Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes

Agnès Gué

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/cel/287>

DOI : 10.4000/cel.287

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Agnès Gué, « Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 7 | 2015, mis en ligne le 01 octobre 2015, consulté le 17 septembre 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/cel/287> ; DOI : 10.4000/cel.287

Les *Cahiers de l'École du Louvre* sont mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Cahiers de l'École du Louvre

recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations
archéologie, anthropologie et muséologie

Numéro 7. Octobre 2015

Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes

Agnès Gué

Article disponible en ligne à l'adresse :

<http://www.ecoledulouvre.fr/cahiers-de-l-ecole-du-louvre/numero7octobre-2015/gue.pdf>

Pour citer cet article :

Agnès Gué, « Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes »
[en ligne] n° 7, octobre 2015, p. 54 à 63.

© École du Louvre

Cet article est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution – Pas d'utilisation commerciale – Pas de modification 3.0 non transposé.

Cahiers de l'École du Louvre

recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations
archéologie, anthropologie et muséologie

Numéro 7. Octobre 2015

Sommaire

Éditorial

..... p. 1

Étude

Caroline van Eck, Miguel John Versluys, Pieter ter Keurs, Leiden University, Departments of Art History, Archaeology, Anthropology/National Museum of Antiquities (résumé et texte intégral en pdf)
The biography of cultures: style, objects and agency. Proposal for an interdisciplinary approach. p. 2-22

Articles

Camille Bourdiel, ancienne élève de l'École du Louvre, diplômée de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
Exposer la science dans l'après-guerre. Hommage à Léonard de Vinci et Rembrandt, étude photographique et radiographique au laboratoire du musée du Louvre. p. 23-32

Fernando Suárez San Pablo, ancien élève de l'École du Louvre, diplômé de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
La politique de restauration des peintures des musées nationaux (1930-1950). p. 33-45

Alexandra Buvignier-Legros, ancienne élève de l'École du Louvre, diplômée de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
Pascal Häusermann et le motel L'Eau vive : une conception d'avant-garde ? ... p. 46-53

Agnès Gué, ancienne élève de l'École du Louvre, diplômée de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes. p. 54-63

Constance Desanti, ancienne élève de l'École du Louvre, diplômée de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
Lumière sur Eugène Martial Simas, décorateur oublié de la Belle Époque. ... p. 64-75

Clémentine Delplancq, ancienne élève de l'École du Louvre, diplômée de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
Faire carrière à Paris : Armand Bloch (1866-1932) et la Franche-Comté, l'importance du soutien régional pour les artistes au XIX^e siècle. p. 76-85

Claire Merleau-Ponty, consultante en muséologie, (résumé et texte intégral en pdf)
Vous avez dit médiation ? p. 86-88

Andréa Delaplace, ancienne élève de l'EHESS, diplômée de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
Un palais pour les immigrés ? Le Musée de l'histoire de l'immigration à Paris : une collection et un musée en devenir. p. 89-99

Joan Despéramont, ancienne élève de l'École du Louvre, diplômée de 2^e cycle (résumé et texte intégral en pdf)
Les Souffleurs d'images. Un concept développé par le Centre de Recherche Théâtre-Handicap (CRTH). p. 100-106

Goya dans l'historiographie française du XIX^e siècle : images et textes

Agnès Gué

À la faveur des guerres napoléoniennes en Espagne (1808-1813), la France s'ouvre à l'art de la péninsule ibérique : des collections de peintures espagnoles sont bientôt constituées par certains officiers peu scrupuleux et d'autres personnages malhonnêtes¹. Grâce à ces collections, le nom de Francisco Goya y Lucientes (1746-1828) apparaît peu à peu, et est très rapidement associé au recueil des *Caprices*², dont plusieurs exemplaires³ circulent à cette époque en France. En 1824 Charles Motte publie à Paris une série de dix lithographies d'après les *Caprices*. Il avait déjà édité plus tôt des scènes de victoires de la campagne en Espagne⁴. Le goût pour l'Espagne s'accroît ensuite, comme en témoigne la création de la Galerie espagnole⁵ au Louvre, ouverte entre 1838 et 1848.

Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, les auteurs français – critiques d'art ou écrivains – tendent à voir Goya comme l'artiste espagnol par excellence⁶, sans lui accorder toutefois la même valeur qu'à Velázquez⁷. Pour Théophile Gautier, qui a voyagé en Espagne et eu l'occasion d'y croiser de vieilles espagnoles, les « abominables mégères des *Caprices* » sont des « portraits d'une exactitude effrayante »⁸ : l'œuvre de l'artiste, et ce recueil gravé en particulier, correspondent à l'image pittoresque et littéraire que les Français se font de l'Espagne. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que l'historiographie française sur Goya, à cette période, ait du mal à se défaire de cette vision partielle de l'artiste, connu surtout pour les *Caprices*.

Pourtant, en 1867, un ouvrage dû à Charles Yriarte prend le parti novateur de mettre davantage en lumière l'œuvre peint de Goya, notamment grâce à l'inclusion de très nombreuses reproductions, comme en atteste le titre *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*⁹. Il faudra attendre 1910 pour qu'un ouvrage aussi richement illustré paraisse à nouveau : *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*¹⁰. En effet, Paul Lafond, à travers ces reproductions, se fait l'écho de l'importante exposition rétrospective de Madrid (du 13 au 25 mai 1900) qui avait révélé au public de nombreuses peintures alors méconnues¹¹. Un changement s'amorce dès lors et on peut à ce propos citer Enrique Lafuente-Ferrari : « C'est dans la première moitié

1. Ilse Hempel Lipschutz, *La pintura española y los románticos franceses.*, 1^{re} éd., Cambridge Harvard University Press, 1972, traduit de l'anglais par José Luis Checa Cremades, Madrid, Taurus, collection « Ensayistas », 1988, pp. 20, 47, 52, 61, 79. Francis Haskell, *La norme et le caprice*, 1^{re} éd., s.l., Phaidon Press Limited, 1976, traduit de l'anglais par Robert Forth, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1993, pp. 49-50.

