

**Étude des *Desastres de la guerra* : entre fantasmagories et visions
pré-photographiques
Autour du corps violenté**

Corinne Cristini

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC

Introduction

Du XIX^e au XXI^e siècle, l'œuvre monumentale de Francisco de Goya n'a eu de cesse d'être revisitée, redécouverte, et approfondie, tant elle est plurielle, originale et énigmatique, comme l'a mis en exergue Nigel Glendinning, notamment dans son ouvrage intitulé *Arte, Ideología y originalidad en la obra de Goya* de 2008¹ ; les *Pinturas negras* faisant office, selon lui, de cas paradigmatique. Depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, les travaux qui ont été entrepris à partir de la découverte des négatifs des *Pinturas negras* prises par Jean Laurent, à la *Quinta del Sordo*, en 1874, ont permis de dévoiler certains mystères concernant, entre autres, l'emplacement des peintures murales et l'état primitif de ces œuvres avant qu'elles ne soient transférées sur toile et restaurées par celui qui était tout à la fois directeur du Musée du Prado, peintre et restaurateur, Salvador Martínez Cubells². Actuellement, de nouvelles investigations, comme celles menées par le conservateur de l'institut du patrimoine culturel, Carlos Teixidor Cadenas, à partir

¹ Nigel GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, traduction de Marta GARCÍA GATO, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

² Pour un état des lieux sur la question, voir Corinne CRISTINI, « De la peinture à la photographie : étude autour de la figure du chien de Goya », *Iberic@l* n° 4 [en ligne], revue d'études ibériques et ibéro-américaines du CRIMIC, automne 2013, p. 137-148, consulté le 1^{er} février 2017, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/>.

de la grande maquette de l'ingénieur militaire León Gil de Palacio, contribuent à une meilleure connaissance de la demeure de Goya, ce lieu mythique qui a abrité les *Pinturas negras*³.

S'il est un trait récurrent qui définit aussi bien l'œuvre de Goya que l'artiste lui-même, c'est bien sa dualité, son ambivalence. Dans son article extrait du catalogue de l'exposition « Goya graveur » de 2008, Simon André Deconchat, évoquant l'artiste visionnaire, a mis l'accent sur l'image symbolique du précurseur qu'il incarne, en tant que figure tutélaire de différents courants aux orientations parfois contradictoires : « Premier des impressionnistes pour les uns, père du symbolisme pour les autres. Il occupe la place ambivalente de maître de l'art ancien et de précurseur de l'école moderne »⁴. Ce sont aussi les deux facettes de l'artiste que l'on a maintes fois soulignées, Goya l'apollinien, peintre de la chambre du roi, grand portraitiste de la Cour, et Goya dionysiaque, muré dans sa surdité, créateur d'œuvres plus intimes, *œuvres au noir*⁵ telles ses estampes qui rejoignent en cela les *Pinturas Negras*, porteuses d'angoisse et de souffrance, satiriques et dénonciatrices. Cet art dualiste et complexe s'inscrit pleinement dans l'imaginaire ambivalent de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, où l'esthétique romantique et l'art du fantastique se conjuguent avec l'esprit des Lumières, puis avec le positivisme.

Le corpus retenu dans notre étude a trait en particulier à la série des gravures composant les *Desastres de la guerra* (ou selon le titre manuscrit original, *Las Consecuencias fatales de la sangrienta guerra en España contra Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*) qui s'articule autour de trois axes : la guerre et sa cruauté, les scènes de famine et de misère humaine qui en résultent, et une méditation sur la société et la politique de Ferdinand VII. Nous prendrons appui notamment sur les

³ Voir les articles de Carlos TEIXIDOR CADENAS, « La Quinta de Goya », *Descubrir el arte*, año XVII, n° 201, novembre 2015, p. 18-24, et « La Quinta del Sordo en 1828 », *Madrid Histórico*, n° 63, mai/juin 2016, p. 40-47.

⁴ Simon ANDRÉ-DECONCHAT, « Goya dans la seconde moitié du XIX^e siècle : échos et correspondances », in *Goya graveur*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 13 mars au 8 juin 2008, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris, Nicolas Chaudun, Paris Musées, 2008, p. 131.

⁵ L'expression est empruntée au titre du roman de Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.

réflexions qu'André Rouillé nous livre en 1989, dans son article « Figures de l'horreur »⁶, puis en 2008, sur les possibilités de représentation visuelle de la barbarie, ses enjeux et ses limites. Selon lui, l'horreur qui, par nature, se donne comme impensable et inimaginable présente un véritable défi pour l'art. Dès lors, il nous rappelle comment « la question de l'irreprésentable (ou de "l'imreprésentable" de Jean-François Lyotard) fait place à celle de la distance représentative : la posture éthique vis-à-vis des faits, et esthétique vis-à-vis des matériaux mobilisables (mots, concepts, images) pour en rendre compte »⁷. Nous nous interrogerons donc sur les procédés plastiques mis en œuvre par Goya, et tenterons d'en appréhender toute la modernité, la force transgressive, notamment dans le primat accordé au corps, à cette mise à nu du corps violé, mutilé, soumis à toutes les formes de barbarie (corps pendus, lynchés, empalés, ou encore amoncelés dans des fosses). Nous pointerons en particulier cette double finalité qui anime l'ensemble des gravures : donner à voir et dénoncer.

Il s'agit de revisiter ce corpus et la problématique de la dénonciation de l'horreur en considérant deux aspects chez Goya : d'une part, l'art de la fantasmagorie, et d'autre part, une modernité esthétique, un « nouveau regard » que l'on pourra qualifier de « pré-photographique ». C'est d'ailleurs sous le signe du photographique que s'inscrivait l'exposition de la Chalcographie nationale de l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando de 2008 consacrée à Goya « *Cronista de todas las guerras. Goya, los Desastres y la fotografía de guerra* », lors de la célébration du bicentenaire de la guerre d'Indépendance ; la série des *Desastres* étant considérée comme la genèse du photojournalisme. Cette exposition itinérante, dirigée par le sculpteur Juan Bordes Caballero, a été, par la suite, présentée à travers le monde, entre autres, à Beyrouth, Belgrade, Berlin, Shanghai, Londres, Bordeaux⁸...

⁶ André ROUILLÉ, « Figures de l'horreur » [Editorial], « Un Combat photographique en Crimée », *La Recherche photographique*, juin 1989, n° 6, p. 5-7.

⁷ *Id.*, « Figures de l'horreur », ParisArt [en ligne], consulté le 1^{er} février 2017, <http://www.paris-art.com/figures-de-lhorreur/>.

⁸ Voir le site du Musée d'Aquitaine. <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/evenement/exposition-goya-chroniqueur-de-toutes-les-guerres>, consulté le 1^{er} février 2017. Pour plus de

Si, au premier regard, ces deux pôles peuvent paraître antinomiques, la fantasmagorie convoquant des apparitions surnaturelles, aux antipodes de cette volonté de témoignage et d'ancrage de l'œuvre dans une époque donnée, en réalité les deux versants s'auto-alimentent et s'entremêlent chez l'artiste. Baudelaire l'avait bien perçu, qui soulignait déjà :

Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*. [...] En un mot, la ligne de sature, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir [...] ⁹.

Un siècle, plus tard, c'est André Malraux qui en propose une lecture semblable : « Ce qu'on appelle le réalisme de Goya lui est moins donné — comme le prétend chacun — et lui-même ! — par l'observation, qu'apporté par le fantastique »¹⁰.

