peut citer Claire Barbillon²⁵⁷ sur ce point :

« Il fut une deuxième fois appelé à la direction des Beaux-Arts après la chute de l'Empire. Certes, ses engagements esthétiques en faisaient plus un partisan de Dominique Ingres et de l'Académie que de Gustave Courbet et de la Commune, mais il tenta alors, avec Adolphe Thiers qui était à l'origine de ce projet, d'organiser un musée des copies, destiné à rendre compte, avec une ambition pédagogique, des plus hauts chefs-d'œuvre de l'art universel. Sa réalisation fut interrompue, puis abandonnée dès qu'il en eut quitté la direction, à la fin de 1873. »

Ce projet est à mettre en lien avec les objectifs voulus par Charles Blanc par la publication de *l'Histoire des Peintres de toutes les écoles*. L'auteur vise une certaine exhaustivité dans chacune de ces deux entreprises, et on peut dire qu'« en tout état de cause, il est impossible de dissocier chez Charles Blanc l'homme public aux convictions républicaines de l'historien de l'art, non seulement soucieux de théorie et d'érudition mais

²⁵⁵ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 21.

²⁵⁶ Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais, 13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p. 134-135, p. 320-321.

²⁵⁷ BARBILLON, Claire, « BLANC, Charles (15 novembre 1813, Castres – 17 janvier 1882, Paris) », notice publiée le 5/02/2009 sur le site internet de l'INHA.

de diffusion, d'instruction publique, en un mot de pédagogie d'une discipline jusqu'alors réservée à une élite d'amateurs. »²⁵⁸

De fait, par son ouvrage *l'Histoire des peintres*, les contemporains de Charles Blanc reconnaissent qu'il a développé le goût pour l'art chez les amateurs.²⁵⁹

On peut aussi rappeler qu'en 1859 il fonde la *Gazette des Beaux-Arts*, revue essentielle pour les amateurs et novatrice pour ce qui est de l'étude de Goya ; c'est en 1860 et 1863 qu'y sont publiés les deux articles majeurs de Carderera.

Dans le Musée des copies, les chefs-d'œuvre de l'école espagnole sont surtout représentés par des copies des œuvres de Velázquez, (on en compte quatorze dans le catalogue de Louis Auvray,²⁶⁰ après Raphaël qui compte trente-trois copies, il est l'artiste le plus représenté).

Ce nombre est révélateur de l'importance donnée à cet artiste et à l'intérêt qu'il peut susciter chez les peintres contemporains.

A l'époque, comme nous l'avons vu, il existe un réel intérêt pour Goya démontré par l'importance et le nombre des publications françaises, surtout durant la période du Second Empire. Mais, paradoxalement, il semble que Goya n'a pas sa place dans le Musée européen ; une seule copie d'après Goya –les *Majas au balcon*- a été réalisée par l'artiste Prévost.²⁶¹

²⁵⁸ BARBILLON, Claire, « BLANC, Charles (15 novembre 1813, Castres – 17 janvier 1882, Paris) », notice publiée le 5/02/2009 sur le site internet de l'INHA.

²⁵⁹ *Idem*, et voir : GEHUZAC, Noël, « Les artistes célèbres, Biographies et Notices critiques », *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, 1885, t. XXXIX, vol. 2, P58-59 : l'auteur reconnaît le succès énorme de *l'Histoire des peintres de toutes les écoles* dont le seul mérite a été de vulgariser, diffuser le goût pour les questions d'art. Ce succès est selon lui, dû plus aux images qu'au texte (il considère en effet que Blanc est ignorant en art). On peut ainsi lire p.58 : « C'est l'énorme succès de son *Histoire des Peintres de toutes les Ecoles* [...] qui fit surgir un public considérable d'acheteurs pour les livres d'art ».

²⁶⁰ AUVRAY, Louis, *Le Musée européen : copies d'après les grands maîtres au Palais des Champs-Élysées*, Paris, Henri Loones, 1873.

²⁶¹ Archives nationales, cote F/21/248. Dans cette cote, nous avons trouvé un papier où l'on peut lire « Alexandre Gabriel Céleste Prévost né à Paris 1832. » BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. XI, Paris, Gründ, 1999, p.239 : « élève de Lasalle et de Jeanron, il figura au salon à partir de 1850. Il a vraisemblablement beaucoup voyagé en Espagne où il a exposé à partir de 1864 ».

Il s'agit peut-être d'une initiative personnelle du peintre, à moins que cela ne soit une commande²⁶² du directeur de l'administration des Beaux-Arts : dans tous les cas, Charles Blanc aide l'artiste dans son entreprise ; en se proposant d'écrire au propriétaire de l'œuvre - l'infant Don Sebastian, qui vit alors à Pau - pour que Prévost soit autorisé à en faire une copie.

La copie, réalisée à partir d'août 1873, n'est payée à l'artiste qu'en 1876²⁶³ et est mise en dépôt en 1887 au bureau du Chef de Cabinet du Ministère de l'Intérieur.

La copie des *Majas au balcon* ne figure pas dans le catalogue du Musée européen rédigé par Louis Auvray (même si ce catalogue n'est pas exhaustif)²⁶⁴, et n'a donc sans doute jamais été exposée, d'autant plus que la commande de cette copie n'est pas officielle, probablement en raison du départ de Charles Blanc peu de temps après, à la fin de 1873 (la copie n'était aussi peut-être pas achevée à cette époque).

La réalisation de cette copie est donc sans doute représentative de l'enthousiasme d'un peintre qui découvre l'art espagnol, si c'est Prévost qui a pris l'initiative.²⁶⁵

Peut-être aurait-elle été exposée malgré tout si Charles Blanc avait conservé son poste et que le Musée des copies n'avait pas été démantelé. Dans le cas où Blanc aurait

²⁶² Archives nationales, cote F/21/248. Dans une note rédigée par le nouveau directeur le 9 janvier 1874, qui va recevoir Prévost au sujet des copies des tableaux *La Sainte Elisabeth* de Murillo et les *Majas au balcon* de Goya, on peut lire : « [Prévost] qui a reçu une lettre de M. Ch. Blanc, août 73, lui commandant la copie de la Ste Elisabeth - 8000 - et les femmes au balcon de Goya - 3000 - prix fixé verbalement. Je ne puis faire honneur à cette commande irrégulière - prière de repousser au mois de juillet ».

Il semble que Prévost aurait reçu une commande de la part de Charles Blanc, à moins que ce soit lui qui, pour faire valoir ses droits et être payé, décrète avoir reçu une commande.

Par ailleurs, dans une copie de lettre, vraisemblablement envoyée à Prévost et datée du 22 août 1873, Blanc écrit : « Je trouve votre idée excellente, et je crois que vous ferez bien, en effet, de mettre à profit votre séjour à Madrid, pour nous peindre une copie (très serrée) de la Sainte Elisabeth de Murillo[...]. Pour ce qui est du Goya, l'infant don Sebastien m'a promis de vous en laisser faire une copie ».

Il apparaît clairement cette fois-ci, que c'est Prévost qui a pris l'initiative de copier le tableau de Murillo. Peut-être en est-il de même pour le Goya.

²⁶³ *Idem*, certificat pour paiement daté du 14 janvier 1876 : « Le directeur des Beaux-Arts certifie que M. Prévost a terminé et livré une copie d'après Goya « Les femmes au balcon » [...] et qu'en conséquence à droit à [...] 3000 francs ».

²⁶⁴ DURO, Paul, « Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la III^e République. Catalogue », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'art français*, 1985, p.2283-313, p. 284.

AUVRAY, Louis, *Le Musée européen : copies d'après les grands maîtres au Palais des Champs-Élysées*, Paris, Henri Loones, 1873.

²⁶⁵ Dans son article, Paul Duro écrit au N°146, concernant *Les femmes au balcon* : « « Je trouve votre idée excellente (Prévost avait proposé de copier les femmes au balcon) et je crois que vous ferez bien, en effet, de mettre à profit votre séjour à Madrid pour nous peindre une copie (très serrée) de la *Sainte Elisabeth* de Murillo » ». Il nous semble pourtant que l'approbation enthousiaste de Charles Blanc concerne le projet de copie d'après Murillo, et il ne semble pas aussi aisé de savoir qui a réellement pris l'initiative de faire une copie d'après Goya.

effectivement lui-même commandé à Prévost cette copie du Goya²⁶⁶, on peut penser que rien n'empêchait qu'il lui fasse d'autres commandes de copies.

Toutefois, face au nombre de copies d'après Velázquez réalisées pour le Musée européen, il apparaît nettement que Goya est moins considéré.

Par ailleurs, le choix du sujet du tableau copié ne semble pas anodin. En effet les deux tableaux des *Majas au balcon* ont été fréquemment copiés, ainsi les artistes espagnols Alenza et Eugenio Lucas en ont fait chacun une copie, celle de Lucas ayant appartenu à la collection de Don José de Salamanca et est mentionnée en 1867²⁶⁷ par Yriarte (en revanche nous ne savons pas lequel des deux tableaux a été copié).

Nous avons trouvé des gravures de ces tableaux : Charles Yriarte fait reproduire dans son ouvrage le tableau du duc de Montpensier (**figures 26 et 27**)²⁶⁸ d'après une photographie (tableau qui a été exposé dans la galerie espagnole de Louis Philippe²⁶⁹).

Une gravure du tableau de l'Infant don Sebastian (**figure 24**) est publiée dans une planche hors-texte dans l'article de Paul Lefort (« Francisco Goya » *Gazette des beaux-arts*, t. XXXVIII, 1876, p.336-344, pl. p. 312. Peut-être a-t-elle été réalisée d'après la copie de Prévost, payée la même année). Les deux versions des *Majas au balcon* étaient donc sans doute bien connues en Espagne²⁷⁰ et en France²⁷¹, ce qui expliquerait le choix de copier ce tableau de Goya, qui par ailleurs propose un sujet qui s'accorde bien à l'idée d'une Espagne romantique et pittoresque. On le voit bien, par exemple, dans l'ouvrage de Charles Yriarte (1867), qui mentionne justement les différentes versions existantes :

²⁶⁶ Cat. d'exp. *Manet-Velazquez : the French Taste for Spanish Painting*, sous la direction de TINTEROW, Gary, LACAMBRE, Geneviève, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002- 12 janvier 2003, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 4 mars-8 juin 2003, Paris, RMN, New York, the Metropolitan Museum of Art, p.418 : Charles Blanc appréciait particulièrement cette œuvre de Goya : « Charles Blanc saw it [...] on a visit with Paul de Saint-Victor in 1862 and declared it to be a « master piece by Goya » ».

²⁶⁷ YRIARTE, Charles. *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p.135.

²⁶⁸ *Idem*, p.90.

²⁶⁹ Il figure au n° 99 de la *Notice des tableaux de la galerie espagnole dans les salles du musée du Louvre*. Paris, Imprimerie Crapelet, 1838, p. 30.

²⁷⁰ GLENDINNING, Nigel, « Variations on a Theme by Goya : *Majas on a Balcony* », *Apollo*, janvier 1976, n°167, p.40-47, p.42 : entre 1833 et 1859 la collection de peintures de l'Infant est confisquée, car il a soutenu les partisans carlistes et certains de ses tableaux, dont les *Majas au balcon* sont exposés au Musée National de la Trinité entre les années 1840-1850.

²⁷¹ PETIT, Fernand, *Notes sur l'Espagne artistique*, Lyon, N. Scheuring éditeur, 1877. L'auteur, qui est docteur en droit et qui a réalisé un voyage en Espagne en octobre 1876, bien que se reconnaissant non spécialiste au sujet des beaux-arts (p.5), écrit à la p. 101 : « N'oublions pas le célèbre Goya, les *Manolas au balcon* » (qu'il a vu au palais de San Telmo).

« On connaît trois originaux du même sujet ; deux complètement authentiques ; quant au troisième ; il a probablement été exécuté par Alensa. Le duc de Montpensier et l'infant don Sébastien possèdent les deux premières, M. de Salamanca possède le troisième. Les *Manolas au balcon* sont de la belle période de Goya; c'est franchement peint, et d'une grande audace d'effet; le sujet est un de ceux qui ont rendu l'artiste populaire; il est presque symbolique; rien de plus espagnol que ces deux physionomies provocantes sous leur mantille. Toute l'Espagne est là; un balcon, deux jolies filles la fleur au chignon, des mantilles noires et des galants embossés dans leur cape. »²⁷²

Mais il semble que la copie des *Majas au balcon* n'aurait pas vraiment eu sa place au Musée des copies : Goya n'est évidemment pas proposé comme un modèle à imiter dans l'histoire de la peinture contrairement à Vélasquez, par exemple.

Il est d'ailleurs significatif que Velázquez soit représenté dans la peinture murale de l'Hémicycle (où figurent les artistes les plus considérés à l'époque), de Paul Delaroche, réalisée à l'Ecole des Beaux-Arts, achevée en 1841, alors que Goya n'y figure pas.²⁷³

Enfin, même Charles Yriarte, qui cherche à faire apprécier et connaître la peinture de Goya met en garde les peintres inexpérimentés²⁷⁴ :

« Je ne conseille point aux jeunes artistes de prendre le Goya de San-Antonio pour leur maître; il est dangereux à regarder, il prêche la révolte; mais ceux qui ont trouvé leur voie et qui ne craignent pas de se laisser influencer peuvent venir méditer devant ces fresques. »

²⁷² YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocour et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 90.

²⁷³ HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, Paris, Flammarion, 1986, (1ère édition *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, s.l., Phaidon Press Limited, 1976), p.31-32, p. 40.

²⁷⁴ DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François -René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1, p.54.
Cf. YRIARTE, *Op. Cit.*, p.56.

2-4- L'œuvre de Goya, un moyen pour introduire et connaître l'œuvre de Velázquez.

Goya qui se donnait pour maîtres « Rembrandt, Vélasquez et la nature » est fréquemment considéré comme un héritier de Velázquez, mais est situé à un niveau inférieur, et notamment depuis l'article de Théophile Gautier (1842) où l'auteur exprime clairement cette idée. L'intérêt pour Vélasquez au XIX^e siècle est notable : les artistes s'y intéressent encore plus qu'ils ne s'intéressent à Goya.²⁷⁵

Parmi les artistes français on peut bien sûr citer Edouard Manet, Henri Regnault...²⁷⁶

Cependant, il n'y a pas de publication majeure sur Velázquez en France, même si l'on trouve de longs passages consacrés à cet artiste dans les ouvrages sur l'Espagne et l'art espagnol et qu'un auteur comme Paul Lefort, spécialiste français de l'art espagnol lui dédie toute une série d'articles dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

Paul Lefort, qui est aussi l'auteur du chapitre sur Goya dans *l'Histoire des peintres de toutes les écoles*, considère que Goya ne peut être pris comme modèle par les jeunes artistes. En revanche, étudier sa peinture peut permettre de mieux comprendre Velázquez :

« Déjà-même il a exercé sur quelques-uns, qui n'étaient pas les premiers venus, une indiscutable influence : peut-être que Goya sera pour l'école à venir comme un initiateur à Velazquez ».²⁷⁷

Il est très intéressant de voir que justement, dans ses articles sur Velázquez, Lefort applique son idée : pour illustrer les œuvres de ce peintre, il insère dans son article la gravure de Goya d'après le *Ménippe* de Velázquez.²⁷⁸

²⁷⁵ PORTUS, Javier, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012, p.183.

²⁷⁶ *Idem*, p.174. Voir aussi cat. d'exp. *Manet-Velazquez : the French Taste for Spanish Painting*, sous la direction de TINTEROW, Gary, LACAMBRE, Geneviève, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002- 12 janvier 2003, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 4 mars-8 juin 2003, Paris, RMN, New York, the Metropolitan Museum of Art, 2003.

²⁷⁷ LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonnée de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Librairie Renouard, 1877, p. 1.

²⁷⁸ LEFORT, Paul, « Velazquez (6^{ème} article) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XLVII, 1880, p.176-185, p.181, repr.

Ces gravures qui semblent être souvent utilisées permettent donc à Goya d'être connu par les amateurs, aussi par l'intermédiaire des études sur Velázquez.

Il est donc clair que Goya est moins considéré que Velázquez : c'est ce qui apparaît aussi dans un article de Charles Blanc où il explique sa démarche pour aller voir les œuvres de ce peintre à Madrid. Rappelons qu'il fait publier *l'Histoire des peintres de toutes les écoles* (en fascicules, dès 1848 et édité en quatorze volumes en 1869). Selon toute vraisemblance, Charles Blanc qui est l'auteur du chapitre sur Velázquez a écrit son texte avant de voir les œuvres du peintre à Madrid, où il voyage donc en compagnie de Paul de Saint-Victor, en septembre 1862.

En effet, dans un article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1863²⁷⁹, Charles Blanc écrit :

« Au mois de septembre dernier, nous allions en Espagne, M. Paul de Saint-Victor et moi, pour y voir le seul grand musée d'Europe que nous n'eussions pas encore vu, le Musée de Madrid. A vrai dire, c'était Vélasquez qui nous attirait là presque à lui seul, car les autres peintres espagnols nous étaient suffisamment connus. On peut s'en faire une juste idée sans entreprendre le voyage ; mais Vélasquez, nous le pensions du moins, ne pouvait être jugé que chez lui. »²⁸⁰

On peut supposer que pour Charles Blanc, Goya, fait partie des artistes espagnols dont l'œuvre ne vaut pas le déplacement pour s'en faire une idée.

Dans son article, la seule mention qu'il fait de Goya permet de démontrer encore le rôle du maître aragonais pour ce qui est de la diffusion et de la connaissance de l'œuvre de Velázquez :

« Parlons de ses nains, de ses mendiants ou, si l'on veut, de ces figures copiées à l'hôpital de fous, qui portent les noms d'Esopé et de Ménippe. Tous les amateurs d'estampes les connaissent par les gravures de Vasquez et de Muntaner, et par les superbes eaux-fortes de Goya ».

²⁷⁹ BLANC, Charles, « Vélasquez à Madrid », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, juillet-décembre 1863, 1^{er} juillet, p. 65-74, p.65, p.72.

²⁸⁰ *Idem*, p.74, Charles Blanc semble émettre quelques réserves quant à la reconnaissance du génie de Velázquez. Selon lui, il lui manque « l'orchestration des couleurs » et dans la hiérarchie des peintres qu'il compare à l'Olympe il dit que Velázquez doit « figurer [...] parmi les dieux inférieurs, car il n'est que le plus grand de ceux qui ne sont pas encore les grands maîtres ».

Cependant, à Madrid, il semble que Charles Blanc se soit intéressé à Goya malgré tout. En effet, il a rencontré Federico de Madrazo, directeur du Musée du Prado depuis 1860²⁸¹ qui s'est apparemment proposé de lui envoyer des estampes et dessins de Goya, comme on peut le lire dans une lettre adressée à son fils Raimundo qui est alors peintre à Paris. Federico de Madrazo espère ainsi favoriser la carrière de son fils.