2. Recueil gravé de 80 planches publié en 1799.

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

4. Estampes conservées au musée de l'Armée, (Paris), portefeuille Empire, n° III, sur l'Espagne.

5. Pourtant les quelques tableaux de Goya qui y sont exposés ne sont pas appréciés : Jeanine Baticle, Cristina Marinas, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, RMN, Paris, 1981, p. 24.

6. I. H. Lipschutz, *op. cit.* note 1, p. 202, p. 232. Cependant, Murillo et Velázquez, davantage considérés, contribuent aussi à la création d'une image romantique de l'Espagne.

7. F. Haskell, *op. cit.* note 1, p. 31-40 : dans la fresque de l'Hémicycle à l'École des beaux-arts (Paul Delaroche, 1841), Velázquez est représenté mais pas Goya.

8. Théophile Gautier, *Tra los montes*, Paris, Victor Magen, 1843, p. 56.

9. Charles Yriarte, *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.

10. Paul Lafond, *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*, Paris, Goupil & C^{ie}, 1910.

11. Cat. d'exp., *Goya 1900. Catálogo ilustrado y estudio de la exposición en el Ministerio de Instrucción pública y Bellas Artes*, Pilar Vera del Castillo, Luis Alberto de Cuenca y Prado, Joaquín Puig de la Bellacasa et alii, Madrid, 2002, Ministerio de educación, cultura y deporte, Madrid, 2002, t. I et II.

du ^{xx}^e siècle qu'on commença à considérer Goya comme un des grands créateurs de la peinture occidentale¹² ».

Comment le regard des historiens a-t-il été amené à évoluer ? La connaissance de l'œuvre de Goya en France s'est construite largement par les textes, mais les reproductions d'œuvres ont aussi joué un rôle de premier plan.

En effet, l'usage des reproductions dans l'historiographie française du ^{xix}^e siècle sur Goya est crucial¹³ et c'est en partie grâce à leur diffusion que l'artiste acquiert sa notoriété, la plupart de ses œuvres n'étant visibles qu'en Espagne¹⁴. Il faut distinguer d'une part les œuvres gravées originales – qui circulent très tôt, comme les *Caprices* – et d'autre part les recueils ou planches fac-similés, les reproductions dans les ouvrages et la photographie commerciale.

L'essor de cette dernière catégorie permet également la diffusion en France d'images de tableaux de Goya, présents dans les collections espagnoles (musée du Prado et Académie des beaux-arts de San Fernando¹⁵) : le photographe français Jean Laurent (1816-1886), installé en Espagne, publie en 1861 son premier album sur le musée de Madrid, et en 1867 celui des tableaux de l'Académie des Beaux-Arts de San Fernando¹⁶. Ces reproductions étaient en vente, dès 1867, dans sa boutique parisienne. Jean Laurent photographia également en 1874 les peintures de la *Quinta del Sordo*, probablement avant leur restauration¹⁷. Les photographies de l'œuvre peint de Goya vont influencer l'historiographie française dans la deuxième moitié du ^{xix}^e siècle et déterminer aussi le choix des illustrations (gravures ou photographies)¹⁸.

Les reproductions, support visuel complémentaire du discours écrit, sont donc indispensables pour comprendre le processus de réhabilitation de Goya, en ce début du ^{xx}^e siècle.

Pour déterminer leur importance dans l'élaboration d'une culture visuelle, il faudra s'intéresser plus particulièrement aux reproductions issues des ouvrages consacrés à l'artiste aragonais et ce sera l'occasion d'analyser quelques-uns des décalages et correspondances entre les écrits et les images d'œuvres connues alors. Nous mettrons en lumière la diffusion d'œuvres inédites dans les ouvrages de Charles Yriarte et comment la diffusion des images, plus fréquente dès la fin du ^{xix}^e siècle¹⁹, devient elle-même un élément de discours autonome, contribuant à la revalorisation de l'artiste.

Correspondances et décalages entre écrits et reproductions

Traditionnellement, les historiens d'art considèrent l'œuvre comme « l'enfant de l'artiste »²⁰, cette dernière devant être représentative du caractère de son créateur. Dans cette optique, les portraits ou la biographie du peintre jouent un

12. Enrique Lafuente-Ferrari, *Les Fresques de San Antonio de la Florida*, Madrid, Skira, 1955, p. 9.

13. Nigel Glendinning, *Goya and his Critics*, New Haven, Londres, Yale University, 1977.

Ouvrage fondamental pour l'étude de la réception de Goya, abordée sur une vaste chronologie – du ^{xviii}^e siècle jusqu'au ^{xx}^e siècle – et selon plusieurs zones géographiques. L'historiographie française du ^{xix}^e siècle y est présentée de façon résumée.

14. Jean Laurent, *Catalogue des principaux tableaux des musées d'Espagne reproduits en photographie*, Madrid, Rojas y Compañía, 1867, n. p. Son but est de diffuser des œuvres que peu ont vues en réalité. De nombreux Goya sont reproduits (2^e et surtout dans la 3^e série).