Au travers de cette étude, il s'agit de mettre en exergue également la prégnance des dispositifs optiques dans l'Espagne des XVIII^e et XIX^e siècles, ces instruments considérés comme pré-photographiques ou pré-cinématographiques qui constituent, comme l'a souligné Régis Debray, une sorte « d'inconscient visuel »¹¹, un imaginaire de l'optique susceptible d'influer dès lors sur les productions artistiques de l'époque. S'inscrivant dans la même perspective que les études de Fontanella Lee, Bernardo Riego, Rebecca Haidt ou encore Jesusa Vega, cette réflexion entend revaloriser ces « machines de vision »¹², et mettre en avant leur

précisions sur cette exposition, on pourra se référer également au site de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/goya-cronista-de-todas-las-guerras>, consulté le 1^{er} février 2017. Cf. le Catalogue de l'exposition de Juan BORDES CABALLERO (commissaire de l'exposition), *Goya, cronista de todas las guerras: Los Desastres y la fotografía de guerra. Goya, chronicler of all war: the Disasters and the photography of war*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno (15 mai - 13 septembre 2009), 2009.

⁹ Charles BAUDELAIRE, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857, *Baudelaire 1857-1870*, II, p. 569-570. Référence donnée par Juliet WILSON-BAREAU, « Goya maître-graveur : technique et esthétique », in *Goya graveur, op. cit.*

¹⁰ André MALRAUX, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Nrf, La Galerie de la Pléiade, 1950, p. 32.

¹¹ Régis DEBRAY, *Vie et Mort d'une image*, Paris, Gallimard, 1997, p. 373 : « Chaque époque a un inconscient visuel, foyer central de ses perceptions (le plus souvent inaperçu lui-même) [...] ».

¹² L'expression est empruntée à Paul VIRILIO dans son ouvrage *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

fonction. C'est d'ailleurs sous cet angle de l'optique et de la photographie naissante que nous avons déjà revisité la littérature espagnole du XIX^e siècle, marquée du sceau du *costumbrismo*, dans des travaux de thèse datant de 2004¹³.

Enfin, nous nous demanderons si, au-delà des aspects que nous avons soulignés, la force des gravures de Goya ne provient pas du fait que les scènes données à voir convoquent aussi des motifs iconographiques classiques, appartenant notamment à un répertoire religieux, traités ici sur un mode qui n'est plus transcendant, mais qui reflète la souffrance humaine dans tout ce qu'elle a de plus vil et de plus cruel. Nous nous interrogerons sur les éléments qui confèrent à ces estampes une dimension universelle.

La fantasmagorie : le corps projeté et transfiguré

Relevons, tout d'abord, l'essor des dispositifs optiques et des spectacles auxquels ceux-ci donnent lieu dans l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles, avant l'apparition de la photographie (des *tutuli mundi* ou *mundo nuevo*, sortes de cosmoramas portables, aux panoramas et dioramas, en passant par la lanterne magique, le microscope solaire ou encore la fantasmagorie) et qui s'inscrivent dans le registre des divertissements populaires, tout en symbolisant l'avancée de la science et des techniques. Jonathan Crary a mis en évidence ce rapport métaphorique de l'œil humain à l'œil de la machine, qui revêt une importance toute particulière à cette époque¹⁴. À partir de ces travaux, François Brunet a souligné un changement dans le rapport au monde que supposent ces instruments : du subjectivisme de l'observateur au paradigme de l'objectivité avec la photographie naissante¹⁵.

La fantasmagorie, à l'instar de la plupart de ces appareils d'optique, relève de la technique de la *camera obscura*. Du grec *fantasma*, « apparition », « fantôme », et *agoreuein*, « parler en public », d'où « parler aux fantômes » ou les « appeler », elle se

¹³ Corinne CRISTINI, « Émergence et rôle de la photographie dans la littérature espagnole de 1839 au début des années 1870 », thèse soutenue le 13 novembre 2004 à l'Université Paris-Sorbonne (sous la direction de Sadi LAKHDARI). Cf. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35-1, 2005, p. 330-333.

¹⁴ Jonathan CRARY, *The Techniques of the Observer*, Cambridge/London, The MIT Press, 1990.

¹⁵ François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 28 « [...] pour Crary, la photographie et l'objectivisme qui lui est associé au XIX^e siècle seraient presque une régression ».

définit, selon le *Littré*, comme « l'art de faire voir des fantômes, c'est-à-dire de faire paraître des figures lumineuses au sein d'une obscurité profonde [...]. Cela se fait au moyen d'une lanterne magique mobile qui vient former les images sur une toile que l'on voit par derrière ». Améliorant la technique de la primitive lanterne de Kircher, Étienne-Gaspard Robertson (*de son vrai nom, Étienne-Gaspard Robert*) dépose un brevet en 1799 pour son « fantoscope ». Si le dispositif de la lanterne magique, situé face au support de projection, était nettement visible pour les spectateurs, en revanche, dans le procédé de la fantasmagorie, l'appareil du « fantoscope » était dissimulé derrière un grand écran translucide. Rappelons qu'au milieu du public, le « fantasmagorien », par ses gestes et sa voix, animait le spectacle, tandis que ses assistants, répartis dans la salle, de part et d'autre de l'écran, se chargeaient de l'éclairage et de la projection de scènes diaboliques et monstrueuses.

Jesusa Vega, qui s'est intéressée à l'introduction de cette technique en Espagne, en retrace l'historique dans son ouvrage *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* datant de 2010¹⁶ ; en s'appuyant sur les travaux de J. E. Varey, elle nous rappelle qu'avant la venue de Robertson à Madrid, dans les années 1820, d'autres « fantasmagores » (ou « fantasmagoriens ») opéraient déjà dans la capitale depuis le début du XIX^e siècle. Les nombreuses références qui paraissent dans le journal *Diario de Madrid*¹⁷, dans la première moitié du XIX^e, témoignent de la fréquence de ces spectacles et de l'engouement du peuple pour le trompe-l'œil et l'illusion, un réel en quelque sorte « recomposé », « fictionnalisé ».

¹⁶ Jesusa VEGA, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, Polifemo, 2010, p. 474-481.

¹⁷ Voir, à ce propos, l'article de Juan CARRETE PARRONDO, « De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto », in *Goya y su contexto*, Actas del seminario internacional celebrado en la Institución « Fernando el Católico » los días 27, 28, y 28 de octubre de 2011, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 239-246.