Il écrit au sujet de Charles Blanc et de Paul de Saint-Victor :

« Me vas a hacer el favor de ir a ver a dichos Sres. cuyo conocimiento y trato, será de utilidad para ti en lo sucesivo, pues ambos gozan de reputación en Francia, y disponen de uno de los elementos más principales en nuestra época, de la prensa, y me han ofrecido servirte en todo lo que puedan [...]. Diles que uno de estos días me traerán las estampas que saben y que me apresuraré a mandártelas para ellos, juntamente con el dibujo del retrato de Goya [...] »²⁸²

On voit bien avec cet exemple que la famille Madrazo est un des acteurs de la diffusion de l'œuvre de Goya en France.

Les auteurs, quant à eux, ont souvent recours à la description et à la reproduction d'œuvres.

²⁸¹ PORTUS, Javier, *El concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Editorial Verbum, 2012, p.142.

²⁸² DE MADRAZO, Federico, *Epistolario*, t.II Madrid, Museo del Prado, 1994, Madrid, lettre du 11 octobre 1862, n°259, p.605.

3- Moyens de diffusion des œuvres de Goya en France.

3-1- La description comme moyen premier de reproduction des œuvres.

La pratique de la description ou « transposition littéraire »²⁸³ d'une œuvre s'inscrit bien sûr dans la tradition de la critique d'art.

Dès les premiers articles conséquents sur l'œuvre de Goya, une place toute particulière est accordée à la description, notamment dans les textes non illustrés : ainsi, dans l'article du *Magasin Pittoresque* de 1834 il y a trois reproductions des *Caprices* (n° 1, 39 et 51), mais pas de description.

L'auteur de l'article de la *Revue Encyclopédique* (1831)²⁸⁴ signé Ad. M. (il s'agirait de Adélaïde de Montgolfier) décrit en général les *Caprices*, pour en donner une impression synthétique, elle en cite quelques planches telle que *Lo que puede un sastre*, mais la planche à laquelle elle accorde le plus d'importance - *Ruega por ella* (n°31) - est décrite dans un paragraphe.

En 1835, Louis Viardot dans son *Etude sur l'Histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne* (Paris, Paulin, mai 1835) voit Goya comme l'unique peintre de l'école espagnole contemporaine, qu'il juge décadente. Il décrit en deux mots une œuvre vue au Prado, le *Portrait équestre du roi Charles IV*, dont nous avons déjà parlé.

En revanche, Viardot qui admire Velasquez décrit, ou plutôt exprime son enthousiasme, pour le *Portrait équestre de Felipe IV* dans un long paragraphe²⁸⁵.

²⁸³ RICHARD, André, *La critique d'art*, Que sais-je, Paris, Presses universitaires de France, 1980, p.16.

²⁸⁴ DE MONTGOLFIER, Adélaïde ? (article signé Ad.M.) « Une année en Espagne », *Revue Encyclopédique*, avril 1831, t.I, p.328-331. Consulté dans Cat. d'exp., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya : catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*, sous la direction de LAFUENTE-FERRARI, Enrique, Madrid, Sociedad española de amigos del arte, 1947, p.301-302.

NUNEZ DE ARENAS, Manuel, *La suerte de Goya en Francia. Manojó de noticias*, Bordeaux, Féret et fils éditeurs, 1950. L'auteur propose Adélaïde de Montgolfier comme l'auteur de cet article, voir p.267.

²⁸⁵ VIARDOT, Louis, *Etude sur l'Histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, Paulin, 1835, p. 389 sur le *Portrait équestre du roi Charles IV* et p. 407-408 pour l'œuvre de Velázquez.

C'est surtout en 1842, dans le premier catalogue raisonné de l'œuvre gravé, par Piot, et faisant suite à l'article de Théophile Gautier que la description prend une place essentielle. On y trouve en effet pour la première fois une description de chaque planche des *Caprices* et des autres séries gravées alors connues. Ces descriptions vont servir de base aux autres travaux sur Goya qui vont pouvoir les reprendre et les compléter.

L'article de Théophile Gautier est également essentiel, car il met l'accent sur certaines planches²⁸⁶, qui pour cette raison vont retenir l'attention des autres auteurs : c'est par exemple le cas pour *Aun no se van* (**figure 4**), dont la description de Gautier est mentionnée presque systématiquement lorsque l'on parle de cette planche (ce qui explique pourquoi elle est fréquemment reproduite et citée²⁸⁷). Il l'avait déjà remarquée en 1838,²⁸⁸ et en fait une description similaire mais intitule la planche *Ils ne peuvent rien*.

Un autre auteur important pour les descriptions est Valentín Carderera : si dans ses articles de 1835 et 1838 il ne décrit pas véritablement d'œuvres, en revanche, dans ceux publiés dans la *Gazette des beaux-arts*, il donne de nombreuses descriptions (surtout dans l'article de 1863) de dessins et de planches gravées.

²⁸⁶ GAUTIER, Théophile, « Fran^{co} Goya y Lucientes », *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, t.1, p.337-345.

PIOT, Eugène, « Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de Fran^{co} Goya y Lucientes », *Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, t.1, p. 346-566.

Parmi les descriptions qui nous semblent avoir eu une répercussion, on peut citer surtout la description du portrait de Goya, en frontispice, la planche n° 43, *El sueno de la razon produce monstruos*, qui est aussi mise en avant dans le catalogue de Piot. Ces deux planches, et surtout le portrait de Goya est presque systématiquement reproduit dans les ouvrages ou articles.

²⁸⁷ Citons par exemple : BAUDELAIRE, Charles, « Quelques caricaturistes étrangers », *Critique d'art, suivie de critique musicale*, s.l. Gallimard, 1992 (texte publié dans *l'Artiste*, 26 septembre 1858 et *Curiosités esthétiques*, s.l., Michel Lévy frères, 1868), p.227-228.

BLANC, Charles, BURGER, W., MANTZ, Paul, VIARDOT, Louis, LEFORT, Paul, *l'Histoire des peintres de toutes les Ecoles. L'Ecole espagnole par M.M. Charles Blanc, W. Bürger, Paul Mantz, L. Viardot et Paul Lefort*, Paris, Vve Jules Renouard, 1869, repr. première pl. du chapitre sur Goya, non paginé.

LEFORT, Paul, « Francisco Goya » (1^{er} article), *Gazette des beaux-arts*, t.XXXVII, 1875, p.506-514, repr. p.506.

YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, pl. décrite p.57 (Yriarte sélectionne quelques planches des *Caprices* pour en donner une description) : « La plus célèbre de cette série des *Brujas*, c'est celle qui porte en légende *E aun no se van*. Epouvantable 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. » Yriarte se sent sans doute obligé de mentionner cette planche -bien connue- mais il n'en donne ni description, ni illustration car il juge certainement que le lecteur peut y accéder facilement. On voit toutefois l'importance que l'auteur accorde à l'illustration (et surtout la reproduction d'œuvres inédites).

²⁸⁸ GAUTIER, Théophile, « Les Caprices de Goya » Feuilleton de la Presse (rubrique), *La Presse*, 5 juillet 1838.

L'importance de la description est particulièrement frappante chez un auteur dont la démarche est un peu ambiguë ; il s'agit de Gustave Brunet qui publie en 1865 *Etude sur Francisco Goya sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître* (Paris, Aubry).

Comme nous le verrons, d'une part il fait preuve de modernité, il innove en utilisant la reproduction photographique dans son ouvrage pour donner au lecteur la possibilité de voir des œuvres de Goya.

Le cas de Brunet est particulièrement intéressant, car comme le fait remarquer Yriarte²⁸⁹, il compile les ouvrages de ses prédécesseurs, il n'apporte pas de vraie nouveauté en terme de documents. Mais Brunet va plus loin que la simple compilation : il n'hésite pas à citer des passages entiers d'autres auteurs en indiquant sa source ou non.

Ce qui semble assez étonnant, c'est que Brunet ne cite jamais Carderera explicitement (alors qu'il est parfaitement conscient de son importance) et il réutilise à son profit les textes de Carderera.

On peut citer notamment le cas de la planche à la manière noire intitulée *le Colosse* (**figure 20**) ou *le Géant* : il reprend presque exactement le texte de Carderera.

Voici la description que Carderera en fait dans son article de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1863 :

« Un homme entièrement nu, un incommensurable colosse, dont la tête barbue et puissante est du plus grand caractère. Il est vu presque de dos, assis sur le sommet d'une vieille colline dont la pente cache le bas de ses jambes. Le plateau sur lequel il repose donne l'idée d'une immense étendue par l'exiguïté des villes et des rivières qu'on y distingue. Les bras de ce mystérieux géant s'appuient sur ses genoux ; il tourne en avant sa tête pour regarder le mince croissant de la lune sur le ciel obscur que baignent déjà les premières effluves lumineuses de l'aube. Seuls, le haut des épaules, le front, le nez, la crête des hanches, reçoivent des coups de lumière ; tout le reste est dans l'ombre, et les saillies des muscles sont indiquées par des reflets. »²⁹⁰

²⁸⁹ YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, p. 5.

²⁹⁰ CARDERERA, Valentín, « François Goya », *Gazette des Beaux Arts*, t. XV, juillet- décembre 1863, p. 337-249, p. 248.

Voici à présent la description de Brunet :

« Il montra un colosse immense, un homme nu, à longue barbe, aux traits énergiques et puissants. Il est vu presque de dos, assis au sommet d'une colline. L'exiguïté des villes et des rivières semées dans le paysage indiquent une vaste étendue de terrain, et fait ressortir les proportions du géant qui, les mains sur les genoux, tourne la tête afin de regarder le croissant de la lune s'effaçant dans un ciel obscur, où se montrent cependant quelques lueurs qui annoncent l'approche du jour. Le tour des épaules, le front, le nez, la crête des hanches, reçoivent des reflets lumineux ; tout le reste est dans l'ombre. »²⁹¹

Juste avant d'écrire cette description, Brunet cite la description technique de Carderera pour cette même œuvre, et il utilise des guillemets. Pour cette description du colosse, il paraphrase Carderera et ne cite pas l'auteur du texte original. Brunet paraphrase ainsi de nombreux passages de Carderera, sans le citer, et ce qui est surprenant c'est que dès la première page de son livre, il donne en note différentes références bibliographiques et il cite les articles de la *Gazette des Beaux-Arts* « qui publie de précieux renseignements transmis de Madrid » mais il ne donne ni l'auteur, ni l'année. Pourtant il cite le nom de Carderera à plusieurs reprises dans son texte, mais sans le lier explicitement aux articles de la *Gazette des Beaux-Arts*.

A la page 29, on peut lire au sujet de l'article de 1842 de Théophile Gautier : « Nous regrettons de ne pouvoir reproduire ici les pages si animées [...] qu'il nous soit, du moins, permis d'en transcrire quelques lignes ». Brunet reproduit tout de même le long paragraphe décrivant la fameuse planche *Y aun no se van*, puis la planche n° 1 des *Caprices*, et à la page suivante il cite encore la description du portrait de Goya, qui sert de frontispice aux *Caprices* et pour ces citations de Théophile Gautier, il use scrupuleusement des guillemets.

Revenons à la description du colosse : Brunet n'a sans doute pas vu la planche (il dit, à la même page que Carderera décrit des planches qui lui étaient inconnues). La description de Carderera, qui lui, a pu observer de très près l'œuvre est le reflet le plus fidèle de cette

²⁹¹ BRUNET, Gustave, *Etude 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, p. 23.

planche, et elle devient donc un moyen premier de reproduction de l'œuvre qui n'est pas accessible à Gustave Brunet. Ainsi, faute d'image, de photographie de cette planche, le texte devient image, et comme l'auteur ne la connaît vraisemblablement qu'à travers cette description, il la recopie en la modifiant à peine, mais en omettant cependant de citer l'auteur : Carderera.

Cela tient peut être au fait que Brunet considère que le seul véritable auteur est Goya, puisqu'il s'agit d'une description de son œuvre.

Brunet est sans doute le meilleur exemple illustrant l'importance des textes, de l'historiographie qui a un poids conséquent sur les écrits postérieurs : il préfère inclure la célèbre description de la planche des *Caprices*, *Y aun no se van* par Théophile Gautier, plutôt que d'en donner une reproduction au lecteur. Paradoxalement, Brunet accorde de l'importance aux illustrations ; et il est le premier à utiliser la photographie pour donner des reproductions d'œuvres.

A la fin du XIX^e siècle, un ouvrage²⁹² concilie de façon étonnante la description formelle de chaque planche des *Caprices*, exercice désormais traditionnel, avec la reproduction intégrale du recueil gravé. On voit bien le poids de la description²⁹³, parfois complétée par quelques interprétations, qui demeure malgré la diffusion de la série en image.

3-2- Les portraits de Goya et les œuvres gravées fréquemment reproduites.

Parmi les œuvres fréquemment reproduites, nous avons déjà cité plus haut l'exemple des portraits conservés dans des collections privées françaises.

Il y a aussi le portrait de Goya lui-même, et le plus souvent, c'est l'autoportrait de profil (**figure 38**) qui figure au début des *Caprices* qui est choisi. Il est ainsi reproduit dès 1824

²⁹² DE NAIT, Antoine, *Les eaux-fortes de Francisco de Goya. Los Caprichos gravures fac-similé de M. Segui y Riera. Notice biographique et étude critique accompagnées de pièces justificatives par Antoine de Nait, Membre correspondant de plusieurs académies et sociétés savantes, président du comité espagnol de l'Union latine, Société Franco-hispano-portugaise*, Paris, Boussod Valadon et Cie, 1888.

²⁹³ LAFOND, Paul, *Nouveaux caprices de Goya : suite de trente-huit dessins inédits*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907. Chaque planche est décrite et reproduite en photographie. En revanche dans le recueil de 50 planches photographiques d'après ses œuvres les plus célèbres, il n'y a pas de description. Cela tient sans doute au fait que la série des *Caprices* et les œuvres de Goya qui lui sont rattachés (comme ces dessins réalisés à la fin de sa vie) continuent d'alimenter la curiosité et les interrogations ; décrire ces planches permet aussi d'en donner des interprétations.

dans le recueil de dix lithographies d'après Goya édité par Motte, puis dans le *Magasin Pittoresque* en 1834 (**figure 40**), en 1865 et 1867 dans les ouvrages de Brunet et Yriarte, Dans *l'Histoire des Peintres de toutes les écoles* en 1869, dans l'article de Lefort dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1875, dans son ouvrage de 1877 (il s'agit de la seule reproduction d'après Goya, alors que Lefort dans ses articles de la *Gazette* en insère davantage).

On trouve aussi parfois la reproduction du portrait de Goya (1826) par Vicente Lopez (**figure 39**, il s'agit d'une copie française du portrait) : cela n'a rien d'étonnant car ce portrait est exposé au Prado assez tôt, et est donc souvent mentionné dans les ouvrages sur Goya. (Il est reproduit dans l'ouvrage de 1867 d'Yriarte et dans un article de Lefort, en 1875). C'est l'unique image choisie par Carderera pour illustrer son premier article biographique sur Goya dans *El Artista*, 1835 (la lithographie est de Federico de Madrazo). L'intérêt pour les portraits de Goya est sans doute liée à la curiosité suscitée par le personnage même du peintre, dont le caractère - décrit par les auteurs lors de multiples anecdotes biographiques - reprend de nombreux topos traditionnellement en usage dans les récits consacrés aux artistes, et qui correspondent de fait à l'image romantique que ces auteurs ont de Goya pour la plupart. Comme nous l'avons souligné au début de notre travail, l'intérêt pour le personnage s'explique par la correspondance qui est établie par les auteurs entre un caractère, une personnalité typiquement espagnols et l'œuvre de l'artiste, censée rendre compte de ce caractère.

On peut aussi rappeler que dans la première biographie complète sur Goya, l'auteur, Laurent Matheron semble s'intéresser davantage au caractère de l'artiste, à sa biographie, plutôt qu'à l'œuvre (mais il prend pourtant le temps de décrire ce portrait,) ; et fournit de nombreuses anecdotes alimentant par la suite l'idée d'un artiste espagnol au caractère emporté.

Revenons au portrait de Goya par Lopez : il est comparé à l'autoportrait des *Caprices* par Matheron et Yriarte, qui essaient précisément de trouver une correspondance entre l'image et la personnalité du peintre.

Matheron observe les différences entre les deux portraits:

« Il y a loin du petit vieillard pesant et obèse que l'on voit dans ce portrait au fier matador qui est crayonné en tête des *Caprices*. Qu'est devenu le galant frondeur du règne de Charles IV ? Le lion s'est fait vieux : il a perdu ses griffes et sa crinière. Il ne lui reste plus que sa lèvre colère et souverainement dédaigneuse et cet œil profond, pénétrant qui aurait fait la fortune d'un juge d'instruction »²⁹⁴.

Au contraire, Yriarte y voit la continuité du caractère de Goya :

« Le portrait exécuté par Lopez de Valence figure au Musée de Madrid au-dessous du *Deux Mai*, c'est celui que nous donnons en tête de ce volume²⁹⁵. Comparez les deux têtes, celle du vieillard fatigué, à la lèvre lippue, à la paupière tombante, au front bombé, peint par Lopez, et celle qui figure vue de profil en tête des *Caprices*, coiffée du bolivar, et gravée par Goya lui-même ; vous retrouverez le même caractère et les mêmes signes de force et de volonté. »²⁹⁶

Il s'agit donc de toute évidence d'une œuvre qui intéresse²⁹⁷ car elle s'entoure aussi d'anecdotes liées aux dernières années de Goya²⁹⁸.

Ainsi, il semble révélateur que Jean Laurent, photographe de la reine Isabelle II d'Espagne, édite une reproduction photographique de cette œuvre dans son *Catalogue des principaux tableaux du Musée royal de Madrid* (1866)²⁹⁹, dans lequel aucun album n'est dédié à Goya pour ce qui est de la première série ; (qui est suivie de deux autres séries, où l'on trouve des reproductions d'œuvres de Goya). Laurent préfère sans doute

²⁹⁴ MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, p. 109-110.

²⁹⁵ Il s'agit d'une erreur, Yriarte place finalement en tête de son ouvrage l'autoportrait des *Caprices*, tandis que le tableau de Lopez figure à la fin. Le fait que l'auteur ait pensé le mettre au début de l'ouvrage semble révéler la considération accordée à ce portrait, placé au même niveau que celui des *Caprices*.

²⁹⁶ YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 52.

²⁹⁷ En 1894, une copie de ce portrait est réalisée par André Brouillet, suite à une commande de l'Etat, et se trouve en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Bordeaux depuis 1895(n°inv. :BxE955 ;BxM709 ;875). Source : base joconde.