15. Helena Pérez Gallardo, « La fotografía comercial y el Museo del Prado », *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, n° 38, 2002, pp. 129-146. Helena Pérez Gallardo, « La llegada de la fotografía a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando », Madrid, *Anales de Historia del Arte*, 2011, pp. 147-165, p. 165 photographies de 1867 de la *Maja vestida* et de la *Casa de locos*, repr. fig. 9 et 10.

16. H. Pérez Gallardo (2011), *op. cit.* note 15, pp. 147-165.

17. Maria Carmen Torrecillas Fernández, « Las pinturas de la Quinta del Sordo fotografiadas por Jean Laurent », *Boletín del Museo del Prado*, vol. XIII, 1992, pp. 57-69.

18. *Idem*, *ibidem*, p. 60. Yriarte fait réaliser des gravures d'après des photographies pour son ouvrage : C. Yriarte (1867), *op. cit.* note 9, pp. 155, 156.

19. Germain Bazin, *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 ateliers de photogravures des images en grand nombre. Cela ne se fera que dans les années 1875-1880 ».

20. Ernst Kris, Otto Kurtz, *L'image de l'artiste. Légende, mythe et magie*, 1^{re} éd., Vienne, Krystall Verlag, 1934, éd. anglaise, Boston, Yale University Press, éd. française, trad. de l'anglais par Michèle Hechter, Paris, Rivages, p. 159.

rôle signifiant. Goya, considéré comme l'exemple même du caractère espagnol est fréquemment représenté par des gravures tirées de ses autoportraits ou du portrait peint par Vicente López (1826). Certains auteurs tentent d'y déceler les traits de son tempérament²¹. L'un des premiers articles français sur Goya (1834)²² reproduit le fameux autoportrait de profil des *Caprices* (fig. 1). Théophile Gautier dans son article de 1842²³, suivi du premier catalogue raisonné de l'œuvre gravé par Eugène Piot, en fait une description qui retiendra l'attention de ses successeurs.

Fig. 1

Jean-Ignace Granville
Francisco Goya, peintre espagnol
1834

gravure sur bois
Anonyme, « Peintres espagnols, Francisco Goya
y Lucientes », *Magasin Pittoresque*, t. II, n°41,
1834, pp.324-325, p.324,
Paris, bibliothèque nationale de France.
© Bibliothèque nationale de France

Le *Goya*²⁴ de Laurent Matheron, fonctionnaire et critique d'art bordelais²⁵, s'inscrit dans cette tendance : bien qu'on y trouve un essai de catalogue, le récit biographique est privilégié, l'ouvrage s'inscrit alors dans la tradition de l'histoire de l'art conçue comme histoire des artistes. En effet, l'auteur se plaît à raconter une multitude d'anecdotes : récits-types des biographies d'artistes²⁶. Le style romancé de l'ouvrage rappelle le témoignage de l'érudit espagnol Valentín Carderera (1796-1880)²⁷ qui affirme que si Goya avait écrit sa vie, elle aurait été aussi intéressante que celle de Benvenuto Cellini²⁸. Matheron souligne à son tour : « On l'a dit quelque part, Goya était un contemporain de Benvenuto Cellini [...] ». On aurait pu ajouter qu'il n'était pas moins batailleur et mystificateur que le célèbre florentin²⁹. Il s'intéresse avant tout au personnage et ne parle des œuvres que de façon très générale. Toutefois il s'attarde sur les techniques employées en les décrivant précisément : il a pu interroger un témoin direct, le peintre Antonio Brugada qui a vécu avec Goya à Bordeaux³⁰.

Le désintérêt de Matheron pour les œuvres surprend surtout pour le *Portrait de Ferdinand Guillemardet*, qu'il est le premier à mentionner dans un ouvrage

21. Laurent Matheron, *Goya*, Paris, Schulz et Thuillier, 1858, n.p., (p. 109-110, version pdf <http://books.google.com>). C. Yriarte, *op. cit.* note 9 p. 52.

22. Anonyme, « Peintres espagnols, Francisco Goya y Lucientes », *Magasin Pittoresque*, t. II, n° 41, 1834, pp. 324-325, p. 324, les pl. n° 39 et n° 52 des *Caprices* y sont aussi reproduites.

23. Théophile Gautier, « Francisco Goya y Lucientes », *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire*, 1842, p. 337-345, p. 341. et voir C. Yriarte (1867), *op. cit.*, note 9, p. 50.

24. L. Matheron, *op. cit.* note 21, il est dédié au peintre Eugène Delacroix.

25. Sur Matheron (1823-1905) : correspondance.delacroix.fr.

26. E. Kris, O. Kurtz, *op. cit.* note 20, p. 29 et p. 52.

27. Ricardo Salameiro, Valentín Carderera y Solano. *Estudios sobre Goya (1835-1885)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1996. Carderera aurait rencontré Goya, collectionnait ses dessins, et a apporté une aide précieuse aux auteurs français. Il publie des articles dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1860 et 1863.

28. Il a écrit deux articles en espagnol ; un en 1835, où il compare la vie de Goya à celle de Cellini et un en 1838.

29. L. Matheron, *op. cit.* note 21, p. 55.

30. *Idem*, *Ibidem*, p. 106 et p. 116 (note de fin d'ouvrage n° 8).

après que l'œuvre lui ait été signalée par Eugène Delacroix qui était un ami du fils de Guillemardet. Matheron, en effet, n'exploite pas sa découverte mais se contente de dire que Goya avait une prédilection pour ce portrait. Il n'en donne ni description ni reproduction (il n'y en a aucune dans son livre) et ajoute que Guillemardet posa « dans le costume simple et austère des grands dignitaires d'alors »³¹. Ce laconisme peut s'expliquer s'il n'a pas vu l'œuvre, comme cela pourrait bien être le cas³². L'auteur insiste donc avant tout sur l'artiste, faisant ainsi écho à l'autoportrait maintes fois reproduit des *Caprices*, recueil qui fascine toujours autant et durablement³³.

