

## Allégories et animalisation dans les *Desastres de la guerra*

Jacques Soubeyroux  
CELEC Université de Saint-Étienne

On a souvent dit que l'allégorie n'occupait qu'une place secondaire dans l'œuvre de Goya. Cette affirmation peut sans doute se justifier pour certaines périodes de la production de l'artiste, mais c'est loin d'être le cas pour les années 1800-1815 qui sont marquées par un accroissement significatif du nombre des représentations allégoriques. Cette tendance s'affirme dès les années 1801-1805 avec les tableaux peints pour décorer le palais de Godoy (cinq au moins et sans doute huit si on prend en compte trois œuvres aujourd'hui disparues) et elle s'accroît entre 1810 et 1815 avec, dans l'ordre chronologique de leur création, la *Alegoría de la Villa de Madrid*, les deux peintures *Las Viejas o El Tiempo* et *El Coloso*, le tableau *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz*, plusieurs dessins de l'*Album C* et surtout douze gravures de la dernière partie des *Desastres de la guerra* où les représentations allégoriques prennent souvent la forme de l'animalisation<sup>1</sup>. C'est cette double dimension d'allégorisation et d'animalisation que je voudrais étudier pour montrer la place importante qu'occupe l'imaginaire dans cette collection de gravures qu'on a eu trop souvent tendance à aborder dans la perspective de la représentation prétendument réaliste de scènes de guerre.

---

<sup>1</sup> J'adopte ici la datation des *Desastres de la guerra* (1810-1815) établie par Harris à partir de l'étude des plaques de cuivre et confirmée par les travaux de Jesusa Vega de préférence à celle, plus tardive (1810-1820), qui avait été proposée par Pierre Gassier. Voir les travaux suivants de Jesusa VEGA : *Fatales consecuencias de la guerra por Francisco de Goya Pintor*, Madrid, Turner, 1992 ; « Goya y el dolor de la guerra de España », in *Francisco de Goya. Desastres de la guerra*, Madrid, Fundación Mapfre, 2015, p. 9-41.

J'étudierai d'abord les représentations à figure humaine des grands idéaux, avant d'aborder dans une seconde partie les différentes formes de représentations animales.

### La représentation allégorique des grands idéaux

Cinq gravures des *Desastres de la guerra* appartenant à la troisième partie de la collection, les « *Caprichos enfáticos* », représentent des images féminines symbolisant trois idéaux traditionnellement considérés comme « abstraits » : la Nation, la Justice, la Vérité, auxquels j'en ajouterai un quatrième, la Paix. En cela Goya n'innove pas. « L'allégorie féminine des vertus abstraites est déjà une vieille tradition de la culture classique, depuis l'Antiquité, rajeunie par la Renaissance... », écrit Maurice Agulhon<sup>2</sup> qui justifie cette domination de genre par le fait que ces idéaux abstraits sont désignés par des substantifs féminins, ce qui est vrai en espagnol comme en français.

Les trois premiers de ces idéaux apparaissent déjà dans des œuvres appartenant à l'*Album C* qu'il est important de dater précisément dans leur contexte de production qui peut seul nous permettre de comprendre leur signification replacée dans le vécu de Goya. Dans le dessin 117 de l'*Album C*, « *Lux ex tenebris* », une jeune femme, vêtue de blanc, apparaît sur un nuage dans un halo de lumière qui jaillit du livre qu'elle tient dans ses mains, une édition de la Constitution de Cadix de 1812, symbole de la Vérité qu'elle vient apporter aux hommes pour les arracher à l'obscurité dans laquelle ils étaient plongés. Dans le dessin suivant n° 118, « *Triunfo de la Justicia* », la balance, symbole de la justice, apparaît rayonnante dans un grand cercle lumineux, semblant descendre du ciel au-dessus d'une foule dont une partie exprime sa joie en dansant, tandis que l'autre partie demeure figée, comme effrayée par cette vision.

L'association entre lumière et Vérité se retrouve aussi dans le grand tableau conservé au musée de Stockholm connu de nos jours comme *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812*. Le titre originel du tableau, *La Verdad*,

<sup>2</sup> Maurice AGULHON, « Un usage de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle : l'allégorie de la République », *Romantisme, Mythes et représentations de la femme*, vol. 6, n° 13, 1976, p. 144.

*el Tiempo y la Historia*, correspond aux trois personnages allégoriques qui y sont représentés : le Temps n'est plus porteur de la Mort comme il l'était dans *Las Viejas*<sup>3</sup>, au contraire le sablier plein qu'il tient dans sa main gauche annonce une ère nouvelle qui sera celle de la Vérité incarnée par le personnage qu'il guide de sa main droite. Cette jeune femme, vêtue de blanc, a la poitrine à demi nue pour rappeler le symbolisme traditionnel de la vérité qui n'admet pas d'être dissimulée sous une quelconque apparence. Elle porte dans une main une édition de la Constitution de Cadix et dans l'autre un sceptre symbole du pouvoir, tandis qu'une autre jeune femme assise et presque entièrement nue, image de l'Histoire au début d'une ère nouvelle, écrit avec une plume sur quelques feuillets les événements récents en foulant aux pieds les gros ouvrages contenant les chroniques passées.