²⁹⁸ Cf. YRIARTE, *Op. Cit.*, p. 52.

²⁹⁹ LAURENT, Jean, *Catalogue des principaux tableaux du Musée royal de Madrid reproduits en photographie en vertu d'une concession spéciale de sa majesté la reine. 1^{ère} série de la collection photographique des principaux chefs d'œuvres du Musée royal de Madrid obtenue directement d'après les tableaux et sans retouches*, Madrid, 1866.

Il est précisé que les envois en France sont remboursés. L'auteur explique l'objectif de son entreprise : il s'agit de diffuser des œuvres que bien peu ont pu voir en réalité.

vendre des albums de peintres dont l'œuvre est appréciée des amateurs, tels que Murillo, Vélasquez, des artistes des écoles italiennes et des écoles du nord).

D'autres œuvres de Goya sont fréquemment reproduites dans les ouvrages du XIX^e siècle. Il y a ainsi par exemple la planche n°7 des *Caprices (Ni asi la distingue)*³⁰⁰ Cette planche dont il existe en fait une peinture³⁰¹ par Goya, a inspiré une copie peinte, intitulée *Le Propos galant* et conservée au musée d'Agen³⁰² : le fait que la planche n°7(**figure 9**) soit fréquemment reproduite permet à l'amateur de reconnaître un sujet type de Goya et donc, de lui attribuer l'œuvre.

De même, la gravure *Le Garroté (figure 36)* de Goya, est reproduite dans différents ouvrages comme celui de Brunet en 1865³⁰³, celui d'Yriarte en 1867³⁰⁴ : Yriarte qualifie d'ailleurs la planche de « très célèbre » il dit aussi que « les épreuves qui circulent sont [...] fac-simile ; les épreuves tirées par Goya sont plus que rares ». Enfin, on en trouve encore une reproduction dans un article de Paul Lefort, daté de 1868³⁰⁵.

Cette planche en particulier, devait donc être déjà bien connue en France car dès l'article de Carderera de 1863, Philippe Burty signale l'existence de fac-similés difficilement identifiables de cette planche aussi connue sous le nom de *Supplicié* (c'est apparemment le fac-similé qui est reproduit dans l'article de Lefort). Ainsi, Burty écrit que « *l'Homme supplicié* est une pièce plus répandue »³⁰⁶, et il ajoute en note: « Nous croyons devoir prévenir les amateurs qu'à l'aide d'un procédé que nous ignorons mais dont les résultats

³⁰⁰ CARDERERA, Valentín, « François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes », *Gazette des Beaux-Arts*, p. 215-227, t. VII, 1860, p. 215, repr.

BRUNET, Gustave, *Etude 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, p.33.repr.

LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya », *Gazette des Beaux-arts*, t.XXIV, 1868, p.169-186, p.169, repr. Dans la gravure de cet article et de celui de 1860 est éliminé le détail de la femme assise à l'arrière, présent dans l'original.

³⁰¹ GASSIER, Pierre, WILSON, Juliet, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Préface de Enrique Lafuente-Ferrari, Edition Vilo, Paris, 1970, p. 171, n°354, une toile similaire, qui a servi de modèle à cette copie, est cataloguée sous le titre *Coloquio galante*.

³⁰² MESURET, Robert, « Les faux Goya des musées de provinces », *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, 1963, n°4-5, p.183-194, p.186, repr. fig.5.

Cat. exp. STERLING, Charles, *Peintures de Goya des collections de France*, Paris, musée de l'Orangerie, 1938, Paris, Frazier-Soye, p.34, n°31, *Le Couple élégant*, musée d'Agen : « copie du tableau appelé à tort « Goya et la duchesse d'Albe » peint vers 1794 et appartenant au marquis de la Romana à Madrid ».

³⁰³ Cf. BRUNET, *Op. Cit.*, p.22, repr.

³⁰⁴ YRIARTE, Charles, *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Charles Yriarte*, Paris, Plon, 1867, repr. p.101, cité p.122.

³⁰⁵ Cf. LEFORT, *Op. Cit.*, p.181, repr.

³⁰⁶ CARDERERA, Valentín, « François Goya », *Gazette des Beaux Arts*, t. XV, 1863, p. 337-249, p. 244 et note n° 2.

sont frappants et rappellent les transports lithographiques de Delannois, on a obtenu de cette pièce quelques épreuves en fac-simile », il explique ensuite comment les distinguer. Lefort explique aussi dans son article de 1868 comment distinguer les tirages originaux (il existe trois tirages en 1868) des fac-similés.³⁰⁷ (Pierre Gassier et Juliet Wilson,³⁰⁸ signalent pour cette œuvre de leur catalogue raisonné quatre tirages connus entre 1778-80 et 1928.)

L'existence de fac-similés circulant et les reproductions du *Garroté* dans plusieurs ouvrages, laissent penser qu'on s'intéressait en particulier à cette planche, ce qui a aussi contribué à faire connaître cette œuvre. Ce sujet pouvait donc lui aussi être facilement reconnu en France et cela a peut être motivé la création de deux copies peintes, qui se sont retrouvées dans des musées français, en 1875 pour la copie de Lille (**figure 37**) et au moins avant 1938 pour le tableau d'Agen.³⁰⁹

La reproduction fréquente de certaines œuvres est donc révélatrice de l'intérêt du public des amateurs pour le personnage de Goya et pour certains sujets qui peuvent être jugés caractéristiques de l'Espagne, tel que le *Garroté*. Si l'attention spéciale accordée à l'autportrait des *Caprices* apparaît déjà dans l'article de Théophile Gautier, il n'en est pas de même pour le *Garroté*, qui n'est que très succinctement décrit dans le catalogue de Piot (n°148).

Les gravures fac-similés d'après Goya qui circulent sèment aussi le doute chez les amateurs, qui doivent se montrer méfiants, comme par exemple Charles Blanc qui met en doute l'authenticité des dessins du maître aragonais que lui a envoyé Federico de Madrazo.³¹⁰

³⁰⁷ LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXV, 1868, p. 165-180, p. 171.

³⁰⁸ GASSIER, Pierre. WILSON, Juliet. *Vie et œuvre de Francisco Goya*. Préface de Enrique Lafuente-Ferrari, Edition Vilo, Paris, 1970, p. 88, n° 122.

³⁰⁹ MESURET, Robert, « Les faux Goya des musées de province », *La Revue du Louvre et des musée de France*, Paris, 1963, n°4-5, p.183-194, p.190.

Robert Mesuret cite p.190, l'exposition sur Goya de 1938 (Paris) qui a permis de comparer les deux peintures.

³¹⁰ DE MADRAZO, Federico, *Epistolario*, t. II, Madrid, Museo del Prado, 1994., p.607, lettre n°260, Madrid, 14 décembre 1862, Federico de Madrazo écrit à son fils Raimundo, alors à Paris. Il s'étonne de l'incrédulité de Charles Blanc, qui prend les dessins envoyés pour des facs-similés.

3-3- Démarches novatrices de Gustave Brunet et de Charles Yriarte.

Nous avons mentionné plus haut l'ouvrage de Gustave Brunet qui a le mérite de fournir des reproductions photographiques de certaines planches gravées de Goya. L'auteur est conscient de sa démarche novatrice sur ce point, comme on le voit dès la lecture du titre où il précise qu'il fait reproduire des planches en photographie. L'auteur déplore que certains collectionneurs ne fassent pas de même :

« M.Matheron indique un amateur à Madrid, M.R.G..., comme possédant plus de trois cent dessins de Goya. Il serait bien désirable d'avoir à cet égard, quelques informations. Pourquoi l'heureux propriétaire de ces trésors ne consentirait-il pas à laisser la photographie en reproduire quelques-uns ? »³¹¹

(Le propriétaire de ces dessins est vraisemblablement Don Román Garreta, beau-frère de Federico de Madrazo. Une partie de la collection est vendue le 3 avril 1877. Le fils de Federico, Raimundo qui est alors à Paris, aurait pu se charger d'organiser la vente)³¹².

Nous avons aussi montré certaines limites du travail de Brunet qui compile et paraphrase ses prédécesseurs.

Deux ans après l'ouvrage sur Goya de Brunet, paraît celui d'Yriarte qui est fondamental. L'ouvrage est aussi le résultat d'une démarche novatrice de l'auteur.

En effet celui-ci cherche à réhabiliter ou du moins faire connaître l'œuvre peint de Goya, jusqu'alors délaissé face à son œuvre gravé (l'ouvrage de Brunet en est un bon exemple, car il ne comporte que des reproductions de gravures). Pour cela, Yriarte voyage en Espagne ; l'entreprise est coûteuse. Yriarte est accompagné de deux artistes pour réaliser des copies des œuvres de Goya ce qui apparaît dans le titre même de l'ouvrage : *Goya, sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte.*

³¹¹ BRUNET, Gustave, *Etude 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, p. 15.

³¹² Sur ces points, voir GASSIER, Pierre, « Une source inédite de dessins de Goya en France au XIXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1972, p110-120, p.120.

Il y a ainsi Léopold Tabar (Paris, 1818- Argenteuil, 1869), qui est un peintre d'histoire, de batailles, de portraits de paysages et de natures mortes. C'est un élève de Paul Delaroche ; il expose au Salon de Paris dès 1842 et est médaillée en 1867.³¹³

Le deuxième artiste participant à l'expédition est plus difficile à identifier car il existe une famille de graveurs portant le nom de Bocourt. Le plus célèbre de ces artistes est apparemment Marie-Firmin Bocourt (né à Paris en 1819) qui est peintre et dessinateur : « il dessina le plus souvent d'après des tableaux de maîtres, les reportant lui-même sur bois »,³¹⁴ ce doit être cet artiste qui a collaboré à l'ouvrage de 1867. Enfin, comme nous l'avons déjà dit, Yriarte est lui-même dessinateur.

Quand on observe la table des illustrations,³¹⁵ on distingue trois colonnes : dans la première, on lit le titre de l'œuvre puis entre parenthèse la source illustrée qui a servi de modèle au dessinateur (noms indiqués dans la deuxième colonne), dont le dessin est ensuite gravé (noms des graveurs dans la troisième colonne).

La source illustrée servant de modèle peut être de différentes natures : ainsi, on peut trouver comme indication : « d'après l'original » ; en ce cas, le dessin est réalisé systématiquement par un des artistes accompagnant Yriarte en Espagne (en l'occurrence Bocourt) et pour ces reproductions « d'après l'original », il n'y a donc que deux étapes (les œuvres sont directement dessinées, puis seront gravées).

La seule exception concerne *La maison du coq*, le dessin est de Lavée et a été exécuté « d'après l'original », car l'œuvre appartient à Yriarte qui a donc pu la faire dessiner par cet artiste, à Paris.

Il y a aussi les mentions « d'après la miniature », « tiré des *Caprices/Désastres*, etc. » dont les reproductions dessinées et gravées sont réalisées par divers artistes (Tabar n'y figure pas et Bocourt seulement pour les dessins). La mention « d'après photographie » signale que c'est la photographie de l'œuvre qui a été dessinée puis gravée (par divers artistes).

³¹³ BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. VIII, Paris, Gründ, 1999, p. 420.

³¹⁴ OSTERWALDER, Marcus (dir.), *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989, p. 143 Il n'y a pas d'articles pour les autres Bocourt. Cet artiste est peut-être mort à l'étranger, car sa date de décès n'est pas connue et nous n'avons pas trouvé de catalogue de vente après décès.

³¹⁵ Nous avons mis en annexe la table des illustrations de l'ouvrage d'Yriarte, pour plus de clarté.

Les mentions « d'après Pelleque » signalent des dessins exécutés d'après des gravures de cet artiste espagnol qui a gravé les tableaux de Goya représentant Saint François de Borja faisant ses adieux à sa famille et le même saint auprès d'un moribond. Il doit s'agir en fait du graveur Peleguer³¹⁶, mentionné par Paul Lefort dans son chapitre sur Goya dans *L'Histoire des peintres de toutes les écoles*³¹⁷, qui a effectivement gravé ces tableaux (Yriarte mentionne p. 67 que « Pelleque » a gravé ces tableaux). Il s'agit d'un cas similaire pour la mention « d'après Enguinados ».³¹⁸

Restent les mentions « copie de » et « d'après » suivi du nom de Tabar, Bocourt ou Yriarte. Ces deux appellations ne semblent pas désigner des types de copie différents (il n'y a que deux mentions « copie de »).

Une question se pose alors : ces trois artistes qui étaient en Espagne ont-ils réalisé de simples dessins qui seront ensuite redessinés pour être gravés, ou s'agit-il véritablement de copies peintes ou en tout cas de reproductions plus poussées que des dessins des œuvres de Goya ? (car pour la mention « d'après l'original », il n'y a que deux étapes, le dessin réalisé directement devant l'œuvre, et la gravure).

Il semble peu probable que toutes les œuvres ayant la mention « d'après » ou « copie de » suivie des noms de Tabar, Bocourt ou Yriarte soient de simples dessins, qui seraient alors eux-mêmes redessinés lors d'une deuxième étape et enfin gravés (troisième étape).

Pour répondre à cette question, il faut chercher dans ses ouvrages les indices qu'Yriarte a pu laisser à ce sujet. Dans son ouvrage de 1867, à la deuxième page de l'avant propos, on peut lire: « Deux hommes de talent, MM. Léopold Tabar et Bocourt se sont joints à nous pour copier ce qui nous a paru le plus digne d'être reproduit et ce qui était du domaine de

³¹⁶ Peut-être s'agit-il de l'artiste Peleguer, qui était président de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando à Madrid et peintre de S.M. la reine d'Espagne. Il était apparemment l'« intime ami » de Goya. Voir le LECHAT, Philippe, *Catalogue de vente de la collection de M. Peleguer, catalogue des tableaux, commissaire-priseur : Philippe Lechat*, 22 avril 1867, Paris, Drouot, 1867.

³¹⁷ p.6 du chapitre.

³¹⁸ Voir aussi l'ouvrage du Conde de la Viñaza, *Goya. Su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Manuel G. Hernández, 1887, p.34 (où il cite parmi une liste d'artistes graveurs L. Enguinados et Peleguer) et p.201 (où il rappelle que Peleguer a gravé ces deux œuvres-là de Goya) et Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais ,13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.57-58 sur Enguinados.

la gravure ; des dessinateurs d'un talent souple, dont nous citons les noms à la table, ont fidèlement interprétés nos copies »

Toujours dans l'avant propos, Yriarte poursuit : « Nous avons fait copier ou copié nous-même avec un soin religieux ces peintures monumentales d'un caractère curieux ».

A la page 89, Yriarte dit au sujet de la *Maja vestida* : « après avoir, pendant plusieurs heures, lutté avec le modèle pour tâcher de fixer ses exquises tendresses, cette gracieuse image nous poursuit encore et s'impose à notre imagination » (en effet, dans la table des illustrations, on peut lire après le titre de l'œuvre (**figure 10**) : « d'après Yriarte »).

Enfin, page 65, il écrit sur la toile *Jésus livré par Judas* ou *Prendimiento*, alors conservée dans la cathédrale de Tolède et qui est mal éclairée : « Lorsque nous arrivâmes pour la première fois en face de cette toile pour la copier, il nous fallut renoncer à ce projet, car la place qu'occupe le *Prendimiento* est peu propice à la peinture. Ce n'est qu'à l'aide de torches et de réflecteurs que M. Bocourt a pu parvenir au but que nous nous étions proposé ».

Dans la table des illustrations, après le titre de l'œuvre figure la mention « d'après Bocourt ». Cette dernière citation semble bien indiquer que les copies réalisées étaient des copies peintes, sauf si le terme « la peinture » désigne le tableau du *Prendimiento* lui-même.

Dans tous les cas, on trouve une indication plus claire quant à la nature de la source illustrée qui est gravée puis dessinée, dans l'article de 1877.

En effet, on peut lire au début de l'article: « 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 [...]. »³¹⁹

Léopold Tabar est effectivement peintre et Bocourt (il doit s'agir de Marie- Firmin) est peintre et dessinateur. Aucun des deux n'a réalisé de gravures, et Tabar ne figure que dans la première colonne (dessinateurs).

Il semble donc que le terme copie de et « d'après » suivis du nom de Tabar, Bocourt ou Yriarte signifie copie peintes.

³¹⁹ YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83, p. 5.

En effet, lorsque l'on consulte le catalogue de vente après décès d'Yriarte (1898)³²⁰, on peut lire dans la catégorie Tableaux modernes, au n° 69 : « Tabar, d'après Goya. *La famille de Charles IV. Etude.* » dans la catégorie Tableaux modernes, au n° 10, on lit : « Goya (d'après) *La Romeria de San Isidro* » il s'agit peut être d'une copie de Tabar (dans l'ouvrage de 1867, cette œuvre a été dessinée et gravée « d'après Tabar » (**figure 19**), et c'est « d'après Tabar » qu'ont été réalisés le dessin et la gravure de la *Famille de Charles IV*.

Cette œuvre de Goya était appréciée d'Yriarte qui la considérait comme l'une des meilleures œuvres de l'artiste aragonais (p.75) et « le travail du crayon et celui du burin sont insuffisants à rendre ces chatouillements d'étoffe [...] »

Comme nous l'avons déjà dit, Yriarte attache une grande importance à la reproduction des œuvres (dans la préface il insiste même sur l'incapacité des reproductions gravées à retranscrire la couleur).

Il semble donc que pour un certain nombre d'œuvres, des copies peintes ont été réalisées et ont vraisemblablement servi de modèles pour la réalisation des dessins qui seront ensuite gravés. Quelques autres œuvres de ce catalogue de vente sont réalisées par Tabar, dont une d'après Goya (n°70, *L'Escarpolette*).

Dans le catalogue de vente de Tabar (1870)³²¹, on peut signaler d'autres œuvres au thème hispanisant et deux œuvres d'après Goya (n°39, *Course de taureaux* et n°99, esquisse, d'après Goya. Enfin, le n°76, *le mât de Cocagne*, pourrait être une copie d'un tableau de Goya fait pour l'Alameda).