On sait combien l'existence précoce de reproductions de cette œuvre ainsi que l'article de Gautier en 1842 furent déterminants pour la réception de Goya en France. L'écrivain cherche à retranscrire à travers sa sensibilité littéraire des planches qui acquièrent alors une notoriété comme *Aun no se van* (fig. 2) :

Fig.2

E. Bocourt (dessinateur), Sotain (graveur)
Et encore ils ne s'en vont pas
 (d'après la pl. n° 59 des *Caprices* de Goya)
 gravure
 Charles Blanc (dir.),
Histoire des peintres de toutes les écoles.
École espagnole par M.M. Charles Blanc,
 W. Bürger, Paul Mantz, L. Viardot
 et Paul Lefort, Paris, Jules Renouard, 1869, p.1
 du chap. sur Goya, Paris, bibliothèque
 de l'Institut National d'Histoire de l'Art,
 collections Jacques Doucet,
 cote Fol D 422 OU USUEL 759 BLA
 Paris, bibliothèque de l'INHA,
 collections Jacques Doucet
 Photo © INHA,
 Dist. RMN-Grand Palais / image INHA

« Il y a surtout 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*. C'est effroyable, et Dante lui-même n'arrive pas à cet effet de terreur suffocante ; représentez-vous une plaine nue et morne au-dessus de laquelle se traîne péniblement un nuage difforme comme un crocodile éventré ; puis une grande pierre, une dalle de tombeau qu'une figure souffreteuse et maigre s'efforce de soulever. La pierre, trop lourde pour les bras décharnés qui la soutiennent et qu'on sent près de craquer, retombe malgré les efforts du spectre et des autres petits fantômes qui roidissent simultanément leurs bras d'ombre ; plusieurs sont déjà pris sous la pierre, un instant déplacée : l'expression de désespoir qui se peint sur toutes ces physionomies cadavéreuses, dans ces orbites sans yeux, qui voient que leur

31. L. Matheron, *op. cit.* note 21, p. 78.

32. Centre de documentation du musée du Louvre. Dossier d'œuvre Ferdinand Guillemardet M. I.697 (dossier biographique sur les Guillemardet, lettre à Louis Guillemardet du 24/01/1851 dans : Eugène Delacroix, *Correspondance générale publiée par A. Julien*, vol. V, p. 199 : « Un ami de Bordeaux écrit une biographie de Goya [...], je lui ai parlé du portrait de ton père [...]. 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... ».

33. Antoine de Nait, *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*, Paris, Boussod-Valadon et C^{ie}, 1888. La série y est intégralement reproduite. Voir aussi : cat. d'exp., *Les Caprices de Goya*, Gustave Geoffroy, Paris, Galerie Laffitte, 20 rue Laffitte, 20 avril-9 mai 1896, s. ed., s. l., 1896.

labeur a été inutile, est vraiment tragique ; c'est le plus triste symbole de l'impuissance laborieuse, la plus sombre poésie et la plus amère dérision que l'on ait jamais faites à propos des morts³⁴. »

L'ouvrage illustré de Gustave Brunet³⁵, pourtant novateur dans l'usage de la photographie, témoigne de la notoriété du texte de Gautier : il préfère citer la fameuse description de *Aun no se van* plutôt que d'en reproduire la photographie³⁶.

On voit donc qu'il peut exister un certain décalage entre les œuvres connues et celles qui sont reproduites. D'autres œuvres fréquemment citées, comme les portraits équestres royaux de Charles IV (fig. 3) et de Marie-Louise (exposés au musée du Prado depuis son ouverture en 1819), sont peu reproduites dans les ouvrages du XIX^e siècle³⁷.

Fig. 3

Francisco Goya y Lucientes
Portrait équestre de Carlos IV
1800-1801
huile sur toile
H. 3, 36 ; L. 2, 82 m
Madrid, musée du Prado, n°P00719
© 2015 Museo Nacional del Prado.

Il en est de même pour le *Christ en croix* (1780). Depuis 1785 cette œuvre, grâce à laquelle l'artiste est reçu à l'Académie de San Fernando, est visible dans l'église de San Francisco el Grande (Madrid). Elle est exposée au Museo de la Trinidad (1835-1836) puis au Fomento à partir d'avril 1866 et intègre le musée du Prado en 1872. Plusieurs auteurs³⁸ font l'éloge de ce tableau religieux, genre où Goya n'excelle pourtant pas selon eux³⁹, où le talent de l'artiste s'exprimerait de façon égale dans le dessin et le coloris. L'œuvre n'est pourtant pas reproduite

34. T. Gautier, *op. cit.* note 23, p. 341.

35. Gustave Brunet, *Étude sur Francisco Goya sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*, Paris, Aubry, 1865.

36. *Idem, ibidem*, p. 29. Pour des reproductions de cette planche : Charles Blanc (dir.), *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole* par M.M. Charles Blanc, W. Bürger, Paul Mantz, L. Viardot et Paul Lefort, Paris, Jules Renouard, 1869. A. de Nait, *op. cit.* note 33.

37. C. Yriarte (1867), *op. cit.* note 9, p. 78, petite reproduction du portrait de la reine. Pour le début du XX^e siècle : Paul Lafond, « Goya, V. Goya portraitiste », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. VII, 10 janvier 1900, p. 50, 51, repr. et Goya, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902, p. 54, 55, repr.