« Tuti li mundi » (C 71), c. 1803-1824, crayon noir et encre de Chine sur papier, 20,7 x 14,4 cm
© The Hispanic Society of America (A3314)



« Miran lo que no ben » (G 2), c. 1824-1828, crayon noir et encre de Chine sur papier, Musée de l'Hermitage¹⁸

Les dessins de Goya représentant des scènes de *tuti li mundi* (« *Tutilimundi* », 1814-1823, ou « *Miran lo que no ben [sic]* », 1824-1828) rendent compte de l'importance que l'artiste leur accorde comme phénomène social, ce primat conféré au « voir » ou à son absence, thématique clé qui prend un relief particulier dans les *Desastres*, et notamment au travers de légendes emblématiques telles que « *No se puede mirar* » (planche 26). N'est-ce pas une façon en filigrane d'interpeler le spectateur et de le contraindre à devenir en quelque sorte « voyeur », à voir justement ce qu'il voudrait occulter ou ignorer ? Si des rapprochements entre l'art de Goya et la fantasmagorie ont déjà été établis — on rappellera, entre autres, les travaux de Claude Ferment, *Goya et la fantasmagorie*¹⁹ (1957), ceux de Priscilla E. Müller sur les *Pinturas Negras*,

¹⁸ Selon Pierre GASSIER (*Les Dessins de Goya. Les Albums (I)*, Fribourg, Office du livre, 1973, p. 559), le dessin a été détruit en 1945 à Berlin. Il appartenait à l'ancienne collection Gerstenberg (GW1712). https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Miran_lo_que_no_ven_Goya_ca.1825.jpg

¹⁹ Claude FERMENT, « Goya et la fantasmagorie », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 140, 1957, p. 223-226. Cité par J. VEGA dans *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada, op. cit.*

de 1984²⁰, et enfin, dans les années 2000, ceux de Wendy Bird²¹, de Jesusa Vega²² (2010) et de Juan Carrete Parrondo²³ (2011), en revanche l'étude des *Desastres* dans cette perspective semble plus novatrice, dans la mesure où la représentation de faits historiques relatifs à la guerre d'Indépendance espagnole ne semble a priori convoquer ni l'univers de l'illusion ni celui de la magie. Nous pouvons nous demander jusqu'à quel point les atrocités de la guerre et le paroxysme dans l'horreur rejoignent la monstruosité fantasmagorique en lui conférant une dimension plus dramatique encore, puisqu'il ne s'agit plus ici de spectres mais de la barbarie des hommes.

La troisième partie de la série des *Desastres*, les dénommés *Caprichos enfáticos* (*Caprices emphatiques*, n° 65 à 82) semblent, tout d'abord, les plus propices à s'inscrire dans la thématique fantasmagorique, renouant avec la série des *Caprichos* de 1799, et annonçant les *Disparates* (1815-1823) ou encore les *Pinturas Negras* (1819-1823). Sur la gravure n° 72, « *Las resultas* », on retrouve l'un des motifs récurrents chez Goya, celui des animaux de la nuit, et tout particulièrement le vol des chauves-souris. Celles-ci viennent s'abattre sur un sujet, au premier plan, et lui sucer le sang. Rappelons que l'une des caractéristiques des spectacles de fantasmagorie consistait justement à représenter des images spectrales en mouvement, en donnant l'impression aux spectateurs qu'elles s'élançaient sur eux. Le *Diario de Madrid* du 20 mai 1810 en fait état :

Les illusions propres à la fantasmagorie, ainsi que l'excellente et nouvelle scène des oiseaux nocturnes, où les spectateurs observeront que lesdits oiseaux se rapprochent d'eux, et croyant

²⁰ Priscilla E. MÜLLER, *Goya's Black Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*, New York, Hispanic Society of America, 1984.

²¹ Wendy BIRD, « Optical Entertainments in Madrid in the time of Goya », *New Magic Lantern Journal*, n° 2, 2002, p. 19-22. *Id.*, « Robertson in Madrid », *New Magic Lantern Journal*, IX, n° 4, 2003. *Id.*, « Oh monstrous lamp! Wendy Bird examines the special effects in Goya's a scene from *El Hechizado por Fuerza* in the National Gallery, London », *Apollo*, mars 2004.

²² J. VEGA, *op. cit.*

²³ J. CARRETE PARRONDO, « De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto », *op. cit.*

qu'ils en sont véritablement, ils les chasseront de la main, et ces derniers quitteront ce lieu pour un autre²⁴.



Desastres n° 72, « *Las resultas* »
© Trustees of the British Museum

Cette même atmosphère lugubre, marquée par la présence de chauves-souris qui se devinent sous d'épaisses hachures dans la partie droite de la gravure, imprègne la première estampe de la série aux accents fortement prophétiques : « *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* ». Celle-ci s'apparente au corpus des *Caprichos enfáticos*, et fut réalisée vraisemblablement à la même époque, vers 1814. À l'image de la chauve-souris est associée une figure corollaire, celle du vampire.

La gravure n° 71, qui constitue une sorte de diptyque avec la n° 72 « *Contra el bien general* », représente un personnage hybride, mi-homme, mi-animal, dont les doigts sont devenus des griffes, et les oreilles, des ailes de chauve-souris. Elle annonce d'ailleurs l'idée de métamorphose et de monstruosité, une forme de vampirisation

²⁴ Nous traduisons : « *Las ilusiones de fantasmagoría, y la primorosa y nueva escena de las aves nocturnas en la que los espectadores advertirán que dichas aves se les acercan a la vista, y creyendo que verdaderamente lo son, irán a separarlas con la mano, y desaparecerán de un lugar a otro* ». *Diario de Madrid*, 20 mai 1808, cité par J. CARRETE PARRONDO, *op. cit.*, p. 244.

dont rend compte la gravure n° 72. La critique a perçu le plus souvent dans cette représentation le symbole de l'obscurantisme des hommes d'Église qui, avec le retour au pouvoir du roi Ferdinand VII, prônent un discours allant à l'encontre des idées libérales de la Constitution de Cadix de 1812, et donc à l'encontre du peuple espagnol.



Desastres n° 71, « Contra el bien general »
©Trustees of the British Museum

Remarquons que la dimension historique, politique et sociale propre aux *Desastres de la guerra* ainsi que leur visée dénonciatrice caractérisent également le répertoire des fantasmagories. Juan Carrete Parrondo, qui s'est penché sur les différentes annonces du *Diario de Madrid* relatives à ces spectacles, nous rappelle celle du 30 novembre 1809 qui mentionnait les portraits d'hommes célèbres²⁵, ou encore celle du 29 mai 1814 faisant référence à l'apparition de la figure du monarque Ferdinand VII²⁶. Par ailleurs, la première partie des sessions de Robertson, lors du *Trienio liberal* (1820-1823), intégraient toujours ce qu'il dénommait la « Galerie

²⁵ *Ibid.*, p. 244.

²⁶ *Ibid.*, p. 245.

Historique » dans laquelle défilait les figures de personnages importants d'Espagne et d'ailleurs²⁷.

Si, à la lecture de l'article de Priscilla Müller, Bernardo Riego suggère un rapprochement entre l'un des personnages « types » du répertoire fantasmagorique, celui de la « *monja con el puñal ensangrentado* » (« la nonne au poignard sanglant ») et la scène diabolique du *Saturno* des *Pinturas Negras*²⁸, il serait intéressant, à la lumière de ces remarques, de s'arrêter sur l'une des dernières gravures de la série, la n° 81, « *Fiero monstruo* », sur laquelle un monstre hideux engloutit dans sa gueule ou bien régurgite-t-il des êtres humains nus miniaturisés, telle une allégorie de la boucherie de la guerre, ou encore une allusion symbolique au pouvoir politique.



Desastres n° 81, « *Fiero monstruo* »
©Trustees of the British Museum

Comment ne pas songer alors, face à l'incarnation du monstrueux, à un poème écrit par Paul Verlaine en 1868 et intitulé « Le Monstre » ?