Détailler les différentes étapes pour reproduire une œuvre dans l'ouvrage de 1867 permet de comprendre quels sont l'attention et le soin portés par l'auteur aux reproductions. On voit qu'il réalise l'importance de l'œuvre peint de Goya dont il prend l'initiative de faire

³²⁰ CHEVALLIER, Paul, *Catalogue des tableaux anciens et modernes, aquarelles ; dessins, pastels, œuvres de Goya, Ricard, Tiepolo, Boudin, Gavarni, Harpignies, Heilbuth, E.Lami, Meissonnier, Vollon etc. Objets d'art et d'ameublement, petit buste en marbre par Ligier Richier, sculptures, faïences, porcelaines, objets variés, pendules, bronzes, médailles, armes, meubles, tapisseries anciennes, livres, le tout dépendant de la Succession de M.Charles Yriarte inspecteur général des Beaux-Arts et dont la vente aura lieu hôtel Drouot, salle n° 6, le lundi 26, mardi 27, mercredi 28 décembre 1898 à 2h. Commissaire priseur : M.Paul Chevallier, s.l., s.ed., s.d.*

³²¹BOUSSATON, 21 avril 1870. *Catalogue des tableaux, études, esquisses, aquarelles, dessins provenant de la succession de M. Tabar, artiste peintre. Commissaire –priseur : M. Bousaton, s.l.,s.ed., s.d.*

publier cinquante planches inédites. Certaines des œuvres reproduites sont déjà connues grâce à des descriptions ; Yriarte vient ici, au contraire, donner une place primordiale à l'illustration. Par ailleurs, il reste conscient des limites de la gravure et conseille le lecteur dès l'introduction de se faire sa propre opinion en allant voir les œuvres.

Enfin, pour reproduire les fresques de San Antonio de la Florida, il cherche à rendre le plus clairement possible la disposition des lieux, en insérant plusieurs reproductions, selon différents points de vue, en donnant une vision d'ensemble de la fresque de la coupole, puis en donnant un détail de la scène principale de la coupole.

Ces différents éléments révèlent donc la modernité de la démarche d'Yriarte ; il faudra attendre le début du XX^e siècle pour avoir des publications aussi importantes d'œuvres de Goya.

On voit donc qu'au XIX^e siècle, malgré l'accroissement de la connaissance de l'œuvre de Goya, l'étude de cet artiste reste fortement marquée par certaines idées sur la qualité inégale de son talent, ce qui empêche le peintre espagnol d'être reconnu comme un modèle possible pour les artistes français contemporains (bien que ces derniers soient nombreux à s'intéresser au maître aragonais).

Un autre point non négligeable expliquant l'attrait exercé par Goya sur les auteurs français est l'association établie entre son œuvre et son caractère ; cela explique aussi le choix de souvent reproduire un portrait de Goya, plutôt qu'une autre œuvre.

Ces différents jugements sont donc très fréquents dans les travaux sur Goya au XIX^e siècle, et certains persistent encore au début du XX^e siècle.

III- Diffusion et changement dans la connaissance de l'œuvre de Goya entre la France et l'Espagne : fin du XIX^e siècle, années 1900.

Beaucoup de textes dédiés au peintre aragonais paraissent à la fin du XIX^e siècle, souvent accompagnés de reproductions, notamment dans les revues. L'exposition organisée en 1900 à Madrid, semble accroître ce phénomène, et peut ainsi être considérée comme une nouvelle étape importante dans l'historiographie de Goya.

1-Fin du XIX^e siècle : vers une plus large diffusion de l'œuvre de Goya ?

Comme nous allons le voir, la série des *Caprices* semble toujours retenir l'attention des amateurs, et est diffusée auprès d'un public plus vaste.

Avant de nous intéresser à ce cas, nous voulions aussi préciser que les planches des séries des *Désastres de la guerre* et de la *Tauromachie* paraissent également s'ancrer toujours plus dans la connaissance de l'œuvre de Goya, et être elles aussi plus largement diffusées.

Ainsi, nous avons trouvé dans un article de 1894 « Autour des corridas de muerte »³²² plusieurs planches de la *Tauromachie* comme illustration du discours tenu. De même, dans des articles sur la guerre datant de 1899³²³, sont reproduites des planches des

³²² AGATHON, « Autour des corridas de muerte », *La Revue encyclopédique*, t.IV, 1894, p.360-362, p.361, repr. (nous avons consulté cette revue en version numérisée à la BNF ; la p. 361 manquait précisément, elle a dû être découpée. En revanche nous savons qu'une planche de la *Tauromachie* y était reproduite car il en est fait mention en légende sous une autre reproduction, dans une coupure de presse numérisée suite à cet ouvrage disponible en version numérisée sur le site internet du Museo del Prado : LAFOND, Paul, *Nouveaux caprices de Goya : suite de trente-huit dessins inédits*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907.

³²³ DEBERDT, Raoul, « La guerre et l'image », *La Revue encyclopédique*, t.IX, 1899, p.925-934, suivi de « Tableaux de la guerre d'après les écrivains », p. 934-940, p.933, *Un moribond oublié au milieu des cadavres se dresse comme un fantôme devant le haut fonctionnaire qui est venu se promener sur le champ de bataille*, repr. et *Les Arbres du bord de la route*, repr., p.934, *Maison effondrée, famille éventrée*, repr., p. 935, *Le supplice du pal*, repr.

Les différents articles sur la guerre écrits à cette période sont à mettre en relation avec la Conférence de la Paix, à La Haye (18 mai-29 juillet 1899), voir p. 946 de la même revue.

Désastres. Ces articles sont au service de la réflexion sur les thèmes de la corrida et de la guerre ; les œuvres de Goya, par leur sujet universel sont propices à intéresser les auteurs. Enfin, la reproduction d'une planche est décisive et influente pour sa connaissance et sa diffusion car l'image ressort fréquemment dans de nouvelles publications.

1-1-Antoine de Nait : ouvrage d'histoire de l'art ou ouvrage d'artiste?

En 1888 est publié à Paris l'ouvrage suivant : les *eaux fortes de Francisco de Goya Los Caprichos gravures fac-similé de M Segui y Riera. Notice biographique et étude critique accompagnées de pièces justificatives par Antoine de Nait. Membre correspondant de plusieurs académies et sociétés savantes, président du comité espagnol de l'Union latine, Société Franco-hispano-portugaise, etc. etc.*, chez Boussod-Valadon.

Cet ouvrage a pour objectif de diffuser plus largement l'œuvre de Goya, c'est-à-dire de vulgariser davantage les *Caprices* :

« Ces scènes, ces tableaux si vrais, nous venons les reproduire dans la série de livraisons que nous nous proposons de publier et qui formeront les 80 planches composant les *Caprices* ; animé du désir de populariser parmi les amateurs le nom de Goya, comme il a déjà pris le rang qui lui est dû parmi les véritables artistes. »³²⁴

On voit que malgré les efforts réalisés au cours du XIX^e siècle pour élargir la connaissance de l'œuvre de Goya, les *Caprices* restent l'œuvre la plus connue et jugée la plus caractéristique de l'artiste espagnol.

Dans cet ouvrage de Antoine de Nait, l'œuvre de Goya est perçu comme appartenant au patrimoine universel, et est aussi considéré comme un modèle pour les artistes. On peut lire, dans l'introduction (non paginée) :

« Ses œuvres si originales, si vivantes dans leur étonnantes diversité, ses caprices, surtout, eaux-fortes incomparables, méritent une reproduction pour la publication de laquelle nous réclamons le concours de tous les artistes espagnols ou étrangers, afin de pouvoir offrir aux nouvelles générations, de précieux enseignements, d'intéressants souvenirs et d'admirables modèles. »

Ainsi, le graveur catalan M. Segui y Riera, réalise les facs-similés (**figures 5 et 8**) des quatre-vingt planches des *Caprices* (d'après un recueil conservé dans une collection

³²⁴ Introduction de Miguel Segui y Riera, non paginée.

particulière du docteur Geronimo à Barcelone), tandis que l'étude de Goya est réalisée par Antoine de Nait, érudit catalan.

L'ouvrage apparaît donc dès cette introduction comme l'ouvrage d'un artiste, fervent admirateur de Goya :

« Dans les diverses phases de notre vie artistique, nous avons continuellement poursuivi un idéal que nous regardions comme le couronnement de nos aspirations.

Reproduire les œuvre de l'illustre peintre Goya, fut le rêve que caressa notre jeunesse, et surtout ses admirables eaux fortes, tableaux vivants d'une société passée dont la renommée est universelle : nous avons nommé *les Caprichos* du grand artiste. [...] Est-ce à dire pour cela qu'il soit l'unique ou le meilleurs des maîtres espagnols ? Non : mais nous pouvons affirmer que, dans son genre, il a tenu le premier rang et que dans les autres, il a rivalisé avec nos plus grandes célébrités. »

A cette introduction du graveur, succède une partie biographique rédigée par Antoine de Nait, puis une description des *Caprices*,³²⁵ reprenant vraisemblablement les études de Lefort (cité notamment. p23), puis une « Nomenclature des principales compositions de Goya et les plus dignes d'être connues des amateurs ».

Une bibliographie est donnée page 40 et enfin, les 80 planches reproduisant les *Caprices* y font suite.

L'auteur du texte, Antoine de Nait, est conscient de l'objectif de cette publication ; il dit lui-même qu'il s'agit d'une « entreprise artistique et patriotique »³²⁶.

Il est évident que la plus grande importance est donnée à la reproduction des *Caprices*, qui sont en plus décrit un par un, tandis que la connaissance réelle et historique de l'œuvre de Goya semble passer à un second plan.

En effet, dans la nomenclature des œuvres, on peut relever un certain nombre d'erreurs : Par exemple, un *Christ en Croix* est localisé au Fomento (en effet le *Christ en croix* de Goya y a été placé à partir du mois d'avril 1866³²⁷ et Yriarte qui publie son ouvrage en

³²⁵ DE NAIT, Antoine, *Les eaux-fortes de Francisco de Goya. Los Caprichos gravures fac-similé de M. Seguí y Riera. Notice biographique et étude critique accompagnées de pièces justificatives par Antoine de Nait, Membre correspondant de plusieurs académies et sociétés savantes, président du comité espagnol de l'Union latine, Société Franco-hispano-portugaise*, Paris, Boussod Valadon et Cie, 1888, p. 23-29.

³²⁶ *Idem*, p. 24.

1867, le fait aussi remarquer à plusieurs reprises³²⁸), et un Crucifix « provenant de Saint-François le Grand de Madrid » est signalé au Musée du Prado, comme étant un tableau provenant de l'ancien musée de la Trinité.

Sur le site du musée du Prado, la fiche de l'oeuvre intitulée *Cristo crucificado*, (P00745) indique que le tableau provient de la Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando, a été déposé en 1785 dans l'église de San Francisco el Grande (Madrid), puis est passée au Museo de la Trinidad (1835-1836) avant de rejoindre les collections du Musée du Prado en 1872 (il n'est pas fait mention de son exposition au Fomento).

L'auteur semble donc compiler les informations sur les œuvres, sans toutes les connaître réellement. De même, le tableau *La Famille de Charles IV* est signalé deux fois.

Enfin, il existe de nombreuses erreurs de titres : au musée du Louvre est localisé le *Portrait de M.F. Guillemardet* qui devient dans cette nomenclature le *Portrait de M. Eguille Mardet*.

L'auteur a vraisemblablement consulté les ouvrages cités en bibliographie, et le plus souvent il mentionne sa source lorsqu'il donne une date dans la biographie de Goya.

En revanche, certains points ont dû être mal compris et sont, par conséquent, déformés : ainsi, p. 22, à la fin de la biographie de Goya, A. de Nait écrit :

« A Bordeaux, il s'occupa beaucoup du perfectionnement des procédés lithographiques devançant de quelques années le célèbre peintre français Eugène Delacroix qu'il admirait et avec lequel il s'était lié d'amitié ».

Cet ouvrage de 1888 est donc intéressant à plusieurs égards : il est publié à Paris qui au XIX^e siècle, prend une place de première importance dans la formation des artistes, et où les *Caprices* continuent toujours d'intriguer les amateurs et de susciter de l'intérêt. Faire

³²⁷ Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I et II, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín et alii, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p.89, note de bas de page n°3.

³²⁸ YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 4, 9, 21, 47, 133). Yriarte signale, p. 133, qu'il a été peint pour l'église de San Francisco el Grande.

publier cet ouvrage à Paris³²⁹ laisse supposer que les auteurs catalans pensent pouvoir intéresser un public.

Il propose une étude biographique sur Goya ainsi que des indications sur les œuvres de ce dernier : bien qu'il y ait des erreurs, l'ouvrage n'en n'est pas moins une tentative pour divulguer l'œuvre la plus connue de Goya, en France, c'est à dire les *Caprices*, et ceci en la reproduisant dans son intégralité au moyen d'illustrations et de descriptions.

Ainsi, plus qu'un ouvrage d'histoire de l'art, il s'agit bien d'un ouvrage d'artiste mais qui, néanmoins semble refléter l'intérêt constant des français pour les *Caprices* de Goya ; ce qui est justement confirmé par une exposition de cette série gravée en 1896, à Paris.

1-2-1896, une exposition des *Caprices* de Goya et l'intérêt plus général pour l'artiste.

Du lundi 20 avril au 9 mai 1896 est organisée 20, rue Laffitte, à la galerie Laffitte une exposition intitulée « Les *Caprices* de Goya », dont la brochure est rédigée par le critique d'art Gustave Geoffroy (qui en 1894 écrit un ouvrage sur l'Impressionnisme³³⁰). Soixante-quinze pièces appartenant à un certain M. Moline³³¹ étaient exposées³³² :

« Ce sont ces soixante-quinze pièces qu'il expose, qu'il veut montrer à tous ceux qui auront le goût de les voir et c'est de cette idée d'exposition rétrospective alternant avec les expositions d'artistes vivants qu'il convient de le féliciter : surtout lorsque l'artiste évoqué est Goya, dont l'œuvre ne court pas les rues, n'est guère visitée, chez nous, que par les travailleurs du Cabinet des Estampes. »

³²⁹ Un autre ouvrage comportant des reproductions des *Caprices* par Seguí y Riera est publié à Barcelone en 1883 : Paul Lafond en fait mention dans *Nouveaux caprices de Goya : suite de trente-huit dessins inédits*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907, p.4.

³³⁰ VENTURI, Lionello, *Histoire de la critique d'art*, 1^{ère} éd., Turin, Giulio Einaudi, 1964, trad. de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, 1969, p. 257.

³³¹ Il s'agit peut être d'un commissaire priseur car nous avons trouvé dans le catalogue général de la Bibliothèque nationale plusieurs catalogues de ventes auxquelles a participé un certain M. Moline, commissaire-priseur.

³³² Les cinq planches manquantes sont les n° 53, 60, 65, 71, 79.

L'objectif de cette exposition est donc de diffuser plus largement cette œuvre de Goya, alors connue surtout par un cercle d'amateurs restreints. Le choix d'exposer les *Caprices* au lieu d'une autre œuvre de Goya montre d'une part que cette série est toujours considérée comme l'œuvre majeure de Goya à la fin du XIX^e siècle, et aussi que la gravure reste plus accessible que l'œuvre peinte. Geoffroy dit justement : « Le hasard des trouvailles qui sert si bien celui qui cherche, a mis M. Moline en possession d'un exemplaire des *Caprices* où il y a soixante-quinze pièces sur quatre-vingt en un état parfait ».

L'auteur cite ensuite des références sur Goya parmi les plus anciennes (comme l'article du *Magasin Pittoresque* de 1834) et récentes (Georges Lecomte, *Espagne*, 1896 dont il qualifie les chapitres sur Goya comme « très raisonnés et très sûrs »). Dans les références majeures, il ne manque pas de citer l'ouvrage d'Yriarte ni « l'étude initiatrice » de Théophile Gautier que les amateurs « trouveront sans peine ».

Enfin, il cite Lefort en dernier: « Ils pourront aussi faire facilement l'acquisition de l'étude biographique et critique de M. Paul Lefort, laquelle contient un catalogue raisonné de l'œuvre gravée et lithographiée de Goya ».

La brochure évoque surtout le sens des *Caprices*, Geoffroy reprend d'ailleurs l'idée de Gautier et de Piot concernant la planche n°43 qui peut être considérée comme la clé de lecture de toute la série, ce qui lui donne donc une place particulièrement importante ; la planche est longuement décrite.

Comme Gautier, Geoffroy met également en avant l'importance du portrait de Goya, de profil (**figure 38**). Ainsi, la série des *Caprices* semble presque résumée ainsi par l'auteur :

« Mais, pour commencer, s'ils veulent essayer de trouver l'explication dominante des soixante-quinze estampes qu'ils ont sous les yeux, et s'ils veulent y établir ensuite un ordre, au cours de leur contemplation, qu'ils aillent tout droit, - après avoir regardé la planche I, qui est le profil vivant, intelligent, épieur, réfléchi, de Goya lui-même, profil enfoui entre le grand col, la grosse cravate, et le lourd chapeau poilu, - qu'ils aillent tout droit, dis-je, à la planche 43, qui est la véritable porte par laquelle on peut entrer dans cette série d'observations et de vérités enfouies sous le fantastique ».

Ainsi, à la fin du XIX^e siècle, comme nous l'avons vu, l'importance de Goya semble réévaluée, grâce à la diffusion plus large de la connaissance sur cet artiste qui, comme nous l'avons vu a poussé les artistes contemporains à s'intéresser à l'œuvre du maître aragonais.

Comme le souligne Geoffroy lui-même, il est très intéressant de voir que cette exposition de 1896 a lieu dans une galerie d'art où sont habituellement présentées des œuvres contemporaines. La démarche novatrice de M. Moline semble coïncider en fait avec la position un peu ambiguë de Goya au XIX^e siècle : même si certains artistes s'inspirent de son œuvre, il n'est pas considéré au même titre que Velázquez, qui lui est souvent préféré³³³, et n'est pas reconnu comme un modèle à suivre par la majorité. Il nous semble en fait que Goya est présenté dans cette galerie au même titre que les contemporains dans cette exposition, un peu comme s'il était atemporel, ce qui illustre bien ce que nous avons vu plus haut.

Cela montre son importance reconnue dans l'histoire de l'art et aussi l'ambiguïté rencontrée pour le situer : son influence est encore vivante ce qui est difficile à prendre en compte.

A la fin du XIX^e siècle, il semble donc que les acteurs diffusant l'œuvre de Goya tentent d'intéresser un public plus vaste, ce qui a apparemment poussé des artistes à se pencher sur son œuvre et cette influence est alors remarquée et étudiée par la critique.

1-3- Un intérêt relancé, le retour des cendres.

A la fin du XIX^e siècle, un événement paraît avoir fortement intrigué et intéressé la presse : il s'agit du projet de rapatrier les restes de Goya au panthéon de Madrid.

³³³ Voir par exemple : DUPARC, Arthur, *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de Henri Regnault*, Paris, Charpentier et Cie, 1872, p. 182, 186, Regnault admire beaucoup Velázquez.

Voir aussi : Cat. d'exp. *Manet-Velazquez : the French Taste for Spanish Painting*, sous la direction de TINTEROW, Gary, LACAMBRE, Geneviève, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002- 12 janvier 2003, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 4 mars-8 juin 2003, Paris, RMN, New York, the Metropolitan Museum of Art, 2003, p.51.