38. C. Blanc (dir.), *op. cit.* note 36, Paul Lefort, « Francisco Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, 1876, p. 336-344, p. 339, Francisco Goya. *Étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877, p. 12. C. Yriarte (1867), *op. cit.* note 9, p. 21.

39. *Idem, ibidem*, p. 4, p. 7, et Paul Lefort, Francisco Goya. *Étude biographique et critique suivie de l'essai d'un catalogue raisonné de son œuvre gravé et lithographié*, Paris, Renouard, 1877, p. 10, et P. Lafond, *op. cit.* note 10, p. 3.

avant la fin du XIX^e siècle⁴⁰. Si elle plaît, elle fascine moins les auteurs car elle n'illustre ni l'« originalité » ni la « verve » considérées alors comme caractéristiques de Goya.

En quête d'images

C'est seulement avec Charles Yriarte que l'historiographie prend une autre orientation. L'ambition de ce dessinateur et historien d'art d'origine espagnole⁴¹ est de faire connaître l'œuvre peint de Goya, jusqu'alors délaissé au profit de l'œuvre gravé. Dans son ouvrage de 1867, il donne une importance nouvelle aux reproductions d'œuvres dont on compte un nombre exceptionnel. Il parcourt l'Espagne vers 1860 en compagnie du peintre Léopold Tabar (1818-1869), et d'un certain Bocourt⁴² pour consulter des documents inédits et voir les œuvres⁴³.

Selon toute vraisemblance, Yriarte aurait fait réaliser des copies peintes⁴⁴ de quelques-unes des toiles par ces deux artistes. Il s'agit des œuvres dont le titre, à la table des gravures, est suivi de la mention « copie de » ou « d'après » Tabar, Bocourt ou Yriarte. Ces copies peintes (qu'on retrouve dans le catalogue de la vente Yriarte⁴⁵) sont utilisées comme intermédiaire entre l'œuvre originale et la gravure. Pour certaines œuvres, les artistes auront recours à des photographies ou des gravures anciennes réalisées par des contemporains de Goya pour les reproduire à leur tour. Yriarte, conscient des limites des reproductions, n'hésite pas à inviter le lecteur à aller voir sur place les originaux⁴⁶.

Plus tard, il cherche à démontrer la valeur de ses contributions pour l'étude de l'œuvre de Goya et semble minimiser le travail d'un autre spécialiste du maître, Paul Lefort, qui pourtant ne néglige pas les reproductions d'œuvres dans ses propres articles⁴⁷. Yriarte fait publier en 1877⁴⁸ quatre planches inédites des *Proverbes*⁴⁹. La présentation d'œuvres inconnues, dont il fournit des reproductions, lui donne l'occasion d'étudier à nouveau Goya :

« À part la critique, qui peut toujours s'exercer, et les interprétations sur l'œuvre gravé, auxquelles le champ reste toujours libre, [...] je ne crois pas qu'on puisse désormais rien dire de neuf sur l'auteur des *Désastres de la guerre*. Il faut une circonstance spéciale pour prendre la parole à son sujet⁵⁰. »

40. Paul Lafond, « IV-Goya peintre religieux », *La Revue de l'art ancien et moderne*, t. VI, 1899, p. 473 et *Goya*, Paris, Librairie de l'art ancien et moderne, collection « Les artistes de tous les temps », 1902, p. 47, repr.

41. Maria Dal Falco, *Charles Yriarte et l'Espagne. Le voyageur et l'historien d'art*. Mémoire d'étude, Monographie de Muséologie sous la direction de François-René Martin (directeur de recherche), Nadine Gastaldi (personne-ressource), École du Louvre, mars 2006, vol. 1. Yriarte (1832-1898), écrivain et dessinateur d'origine espagnol qui fera carrière dans l'administration ; en 1881 il est nommé Inspecteur des Beaux-Arts.

42. Marcus Osterwalder (dir.), *Dictionnaire des illustrateurs 1800-1914*, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1989, p. 143 et catalogue.bnf.fr (notice d'autorité personne). Il doit s'agir d'un artiste de la famille Bocourt, où sont connus plusieurs graveurs dont Marie-Firmin (1819-1904) et Étienne-Gabriel (né en 1821). Ce dernier était dessinateur au *Monde Illustré* (comme Yriarte) et c'est sans doute lui qui réalise les dessins (ensuite gravés) pour *l'Histoire des Peintres de toutes les écoles. École espagnole* (1869), signés E. Bocourt.

43. M. Dal Falco, *op. cit.* note 41, p. 5.

44. C. Yriarte (1867), *op. cit.* note 9, p. 5.

45. Paul Chevallier, *Catalogue [...] 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.* Dans la catégorie Tableaux modernes, n° 69 : « Tabar, d'après Goya. La famille de Charles IV. Étude », au n° 10 : « Goya (d'après) La Romeria de San Isidro », il s'agit peut-être d'une copie de Tabar. Dans l'ouvrage de 1867, ces œuvres sont dessinées et gravées « d'après Tabar ».

46. Certaines trahissent l'original, comme le Général Urrutia (v.1799, Museo del Prado), portrait en pied réduit à un buste : C. Yriarte (1867), *op. cit.* note 9, p. 69, repr.

47. C. Blanc (dir.) *op. cit.* note 36. Voir chronologie en fin d'article. Lefort collabore aussi à un ouvrage comportant 7 reproductions d'œuvres de Goya (4 peintures, dont 2 provenant de sa collection, et 3 gravures).

48. C. Yriarte, « Goya aquafortiste », *L'Art, revue hebdomadaire illustrée*, t. II, 1877, pp. 3-10, 32-40, 56-60, 78-83.