²⁷ Voir Bernardo RIEGO AMÉZAGA, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Ed. Universidad de Cantabria, 2001, p. 76.*

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

J'ai rêvé d'une bête affreuse et d'un grand nombre
 De femmes et d'enfants et d'hommes que dans l'ombre
 D'une nuit sans étoile et sans lune et sans bruit
 Le monstre dévorait ardemment, et la nuit
 Était glacée, et les victimes dans la gueule
 Du monstre s'agitaient et se plaignaient, et seule
 La gueule, se fermant soudain, leur répondait
 Par un grand mouvement de mâchoires²⁹.

L'imaginaire mortifère que Goya projette dans son œuvre des *Desastres* peuplée de figures monstrueuses est aussi celui des fantasmagories. Outre les animaux nocturnes, ce sont les apparitions, les spectres et les squelettes, répertoire privilégié des spectacles d'optique, qui peuplent également les estampes goyesques.



Desastres n° 69, « Nada. Ello dirá »
 ©Trustees of the British Museum

²⁹ Paul VERLAINE, « Le Monstre », poème publié le 28 septembre 1868 dans *Le Nain Jaune*.

La gravure n° 69, « *Nada. Ello dirá* », très différente du dessin préparatoire à la sanguine, en offre un exemple. Au premier plan, un squelette, qui semble s'extraire de sa sépulture, tient de sa main décharnée un papier où est inscrit « *Nada* », rien, traduisant l'idée du néant, de la vacuité de l'existence, comme l'est l'image de la guerre. Autour de lui, des ombres maléfiques ; sur la partie droite de la gravure, du fond de l'image, surgit un groupe de créatures démoniaques grimaçantes qui s'avancent vers lui et semblent pousser des hurlements.

L'extrême cruauté de la guerre métamorphose les traits des combattants qui portent en eux les stigmates de leur future mort, comme cela transparait sur la planche n° 3, « *Lo mismo* ». C'est la mort, qu'elle soit réelle ou allégorique, celle qu'incarne aussi la barque de Charon dans les spectacles de fantasmagories, qui rôde partout et traverse l'ensemble du corpus de la série des *Desastres*, notamment les deux premières parties concernant les scènes de guerre et de famine. Défilent alors les images des corps amoncelés des charniers, des corps soumis à toutes sortes de tortures dans une mise en scène macabre, des corps squelettiques et agonisants. Une atmosphère mortifère et pesante imprègne la planche n° 62 intitulée « *Camas de la muerte* », où les lits, devenus linceuls, sont dominés par la présence d'un être fantomatique au corps et à la tête en partie cachés par une ample cape, préfigurant l'image spectrale de la « faucheuse », motif récurrent des fantasmagories, dans le « *Disparate de miedo* » de 1815-1824.



Desastres n° 62, « Camas de la muerte »
©Trustees of the British Museum



Disparates n° 2, « Disparate de miedo »
©Trustees of the British Museum

Il conviendrait également d'établir un parallèle entre les planches des *Desastres* (de la 31 à la 39, l'une des plus sordides de la série, « *Grande hazaña! Con muertos!* ») qui montrent des corps pendus, émasculés, empalés, décapités et dépecés, et certaines séances de fantasmagorie axées sur les corps mutilés et fragmentés, comme le spectacle du « *Descuartizado* »³⁰ ou encore « la tête du géant Goliath »³¹, motif classique d'inspiration caravagiste. Par ailleurs, cet imaginaire obscur, mêlant illusion et cruauté réelle, constitue également l'univers de Giovanni Battista Piranesi, dit Le Piranèse, marqué par ses *Prisons imaginaires* (*Carceri d'invenzione*), une série d'estampes réalisée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les dédales et autres labyrinthes ouvrent sur des espaces monstrueux dans lesquels les corps des condamnés sont soumis à toutes les formes de supplice. Les eaux-fortes intitulées « L'homme au supplice », « La roue géante », « La plate-forme aux prisonniers » en sont des exemples probants.

Au-delà de cet imaginaire commun que partagent les gravures goyesques et les spectacles de fantasmagorie, l'intérêt est de voir comment ces deux modes d'expression semblent animés par une même finalité. Chez Goya, il ne s'agit pas uniquement de donner à voir mais de dépasser par la critique, de dénoncer ; telle est la fonction assignée également à la fantasmagorie, comme l'a souligné Robertson à maintes reprises, notamment dans ses *Mémoires*³². Ces spectacles répondaient, certes, au goût romantique de l'époque, mais ils témoignaient avant tout de l'avancée de la science et se voulaient œuvres de la raison ; le but étant donc de combattre la crédulité du peuple attaché à des traditions et des superstitions, et de s'élever contre le fanatisme. Un article du *Semanario Pintoresco* de 1837 s'en fait l'écho :

La fantasmagorie, en nous donnant à voir ses spectres et ses fantômes, non comme des apparitions surnaturelles, ni comme le

³⁰ J. CARRETE PARRONDO, *op. cit.*, p. 245. Spectacle mentionné dans le *Diario de Madrid* du 15 novembre 1815.

³¹ *Ibid.*, cité dans le *Diario de Madrid* du 7 janvier 1816.

³² Étienne Gaspar ROBERTSON, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien aéronaute E. G. Robertson*, Paris, Chez l'auteur et à la librairie de Wurtz, 1831-1833, 2 vols (notamment p. 321-322, vol. 2).

fruit d'un pacte diabolique, ni de tout autre sortilège, mais comme une expérience de physique expérimentale, obtenue grâce à certains effets de la lumière soumise aux lois de l'optique, ne peut qu'avoir fortement contribué à la destruction des croyances superstitieuses³³.

Au-delà de leur valeur documentaire et testimoniale, les estampes de Goya ne cristallisent-elles pas également les peurs et les angoisses d'une époque, à la manière des spectacles de fantasmagorie ?

La modernité du regard chez Goya : captations du corps violenté et torturé

Chez Goya, comme on l'a vu, la représentation du corps humain est sujette à des déformations qui l'animalisent et le diabolisent, son art se faisant ainsi caricature. On assiste, dans l'ensemble du corpus, à une déshumanisation, à une dépossession de l'identité, que celle-ci se traduise par l'hybridité des êtres représentés – tel est le cas des *Caprichos enfáticos* – ou par la nudité, le dépouillement, l'humiliation et la dégradation, par toutes les formes de violence et de torture qui sont infligées à l'individu et à son corps. L'imprégnation du fantastique, caractéristique de son œuvre, est étroitement liée chez lui à un autre élément qui peut sembler aux antipodes de cet univers imaginaire, mais qui, en réalité, le complète et l'enrichit : sa volonté de restituer des scènes propres à la réalité de son temps et d'en témoigner, ce qui transparaît plus nettement encore dans un corpus comme celui des *Desastres de la guerra*. André Malraux l'avait bien perçu, nous rappelant que l'œuvre de l'artiste aragonais est aussi celle d'un rationaliste³⁴.

Lorsqu'on consulte l'iconographie sur l'occupation napoléonienne en Espagne, on comprend à quel point l'œuvre gravé de Goya se distingue des productions de ses contemporains : par exemple, celle de Tomás López Enguídanos, *Dos de mayo de*

³³ Cité par B. RIEGO AMÉZAGA, *La construcción social de la realidad*, op. cit., p 77. Nous traduisons : « *La fantasmagoría ofreciéndonos sus espectros y fantasmas, no como apariciones sobrenaturales, ni debido a un pacto diabólico u otra especie de sortilegio, sino como un experimento de física experimental producido por medios de ciertos efectos de la luz sometida a las leyes de la óptica, no puede menos de haber contribuido muchísimo a la destrucción de las creencias supersticiosas* ».