Gustave Labat qui est membre de l'académie des sciences, belles-lettres et arts de Bordeaux, et correspondant du ministère de l'instruction publique et des Beaux-Arts a été choisi comme témoin de l'ouverture du tombeau. Il publie ainsi en 1900 le déroulement des faits.³³⁴ Il y explique la motivation de sa publication, avant de revenir sur l'évènement:

« J'ai constaté que si l'on a beaucoup écrit dans ces derniers temps sur la translation de Bordeaux à Madrid des cendres de l'illustre peintre espagnol don Francisco Goya y Lucientes, les auteurs des nombreux articles³³⁵ de journaux et de publications périodiques qui ont paru sur ce sujet étaient bien mal renseignés. »³³⁶

Gustave Labat, en tant que témoin du long processus de rapatriement des cendres de Goya, va donc revenir sur le déroulement des faits, il semble effectivement être un témoin sûr car il était en contact avec les personnalités officielles chargées de cette translation, qui s'est révélée compromise et qui a mis un certain temps à s'accomplir.

Voici le récit de Labat, que nous avons synthétisé, pour plus de clarté :

« En 1884, le roi don Alphonse Q.D.G. proposa, dans un conseil des ministres qu'il présidait, de demander au cabinet français l'autorisation de transporter au Panthéon de Madrid la dépouille mortelle du grand artiste. L'année suivante, le roi mourait. Trois ans après, en 1888 [...], le consul d'Espagne à Bordeaux, M. Joaquin de Pereyra, recevait de son gouvernement l'ordre de s'occuper de cette délicate affaire. Sachant combien je m'intéresse à tout ce qui regarde les beaux-arts et les artistes, M. de Peyrera en fit l'honneur de me prier d'associer mes efforts aux siens [...], j'acceptai. Les dernières formalités furent bientôt aplanies, et le 16 novembre de la dite année, le consul d'Espagne procédait, en compagnie d'un fonctionnaire espagnol de passage dans notre ville, à l'ouverture de la tombe de Goya, cérémonie à laquelle je servis de témoin avec un ami commun, M. Maurice Mercier de Saubion. »

³³⁴ LABAT, Gustave, *Don Francisco Goya y Lucientes. Simple note*. Bordeaux, Imprimerie G. Gounouilhou, 1900.

³³⁵ Nous avons trouvés deux articles sur le sujet, ils sont numérisés à la suite de l'ouvrage de Paul Lafond, *Nouveaux caprices de Goya : suite de trente-huit dessins inédits*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907, que l'on trouve en version numérique sur le site internet du Museo del Prado. Ces coupures de presse sont issues de *l'Illustration*, 17 novembre 1894 et de *l'Aurore*, 7 juin 1899 (références manuscrites).

³³⁶ Cf. LABAT, *Op. Cit.*, p. 4.

Deux corps sont retrouvés, celui de Goya et de son ami Goicoechea. Le corps qui appartiendrait à Goya est d'une stature imposante mais il y manque la tête (Labat pense qu'elle aurait été dérobée en 1828 par un docteur bordelais s'intéressant aux recherches sur le cerveau menées par le Dr Gall).

Les deux caisses avec les ossements sont alors placées dans le dépositaire du cimetière : « l'affaire n'était pas terminée qu'un pronunciamiento amena un changement du ministère espagnol, et il ne fut plus question de rien. Au bout d'un an et d'un jour les dépouilles [...] furent réinstallées dans leur tombeau. En 1894, on reparla un moment de translation [...] mais rien n'aboutit encore [...]. Je n'y pensais guère plus, lorsque le 1^{er} juin de l'année dernière, je recevais de l'honorable M. Joaquin de Peyrera une lettre où il me priait instamment d'assister, comme témoin, à la nouvelle ouverture du tombeau de Goya, fixée au 5 juin suivant, à neuf heures du matin. Je n'eus garde d'y manquer.

Le consul d'Espagne et Don Alberto de Albiñana, professeur d'architecture à l'École des Beaux-Arts de Madrid, assistent à la cérémonie. Les restes sont placés dans une bière en plomb à deux compartiments, elle-même contenue dans une bière de chêne avec une plaque où seul figure le nom de Goya. Les dépouilles sont déposées au Panthéon de Madrid pour le jour anniversaire du centenaire de Velázquez.³³⁷

L'anecdote de la disparition de la tête de Goya a vraisemblablement contribué à susciter l'intérêt du public, comme le laisse entendre Labat, autour du rapatriement des restes de Goya, ce que l'on voit justement dans une lithographie de Jean Veber *Le retour de Goya dans sa patrie*, 1899 (Petit Palais). On peut citer à ce propos la description qui en est faite dans le catalogue d'exposition de 2008, *Goya graveur*³³⁸ : Goya « devient le guide grotesque de son propre cadavre. Raillée par les monstres auxquels il avait lui-même donné naissance, la dépouille sans tête semble bien misérable. Le peintre devient un monstre digne de ses propres *Caprices*. Son aspect évoque le cadavre rachitique de la planche 59 qui cherche à s'échapper de son caveau : *Et encore ils ne s'en vont pas !* ».

³³⁷ En 1919 les restes de Goya sont transférés à San Antonio de la Florida.

³³⁸ Cat. d'exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais, 13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p.136, repr. fig.14, p. 135-136, la caricature est décrite.

Si Labat ne fait aucune mention de l'exposition sur Goya, qui a lieu du 13 mai au 25 mai 1900, il semble presque considérer le récit du rapatriement des cendres de Goya comme un épisode à inclure dans la biographie du peintre : « C'est ainsi que finit l'odyssée du grand peintre don Francisco Goya y Lucientes »³³⁹. La brochure de huit pages de Labat ne comporte aucune reproduction d'œuvres de Goya ; de fait l'auteur s'intéresse au personnage et à ses dernières péripéties. Cependant il aurait pu inclure par exemple le célèbre portrait de profil, planche n° 1 des *Caprices*. Au lieu de cela, il fait reproduire une lithographie en rapport direct avec les événements racontés : il s'agit du portrait de Goya sur son lit de mort, lithographie réalisée par F. de la Torre (**figure 33**) et publiée par l'imprimeur Gaulon en 1828.

Inclure cette lithographie (jugée de qualité médiocre par Nuñez de Arenas qui en fait mention³⁴⁰) plutôt qu'un autre portrait par Goya, laisse penser que l'auteur s'intéresse particulièrement au personnage, comme d'autres avant lui et comme les nombreux journalistes auxquels il a fait allusion. C'est comme nous l'avons vu, une des raisons de l'intérêt pour Goya.

Ces faits ont eu leur importance en maintenant un intérêt certain (dont la presse se fait écho selon Labat) pour l'artiste espagnol à la fin du XIX^e siècle et peu de temps avant la première grande exposition rétrospective sur Goya, organisée en 1900 et qui constitue une nouvelle étape majeure dans l'historiographie.

³³⁹ LABAT, Gustave, *Don Francisco Goya y Lucientes. Simple note*. Bordeaux, Imprimerie G. Gounouilhou, 1900, p. 8.

³⁴⁰ NUNEZ DE ARENAS, Manuel. « La suerte de Goya en Francia. Manojó de noticias », *Bulletin hispanique*, t.LII, n°3, p.229-273, Bordeaux, Féret et fils éditeurs, 1950, p.253.
Voir aussi : BOUVY, Eugène, *L'imprimeur Gaulon et les origines de la lithographie à Bordeaux*, Bordeaux,, 1918, pl. repr. h.-t.

2- L'exposition Goya 1900 : une nouvelle étape dans l'historiographie.

2-1- Une exposition, résultat des recherches du XIX^e siècle (surtout françaises et espagnoles).

Les restes de Goya, (accompagnés de ceux de Moratin, Melendez Valdés et Doñoso Cortés) arrivent dans la capitale espagnole le 11 mai 1900 et le lendemain a lieu l'inauguration de l'exposition dédiée au maître aragonais au Ministerio del Fomento. L'exposition est ensuite ouverte au public pendant deux semaines, du 13 mai au 25 mai.³⁴¹ Il faut rappeler que ces évènements ne sont pas sans rapport avec une volonté de mise en valeur de la patrie, après la crise de 1898 suite à laquelle l'Espagne perd ses dernières colonies.³⁴²

Nous avons pu voir, dans les points étudiés précédemment, l'importance de l'historiographie française sur Goya³⁴³, et quelle influence ont eu certains textes devenus des références incontournables.

Les espagnols eux-mêmes sont conscients très tôt de l'avance prise par les français quant à l'étude de Goya. Ainsi, l'auteur espagnol Cruzada Villaamil rend compte de la situation en 1866 dans un long texte (où il doit commenter l'édition critique du manuscrit d'un peintre aragonais baroque Jusepe Martinez *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, réalisée par Carderera, à la demande de l'Académie de San Fernando) :

« Lástima grande es, en verdad, [...] pues pocos críticos podrán hallarse con más autoridad y motivos para ilustrar la vida, explicar el carácter, hacer el catálogo razonado de las obras pintadas, dibujadas y grabadas por Goya, que el Sr. D.Valentín Carderera.

³⁴¹ Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I et II, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p. 53-68, p.88.

³⁴² *Idem*, p. 120. Pour la crise de 1898 voir PEREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, s.l., Fayard, 1996, p.617-618.

³⁴³ Voir aussi : ROSELL, Isidro, « Observaciones al catalogo de aguas-fuertes de Goya por M. Lefort », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, n°2, 20 janvier 1878, p. 19-22.

Hoy día en que puede decirse que Goya es uno de los pintores cuyas obras *están de moda* en el mayor centro del comercio de las artes, en la capital del vecino imperio ; hoy día que tantos extranjeros han publicado y se preparan a publicar libros y catálogos de las obras de ese pintor ; ahora que la Real Academia de San Fernando tiene publicado un gran número de planchas de Goya ; y en fin , cuando por desdicha nuestra los extranjeros hablan de nuestro artista y nosotros llamamos y aprendemos en aquellos libros, hoy día, repetimos, era la gran ocasión para que completando el cuadro de los pintores naturales de Aragón, y comprendiendo en él al celeberrimo Goya, hubiera hecho el Sr. Carderera el sacrificio de entregar a la estampa los datos que seguramente debiera tener de su paisano. Quizá el Sr. Carderera se reservara para mejor ocasión, si como ofrece ha de publicar en su día la *adición* al *Diccionario de Ceán*, pero es tal la necesidad de aquel trabajo y tal nuestra impaciencia por ver libros del Sr. Carderera, que siempre nos asalta el temor de que a sus ofertas ha de acontecer algún contratiempo que las retarde o desvanezca. »³⁴⁴

De fait, Carderera ne publia pas d'autres textes sur Goya après les articles de la *Gazette des Beaux-Arts* de 1860 et 1863. Cependant, comme nous l'avons vu, il a joué un rôle majeur dans l'historiographie, tant par ses articles que par l'aide qu'il a fournie aux auteurs français.

On peut aussi signaler que la biographie de Goya par Laurent Matheron , écrite en 1858 est toujours une référence ; elle est traduite en espagnol en 1890 (Madrid, Perlado, Páez y Compañía).

L'auteur de la traduction, loue l'ouvrage de Matheron, qu'il considère comme le plus complet. Il est aussi intéressant de voir qu'il dénigre les travaux espagnols face à cette biographie, p.127 :

« Es de todos cuantos conocemos el más completo, razonado, ameno y entusiasta que se ha escrito acerca del pintor de Carlos IV, y esta causa nos lia movido á verterlo á nuestro idioma, en el que apenas se han publicado más que biografías y artículos críticos, superficiales y deficientes en su mayor parte. La obra de Mr. Matheron, es un retrato fiel y expresivo del personaje que copia y de la época en que vive, cosa a que nos tienen muy poco acostumbrados los escritores traspirenaicos cuando se ocupan de las glorias de

³⁴⁴ SALAMERO, Ricardo. *Valentín Carderera y Solano. Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico , 1996, cité p.15.

nuestra patria ó de las costumbres de nuestro suelo, circunstancia por la cual merece plácemes y gratitud el distinguido publicista que ha dado á conocer en su país á uno de nuestros más geniales artistas, sin rebajarlo ni desfigurarle [...] »³⁴⁵

Il insère enfin certains textes sur Goya écrits par des auteurs espagnols qui selon lui coïncident avec les appréciations françaises sur l'art de Goya.³⁴⁶

Il n'est donc pas étonnant de voir dans le catalogue de l'exposition de 1900³⁴⁷ des renvois à l'ouvrage de Paul Lefort (1877) - à l'époque spécialiste français de l'art espagnol - et qui s'est distingué pour son étude de l'œuvre gravé et lithographié de Goya. (Dans la partie du catalogue consacrée aux dessins, gravures, lithographies, on peut lire pour les œuvres exposées un renvoi aux numéros correspondant à ces œuvres dans le catalogue de Lefort).

2-2- La présentation de nouvelles œuvres, inconnues du public (notamment du public français).

Il est assez surprenant de constater qu'assez peu d'articles français rendent compte de cette exposition. Dans le catalogue d'exposition *Goya 1900*,³⁴⁸ de 2002, il n'y en a en fait qu'un seul de mentionné ; celui de Ricardo de los Ríos, il rédige son compte rendu de l'exposition Goya pour le journal *La Chronique des Arts*³⁴⁹, revue qui annonçait déjà cet évènement dans son numéro du 23 juin (n° 23, p.231).³⁵⁰

³⁴⁵ MATHERON, Laurent, *Goya*, 1^{ère} éd., Paris, Schulz et Thuillier, 1858, trad. du français par G. Belmonte Müller, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1890, p. 127.

³⁴⁶ *Idem*, p.128 : « nos parece oportuno consignar el juicio formulado por sus compatriotas, para que se vea á qué altura raya el méritode este maestro del arte, á quienprodigan elogios imparciales coincidiendoen una misma apreciación, lo mismo los críticos extranjeros que los nacionales. »

Il insère les textes de D. V. Carderera (article dans *El Artista*, 1835), D. José Caveda (*Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando*), D. Pedro de Madrazo (biographie dans *Almanaque de La Ilustración Española y Americana*) et les deux poésies dédiées au peintre, écrites par Moratín et Quintana.

³⁴⁷ Cat. d'exp. *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas-Artes, mayo 1900*, sous la direction de Sr Marqués DE PIDAL , VELAZQUEZ BOSCO, Ricardo, FERRANT y FISCHERMANS, Alejandro, DE BERUETE, Aureliano, Madrid, Fortanet, 1900.

³⁴⁸ Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002.

³⁴⁹ DE LOS RIOS, Ricardo, « L'exposition des œuvres de Goya à Madrid », *La Chronique des Arts*, 25 août 1900, n° 28, p.286-288.

³⁵⁰ Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG

Nous avons cependant trouvé une coupure de presse,³⁵¹ non référencée, annonçant l'exposition de Madrid, celle-ci comporte des reproductions de gravures et mais il n'y a aucun texte (celui-ci à peut être été découpé). Il est toutefois intéressant de souligner que l'auteur réutilise des images déjà publiées, qui ne donnent pas un aperçu représentatif du contenu de l'exposition, où l'on pouvait voir surtout des portraits.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts* et dans *l'Art, revue hebdomadaire illustrée*, nous n'avons pas trouvé d'annonce de l'exposition de Madrid, ce qui est certainement lié au retentissement de l'exposition universelle de 1900 à Paris (du 14 avril au 12 novembre),³⁵² qui a concentré l'attention de la critique française (comme en témoigne les nombreux comptes-rendus de la *Gazette* à cette période).

Pourtant, il semble que l'exposition dédiée à Goya ait été visitée par un nombre d'étrangers supérieur au nombre de visiteurs espagnols.³⁵³

Ricardo de los Ríos, l'auteur du compte rendu de l'exposition, est un artiste espagnol né à Valladolid dans les années 1840³⁵⁴ et décédé à Madrid en 1920. Il intègre en 1865 l'école des Beaux-Arts à Paris ; il est peintre de natures mortes, paysages et portraits mais il se distingue surtout dans la gravure. Il expose régulièrement à Paris à partir de 1867 et est fait Chevalier de la Légion d'Honneur en 1894.

L'exposition avait comme particularité de présenter avant tout des portraits peints (au total soixante-douze) par Goya (mentionnons toutefois que certains ont été retirés du catalogue

DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p.253, note n°1. L'article de De los Ríos est traduit en espagnol p.253-256.

³⁵¹ Coupure de presse numérisée à la suite de l'ouvrage de Paul Lafond : *Nouveaux caprices de Goya*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907, qui est disponible sur le site internet du Museo del Prado. Cette coupure de presse, à pour légende générale : « L'exposition des œuvres de Goya, ouverte le 3 mai 1900 à Madrid ». Les trois reproductions d'œuvres sont des gravures reprises de la Revue Encyclopédique (1894,p. 361, *Course de taureaux*. 1899, p.99 pour l'*Autoportrait* issu des *Caprices*, p.934 pour la pl. n° des *Désastres de la guerre*).

³⁵² DRAGUET, Michel, *Chronologie de l'art du XXème siècle*, Paris, Flammarion, 2006, p.9.

³⁵³ Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p. 107.

³⁵⁴ GONZALEZ, Carlos, MARTI, Montse, *Pintores españoles en París 1850-1900*, Barcelona, Tusquets Editores, 1989, p. 279. La date de naissance indiquée dans cet ouvrage est 1842.

BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, Gründ, 1999, t. VIII, p. 812. La date de naissance indiquée dans ce dictionnaire est 1846.

de l'œuvre depuis l'exposition de 1900³⁵⁵) : les œuvres exposées, ne correspondent donc pas, dans l'ensemble, à ce que la critique française connaissait le mieux, c'est-à-dire l'œuvre gravé,³⁵⁶ mais le genre du portrait était dans l'œuvre de Goya, déjà apprécié.³⁵⁷

Parmi les œuvres de l'exposition, certaines ont spécialement l'attention de De los Ríos. Parmi les portraits masculins, il nous semble qu'il apprécie en particulier le portrait de Goya, considéré alors comme une étude pour son tableau où, malade, il se fait soigner par le docteur Arrieta³⁵⁸. Une version de ce tableau (appartenant alors la collection de Mme A.B. Blodgett) a été publiée par Yriarte en 1877.

Ricardo de los Ríos distingue aussi le portrait d'un dessinateur, dont l'identité n'est pas certaine : « le personnage est représenté à mi-corps, enveloppé de pénombre, un coup de lumière éclairant discrètement son jabot »³⁵⁹.

Ricardo de los Ríos semble apprécier plus que tout les portraits de femmes dont il cite un grand nombre. Toutefois, il distingue au premier rang le portrait de l'actrice la Tirana « peinte en pied de grandeur naturelle, en robe blanche et écharpe de soie rose passé et vieil or. Ce portrait, qui appartient à l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando, était l'un des plus importants de l'exposition ».