49. Planches gravées v.1815-1824, recueil publié en 1864 par l'Académie de San Fernando. Cat. d'exp., *Goya graveur*, sous la direction de Gilles Chazal, Paris, Petit-Palais, 13 mars-8 juin 2008, Paris, Paris-Musées, 2008, p. 280. Cette série inachevée est actuellement connue sous le titre de *Disparates*, et les 4 cuivres publiés en 1877 ont été acquis par le musée du Louvre en 2011, voir : Pascal Torres, *Francisco de Goya ou l'invention de la Modernité : du sommeil de la raison aux Disparates*, L'œuvre en scène, mercredi 13 juin 2012 (louvre.fr).

50. C. Yriarte (1877), *op. cit.* note 48, p. 4.

Paradoxalement, il mentionne à peine ces nouvelles gravures mais tente d'interpréter certaines planches des *Caprices*, et la dernière partie de son article qui devait porter sur les planches inédites n'a pas été publiée...⁵¹

Fig. 4

D'après Charles Yriarte
(vraisemblablement d'après une copie peinte),
Morin (dessinateur), Moller (graveur)
La Maja vestida (d'après Goya)
1867
gravure
Charles Yriarte, *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, repr. pl. h.-t.

Les œuvres reproduites dans l'ouvrage d'Yriarte, dont quarante-cinq sont inédites⁵², contribuent indubitablement à la construction d'une culture visuelle. Il est ainsi le premier à diffuser une gravure de *la Maja vestida* (fig. 4), tableau sans doute choisi en raison de sa popularité. Il est difficile de mesurer exactement l'ampleur de l'influence de ces gravures qui peuvent à l'occasion resservir dans d'autres publications⁵³ : une œuvre choisie pour être gravée aura souvent une répercussion croissante. Ainsi, en 1869, dans *l'Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, on trouve une nouvelle gravure de *la Trahison de Judas*, sans doute réalisée d'après celle de l'ouvrage d'Yriarte⁵⁴. Deux gravures sur bois⁵⁵ issues de l'ouvrage d'Yriarte ont déjà servi pour des articles de Valentín Carderera, publiés au début des années 1860⁵⁶. D'autres œuvres déjà connues à l'époque sont également diffusées, comme le *Portrait du jeune homme en habit gris*, d'abord reproduit en 1869⁵⁷ et la *Jeune femme à la rose*⁵⁸.

Discours par l'image

Même si, avec le temps, de plus en plus d'œuvres de Goya atteignent la postérité⁵⁹, le peintre reste considéré comme un artiste de second ordre, la critique

51. *Idem, ibidem*, 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 ». Nous n'avons pas trouvé trace de la fin de cet article dans cette revue, dont nous avons consulté avec attention tous les numéros suivants jusqu'à l'année 1900.

52. 36 reproductions de peintures (dont les fresques et le portrait par Vicente López), dix reproductions de gravures. Enfin, 4 vues de lieux en lien avec la vie de l'artiste.

53. P. Lafond (1902), *op. cit.* note 40. On retrouve plusieurs gravures de la *Gazette des Beaux-Arts*.

54. La reproduction de 1869 dessinée par E. Bocourt et gravée par Sotain, est, chez Yriarte, réalisée « d'après Bocourt » par Lavée (dessin) et Linton (gravure). Ce doit être le même Bocourt qui a réalisé la copie peinte, qu'il dessine en 1869.

55. D'après les planches n° 7 (*Ni así la distingue*) et n° 35 (*Le descañona*) des *Caprices*.

56. R. Salamero, *op. cit.* note 27, p. 17.

57. Portrait de Javier Goya (v. 1805), fils de l'artiste, actuellement conservé dans une collection particulière parisienne. Paul Mantz, « Exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains. Peinture (3^e article) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, 1874, pp. 289-309, p. 299, p. 301, repr. et « Les portraits du siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXI, 1885, p. 497-511, p. 503, le portrait est décrit.

Paul Lefort, *La Peinture espagnole*, Paris, Librairies-Imprimeries réunies, 1893, p. 273, n° 108, repr.

58. Œuvre fréquemment reproduite au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Pour les références des anciennes reproductions. Ce tableau est aujourd'hui attribué à un proche collaborateur de Goya : Agustín Esteve y Marques (1753-v.1820) et a été vendu aux enchères en 2007 (sothebys.com, 8 juin 2007, lot 270). Sur l'artiste : museodelprado.es.

59. N. Glendinning, *op. cit.* note 13, p. 21, il cite les catalogues des ouvrages de Matheron et Yriarte pour les références françaises du XIX^e siècle.

le relègue dans la catégorie de la peinture de genre, jugée inférieure, et déplore l'inégalité de son talent. On ne présente pas Goya comme un modèle pour les artistes ; Paul Lefort le voit davantage comme un initiateur au style pictural de Velázquez et les gravures réalisées d'après le sévillan servent aussi de support à l'étude de ce maître reconnu⁶⁰. Yriarte émet lui aussi des réserves, il déconseille aux peintres inexpérimentés « de prendre le Goya de San-Antonio pour leur maître »⁶¹.

C'est au début des années 1900 qu'on observe une certaine réhabilitation de la technique picturale de Goya. En effet, cette année-là, Madrid accueille la première grande exposition rétrospective dédiée à Goya, qui comptait surtout des portraits. La critique française connaissait et s'intéressait jusque-là presque exclusivement à l'œuvre gravé qui était justement présenté en nombre réduit. Le photographe d'art Mariano Moreno réalise des photographies des tableaux ; les amateurs pouvaient venir en acheter chez lui⁶². Ces photographies vont ensuite être exploitées dans des publications espagnoles⁶³ sur Goya au début du xx^e siècle.