³⁴ André MALRAUX, *Saturne. Le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard (nouvelle édition revue et corrigée), 1978, p. 82.*

1808, de 1813, ou encore celle de Zacarías Velázquez et Juan Carrafa, *Horrible sacrificio de inocentes víctimas, Fusilamientos del 2 de Mayo en el Paseo del Prado de Madrid*³⁵. Même si l'on retrouve la retranscription de scènes prégnantes d'une histoire commune, à savoir la représentation du combat acharné du peuple espagnol contre l'envahisseur ou encore les fusillades, leur traitement esthétique diffère nettement chez Goya qui, rompant avec le style narratif de l'événement et le mythe des héros, offre aux spectateurs l'image désolée du chaos et l'expression de l'horreur dans ce qu'elle a de plus vil. Parmi tous les éléments qui participent de la modernité goyesque, notamment le choix de donner à voir l'après-guerre, ses conséquences, la dénonciation de la barbarie, l'importance accordée aux femmes et aux enfants dans la guerre, nous nous sommes penchée essentiellement sur ceux qui relèvent d'une sensibilité ou d'une intuition du regard que l'on pourrait qualifier de « pré-photographique », ce que Valeriano Bozal a défini comme « une philosophie du regard » (« Goya comme “peintre philosophe” dans un sens différent : il est philosophe par son regard, non par son érudition, ou au-delà de son éventuelle érudition [...] »³⁶).

Ce qui représentait habituellement le premier plan des scènes de bataille dans l'iconographie traditionnelle, à savoir, selon le *Traité de peinture* de Léonard de Vinci, les corps étendus, les chevaux, les selles et les armes diverses³⁷, a pris ici un relief particulier et s'est resserré pour constituer désormais le plan principal des scènes des *Desastres*. En l'absence de la représentation du combat en soi, qui le plus souvent dans l'histoire de l'art revêt un caractère magnifié et épique, à portée patriotique — ce que Carlos Serrano a analysé tout particulièrement dans un article

³⁵ On pourra citer également la gravure de José Ribelles et d'Alejandro Blanco, *Dos de mayo de 1808*, datant de 1814.

³⁶ Nous traduisons : « *Goya como “pintor filósofo” en un sentido diferente: es filósofo en su mirada, no en su erudición, o más allá de su eventual erudición [...]* ». Valeriano BOZAL, *Pinturas negras de Goya*, Alcobendas, Tf. Editores, 1997, p. 108.

³⁷ Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture de Léonard De Vinci (Trattato della pittura)*, précédé de la vie de l'auteur et du catalogue de ses ouvrages, avec des notes et observations, par Pierre-Marie Gault de Saint-Germain. Nouvelle édition, ornée de figures d'après les originaux du Poussin et d'autres grands maîtres, Paris, Perlet, 1803, p. 81-83.

au titre emblématique « Que la guerre était jolie ! »³⁸, l'image des corps sans vie et des restes de la bataille (privés en quelque sorte de contextualisation) offre non seulement une vision chaotique de la guerre, mais en dénonce toute la cruauté et l'absurdité.

L'une des rares gravures à montrer les soldats de l'armée française à cheval (la n° 17 « *No se convienen* »), les représente excentrés, dans la partie gauche de l'image, dépourvus de toute grandeur, témoignant de l'incompétence et de la désorganisation des opérations militaires. La scène ne reflète de toutes parts que confusion et chaos : deux cadavres gisent au sol, l'un au premier plan, et l'autre, au second, dans une position centrale, alors qu'au lointain, surgit la masse formée par les combattants qui se livrent à un « corps à corps » acharné.



Desastres n° 17, « No se convienen »
©Trustees of the British Museum

³⁸ Carlos SERRANO, « Que la guerre était jolie ! (représentations espagnoles de la guerre du XIX^e siècle) », in *La violence en Espagne et en Amérique (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Iberica », 1997, p. 95-107.

Outre l'image transgressive du corps militaire, s'il est un élément souvent évoqué par la critique pour rendre compte de la modernité des *Desastres*, et suggérer un possible rapprochement avec la future technique photographique, c'est la volonté de l'artiste de témoigner, de faire de ses gravures « une trace visuelle », ce que traduisent les légendes suivantes : « *Yo lo vi* », planche 44, ou encore « *Así sucedió* », planche 45, proches de ce qu'un siècle et demi plus tard, Roland Barthes, désignera comme le « *ça a été* » qui, selon lui, représente l'essence, le noème de la photographie. On assiste au passage subtil d'une œuvre de commande, officielle Goya entreprit le voyage à Saragosse, en octobre 1808, à la demande du général Palafox pour « voir et examiner les ruines de la cité afin de peindre la gloire de ses habitants »³⁹ à une production intime, personnelle, d'un artiste profondément meurtri par la souffrance humaine. Dans son ouvrage *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag a souligné tout particulièrement cette sensibilité de l'œuvre goyesque qui constitue un tournant dans l'histoire de l'art⁴⁰. Si Goya reprend un thème précis qui permet, en dehors de la sphère du religieux, de dénoncer l'atrocité de la douleur, à savoir « les souffrances endurées par une population civile à la merci d'une armée victorieuse qui s'adonne au saccage »⁴¹, le traitement et les procédés dont il use dans ces images sont novateurs et transgressifs. La cruauté des hommes se révèle sauvagement, sans transcendance apparente, visant à « réveiller, choquer, blesser le spectateur »⁴² comme le fait remarquer vivement Susan Sontag.

L'urgence, la nécessité que Goya ressent à témoigner fait songer à celle qui animera quelques années plus tard les photographes reporters. Rappelons la pénurie de matériel pendant la guerre d'Indépendance et la difficulté pour l'artiste de se procurer de bons cuivres. Celui-ci en vint alors à sacrifier deux de ses plus belles plaques sur lesquelles il avait représenté des paysages pour y graver de son sceau les atrocités qui l'avaient bouleversé.

³⁹ Monographique sur Goya, *Dossier de l'art*, n° 151, avril 2008, p. 53.

⁴⁰ Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres* [*Regarding the Pain of Others*], trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, C. Bourgois, 2003, p. 52-53.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴² *Ibid.*, p. 52.

Il nous appartient de voir, à présent, comment le point de vue et le traitement adoptés par Goya dans les *Desastres* annoncent la modernité photographique, qu'il s'agisse de l'impression d'instantanéité de la représentation, ce que nous nommerons « le coup de la coupe » pour reprendre l'expression de Philippe Dubois⁴³, de l'art du gros plan et du détail, ou encore de l'importance accordée au « hors-champ ».

La gravure n° 12 (« *Para eso habéis nacido* ») est emblématique de cette instantanéité de la représentation qui caractérise la série des *Desastres*, plus proche de la captation sur le vif de l'image des charniers, que de l'élaboration graphique ou picturale en différé. Le seul personnage encore vivant qui se détache au-dessus du tas de cadavres, Goya nous le donne à voir au moment même où il vomit ; étant donné sa position, le corps penché prêt à tomber, les bras écartés, suggère-t-il un homme à l'agonie sur le point de rejoindre ses compagnons morts qui jonchent le sol, ou bien reflète-t-il la réaction de l'individu, son profond dégoût, face au spectacle macabre qui s'offre à lui ?



⁴³ Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique* (essentiellement le chapitre 4, « Le coup de la coupe »), Paris, Nathan, 1990.