Parmi les portraits féminins, il remarque aussi un portrait de la reine Marie-Louise en robe de tulle noire, un portrait de la marquise de Pontejo « bijou de grâce et d'élégance à la Watteau », le portrait de la duchesse d'Albe avec un petit chien.

³⁵⁵ Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I et II, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002.

³⁵⁶ Les dessins et estampes sont exposés sous les n° 129 à 162. Notons que tous ne sont pas de Goya, comme le n° 161 qui est une lithographie de F. de la Torre, représentant Goya sur son lit de mort à Bordeaux en 1828 (**figure 33**). L'œuvre est prêtée par la veuve de Muguiro. Cat. d'exp. *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas-Artes, mayo 1900*, sous la direction de Sr Marqués DE PIDAL, VELAZQUEZ BOSCO, Ricardo, FERRANT y FISCHERMANS, Alejandro, DE BERUETE, Aureliano, Madrid, Fortanet, Mayo 1900, p. 54.

³⁵⁷ Comme on l'a vu, Viardot est sévère dans son appréciation de l'œuvre de Goya, mais reconnaît son talent de portraitiste malgré tout. Voir aussi YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, notamment p.69.

³⁵⁸ Voir cat exp GOYA 1900, p. 254, note n°6 : « En la actualidad no se considera que haya relación entre este autorretrato y aquel en el que Goya se pinta enfermo atendido por Arrieta. »

³⁵⁹ DE LOS RIOS, Ricardo, « L'exposition des œuvres de Goya à Madrid », *La Chronique des Arts*, n° 28, 25 août 1900, p.286-288, p. 286.

Le dernier portrait qu'il décrit est celui qu'il aime le plus :

« Mais le plus admirable portrait de femme est celui qu'il fit de *Doña Rita de Barrenechea, marquise de Solana, Comtesse del Carpio* [...]. Goya nous la montre debout, les bras ramenés au corps, les mains s'appuyant l'une sur l'autre, la droite tenant un éventail : chairs très pâles, physionomie sévère et regard franc, sur le côté gauche de la tête dans les cheveux noirs, accompagnant la mantille, un nœud de rubans rose passé. C'est la seule note de couleur dans une symphonie de tons blancs et noirs. Il est impossible de rêver quelque chose de plus exquis et de plus magistral dans l'exécution ».³⁶⁰

Enfin, il mentionne rapidement les petits tableaux de l'Académie « biens connus par la photographie »³⁶¹, quelques « dessus de portes » et des « toiles plus importantes et bien connues : *Les Majas au balcon, La Maja vêtue* et *La Maja nue* », il distingue aussi *le Mât de Cocagne*.

Ricardo de los Ríos conclut son article en exprimant son regret face au nombre restreint de planches témoignant de l'importance de l'œuvre gravé de Goya : « je ne m'explique pas que les organisateurs ne se soient pas préoccupés autrement de l'énorme intérêt que présente l'œuvre géniale de Goya comme aquafortiste ».³⁶²

Le portrait du dessinateur, dont la valeur est reconnue par Ricardo de los Ríos, est acquis en 1903 par le Musée du Louvre. On peut penser que l'exposition de 1900 et peut-être même l'article de Ricardo de los Ríos a contribué à faire connaître cette œuvre, qui paraît avoir été spécialement choisie, comme on peut le lire dans la *Gazette des Beaux-Arts* :

³⁶⁰DE LOS RÍOS, Ricardo, « L'exposition des œuvres de Goya à Madrid », *La Chronique des Arts*, n° 28, 25 août 1900, p.286-288, p. 287.

³⁶¹ Ces tableaux (*La Fabrication de poudre, La Fabrication de balles, La Procession du vendredi Saint, Le Tribunal de l'Inquisition, La Course de taureaux, L'enterrement de la sardine, La maison de fous*) sont en effet dans le catalogue de Laurent, voir : LAURENT, Jean, *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne reproduits en photographie, Supplément au catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne, troisième série*, Madrid, Imprenta Rojas y Compañía, 1867, n°227, 228, 501-505.

³⁶² Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I et II, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p.256, note 14 : « La expresión se entiende como pintor-grabador. Hay que tener presente que Ricardo de los Ríos fue un grabador que asumió la nueva función del grabado al aguafuerte en el último tercio del siglo XIX [...]. En este comentario, por tanto, se puede ver una denuncia encubierta hacia el desinterés general que hubo entre las autoridades españolas, sobre todo de la Academia de San Fernando, por el resurgir de esta técnica de grabado. »

« Une autre peinture de Goya, le *Portrait de don Perez de Castro*, [...] vient d'être acquise (1903) pour représenter au Louvre la manière d'enveloppe et de clair-obscur de l'artiste ». ³⁶³

Une longue description est ensuite accordée à l'œuvre. Ce qui est surtout intéressant, c'est que contrairement au *Portrait de Ferdinand Guillemardet*, qui est légué au musée en 1865, le Louvre choisit en 1903 d'acquérir cette œuvre de Goya (il y a aussi le tableau *La femme à l'éventail* qui entre dans les collections du musée quelques années plus tôt) ³⁶⁴ ; l'artiste étant ainsi valorisé.

³⁶³DE CHENNEVIERES, Henri, « Les récentes acquisitions du Louvre. Ecole espagnole », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 1903, p. 495-497, p.496.

³⁶⁴ *Idem*, p.495, repr.

2-3- Conséquences de cette exposition en France autour de 1900.

Un fait majeur à signaler pour cette exposition de 1900 est l'activité du photographe Mariano Moreno (1865-1925)³⁶⁵ qui réalise des photographies d'art à caractère documentaire. Il se situe dans la lignée de l'œuvre du photographe Jean Laurent.

Mariano Moreno réalise en effet des clichés de toutes les œuvres de Goya exposées.

Au total, il réalise 146 photographies (comprenant les 128 peintures inscrites au catalogue de l'exposition et les 18 peintures qui, arrivées plus tard, n'y sont pas mentionnées). Ce travail conséquent a largement contribué à la reconnaissance de Moreno comme photographe d'art.

Beaucoup des œuvres exposées appartiennent à des collections privées, la diffusion par la photographie est donc essentielle car ces œuvres ne sont pas accessibles en permanence. Le travail de Moreno a ainsi fourni une source d'images, fondamentale, pour plusieurs ouvrages - d'auteurs espagnols ou non -, sur Goya.³⁶⁶

En France, à l'extrême fin du XIX^e siècle et le début du XX^e siècle, un auteur se distingue par le nombre de ses publications relatives à l'art espagnol, dont Goya. Il s'agit de Paul Lafond (1847-1918)³⁶⁷, qui est conservateur du musée des Beaux-Arts de Pau de 1900 à 1918. Il est en même temps collectionneur, historien de l'art, aquafortiste et dessinateur - lithographe. En tant qu'historien de l'art, il s'intéresse à la peinture et sculpture espagnoles, à la peinture contemporaine française et espagnole.

Dans ses ouvrages et articles sur Goya, Lafond demeure fidèle à la tradition historiographique selon laquelle « le caractère hispanique de son œuvre l'emporte sur toute contextualisation de l'art européen du XVIII^e siècle. Il conforte ainsi le positionnement

³⁶⁵ Sur Mariano Moreno, voir : SEGOVIA, Eduardo, ZARAGOZA Teresa, « Mariano Moreno, fotografo de arte », dans Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I et II, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p.39-51.

³⁶⁶ *Idem*, p. 50. Les auteurs citent plusieurs ouvrages espagnols. Voir aussi : VEGA, Jesusa, VIDAL, Julián, « El devenir de la historia del arte, sus prácticas y sus consecuencias : el caso de Francisco de Goya » dans ARCINIEGA, Luis, *La obra interminable. Uso y recepción del arte*, Valencia, Servicio de Publicaciones de la Universitat de Valencia, 2013, p. 411-492, p.421.

³⁶⁷ JIMENO, Frédéric, « LAFOND Paul (1er juillet 1847, Rouen - 21 septembre 1918, Pau) », notice publiée le 17/02/2014 sur le site de l'INHA.

choisi par ses collègues Espagnols en parlant de race, d'instinct, de bestialité, comme étant les caractères propres à l'Espagne, aux espagnols, à l'œuvre de Goya. »³⁶⁸

Les ouvrages de Lafond sur Goya sont largement illustrés. Déjà, entre 1899 et 1902 il publie une série d'articles dans *La Revue de l'art ancien et moderne*. Il les rassemble en un ouvrage publié en 1902 (*Goya*. Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », Série C, Les temps modernes). Lafond était très certainement au courant de l'organisation de l'exposition à Madrid, mais il n'en fait pas mention³⁶⁹, ni dans ses ouvrages, ni dans ses articles.

Pourtant, les reproductions d'œuvres utilisées par Lafond sont, pour certaines, issues des articles et ouvrages précédemment écrits sur Goya. On retrouve ainsi la gravure des *Majas au balcon*³⁷⁰ (**figure 24**) par Flameng, *La Maja vestida* (**figure 11**)³⁷¹ de Ricardo de los Ríos, le dessin *Une scène espagnole*³⁷² par Jules Jacquemard, *Le Portrait de Ferdinand Guillemardet* (**figure 22**)³⁷³, le dessin *La soumission religieuse*³⁷⁴, le dessin du *Don Quichotte*³⁷⁵ par Braquemont...

Un autre ouvrage de Lafond qui mérite notre attention s'intitule *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, (Paris, Goupil & Cie, 1910). Ce livre qui est

³⁶⁸ Voir : JIMENO, Frédéric, « LAFOND Paul (1er juillet 1847, Rouen - 21 septembre 1918, Pau) », notice publiée le 17/02/2014 sur le site de l'INHA. Voir aussi GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven and London, Yale University, 1977, p.176.

³⁶⁹ La plupart de ses prédécesseurs qui rappelait l'état des recherches sur Goya, ce qui permet au lecteur d'avoir un avis critique sur l'importance des références et ce qui sert aussi de justification aux auteurs pour expliquer leur apport au sujet. Lafond donne une bibliographie dans son ouvrage de 1902 mais il ne cherche pas lui même à se situer dans l'historiographie ; peut être parce qu'il juge qu'il n'est plus nécessaire de démontrer l'intérêt d'étudier à nouveau Goya.

³⁷⁰ LEFORT, Paul, « Francisco Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, XIII, 1876, p. 336-344, p. 342, repr., pl. h.-t.

³⁷¹ LEFORT, Paul, « Les musée de Madrid. L'Académie de San Fernando », *GBA*, t. XIV, p.59-69, p.67, repr. pl. h.-t.

³⁷² CARDERERA, Valentín, « François Goya », *Gazette des Beaux Arts*, t. XV, 1863, p. 337-249, p.337, repr. pl. h.-t.

³⁷³ LEFORT, Paul, « Francisco Goya (2^{ème} article) », *GBA*, 1876, p.336-344, p. 341, repr.

³⁷⁴ LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya (2^{ème} article) », *GBA* janvier-juin 1867, p.382-395, p.395, repr. (Gravure de M. Pilinski).

LEFORT, Paul, « Francisco Goya (1^{er} article) », *GBA*, juillet-décembre 1875, p.506-514, p.514, repr. (cul de lampe).

³⁷⁵ CARDERERA, Valentín, « François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 1860, p. 215-227, p. 225, repr. pl. h.-t.

avant tout un recueil de planches photographiques à en fait, comme le suggère Frédéric Jimeno, un « fort caractère commercial »³⁷⁶

Il est particulièrement intéressant pour nous car il y a exactement la moitié des photographies l'illustrant qui sont de Mariano Moreno : cela prouve que son œuvre photographique est bien connue, en Espagne comme en France. Les photographies de Moreno dans l'ouvrage de Lafond sont pour la plupart, des clichés des œuvres présentées à l'exposition de Madrid en 1900. Cette exposition a donc un poids certain sur la connaissance de Goya après 1900, car les photographies qui apparaissent dans les ouvrages sur cet artiste après cette date dépendent en grande partie de la sélection d'œuvres qui a été présentée à l'exposition.

Un cas intéressant est celui de la *Maja vestida* : c'est une œuvre bien connue, dont la première reproduction gravée est publiée en 1867 par Yriarte. La même année, les deux versions du tableau figurent au catalogue de photographies de Jean Laurent (3^e série, n°506 et 507). Yriarte connaît aussi la *Maja desnuda*, conservée alors dans un cabinet noir. Si Yriarte choisit de faire reproduire la *Maja vestida*, c'est peut être pour ne pas heurter ses lecteurs (surtout que beaucoup d'amateurs y voient un portrait de la duchesse d'Albe) ou soit parce qu'en raison des conditions particulières d'exposition de ce tableau, il était plus simple de faire graver l'autre.

C'est encore le même tableau qui est gravé par Ricardo de los Ríos en 1895 pour un article de Lefort, peut-être pour des raisons similaires. Mais après l'exposition où les deux œuvres ont été montrées, celles-ci entrent finalement au Prado en 1901, ce qui facilite l'accès au tableau *La Maja desnuda*. Cette même année, on trouve la première reproduction gravée de la *Maja desnuda*, mise à l'honneur sur une planche hors-texte (**figure 12**, cette gravure est aussi publiée dans l'ouvrage de Lafond, 1902), publiée dans un article de Paul Lafond, où l'on retrouve aussi la *Maja vestida*.³⁷⁷

³⁷⁶JIMENO, Frédéric, « LAFOND Paul (1er juillet 1847, Rouen - 21 septembre 1918, Pau) », notice publiée le 17/02/2014 sur le site de l'INHA.

³⁷⁷LAFOND, Paul, « Goya.VI. Goya portraitiste (fin) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, janvier-juin 1901, t. IX. p. 20-35, p. 28 repr., p.28 repr. pl. h.-t.

Les images des *Majas* vont ensuite être beaucoup diffusées, elles figurent toutes deux dans le recueil photographique de Lafond (1910).

Par ailleurs, les œuvres qui figurent dans ce recueil étaient dans la grande majorité à l'exposition. Certaines sont très connues car fréquemment citées dans l'historiographie. Mais, il y a aussi des œuvres spécialement remarquées par De los Ríos, et qui ont dû retenir l'admiration de d'autres visiteurs : on retrouve ainsi, entre autres, le portrait de Goya- admiré par de los Ríos-, le portrait de la reine Marie- Louise, de la duchesse d'Albe, de la Tirana, de la marquise de Pontejos, de la Marquise de la Solana.

On y trouve aussi une œuvre importante qui a eu beaucoup de succès lors de cet événement, où elle a été exposée pour la première fois en public : il s'agit du *Portrait du petit fils du peintre, Mariano Goya*. Ce portrait devient très célèbre à partir de cette exposition, ce succès est lié au fait qu'il s'agit du seul portrait d'enfant présenté, et que son état de conservation soit excellent contrairement à d'autres œuvres exposées.³⁷⁸ En revanche, notons au passage qu'il n'a pas été cité par Ricardo de los Ríos.

Lafond inclus aussi des tableaux provenant de musées français, qui reprennent les sujets de certaines gravures et que nous avons déjà eu l'occasion de citer : *Le Propos galant* et *le Garrotté (figure 37)*. Ces faux Goya reflètent bien la connaissance française qui s'est formée sur l'artiste aragonais tout au long du XIX^e siècle. Lafond est d'ailleurs le chef de file des auteurs qui attribuent à Goya le *Garrotté*.³⁷⁹

Un tel recueil permet de diffuser l'œuvre de Goya, résumée par une sélection d'œuvres qui pour certaines était déjà bien connues et qui vont devenir de plus en plus populaires. La diffusion de photographies de faux Goya est de même révélatrice du poids de l'historiographie dans le choix d'œuvres jugées représentatives du maître : pour ce qui est

³⁷⁸ Sur ce tableau, voir cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I et II, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002, p. 192.

³⁷⁹ MESURET, Robert, « Les faux Goya. des musées de province », *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, 1963, n°4-5, p.183-194, p. 186, n°5, *Le Propos galant*, (musée d'Agen) repr., p.190, n°13, *Le Garrotté*, (musée des Beaux-Arts de Lille), repr. : « Paul Lafond est le chef de file des auteurs qui ont donné le tableau de Lille à Goya, soit explicitement en l'inscrivant dans un catalogue ou dans un texte, soit implicitement en publiant sa reproduction sous le nom du maître ».

du *Garroté* de Lille, dont il existe une autre version peinte à Agen, ce n'est que lors d'une exposition dédiée au maître en 1938 que l'attribution du tableau de Lille est sérieusement mise en doute.³⁸⁰

Enfin, la connaissance des œuvres de Goya continue de s'accroître avec un nouveau recueil de reproductions photographiques, réalisé par Lafond, et qui porte un titre qui se veut accrocheur : *Nouveaux caprices de Goya : suite de trente-huit dessins inédits* (Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907).

2-4- Goya réhabilité ?

Lafond, en dépit de sa conception traditionnelle de l'art espagnol et de l'art de Goya, comme reflétant le caractère de la nation, semble accorder une place de première importance à Goya dans l'histoire de l'art espagnol : « Tout à coup surgit un homme privilégié, dans lequel se réincarna le genre castillan. C'est Goya, véritable phare lumineux. [...] Ce maître, un des plus grands, est le résumé des éléments accumulés par les artistes castillans qui l'ont précédé ».³⁸¹

Il semble, par ailleurs, que Goya soit réhabilité par Lafond, pour ce qui est de sa technique,³⁸² qui n'est pas jugée de qualité inégale : « sa technique n'a rien de particulier ; elle est ce qu'elle doit être selon les circonstances et les sujets à exprimer », elle est toujours « colorée, chaude » et le dessin est « audacieux ».³⁸³ On peut aussi lire plus loin, au sujet des lithographies : « il s'y montra, comme en tout et partout, un maître ».³⁸⁴

³⁸⁰ MESURET, Robert, « Les faux Goya. des musées de province », *La Revue du Louvre et des musées de France*, Paris, 1963, n°4-5, p.183-194, p.190-191.

³⁸¹ LAFOND, Paul, *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil & Cie, 1910, p.1.

³⁸² Notons cependant qu'il préfère les *Désastres* aux *Caprices*, comme Yriarte qui l'a sans doute influencé. Mais si Yriarte y voit une supériorité technique, il semble que ce soit le thème qui fascine Lafond. Voir : LAFOND, *Op. Cit.*, p.10.

YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 43.

³⁸³ Cf. LAFOND, *Op. Cit.*, p.81 : « de près, rien, d'un peu loin, une merveille de coloration et de rendu ».

Cette remarque est un exemple pour l'analyse de Glendinning, qui dit que certains critiques décrivent les œuvres de Goya comme s'il s'agissait d'œuvres impressionnistes, voir : GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p. 124-125.

³⁸⁴ Cf. LAFOND, *Op. Cit.*, p.10.