En dépit de la rareté des articles français annonçant ou résumant cette exposition⁶⁴, Paul Lafond (1847-1918)⁶⁵, auteur influent, réutilise aussi certaines de ces photographies⁶⁶ pour illustrer la moitié de son livre ; les amateurs sont alors davantage en mesure d'apprécier l'œuvre peint du maître aragonais. Dans son *Goya. Cinquante planches d'après ses œuvres les plus célèbres*⁶⁷, les reproductions d'œuvres (uniquement des peintures) priment clairement sur le texte, réduit à dix pages, mais qui n'en est pas moins intéressant, les propos tenus révélant un nouveau regard, plus élogieux : « Ce maître, un des plus grands, est le résumé des éléments accumulés par les artistes castillans qui l'ont précédé⁶⁸ ». Si l'on percevait encore Goya comme l'archétype de l'artiste espagnol, sa technique n'est plus qualifiée d'inégale, et Lafond reconnaît qu'elle s'adapte au sujet représenté. Il affirme même, au sujet des lithographies que Goya « s'y montra, comme en tout et partout, un maître »⁶⁹.

Dans les ouvrages du xix^e siècle, antérieurs à celui de Lafond, les gravures et autres œuvres reproduites, qui attestent de l'intérêt pour l'artiste, ont pu fournir des modèles pour la réalisation de faux et de pastiches⁷⁰... Déjà, en 1856, quatre-vingt tableaux réalisés d'après les célèbres *Caprices* ont failli être vendus aux enchères avant que la supercherie ne soit découverte et la vente annulée⁷¹. Certains amateurs restent toutefois convaincus de l'authenticité de ces tableaux,

60. P. Lefort (1877), *op. cit.* note 39, p. 1. et Paul Lefort, « Velázquez (6^e article) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XLVII, 1880, pp. 176-185, p. 181, repr. C. Blanc, « Velasquez à Madrid », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, juillet-décembre 1863, 1^{er} juillet, pp. 65-74, pp.65, p. 72.

61. M. Dal Falco, *op. cit.* note 41, p. 54 et C. Yriarte (1867), *op. cit.* note 9, p. 56 et p. 7.

62. Cat. d'exp., Pilar Vera del Castillo, Luis Alberto de Cuenca y Prado, Joaquín Puig de la Bellacasa et al., *op. cit.* note 11, t. I, pp. 43, 44.

63. *Idem, ibidem*, t. I, p. 50.

64. *Id., ibid.*, t.1, p. 256 : Ricardo de los Ríos, « L'exposition des œuvres de Goya à Madrid », *La Chronique des Arts*, n° 28, 25 août 1900, p. 286-288. Nous avons trouvé une autre mention de l'exposition : Paul Lafond, *Les nouveaux Caprices de Goya*, Paris, Société de propagation des livres d'art, 1907 (version numérisée sur museodelprado.es avec une coupure de presse à la fin : « L'exposition des œuvres de Goya, ouverte le 3 mai 1900 à Madrid » y sont reproduites des planches gravées non représentatives de l'exposition).

65. Frédéric Jimeno, « LAFOND, Paul (1^{er} juillet 1847, Rouen-21 septembre 1918, Pau) », notice publiée le 17/02/2014 sur le site de l'INHA. Il est conservateur du musée des Beaux-Arts de Pau de 1900 à 1918.

66. P. Lafond (1910), *op. cit.* note 10, en comparaison, sur le rôle et la circulation des reproductions photographiques on pourra consulter : Dominique Jarrassé et Emmanuelle Polack, « Le musée de Sculpture comparée au prisme de la collection de cartes postales éditée par les frères Neurdein (1904-1915) », *Cahiers de l'École du Louvre, recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie* (en ligne) n° 4, avril 2014, p. 2 à 20, notamment p. 19 et note n° 45.

67. P. Lafond (1910), *op. cit.* note 10.

68. *Idem, ibidem*, p. 1.

69. *Id., ibid.*, p. 2 et 10.

70. Guillaume Kientz et Charlotte Chastel-Rousseau (dir.), *Goya en question. Journée d'actualité de la recherche et de la restauration, Programme détaillé*, Auditorium du Louvre, saison 2013-2014, 24 avril 2014, p. 10. Dans l'étude de Véronique Gérard-Powell sur Goya et le marché de l'art français du xix^e siècle : « La connaissance indirecte que l'on avait de l'artiste par les gravures et les peintures 'goyesques' engendra, vers 1856-1867, l'apparition d'un nombre spectaculaire de faux alimentée par le marché espagnol [...] ».

71. Robert Mesuret, « Les faux Goya des musées de province », *La Revue du Louvre et des musées de France*, n°s 4-5, 1963, pp. 183-194. Il cite Matheron pour cette vente, pp. 185-186. L. Matheron, *op. cit.* note 21, note n° 1 en fin d'ouvrage.

qui auraient été proclamés faux par des marchands souhaitant acquérir la collection à moindre coût⁷².

La gravure du *Garroté* (v. 1778-1785) de Goya (fig. 5), est elle aussi particulièrement populaire comme en attestent de fréquentes reproductions⁷³ et les fac-similés destinés à tromper les amateurs. Ceux-ci doivent alors être vigilants pour reconnaître les épreuves originales⁷⁴. Il existe également deux tableaux peints (l'un acquis en 1875 par le musée de Lille et un autre au musée d'Agen, tous deux d'Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), s'inspirant de cette gravure⁷⁵. Le choix du thème n'est sans doute pas fait au hasard : les faussaires détournent à leur profit une culture visuelle bien implantée chez les amateurs, notamment grâce aux fac-similés. Dans ce cas précis du tableau du *Garroté*, composé à partir d'œuvres de Goya, le faux bénéficie à son tour d'une diffusion par la reproduction. Lafond, « chef de file des auteurs qui ont donné le tableau de Lille à Goya »⁷⁶, publie cette œuvre dans son ouvrage illustré, comme d'autres auteurs par la suite. Ce n'est qu'en 1938 que le *Garroté* de Lille n'est plus attribué à Goya⁷⁷.