Il ne fait aucun doute que ces trois œuvres – les deux dessins qui se suivent dans l'*Álbum C* et le tableau de Stockholm – sont complémentaires et qu'elles s'inscrivent idéologiquement dans le courant de pensée des libéraux radicaux défenseurs de la Constitution de 1812 : elles sont donc antérieures aux gravures des *Desastres de la guerra* et ont été produites entre la promulgation de la Constitution de Cadix (mars 1812) et le rétablissement de la monarchie absolue (mai 1814), et non entre 1814 et 1823, dates proposées par Gassier pour tous les dessins de l'*Álbum C*. La métaphore de la lumière victorieuse des ténèbres est un autre signe confirmant la datation des trois œuvres. Cette métaphore, empruntée au symbolisme chrétien, qui est fréquente dans les écrits des philosophes français du XVIII<sup>e</sup> siècle, comme l'ont montré les travaux de Michel de Certeau<sup>4</sup>, est particulièrement récurrente dans les textes de tous genres publiés en Espagne en 1812-1813 au lendemain de l'approbation de la Constitution de Cadix. Nous allons voir que les changements

---

<sup>3</sup> En dépit de cette opposition symbolique entre représentation de la mort et de la naissance, les deux figures du Temps sont identiques physiquement, l'une inclinée vers la droite, l'autre vers la gauche. Cette similitude confirme la proximité chronologique de la création des deux tableaux (1810-1812 pour *Las Viejas* et 1813 pour la *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812* suivant la lecture qu'en propose l'historienne américaine Eleanor A. Sayre à laquelle je souscris de préférence à celle de Gassier qui l'identifiait avec les tableaux peints pour le palais de Godoy et la datait de 1797-1800.

<sup>4</sup> Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, chap 4, « La formalité des pratiques : du système religieux à l'éthique des Lumières », Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1975. Voir mon livre *Goya politique*, Cabris, Sulliver, 2011, p. 165.

qui affectent ces mêmes représentations allégoriques dans les planches des *Desastres de la guerra* attestent au contraire que celles-ci sont postérieures au rétablissement de l'absolutisme.

L'allégorie de la Justice est représentée deux fois dans les « *Caprichos enfáticos* ». Elle apparaît d'abord au second plan de la gravure 69, « *Nada. Ello lo dice* »<sup>5</sup>, éclairée par un rayon de lumière, derrière le cadavre qui se soulève dans son sépulcre, mais la balance qu'elle tient est en déséquilibre, signe du triomphe de l'arbitraire consubstantiel à la monarchie absolue.



*Desastres de la guerra* n° 69, « *Nada. Ello lo dice* » (détail)  
©Trustees of the British Museum

Cette présence de la balance confirme l'interprétation politique qu'il faut donner à la légende, plutôt que la lecture religieuse mettant en doute l'existence d'un au-delà qui a été retenue par Todorov<sup>6</sup> : « *Nada* » signifie non pas l'absence de vie éternelle, mais l'anéantissement total de l'Espagne causé par la guerre et le retour de l'absolutisme. En ce sens la planche 69 est une anticipation de la planche 72,

<sup>5</sup> Tel était le titre original donné par Goya à cette gravure, qui a été modifié en « *Ello dirá* », plus ambigu, par l'Académie dans son édition de 1863. On lira avec profit l'analyse de la planche par José Manuel Matilla dans le catalogue de l'exposition *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 338-340.

<sup>6</sup> Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 186-188.

« *Las resultas* », dans laquelle une femme en robe blanche, étendue sur le sol, est dévorée par des vampires : c'est l'image de la Nation, l'Espagne à l'agonie, ce qui est le « résultat » de cinq années de guerre dont les conséquences sont encore aggravées par la rapacité et la cruauté des gouvernants de la monarchie restaurée.