Lafond voit ainsi, par exemple, les *Peintures noires* comme des « improvisations » personnelles et il décrit leur technique en conséquence comme étant « d'une outrance sans pareille, d'une verve et d'une furie sans égales, brossées, pourrait-on presque dire, à l'aide d'un balai ivre »³⁸⁵. Il décrit ensuite les quatorze scènes, et apprécie particulièrement la *Leocadia*, qu'il prend pour la duchesse d'Albe³⁸⁶.

Il faut bien sûr se rappeler que la peinture impressionniste, décrite au départ dans les années 1870, prend de l'importance à la fin du XIX^e siècle, attirant de nombreux artistes.³⁸⁷ Enfin, c'est à cette époque qu'apparaissent de nouveaux mouvements picturaux avant-gardistes : cela permet d'expliquer l'opinion plutôt favorable de Lafond sur la question de la technique de l'artiste.³⁸⁸

En revanche, Lafond s'accorde malgré tout avec ses prédécesseurs pour émettre des objections contre la peinture religieuse de Goya dont les « tableaux religieux [...] n'ont de religieux que le nom ».³⁸⁹

Malgré une nouvelle reconnaissance du génie de Goya, qui semble cette fois prendre une place de premier rang dans l'histoire de l'art - et notamment comme peintre³⁹⁰ -, certains phénomènes peuvent nuire à l'appréciation de son talent.

Il s'agit du problème des faux, dont nous avons déjà cité quelques exemples (les ouvrages de Lafond reproduisent plusieurs tableaux faux, qui ne figurent plus au catalogue de l'œuvre de Goya).

³⁸⁵ LAFOND, Paul, *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil & Cie, 1910, p.8-9.

³⁸⁶ LAFOND, Paul, *Goya*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902, p. 2.

³⁸⁷ FRIDE-CARRASSAT, Patricia, MARCADE, Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2005, p.68.

³⁸⁸ PORTUS, Javier, *El Concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012, p. 184-185. L'auteur explique qu'après la découverte de Vélasquez, Murillo, Zurbaran, Goya, c'est Greco qui, à son tour va fasciner les artistes. « la pintura del Greco ofrecia uno de los mejores precedentes dentro de al historia de la pintura occidental ante del cambio de paradigma estético que se producía en la Europa de fines del XIX, cuando las tendencias realistas e ilusionistas que habían culminado en el Impresionismo dejaron paso a movimientos que reivindicaban los valores expresivos autónomos del color y de la forma. »

³⁸⁹ Cf., LAFOND (1910), *Op. Cit.*, p.3. et Cf. LAFOND (1902), *Op. Cit.*, p.39 : « pas plus que ses contemporains il ne possédait la foi qui enfante les grandes œuvres », p.44 : l'absence de sentiment religieux est vue comme une « infériorité capitale ».

³⁹⁰ Cf. LAFOND (1902), *Op. Cit.*, p.7 : Lafond refuse de considérer Goya uniquement comme un artiste critiquant les mœurs de son pays car « il faudrait dans ce cas, considérer l'artiste surtout comme un graveur et laisser presque complètement de côté l'œuvre peint, et encore jugerait-on à tort. »

L'intérêt croissant pour Goya, semble avoir augmenté cette pratique dès la fin du XIX^e siècle.³⁹¹

Nous pouvons citer un cas de la première moitié du XX^e siècle, donc un peu tardif pour notre étude, mais néanmoins intéressant pour ce qui est de la connaissance générale et populaire de l'œuvre de Goya. Lafuente-Ferrari signale dans son catalogue de 1947 un faux Goya, intitulé l'*Autoportrait*, (**figure 41**) acheté par le Kunsthistorisches Museum de Vienne et figurant au n°623a du catalogue du musée. L'auteur qualifie ce faux authentique comme étant une « croûte indigne ».³⁹²

Ce tableau qui est reproduit pour étonner le lecteur, paraît presque ébauché, le visage est assez peu défini, mais ce qui est particulièrement intéressant c'est le couvre-chef du personnage, accessoire sans doute indispensable pour suggérer un autoportrait de Goya, et qui nous semble traité avec plus de soin que le visage.

En effet, la première gravure des *Caprices* est un autoportrait de Goya, de profil, coiffé d'un chapeau similaire. Cet autoportrait est très fréquemment reproduit dans les publications françaises du XIX^e siècle, comme nous l'avons vu, et devait être aussi bien connu en Allemagne. Le faux de Vienne semble reprendre cet autoportrait en inversant le profil (la similitude entre cette peinture et l'autoportrait gravé de Goya est encore plus manifeste quand l'on regarde par exemple la copie gravée (**figure 40**) inversée de Granville publiée en 1834 dans le *Magasin pittoresque*).

Il semble donc que la diffusion de l'œuvre de Goya se soit encore élargie dans la dernière décennie du XIX^e siècle, mais en privilégiant une fois de plus l'œuvre gravé, dont les *Caprices*. De même, l'intérêt pour la personnalité de l'artiste n'a pu qu'être renforcé par le rapatriement de ses cendres, commenté par la presse de l'époque. Cependant, l'exposition de 1900 a remis à l'honneur l'œuvre peint, qui peut alors être diffusée par la photographie, et être davantage appréciée.

³⁹¹ Voir Cat. d'exp., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya : catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*, sous la direction de LAFUENTE-FERRARI, Enrique, Sociedad española de amigos del arte, Madrid, 1947, p.275. L'auteur cite plusieurs faussaires de Goya et de Greco, dont un certain Manuel Alcázar Ruiz (1858-1914), qui réalise de faux Goya.

³⁹² *Idem*, p.278, repr. fig. n°78.

Conclusion

Ainsi, tout au long du XIX^e siècle, l'historiographie, c'est-à-dire les textes dédiés à Goya et à son œuvre, exercent une influence majeure sur la connaissance et le jugement portés par les auteurs qui les exploitent pour écrire à leur tour sur le maître.

C'est tout particulièrement le cas pour le catalogue dans lequel Eugène Piot publie la description de la fameuse série gravée des *Caprices*, à la suite de l'article de Gautier. La plupart des ouvrages ultérieurs s'inspirent de cette description qui devient bientôt une référence.

Rappelons encore le succès de certaines descriptions de Gautier que leur pouvoir d'évocation rend parfois plus convaincantes que l'œuvre originale du peintre. Il importe enfin de souligner que les goûts des auteurs qui privilégient certaines parties de l'œuvre de Goya plutôt que d'autres donnent du peintre espagnol une vision à la fois partielle et partielle.

Même si quelques critiques cherchent de nouvelles œuvres, notamment des peintures, et s'emploient à les faire connaître, ils n'exploitent pas toujours entièrement leurs découvertes. C'est le cas du *Portrait de Ferdinand Guillemardet*, mentionné par Matheron, ou encore celui des travaux d'Yriarte, qui tente de mettre à l'honneur l'œuvre peint de Goya, avant de publier les planches inédites des *Proverbes*.

En France, l'importance des références écrites sur Goya est finalement telle que c'est principalement à partir de celles-ci que l'image du peintre espagnol se construit pendant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Si le nombre d'œuvres connues s'accroît avec le temps, comme en témoignent la publication de listes de catalogues de plus en plus longues,³⁹³ les jugements portés sur Goya au XIX^e siècle restent dans l'ensemble inchangés: par la nature des sujets qu'il a peints, le maître aragonais est encore considéré comme un peintre de second ordre, et sa

³⁹³ GLENDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977, p.21, il cite les catalogues des ouvrages de Matheron et Yriarte pour ce qui est des références françaises du XIX^e siècle.

peinture religieuse ne peut le faire remonter dans l'estime d' auteurs tous convaincus de l'incapacité de Goya à rendre le « sentiment religieux ».

Cependant, le temps aidant, les peintres français s'approprient peu à peu le style de Goya. La critique à laquelle ce phénomène n'échappe pas et les commentaires qu'il lui inspire contribuent à l'apparition de nouveaux points de vue sur l'œuvre du peintre. Elle est désormais jugée plus attractive par l'ensemble des auteurs, certains d'entre-eux se mettant de surcroît à lui découvrir un caractère atemporel.

L'exposition 1900, qui marque un tournant dans l'étude de Goya, résulte au moins en partie des avancées de l'historiographie française, plutôt bien considérée à cette époque. Peut-être est-ce d'ailleurs l'importance désormais reconnue aux textes français qui a encouragé les Espagnols à entreprendre eux-mêmes des recherches sur Goya, tout en continuant à se référer aux travaux majeurs de leurs prédécesseurs français. Le catalogue³⁹⁴ édité par les Espagnols pour l'exposition de 1900 constitue un bel exemple de cette influence, avec les renvois au catalogue de Paul Lefort (1877) qu'elle contient.

Avec cette exposition une nouvelle partie de l'œuvre est dévoilée au public et le talent de portraitiste de Goya confirmé ; les amateurs ont eu la possibilité de voir des portraits issus de collections particulières rassemblés pour la première fois.

Davantage que l'exposition qui n'a guère été annoncée en France, en raison de la concurrence que lui a faite l'exposition universelle, ce sont en réalité les photographies des œuvres exposées qui ont le plus d'importance. Permettant au public d'accéder à des œuvres mal connues de l'historiographie, elles vont être diffusées dans les études de la première décennie du XIX e siècle dédiées à Goya. Il en est ainsi de l'ouvrage de Paul Lafond³⁹⁵ en ce qui concerne la France.

Les publications de cet auteur témoignent bien de l'importance de l'historiographie, avec la reproduction d'œuvres déjà célèbres comme les portraits équestres royaux et la *Maja vestida*. Cependant, elles côtoient d'autres œuvres jusqu'alors inconnues du public.

³⁹⁴Cat. d'exp. *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas-Artes, mayo 1900*, sous la direction de Sr Marqués DE PIDAL , VELAZQUEZ BOSCO, Ricardo, FERRANT y FISCHERMANS, Alejandro, DE BERUETE, Aureliano, Madrid, Fortanet, 1900.

³⁹⁵LAFOND, Paul, *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil & Cie, 1910.

Ainsi les tableaux des *Majas*, pour lesquels on peut parler du « poids de l'image » connaissent en effet une popularité croissante (en partie due aux anecdotes sur l'identité du modèle) comme en témoignent les nombreuses reproductions. L'image prend de plus en plus d'importance dans des recueils photographiques comme celui de Lafond où le texte est réduit.

Si de nombreuses photographies de l'œuvre peint sont diffusées, les *Caprices* dont il a si souvent été question jusque-là sont en revanche rarement reproduits dans les ouvrages de Lafond.³⁹⁶ L'influence de l'historiographie n'en demeure pas moins importante dans la vision générale de l'artiste et de son œuvre donnée par la nouvelle génération d'auteurs ; il n'est pas anodin d'avoir choisi titre « Nouveaux Caprices de Goya » pour désigner une série de dessins du maître.³⁹⁷

Il semble en outre que les années 1900 coïncident avec une certaine réhabilitation de la technique de Goya, comme on l'a vu chez Lafond.

Enfin, c'est à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle que le musée du Louvre acquiert deux nouvelles œuvres du peintre. Ce sont des portraits, décrits dans un article de la *Gazette des Beaux Arts*³⁹⁸ en 1903, (dont l'une ; le *Portrait de Don Evaristo Perez de Castro* est présentée lors de l'exposition de 1900).

Dans cet article, Goya apparaît comme un peintre de premier plan. La nature même des œuvres acquises par le Louvre a sans doute contribué à une revalorisation de la technique picturale de l'artiste qui a toujours été apprécié pour ses portraits. La facture de chacune des deux œuvres est décrite avec admiration, et l'auteur n'hésite pas à souligner que « jusqu'à aujourd'hui, le Louvre montrait de Goya que des œuvres mal représentatives de la manière du maître »³⁹⁹ (on trouve aussi cette remarque en 1900 pour le portrait de la *Femme à l'éventail*, **figure 21**)⁴⁰⁰

³⁹⁶ Notamment dans celui de 1910 où seules des peintures sont reproduites (LAFOND, Paul, *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil & Cie, 1910).

³⁹⁷ LAFOND, Paul, *Nouveaux caprices de Goya : suite de trente-huit dessins inédits*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907.

³⁹⁸ DE CHENNEVIERES, Henri, « Les récentes acquisitions du Louvre. Ecole espagnole », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 1903, p. 495-497.

³⁹⁹ *Idem*, p.496.

⁴⁰⁰ NICOLLE, Marcel, « Les récentes acquisitions du musée du Louvre », *Revue de l'art ancien et moderne*, t.VII, janvier-juin 1900, p.297-300, p.297-298, p.300, repr. p.297 : « Jusqu'ici le Louvre ne possédait de Goya que des tableaux de second ordre, peu caractéristiques de la manière de ce peintre ». L'auteur décrit ensuite longuement et de façon élogieuse ce portrait, que le Louvre a acquis en 1898 à la vente Kums.

Ainsi, malgré l'influence constante de l'historiographie dans la reconnaissance de Goya dans la seconde moitié du XIX^e siècle, ce dernier est le plus souvent considéré comme un artiste de second plan au motif qu'il ne s'intéresse qu'à des sujets de genre et que son talent est inégal. Il faut attendre les années 1900 pour que Goya connaisse une apparente réhabilitation, au moins pour ce qui est de sa technique⁴⁰¹.

Cependant, cet auteur a une opinion un peu ambiguë car il dit ensuite que cette œuvre « est une page délicieuse et rare dans l'œuvre de Goya, où abondent, comme on sait tant de laideurs », p.298.

⁴⁰¹ Il nous semble que la contrepartie de cette réhabilitation technique soit l'apparition d'une multitude de faux Goya sur le marché de l'art, comme en témoigne Enrique Lafuente-Ferrari (Voir Cat. d'exp., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya : catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*, sous la direction de LAFUENTE-FERRARI, Enrique, Sociedad española de amigos del arte, Madrid, 1947, p.275).

Bibliographie et sources

Pour présenter les références consultées, nous avons d'abord distingué la bibliographie des sources (imprimées et manuscrites). Dans ces deux grandes catégories, nous avons ensuite opté pour un classement raisonné (les références sont donc classées selon leur thématique), en allant du général au particulier, ce qui permet de retrouver plus facilement un ouvrage.

Dans les sous-catégories, les références sont classées par ordre alphabétique de nom d'auteur. Nous avons préféré mettre en majuscules les noms d'auteurs, car cela aide à repérer les références. Certains ouvrages pouvant rentrer dans plusieurs catégories, nous avons choisi de le classer dans celle où il nous a le plus servi.

Remarques: l'ouvrage de Laurent Matheron (*Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858) n'étant pas paginé, les numéros de page que nous donnons correspondent aux numéros des pages du fichier pdf de cet ouvrage, numérisé par Google et disponible sur le site : <http://books.google.com>.

Les articles de 1835 et 1838 de Carderera ont été consultés dans l'ouvrage de Ricardo Salamero (*Valentín Carderera y Solano. Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996).

I-Bibliographie

1-Histoire de l'art

1-1- Contexte historique et histoire de l'art

-BARBILLON, Claire, « BLANC, Charles (15 novembre 1813, Castres – 17 janvier 1882, Paris) », notice publiée le 5/02/2009 sur le site internet de l'INHA.

-BENEZIT, Emmanuel, *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, t. VIII, Paris, Gründ, 1999.

-BOIME, Albert, « le Musée des copies », *Gazette des Beaux-Arts*, t. LXIV, septembre-décembre 1964, p.237-247.

-DELENDIA, Odile, « LEFORT, Paul (31 janvier 1829, Mamers (Sarthes)-30 avril 1904, Paris) », notice publiée le 10/11/2010 sur le site de l'INHA.

-DRAGUET, Michel, *Chronologie de l'art du XXème siècle*, Paris, Flammarion, 2006.

-DURO, Paul, « Le Musée des copies de Charles Blanc à l'aube de la III République. Catalogue », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1985, p.283-313.

-FRIDE-CARRASSAT, Patricia, MARCADE, Isabelle, *Les mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2005.

-JIMENO, Frédéric, « LAFOND Paul (1er juillet 1847, Rouen - 21 septembre 1918, Pau) », notice publiée le 17/02/2014 sur le site de l'INHA.

-OSTERWALDER, Marcus (dir.), *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989.

-PEREZ, Joseph, *Histoire de l'Espagne*, s.l., Fayard, 1996.

-TULARD, Jean, *Napoléon ou le mythe du sauveur*, 1ère éd., s. l., Arthème-Fayard, 1987, rééd. s.l, Arthème-Fayard, 2010.

1-2-Histoire de l'art espagnol

-GONZALEZ, Carlos, MONTSE, Martí, *Pintores espanoles en París 1850-1900*, Barcelonne, Tusquets, 1989.

-PORTUS, Javier, *El Concepto de Pintura Española. Historia de un problema*, Madrid, Verbum, 2012.

-TORRES GUARDIOLA, Pascal, *La peinture en Espagne du XVème au XXème siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je ? », 1999.

1-3-Ouvrages sur Goya

-Cat. d'exp. *Goya un regard libre*, sous la direction de BREJON DE LAVERGNEE, Arnaud, RISHIEL, Joseph, Lile, Palais des Beaux-Arts, 12 décembre 1998-14 mars 1999, Philadelphie, the Philadelphia Museum, 17 avril-11 juillet 1999, Paris, RMN, 1998.

-FLORISOONE, Michel, « La raison du voyage de Goya à Paris », *Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1966, p.327-332.

-Cat. d'exp. *Goya's last works*, sous la direction de GALASSI, Grace et BROWN, Jonathan, New York, the Frick Collection, 22 février- 14 mai 2006, New Haven, Londres, Yale University Press, 2006.

-GASSIER, Pierre, WILSON, Juliet, *Vie et œuvre de Francisco Goya*, Préface de Enrique Lafuente-Ferrari, Edition Vilo, Paris, 1970.

-GLENDINNING, Nigel, « The Strange Translation of Goya's « Black Paintings » », *The Burlington Magazine*, n°868, juillet 1975, p.465-479.

-GLENDINNING, Nigel, « Variations on a Theme by Goya : *Majas on a Balcony* », *Apollo*, n° 167, janvier 1976, p.40-47.

-LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Goya. Les fresques de San Antonio de la Florida à Madrid*, s.l, Albert Skira, 1955.

-LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Goya. Gravures et lithographies. Œuvre complet*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1961.

-Cat. d'exp. *Goya en tiempos de guerra*, sous la direction de MENA MARQUES, Manuela, Madrid, Museo nacional del Prado, 15 avril- 13 juillet 2008, Madrid, El Viso, 2008.

-MESURET, Robert, « Les faux Goya des musées de province », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°4-5, 1963, p.183-194.