Fig. 5

Francisco Goya y Lucientes
Le Garroté
 v. 1778-1785
 eau-forte et brunissoir sur papier
 H. 0,48 ; L. 0,32 m.
 Rosenwald Collection, National Gallery of Art,
 Washington
 © Wikimedia Commons

Si les textes écrits sur Goya exercent parfois une influence considérable dans les jugements portés sur l'artiste, on ne peut négliger le poids des reproductions dans la mise en place d'une connaissance visuelle de l'œuvre de Goya. S'intéresser à l'un et à l'autre peut mettre en évidence des correspondances ou des décalages révélateurs des aspects privilégiés par les auteurs.

Dans les années 1860-1870, plusieurs ouvrages et articles avec des reproductions d'œuvres de Goya participent peu à peu à l'élaboration d'une connaissance des

72. Hadrian Ségoillot, « Goya au Musée du Louvre », *L'Artiste*, 15 juillet 1866, pp. 221-224, p. 224 : Louis Guillemandet tenta d'acquérir cette collection pour le Louvre (à qui il lègue le *Portrait de Ferdinand Guillemandet* en 1865), dont il achète plus tard des tableaux pour lui et Delacroix.

73. G. Brunet, *op. cit.* note 35, p. 22, repr. et C. Yriarte (1867), *op. cit.* note 9, p. 101, repr. Paul Lefort, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIV, 1868, pp. 169-186, 385-399, p. 181, repr. La gravure originale de Goya de 1778 fut éditée de nouveau en 1830, 1868 et 1928, ce qui explique aussi sa popularité au XIX^e siècle.

74. Valentín Carderera, « François Goya », *Gazette des Beaux-Arts*, t. XV, 1863, pp. 337-249, p. 244, note n° 2 de Philippe Burty, critique d'art.

75. R. Mesuret, *op. cit.* note 71, pp. 190, 191. Le tableau de Lille s'inspire certainement aussi de la pl. n° 34 des *Désastres de la guerre* (publiés pour la 1^{ère} fois en 1862-1863) : on y retrouve en effet un homme garroté sur un échafaud entouré d'une foule compacte.

76. *Idem, ibidem*, p. 190 et note n° 41.

77. *Id., ibid.*, pp. 190, 191. Tableau aujourd'hui attribué au peintre Eugenio Lucas Velázquez (1817-1870), autrefois connu sous le nom d'Eugenio Lucas Padilla, ami du fils de Goya, Javier, dont il acquit vers 1855 les 4 planches gravées des *Disparates* du musée du Louvre, voir P. Torres, *op. cit.* note 49, et museodelprado.es.

œuvres par l'image et non plus seulement par le texte. Au premier plan, on trouve l'ouvrage d'Yriarte qui dynamise un processus déjà amorcé par certains. Le parti pris de l'auteur, qui se propose d'élargir la connaissance de l'œuvre à la peinture de Goya et appuie son discours sur l'image, cherche à initier une revalorisation de l'artiste.

L'exposition de 1900 lui fait presque écho, car elle présente surtout des tableaux qui bénéficient d'une diffusion par la photographie, technique de reproduction plus fiable que la gravure. La revalorisation de Goya, observée chez Lafond, est liée à cette meilleure connaissance de l'œuvre, mais aussi à d'autres phénomènes plus généraux. En effet, la peinture impressionniste, d'abord décriée dans les années 1870, prend de l'importance à la fin du XIX^e siècle⁷⁸. Goya devient même peu à peu un modèle pour plusieurs générations d'artistes, des romantiques jusqu'aux expressionnistes⁷⁹, en dépit des réserves émises par les historiens d'art. Enfin, la fascination exercée par Goya correspond au moment de la redécouverte de Watteau⁸⁰ dès les débuts de la monarchie de Juillet (1830-1848), artiste auquel il est fréquemment comparé pour les scènes de genre, tout au long de la période qui nous intéresse.

Grâce aux reproductions qui circulent plus facilement que les peintures, des correspondances artistiques peuvent être constatées et établies, amenant peu à peu à un changement d'opinion sur un artiste dont l'œuvre gravé, le plus connu, était souvent réduit au rang de caricature⁸¹.

L'auteur

Après une licence bi-disciplinaire d'histoire de l'art et d'espagnol à l'Institut Catholique de Paris, Agnès Gué a obtenu son diplôme de muséologie à l'École du Louvre. Dans le cadre de son Master 2, elle a soutenu en 2014 son mémoire de recherche en histoire de l'art : *Goya dans l'historiographie française, 1842 - années 1900*, sous la direction de Cristina Marinas.

78. Patricia Fride-Carrassat, Isabelle Marcade, *Les mouvements dans la peinture*, Paris, Larousse, 2005, p. 68.

79. N. Glendinning, *op. cit.*, note 13 p. 21.

80. F. Haskell, *op. cit.* note 1, p. 104, p. 206, note 256 : les Watteau augmentent de valeur : « Cette secousse commerciale influa sur toutes les peintures dont le style avait quelques rapports avec celui de ce maître ». M. Dal Falco, *op. cit.* note 41, p. 34.

81. Cat. d'exp., G. Chazal (dir.), *op. cit.* note 49, p. 145.