Desastres n° 12, « Para eso habéis nacido »
 ©Trustees of the British Museum

Sur la planche 18 « *Enterrar y callar* », deux êtres, un homme et une femme, situés sur une hauteur, semblent se couvrir le visage, et plus particulièrement le nez, certainement pour ne pas respirer la puanteur qui se dégage de ces champs de cadavres nus, perçus comme en contre-plongée, et dont le paysage semble regorger. Cette scène est là encore saisissante par l'impression d'authenticité qu'elle suscite. La modernité chez Goya tient aussi à la présence, au sein de ces gravures, d'un personnage faisant office de « spectateur-témoin », un destinataire « intradiégétique » en quelque sorte, auquel les spectateurs « extradiégétiques » que nous sommes tendraient à s'identifier. Goya joue sur les contrastes que lui offrent les techniques de l'eau-forte et de l'aquatinte pour mettre en lumière les corps des victimes qui se détachent sur des zones marquées par l'intensité du noir.



Desastres n° 18, « Enterrar y callar »
 ©Trustees of the British Museum

Sur la gravure n° 44, « *Yo lo vi* », l'artiste traduit l'effroi et la panique d'un peuple fuyant à toute hâte un danger imminent, invisible pour le spectateur, mais dont la source se trouverait sur la gauche des sujets représentés et donc à droite de l'image, étant donné la direction des regards, les gestes, et le mouvement de repli de la population qui est suggéré. Notons un détail important, au premier plan : une mère, qui porte un nouveau-né sur l'épaule, se dirige en sens contraire pour récupérer son autre enfant. Or, la menace n'est pas représentée sur la gravure, ce qui ouvre dès lors sur l'espace du « hors-champ » accentuant la tension dramatique de la scène. Soulignons d'ailleurs que, dans certaines des planches des *Desastres*, Goya use de ce procédé consistant à se focaliser sur le corps des victimes et à uniformiser ou laisser dans l'ombre les figures des soldats meurtriers, voire à les effacer.



Desastres n° 44, « Yo lo vi »
©Trustees of the British Museum

C'est le cas en particulier de ces gravures : la n° 2 « *Con razón o sin ella* », la n° 15 « *No hai [sic] remedio* », la n° 26 « *No se puede mirar* », qui sont étroitement liées à l'œuvre magistrale du *Tres de mayo de 1808 en Madrid* de 1814, qu'elles annoncent. Goya s'attache au motif des soldats, qui, tous alignés, le visage penché et dissimulé,

fusils et baïonnettes au poing, ne forment plus qu'un seul corps déshumanisé, telle une machine de guerre.

À la différence de la gravure n° 2 (« *Con razón o sin ella* ») et du tableau du *Tres de mayo*, sur les gravures n° 15 et 26, on ne voit plus pointer, dès lors, que l'extrémité des fusils ou des baïonnettes qui entrent dans le champ de la représentation. La tension créée par ce « champ aveugle », par la présence suggérée de l'ennemi et son absence effective dans le cadre de la représentation, rend la tragédie plus palpable encore, chargée d'émotion, conférant au document une dimension universelle. Goya ne semble plus recomposer le réel dans son ensemble mais en saisir sur le vif une vision fragmentaire, le geste de l'artiste se rapprochant dès lors de celui de l'opérateur photographe qui intervient tout à la fois dans le *continuum* temporel et spatial.



Desastres n° 15, « No hai remedio »
©Trustees of the British Museum



Desastres n° 26, « No se puede mirar »
©Trustees of the British Museum

Comme l'a mis en exergue Philippe Dubois : « Temporellement, en effet, [...] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle, la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue »⁴⁴. C'est donc une nouvelle appréhension de l'espace et du temps que propose Goya, une esthétique de la fragmentation et du décentrement, transgressive dans l'histoire de l'art du début du XIX^e siècle.

La gravure n° 15 (« *Y no hai [sic] remedio* ») est l'une de celles qui a le plus d'affinités avec le *Tres de mayo* ; la notion de « *punctum temporis* » prend tout son sens ici. Trois « temporalités » s'y trouvent condensées : l'image du fusillé, à droite, au premier plan (qui figurera, à gauche, sur la peinture, corps gisant dans son propre sang) représente ce qui vient d'avoir lieu, au centre et de trois quarts, la figure lumineuse du martyr, garroté et yeux bandés (il deviendra le personnage christique, incarnant la résistance sur le tableau du *Tres de mayo*), symbolise

⁴⁴ Philippe DUBOIS, « Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique », *Les Cahiers de la photographie* 8. Numéro spécial 2, L'Acte photographique (Colloque de la Sorbonne), 4^e Trimestre 1982, p. 58.

l'instant – probablement celui de la fusillade en soi –, enfin, la perspective, au loin, laisse entrevoir les autres condamnés et les pelotons d'exécution, annonçant ce qui va advenir. Ces images entrent alors en résonance avec d'autres, comme la photo du condamné à mort, Lewis Payne, attendant sa pendaison dans sa cellule ; cliché pris par Alexander Garder en 1865⁴⁵ et qui, selon Barthes, incarnerait pleinement le *punctum* : « Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu »⁴⁶.

S'il est une autre gravure qui inspira certainement Picasso dans la réalisation de son tableau *El Osario* de 1944-1945, c'est celle intitulée « *Estragos de la guerra* », planche 30, l'une des seules images des *Desastres* à montrer un intérieur ravagé, éventré par une explosion. Les corps gisant à terre – on devine deux hommes, une femme et un nouveau-né – sont contorsionnés, démembrés, comme disloqués et enchevêtrés, véritable chair à canon ; c'est l'horreur qui s'abat sur un foyer, au cœur de son intimité. Cette impression de captation de l'instant est étroitement liée à la représentation, quasiment au centre de la gravure, d'un corps féminin opérant sa chute lors de l'effondrement de l'habitation. Julia Kristeva nous rappelle que « cadavre » vient de « *cadere*, tomber » désignant « ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort »⁴⁷.

Les objets, notamment un fauteuil, se retrouvent en suspension, dans une vision presque fantasmagorique. Dans le passage du dessin à l'eau-forte, la scène a atteint son paroxysme dans la représentabilité de l'horreur extrême. L'effet d'instantanéité, de suspension brutale du mouvement et de la vie, auquel s'ajoute la présence, au premier plan, du corps sans vie d'un nourrisson en accentuent la portée dramatique. C'est d'ailleurs cette focalisation sur l'image mortifère des mères et des nouveau-nés dans la guerre qui semble avoir influencé Picasso dans son *Guernica* et dans les esquisses préparatoires qui l'ont précédé, mais aussi dans ses travaux postérieurs, ce dont témoigne justement l'œuvre *El Osario*.

⁴⁵ Voir la photo sur le site suivant : http://www.leninimports.com/alexander_gardner.html (consulté le 23/03/2017).

⁴⁶ Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du Cinéma, 1981, p. 150.

⁴⁷ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11.