-WILSON-BAREAU, Juliet, « Goya and the X Numbers : The 1812 Inventory and Early Acquisitions of « Goya » Pictures », *Metropolitan Museum Journal*, n°31, 1996, p.159-177.

sites de musées et bibliothèques :

- clarkart.edu.
- culture. gouv.fr/public/mistral/joconde
- fundaciongoyaenaragon.es
- gallica.bnf.fr.
- inha.fr
- louvre.fr
- museodelprado.es
- photo.rmn.fr

1-4-L'art espagnol et la France au XIX^e siècle

-BATICLE, Jeanine, MARINAS, Cristina, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1981.

-BATICLE, Jeannine, GERARD-POWELL, Véronique, RESSORT, Claudie, *Ecole espagnole et portugaise. Catalogue du département des peintures*. Louvre., Paris, RMN, 2002.

-DAL FALCO, Maria, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de M. François-René Martin (directeur de recherche) et Nadine Gastaldi (personne-ressource), Ecole du Louvre, Mars 2006, vol.1 et 2.

-LIPSCHUTZ, Ilse Hempfel, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{ère} éd., Cambridge Harvard university press, 1972, trad. de l'anglais par CHECA CREMADES, José Luis, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988.

-Cat. d'exp. , *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France*, sous la direction de LACLOTTE, Michel, MESURET, Robert, BATICLE, Jeanine, Paris, Palais du Louvre, Musée des Arts décoratifs, janvier-avril 1963, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1963.

-Cat. d'exp. *Manet-Velazquez : the French Taste for Spanish Painting*, sous la direction de TINTEROW, Gary, LACAMBRE, Geneviève, Paris, Musée d'Orsay, 16 septembre 2002-12 janvier 2003, New-York, the Metropolitan Museum of Art, 4 mars-8 juin 2003, Paris, RMN, New York, the Metropolitan Museum of Art, 2003.

- SALAMERO, Ricardo. *Valentín Carderera y Solano. Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico ,1996.

1-5-Ouvrages sur la réception de Goya en France au XIX^e siècle

-DE ANGELIS, Rita, GUINARD, Paul, *Tout l'œuvre peint de Goya*. Préface de Paul Guinard, *Goya et la France*, Paris, Flammarion, 1976.

-cat.d'exp. *Goya. exposition de l'œuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent-dix dessins du Musée du Prado*, sous la direction de CAIN, Julien, Paris, Bibliothèque nationale, s.l., Edition des Bibliothèques nationales de France, 1935.

-Cat.d' exp., *Goya graveur*, sous la direction de CHAZAL, Gilles, Paris, Petit -Palais ,13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008.

-FLORISOONE, Michel, « Comment Delacroix a-t-il connu les Caprices de Goya ? », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1957, p.131-144.

-GASSIER, Pierre, « Une source inédite des dessins de Goya en France au XIX^e siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet- août 1972, p.110-120.

-GLEDINNING, Nigel, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977.

-HELD, Jutta, *Goya neue forschungen Herausgegeben von Jutta Held*, Berlin, Gebr. Mann Verlag, 1994.

-Cat. d'exp., *Trésors de la peinture espagnole. Eglises et musées de France*, sous la direction de LACLOTTE, Michel, MESURET, Robert, BATICLE, Jeanine, Paris, Palais du Louvre, Musée des Arts décoratifs, janvier-avril 1963, Paris, Musée des Arts décoratifs, 1963.

-Cat. d'exp., *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya : catálogo ilustrado de la Exposición celebrada en 1932, ahora publicado con un estudio preliminar sobre la situación y la estela del arte de Goya*, sous la direction de LAFUENTE-FERRARI, Enrique, Madrid, Sociedad española de amigos del arte, 1947.

-LEMOINE, Pierre (dir.), *le Musée Goya, Castres*, Paris, Musées et monuments de France, 1997.

-NUNEZ DE ARENAS, Manuel, « La suerte de Goya en Francia. Manojos de noticias », *Bulletin hispanique*, t.LII, n°3, Bordeaux, Féret et fils éditeurs, 1950, p.229-273.

2- Histoire de l'histoire de l'art

-BAZIN, Germain, *Histoire de l'histoire de l'art de Vasari à nos jours*, Paris, Albin-Michel, 1986.

- Cat. d'exp. *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, t. I et II, DEL CASTILLO VERA, Pilar, DE CUENCA Y PRADO, Luis Alberto, PUIG DE LA BELLACASA, Joaquín *et alii*, Madrid, Ministerio de educación, cultura y deporte, 2002.

-HASKELL, Francis, *La norme et le caprice*, 1^{ère} éd., s.l., Phaidon Press Limited, 1976, trad. de l'anglais par Robert Forh, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1993.

-KRIS, Ernst, KURTZ, Otto, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1^{ère} éd., Vienne, Krystall Verlag, 1934, éd.anglaise, s.l., Yale University Press, éd. française, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, 1979.

-LENIAUD, Jean-Michel, *Les archipels du passé. Le patrimoine et son histoire*, s.l. Arthèmes Fayard, 2002.

-RICHARD, André, *La critique d'art*, Paris, Presses Universitaires de France, collection « Que sais-je », 1980.

-ROQUE, Georges (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000.

-VENTURI, Lionello, *Histoire de la critique d'art*, 1^{ère} éd., Turin, Giulio Einaudi, 1964, trad. de l'italien par Juliette Bertrand, Paris, Flammarion, 1969.

II-Sources

1-Sources imprimées

1-1- Histoire de l'art

-AUVRAY, Louis, *Le Musée européen. Copies d'après les grands maîtres au palais des Champs Elysées*, s.l., Direction de la Revue artistique et littéraire, 1873.

-AGATHON, « Autour des corridas de muerte », *La Revue encyclopédique*, t. IV, 1894

-BOUSSATON, 21 avril 1870. *Catalogue des tableaux, études, esquisses, aquarelles, dessins provenant de la succession de M. Tabar, artiste peintre. Commissaire –priseur : M. Boussaton*, s.l.,s.ed., s.d.

-BOUVY, Eugène, *L'imprimeur Gaulon et les origines de la lithographie à Bordeaux*, s.ed. , Bordeaux, 1918.

-BURTY, Philippe, « Exposition de la Société des amis des arts de Bordeaux », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 1868, p.496-500.

-DE CHENNEVIERES, Henri, « Les récentes acquisitions du Louvre. Ecole espagnole », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XVIII, 1903, p. 495-497.

-CHEVALLIER, Paul, *Catalogue des tableau anciens et modernes, aquarelles ; dessins, pastels, œuvres de Goya, Ricard, Tiepolo, Boudin, Gavarni, Harpignies, Heilbuth, E.Lami, Meissonnier, Vollon etc. Objets d'art et d'ameublement, petit buste en marbre par Ligier Richier, sculptures, faïences, porcelaines, objets variés, pendules, bronzes, médailles, armes, meubles, tapisseries anciennes, livres, le tout dépendant de la Succession de M.Charles Yriarte inspecteur général des Beaux-Arts et dont la vente aura lieu hôtel Drouot, salle n° 6, le lundi 26, mardi 27, mercredi 28 décembre 1898 à 2h. Commissaire priseur :M.Paul Chevallier, s.l., s.ed., s.d.*

-DEBERDT, Raoul, « La guerre et l'image », *La Revue encyclopédique*, t. IX, 1899, p.925-934.

-DEBERDT, Raoul, *La Revue encyclopédique*, t. IX, 1899, « Tableaux de la guerre d'après les écrivains », p. 934-940.

-DUPARC, Arthur, *Correspondance de Henri Regnault annotée et recueillie par Arthur Duparc, suivie du catalogue complet de l'œuvre de Henri Regnault*, Paris, Charpentier et Cie, 1872.

- GAUTIER, Théophile, *Tra los montes*, Paris, Victor Magen, 1843.

- LAGRANGE, Léon, «Bulletin mensuel », *Gazette des Beaux-Arts*, t.XIX, 1865, p.572-575.

-MANTZ, Paul, « Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains. Peinture », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, 1874, p. 289-309.

-MANTZ, Paul, « Les portraits du siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, 1885, 497-511.

-MENARD, René, « Exposition rétrospective de Bruxelles », *GBA*, t. VII, 1873, p.533-545.

-NICOLLE, Marcel, « Les récentes acquisitions du musée du Louvre », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. VII, 1900, p.297-300.

-PERRIER, Henri, « De Hugo Van der Goes à John Constable », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VII, 1873, p. 357-376.

-VERON, Eugène (dir.), *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. XII- LIX, années 1878-1900.

-VIARDOT, Louis, *Les merveilles de la peinture*, Paris, Hachette, 1869.

-WORMS, J., *Souvenirs d'Espagne. Impressions de voyage et croquis*, Paris, H. Floury, 1906.

1-2-Histoire de l'art espagnol

-BLANC, Charles, « Vélasquez à Madrid », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 1863, p.65-74.

-BLANC, Charles (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole espagnole par M.M. Charles Blanc, W. Bürger, Paul Mantz, L. Viardot et Paul Lefort*, Paris, Jules Renouard, 1869.

-LAURENT, Jean, *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne reproduits en photographie, Supplément au catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne, troisième série*, Madrid, Imprenta Rojas y Compañía, 1867.

-LAURENT, Jean, *Œuvres d'art en photographie. L'Espagne et le Portugal au point de vue artistique, monumental et pittoresque, catalogue des chefs d'œuvres*, Paris, Imprimerie de Chaix, 1872.

-LAURENT, Jean, *Catalogue illustré des tableaux du Musée du Prado à Madrid*, Madrid, J. Laurent et Cie., 1899.

-LECHAT, Philippe, *Catalogue de vente de la collection de M. Peleguer, catalogue des tableaux, commissaire-priseur : Philippe Lechat, 22 avril 1867*, Paris, Drouot, 1867.

-LECOMTE, Georges, *Espagne*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, 1896.

- LEFORT, Paul, « Velazquez. 6^{ème} article », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XLVII, juillet-décembre 1880, p.176-185.
- LEFORT, Paul, « Le Musée du Prado ». *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, 1892, p. 265-273.
- LEFORT, Paul, *La Peinture espagnole*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1893.
- LEFORT, Paul, « Le Musée du Prado. L'Ecole espagnole », *GBA*, t. XIII, 1895, p.123-138.
- LEFORT, Paul, « Les musée de Madrid. L'Académie de San Fernando », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 1895, p.59-69.
- MADRAZO, Federico, *Epistolario*, t. I-II, s. l. , Museo del Prado,1994.
- PETIT, Fernand, *Notes sur l'Espagne artistique*, Lyon, N. Scheuring, 1877.
- DE RIS, Louis-Clément, *Le Musée royal de Madrid*, Paris, J. Renouard, 1859.
- TAYLOR, Justin, *Voyage pittoresque en Espagne, en Portugal et sur la côte d'Afrique, de Tanger à Tétouan*, Paris, Gide fils, 1826.
- VIARDOT, Louis, *Etude sur l'Histoire des institutions, de la littérature, du théâtre et des beaux-arts en Espagne*, Paris, Paulin, 1835.
- VIARDOT, Louis, Notices sur les principaux peintres de l'Espagne, Paris, Gavard et Paulin,1839.
- VIARDOT, Louis, *Les Musée d'Espagne,guide et memento de l'artiste et du voyageur suivis de notices biographiques des principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Paulin et le Chevallier, 1852.

1-3-Articles et ouvrages sur Goya

- Anonyme, *Notice des tableaux de la galerie espagnole exposés dans les salles du musée royal au Louvre*, Paris, Crapelet, 1838.
- BLANC, Charles, *Manuel de l'amateur d'estampes*, t.II, Paris, P. Janet, 1856.
- BRUNET, Gustave, *Etude 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.
- CARDERERA, Valentín, « François Goya, sa vie, ses dessins et ses eaux-fortes », *Gazette des Beaux-Arts*, t.VII, 1860, p. 215-227.

- CARDERERA, Valentín, « François Goya », *Gazette des Beaux Arts*, t. XV, 1863, p. 337-249.
- CEAN BERMUDEZ, Juan Agustín, *Análisis de un cuadro que pintó D. Francisco Goya para la catedral de Sevilla*, s.l., Imprenta Real y Mayor, 1817.
- DE LOS RIOS, Ricardo, « L'exposition des œuvres de Goya à Madrid », *La Chronique des Arts*, n° 28, 25 août 1900, p.286-288.
- Cat. d'exp., *Les Caprices de Goya*, GEOFFROY, Gustave, Paris, Galerie Laffitte, 20 rue Laffitte, 20 avril-9 mai 1896, s.ed, s.l., 1896.
- GAUTIER, Théophile, « Les Caprices de Goya », *La Presse*, 5 juillet 1838, non paginé.
- GAUTIER, Théophile, « FranCo Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p.337-345.
- Cat. d'exp., *Les Caprices de Goya*, GEOFFROY, Gustave, Paris, Galerie Laffitte, 20 rue Laffitte, 20 avril-9 mai 1896, s.ed, s.l., 1896.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Ecrits sur l'art. L'art moderne. Certains. Trois Primitifs. Présentation par Jérôme Picon*, Paris, Flammarion, 2008.
- LABAT, Gustave, *Don Francisco Goya y Lucientes. Simple note.*, Bordeaux, G. Gounouilhou, 1900.
- LAFOND, Paul, « Goya, I. L'art de Goya », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 février 1899, t. V. p. 133-144.
- LAFOND, Paul, « Goya, II. Vie de Goya, sa jeunesse », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juin 1899, t. V. p. 491-502.
- LAFOND, Paul, « Goya, III. Vie de Goya, son âge mur, sa vieillesse », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juillet 1899, t. VI. p. 45-56.
- LAFOND, Paul, « Goya, IV. Goya peintre religieux », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 décembre 1899, t. VI. p. 461-474.
- LAFOND, Paul, « Goya, V. Goya portraitiste », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier 1900, t. VII. p. 45-53.
- LAFOND, Paul, « Goya, VI. Goya portraitiste », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 10 janvier 1901, t. IX. p. 20-35.
- LAFOND, Paul, « Goya (fin). VII. Goya graveur », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. IX, 10 mars 1901, p. 211-225.

-LAFOND, Paul, *Goya*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902.

-LAFOND, Paul, « Les dernières années de Goya en France », *Gazette des Beaux-Arts*, t. C., janvier-juin 1907, p.114-131, p.241-257.

-LAFOND, Paul, *Nouveaux caprices de Goya : suite de trente-huit dessins inédits*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907.

-LAFOND, Paul, *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*. Paris, Goupil & Cie, 1910.

-LEFORT, Paul, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXII, 1867, p. 191-205, 382-395 ; t. XXIV, 1868, p. 169-186, 385-399 ; t. XXV, 1868, p. 165-180.

-LEFORT, Paul, « Francisco Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXVII, 1875, p.506-514.

-LEFORT, Paul, « Francisco Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, XIII, 1876, p. 336-344 ; XIV, 1876, p. 500-510.

-LEFORT, Paul, *Francisco Goya. Etude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Librairie Renouard, 1877.

-MANTZ, Paul, « Goya », dans DUCKETT, William(dir.), *Dictionnaire de la conversation et de la lecture : inventaire raisonné des notions générales les plus indispensables à tous.* , Paris, Firmin Didot, 1859, p. 414-415.

-MANTZ, Paul, « Francisco Goya », *Archives de l'art français. Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France*, t. I, Paris, J.-B. Dumoulin, 1851-1852, p.319-320.

-MATHERON, Laurent, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillié, 1858.

- MATHERON, Laurent, *Goya*, 1^{ère} éd., Paris, Schulz et Thuillié, 1858, trad. du français par G. Belmonte Müller, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, 1890.

-MELIDA, Enrique, « Los desastres de la guerra », *El Arte en España*, 30 novembre 1863, p. 266-281.

-MELIDA, Enrique, « Los proverbios, colección de diez y ocho láminas », *El Arte en España*, 1865, p. 313-316.

-DE NAIT, Antoine, *Les eaux-fortes de Francisco de Goya. Los Caprichos gravures fac-similé de M. Segui y Riera. Notice biographique et étude critique accompagnées de pièces justificatives par Antoine de Nait, Membre correspondant de plusieurs académies*

et sociétés savantes, président du comité espagnol de l'Union latine, Société Franco-hispano-portugaise, Paris, Boussod Valadon et Cie, 1888.

-Cat. d'exp. *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas-Artes, mayo 1900*, sous la direction de Sr Marqués DE PIDAL , VELAZQUEZ BOSCO, Ricardo, FERRANT y FISCHERMANS, Alejandro, DE BERUETE, Aureliano, Madrid, Fortanet, 1900.

-PIOT, Eugène, « Catalogue raisonné de l'œuvre gravé de FranCo Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p.346-366.

-ROSELL, Isidro, « Observaciones al catalogo de aguas-fuertes de Goya por M. Lefort », *Revista de archivos, bibliotecas y museos*, n°2, 20 janvier 1878, p. 19-22.

-Conde de la VINAZA, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras*, Madrid, Manuel G. Hernández, 1887.

-YRIARTE, Charles, *Goya : sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*, Paris, Henri Plon, 1867.

-YRIARTE, Charles, « Goya en Roma », *Revista de Bellas Artes*, n° 31, 5 mai 1867, p. 243-244.

-YRIARTE, Charles, « Goya aquafortiste », *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, p. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83.

Centre de documentation du Musée du Louvre, dossiers d'œuvres:

- Dossier d'œuvre Ferdinand Guillemardet MI 697
- Dossier d'œuvre La Femme à l'éventail
- Dossier d'œuvre MI.698 , d'après Goya

2- Archives

2-1- Histoire de l'art

Archives nationales, Pierrefitte :

- Cote F/21/248
- Cote F/21/492
- Cote F/21/493
- Cote F/21/494
- Cote F/21/495/B
- Cote F/21/572

Bibliothèque nationale, Cabinet des Estampes et photographies :

- Registre chronologique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes 1809-1828. (MFILM BOBINE-1690(R202050).

- Registre chronologique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes 1833-1836. (MFILM BOBINE-1692(R202052).

- Registre chronologique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes 1837-1839. (MFILM BOBINE- 1694(R202058).

-Registre chronologique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes mai 1859-avril 1868. (MFILM BOBINE-1697(R202072).

- Registre chronologique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes décembre 1876- août 1891, mars 1937-25 septembre 1947. (MFILM BOBINE-1698 (R202073).

- Répertoire alphabétique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes 1809-1828. (MFILM BOBINE-1691(R202051).

- Répertoire alphabétique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes 1833-1836. (MFILM BOBINE-1693(R202054).

- Répertoire alphabétique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes 1837-1839. (MFILM BOBINE-1695(R202059)

-Répertoire alphabétique des cartes de travail délivrées par le département des Estampes décembre 1845-mai 1859. (MFILM BOBINE-1696 (R202060).