Desastres n° 30, « Estragos de la guerra »
©Trustees of the British Museum

La dénonciation des atrocités de la guerre chez Goya et sa capacité à intégrer le spectateur dans les scènes représentées, à le faire participer malgré lui et à l'obliger à voir, provient aussi d'une esthétique que l'on pourrait qualifier du gros plan et du détail et qui, là encore, préfigure le médium photographique. Le reportage que nous livre Goya dans les *Desastres*, en exhibant les différentes formes de torture infligées au corps (de la planche 14 à la 46, essentiellement les gravures n° 31 à 39) s'inscrit directement dans la lignée de l'œuvre de Jacques Callot, qui au XVII^e siècle, en 1633, dans ses dix-huit eaux-fortes intitulées *Les Misères et les malheurs de la guerre* (ou encore *Les Grandes misères de la guerre*), offrait un témoignage des scènes de massacre, de pillage et d'exécutions dont avaient été victimes les civils de sa Lorraine natale. Toutefois, on voit combien le point de vue et la portée de ces deux œuvres diffèrent : de scènes panoramiques et fortement

narrativisées dans les gravures de Callot, on passe chez Goya à une focalisation rapprochée sur le sujet, sur son corps, mis en valeur par les forts contrastes de clair-obscur. La violence la plus sauvage est exposée au regard du spectateur dans des scènes de corps à corps acharné, mais surtout dans des scènes de viol (gravures n° 9, 10, 11, 13), de fusillades et d'assassinats, de lynchages et d'humiliations diverses. On pourrait reprendre le questionnement d'André Rouillé sur la dimension esthétique et éthique de la représentation de la guerre en l'appliquant ici aux *Desastres*⁴⁸.

Dans cet arrêt sur image que Goya nous impose, c'est le détail qui est exacerbé, sorte de « *punctum* » qui traduit avec virulence l'extrême de la cruauté et de l'horreur, mettant en exergue l'absurdité de la guerre. Relevons, entre autres, dans la gravure n° 11 (« *Ni por esas* »), la présence d'un nourrisson, à terre, dans une quasi nudité, aux côtés de sa mère sur le point d'être violée, dans la n° 15 (« *Y no hai [sic] remedio* »), les guêtres du condamné à mort qui sont descendues, dans la n° 36 (« *Tampoco* »), le pantalon baissé du personnage pendu, ou encore ces mains tendues face à l'indifférence générale dans les scènes de famine (planches 55, 58, 60, 61). De la gravure n° 60 « *No hay quien los socorra* », qui donne à voir l'expression de détresse profonde du personnage central, debout au milieu de corps étendus, abandonné de tous, semble s'élever un cri étouffé, préfigurant avec force la représentation du célèbre *Cri* d'Edvard Munch.

⁴⁸ A. ROUILLÉ, « Figures de l'horreur », *op. cit.*



Desastres n° 60, « No hay quien los socorra »
©Trustees of the British Museum

Goya use jusqu'à satiété d'une rhétorique visuelle transgressive, procédant par accumulation : les planches consacrées à la vision des charniers sont nombreuses, une dizaine dans la série. Les corps, dont certains ont été entièrement dépouillés, gisent pêle-mêle, amoncelés, tordus, confondus avec les lignes d'horizon et composant des pyramides chaotiques ; les bouches béantes, les traits crispés, suggérant l'agonie, les souffrances endurées avant la mort. Ces corps déshumanisés, devenus objets, sont laissés en pâture aux ennemis qui leur infligent encore les traitements les plus sordides. Sommet de l'horreur, les gros plans des eaux-fortes mettent en avant les scènes où l'on dépouille les cadavres, où l'on s'acharne avec virulence sur la chair déjà morte, à coups de fourche, de sabre, en la dépeçant. Si les décors sont à peine esquissés, les arbres, eux, souvent représentés au premier plan, se transforment en instruments de torture, comme éléments d'une mise en scène macabre. Par une esthétique du décentrement et de la fragmentation, du détail cru exorbité, le langage plastique de Goya ne tente-il pas de se faire aussi incisif et tranchant que ne l'est la guerre elle-même ?

Conclusion. Les *Desastres de la guerra* : vers un possible dépassement

Au-delà de cette modernité du regard sur la guerre que nous offre Goya, nous pourrions nous demander si l'impact des *Desastres* ne provient pas également d'une oscillation ou d'un brouillage entre la mise à nu de l'horreur, sa captation sur le vif et la capacité de l'artiste à lui donner corps, à l'inscrire dans une esthétique, suscitant dès lors chez le spectateur de possibles réminiscences religieuses, mythologiques et artistiques. La représentation de corps nus relevant directement de modèles de l'Antiquité, la gestuelle dramatisée de certains sujets, ou encore les allégories qui composent les *Caprichos enfáticos* invitent à considérer aussi les *Desastres* sous cet angle. Les légendes tout empreintes d'ironie nous incitant d'ailleurs également, comme nous le verrons par la suite, à une lecture au second degré.

Goya ne mêle-t-il pas les registres, le vil et le sacré, le prosaïque et le symbolique ? Il s'agit de voir comment l'artiste traite ces motifs relevant d'un imaginaire commun ou d'un inconscient collectif. Philippe Merlo, dans la conférence qu'il a donnée le 18 août 2016 au Mexique, à la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sur « *Goya y los Desastres de la guerra. Arte y religión para trascender el horror de la guerra* »⁴⁹, a mis l'accent sur les sources artistiques et l'héritage religieux qui alimentent l'œuvre goyesque.

Les *Desastres* s'inscrivent en marge des grandes représentations héroïques des combats, pointant la barbarie des hommes dans les deux camps « *Bárbaros* » indique la légende de la planche 38 ; toutefois, la figure sacrificielle, celle du martyr s'y donne à voir dans l'ensemble du corpus, et revêt différentes formes, pour resurgir enfin, au cœur du tableau du *Tres de mayo*, incarnée par ce personnage aux bras levés, symbolisant le peuple espagnol. Différentes scènes de la Passion du Christ, sujet de prédilection dans l'histoire de l'art, pourraient être

⁴⁹ Philippe MERLO, « *Goya y los Desastres de la guerra. Arte y religión para trascender el horror de la guerra* », conférence donnée le 18 août 2016, à la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, au Mexique, mise en ligne le 19 octobre 2016, consultée le 12 février 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nliTREn-oEE>.

perçues en filigrane dans les estampes des *Desastres de la guerra*, même si leur traitement y est alors transgressif. Ainsi, la planche 16 « *Se aprovechan* » pourrait-elle, dans cette perspective, éveiller chez le spectateur l'image de la spoliation du Christ dont l'œuvre du Greco, *El expolio* de 1577-1579 est une illustration emblématique. Toutefois, il faudrait souligner chez Goya l'absence de transcendance dans la représentation du dépouillement sordide infligé aux morts. Par ailleurs, la gravure n° 36 (« *Tampoco* ») ne remémore-t-elle pas l'épisode central de la Crucifixion de Jésus, même si la scène est revisitée ici : la pendaison se substituant alors au supplice de la croix ? Dans son article « Les leçons de Goya », Laurent Wolf a mis l'accent sur cette nouvelle appréhension du sacré qui, chez l'artiste, acquiert une dimension humaine. Mentionnant la crucifixion peinte par Goya en 1780, il y perçoit déjà les prémices d'un point de vue moderne : « le Christ sur la croix est représenté à hauteur d'homme, alors qu'il est souvent vu d'en bas » et « la position de ses bras est celle du personnage principal du trois mai »⁵⁰. Il nous rappelle qu'en 1780, « Goya joue déjà avec la signification du point de vue et avec une humanisation des symboles qui est bien dans la continuation des Lumières. Mais trente-quatre ans plus tard, le Martyr est un homme du peuple et le jeu des relations symboliques est littéralement retourné »⁵¹.

Il convient de noter d'ailleurs que l'attitude implorante de certaines figures masculines ou féminines des *Desastres*, qui se détachent, lumineuses, dans de vifs contrastes de noir et blanc (la première de la série, « *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* », ou encore la n° 26 « *No se puede mirar* ») préfigurent l'image christique de cette icône du *Tres de mayo*, comme a pu le souligner Philippe Merlo⁵². C'est aussi la gestuelle dramatisée des personnages féminins qui convoque les images des saintes femmes au Calvaire, ou encore celles de la *Pietà*. Enfin, s'il est un thème religieux prégnant ravivé par les scènes des *Desastres* et montrant les souffrances des femmes et des enfants dans la guerre, c'est celui du « Massacre des

⁵⁰ Laurent WOLF, « Les leçons de Goya », *Études*, 2/2009 (t. 410), p. 221-230 (en ligne), consulté le 12 février 2017, <http://www.cairn.info/revue-etudes-2009-2-page-221.htm>.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² P. MERLO, « Goya y los *Desastres de la guerra*. Arte y religión para trascender el horror de la guerra », *op. cit.*

Innocents », qui s'inscrit dans une tradition iconographique très riche allant de Guido Reni (1611) à Nicolas Poussin (1625-29) en passant par Rubens (1621). Outre ces références à l'art chrétien, n'est-ce pas aussi le mythe de l'enlèvement des Sabines (sujet de prédilection chez Poussin, repris par David, entre autres) qui resurgit à travers ces scènes, dans le traitement et le mouvement des corps, l'expression des visages féminins, et la présence des nouveaux-nés au premier plan, dévoilant là encore la portée universelle de l'œuvre de Goya ?

Dans la même perspective, nous pourrions nous demander si ce « regard oblique »⁵³, chez Goya, ne permet pas également le dépassement en accentuant la visée dénonciatrice. Dans la série des *Desastres*, les signaux de l'ironie sont perceptibles, tantôt dans l'image seule, tantôt dans le décalage qui s'opère entre le message iconique, la gravure, et le message verbal, la légende, posant dès lors la question de la communication et du récepteur en tant que « complice partageant quelque chose – et notamment un système de valeurs – avec l'émetteur [...] »⁵⁴.

Ainsi, nombreuses sont les légendes qui, loin d'être descriptives, nous donnent à voir sur la planche l'antithèse de ce qu'elles mentionnent. Goya use de décalages, de dénivelllements, qui interpellent directement le spectateur. Nous retiendrons quelques exemples emblématiques de ce procédé : tout d'abord, sur l'estampe n° 29, « *Caridad* », relevons ce geste des vivants qui s'acharnent à jeter les cadavres dans les fosses et la dynamique des corps morts qui semblent s'élancer d'eux-mêmes dans ce trou béant. À cette vision tragique presque grotesque, Goya ajoute le titre de « charité » qui, par le biais de l'ironie, renforce la cruauté et le malaise de la scène. C'est aussi le décalage entre la beauté physique de certains corps rappelant la peinture antique et l'avilissement extrême dont ils sont victimes qui participe du décalage. Goya dérange et choque par ces images contrastées, déviées, telle la planche 36, « *Tampoco* », qui exhibe le regard satisfait d'un soldat de l'armée française face au spectacle d'un individu pendu. Il en va ainsi également de la

⁵³ L'expression est empruntée au titre d'une photo de Robert Doisneau ayant inspiré lui-même un essai de Philippe HAMON sur l'ironie : *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.

⁵⁴ P. HAMON, *op. cit.*, p. 12.

planche intitulée « *Grande hazaña! Con muertos!* » qui atteint le comble de l'horreur et de l'ironie grinçante, voire glaçante, ouvrant sur l'absurdité de la guerre. Peut-être les propos de Günther Anders sur le peintre Georg Grosz qu'Enzo Traverso remémore dans son article « La peur dans l'imaginaire européen » illustreraient-ils pleinement les gravures de Goya, dans le passage du genre pictural de la « nature morte » à la création, après la guerre, d'un genre nouveau, la « nature assassinée »⁵⁵.

Comparant Goya au titan Atlas, Georges Didi-Huberman nous rappelle ce « poids » ou cette « grande tache sombre de tout *un monde intérieur* » que le peintre « devra supporter *sur son dos* », « comme si les visions elles-mêmes étaient le châtiment, le prix à payer pour une lucidité du sujet à l'égard de ses propres monstres »⁵⁶. Ces monstres intérieurs de la peinture et de la gravure qui habiteront pleinement Goya dans ses *Pinturas Negras* ont rejoint ici, dans la série des *Desastres*, les monstres extérieurs, la barbarie de l'homme dans la guerre. Peut-être, hanté lui-même par les figures démoniaques, était-il plus à même de les cerner, de les saisir et de les donner à voir avec autant de puissance et d'authenticité.

Cet univers goyesque rendu par de violents contrastes de noir et blanc dus à la technique de l'eau-forte et de l'aquatinte, où les tensions sont traduites également par de fortes hachures, rappelle par ces effets visuels de dramatisation les fantasmagories que nous avons étudiées, mais appelle aussi par son esthétique le négatif photographique des reportages. Même si l'œuvre des *Desastres* convoque des réminiscences artistiques et culturelles, la douleur que Goya rend palpable dans nos propres chairs et qui résonne en nous est bien humaine, et rompt avec la tradition héroïque et grandiloquente de la peinture d'histoire. C'est ce témoignage cru et personnel des massacres de la guerre qui a retenu l'attention d'artistes tels que Léopold Desbrosses ou encore Édouard Manet, pour rendre compte des scènes de la Commune et du siège de Paris, en 1870-1871.

⁵⁵ Enzo TRAVERSO, « La peur dans l'imaginaire européen », in Nancy BERTHIER, Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (éds.), *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, n° 129, 2012, p. 35.

⁵⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire*, 3, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 124.

Si l'œuvre magistrale du *Tres de mayo* a pu être qualifiée « d'icône opératoire »⁵⁷, les gravures des *Desastres*, étant donné leur dimension universelle, s'élèvent aussi à cette catégorie : elles ont permis de cristalliser visuellement l'innommable de la guerre, ce qui explique qu'elles aient tant imprégné l'imaginaire de Picasso dans l'élaboration de son *Guernica*, mais aussi dans la réalisation du tableau *El Osario*. Elles se sont chargées d'une force et d'une symbolique particulière en préfigurant les atrocités des XX^e et XXI^e siècles, notamment les charniers des camps de concentration et ceux de la guerre civile espagnole.

Œuvre palimpseste, les *Desastres* résonnent dans la peinture contemporaine, mais aussi au théâtre, dans l'une des dernières pièces de Laila Ripoll et de Mariano Llorente, *El triángulo azul* (prix national de littérature dramatique, en Espagne, en 2015, interprétée pour la première fois à Paris, en novembre 2016, dans le cadre du Festival don Quichotte), où l'univers noir et grinçant de Goya est porté sur scène pour rendre compte avec force de l'histoire des républicains espagnols déportés dans le camp de la mort de Mauthausen, comme un cri de dénonciation qui traverse les siècles.

⁵⁷ Jean-Philippe CHIMOT, « Les désastres de la guerre », *Amnis* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} septembre 2006, consulté le 14 février 2017, <http://amnis.revues.org/goo>.