*Desastres de la guerra*, n° 79 : « *Murió la Verdad* »  
© Trustees of the British Museum

La gravure 79, « *Murió la Verdad* », réunit les allégories de la Vérité et de la Justice. La belle jeune femme en robe blanche symbolisant la Vérité gît cette fois sur le sol, illuminée par un halo de lumière et la tête couronnée de lauriers. Tout en elle est paisible, comme si elle était seulement assoupie. Elle est entourée par un cercle de moines, munis de pelles et de pioches pour l'enterrer, sous les yeux d'un évêque qui dirige les opérations et de la Justice en larmes, qui se couvre le visage pour ne pas voir la scène. La gravure 80, « *¿Si resucitará?* », prolonge la précédente. Elle nous montre la Vérité rayonnante de lumière, essayant de se redresser dans sa sépulture en dépit des efforts de ses fossoyeurs qui ne semblent pas pouvoir maîtriser les rayons lumineux qui forment une barrière protégeant le corps de la

jeune femme. Même si la forme interrogative de la légende ouvre pour le lecteur une lueur d'espoir après les images pessimistes qui précèdent, ces représentations de la mort de la Vérité s'opposent aux images euphoriques des années précédentes. Et cette opposition est encore renforcée par les ténèbres dominantes dans les trois gravures 69, 79 et 80, qui contrastent avec la lumière resplendissante des trois œuvres antérieures.

On retrouve encore la notion de vérité dans la gravure finale de la collection (n° 82), intitulée « *Esto es lo verdadero* » : la jeune femme à la poitrine nue et la tête couronnée, illuminée par un grand cercle solaire, rappelle les images antérieures de la Vérité convoquées par la légende de la planche, mais le panier de fruits posé à ses pieds, l'agneau qui l'accompagne et les gerbes de blé amoncelées à sa gauche évoquent aussi Cérès, la déesse de l'abondance, qui accueille à bras ouverts un vieux paysan portant une houe. Comme le suggère Frédéric Prot<sup>7</sup>, on peut voir dans cette image idyllique de prospérité une réactivation du mythe archaïque de l'Âge d'or. J'ajouterai que, comme chez Ovide et Virgile, cette image idyllique est aussi le lieu poétique de la paix qui s'oppose au monstre cruel de la guerre représenté dans la planche précédente. Cette opposition ne se limite d'ailleurs pas aux deux planches constituant le diptyque final : à tous les niveaux (paix VS violence, abondance VS famine, mais aussi la vérité, « *lo verdadero* » VS les « *tristes presentimientos* » de la planche 1), la planche 82 prend le contrepied des images négatives qui se sont accumulées tout au long de la collection. Même si ce n'est que de façon utopique, cette réactualisation du mythe archaïque donne un contenu plus concret à l'horizon d'attente d'un avenir meilleur créé par les planches 78, dont je parlerai plus loin, et 80.

---

<sup>7</sup> Frédéric PROT, « Régimes d'historicité dans les *Désastres de la guerre* : crise du temps et crise du récit », *Les Langues Néo-latines*, décembre 2016, p. 17.



*Desastres de la guerra, n° 80 : « ¿Si resucitará? »  
©Trustees of the British Museum*



*Desastres de la guerra, n° 82 : « Esto es lo verdadero »  
©Trustees of the British Museum*

Je soulignerai, pour conclure ce premier point, l'utilisation politique faite par l'artiste de ces allégories renvoyant à des idéaux traditionnellement abstraits. Chez Goya les symboles sont rarement abstraits : chacun des idéaux convoqués possède une référence concrète qui évolue en fonction de la conjoncture et qui, de positive dans les œuvres datées de 1812-1813, devient négative dans celles de 1814-1815. D'où l'importance de la datation précise établie ci-dessus qui donne une plus grande cohérence à l'analyse du corpus et qui permet de mieux comprendre les prises de position idéologiques de l'artiste.

### **L'animalisation**

Je poserai le problème de l'animalisation dans les *Desastres de la guerra* à deux niveaux, l'un concernant les humains dans la première partie de la collection, l'autre les animaux dans la troisième partie.

#### ***L'animalisation des figures humaines***

La collection s'ouvre sur deux scènes (gravures 2 et 3) d'une extrême violence où les rôles de victimes et de bourreaux s'inversent d'une image à l'autre, affirmant d'entrée de jeu l'anti-manichéisme de Goya. La première « conséquence fatale » de la guerre, pour reprendre le titre donné par Goya à sa collection, ce sont les excès des deux camps, c'est la folie meurtrière qu'elle provoque chez tous les combattants, une folie que Goya condamne au nom de la Raison dans la légende commune aux deux planches « *Con razón o sin ella* ». Dans la gravure n° 2, les soldats français forment un groupe compact, dépourvu de visage, totalement inhumain face aux visages pleinement expressifs de leurs futures victimes. Dans la gravure n° 3, le geste du combattant espagnol, qui lève sa hache le plus haut possible au-dessus de sa tête pour frapper avec le maximum de force son adversaire à terre, exprime toute sa fureur incontrôlée. Cette opposition entre Raison et Dérison (« *Con razón o sin ella* ») pose d'emblée la question fondamentale de la différence entre l'homme, en tant qu'être doué de raison, et l'animal ou le monstre qui en est privé, comme Goya l'affirmait déjà dans les *Caprichos* (« *El sueño de la razón produce monstruos* »).

Cette dialectique entre Raison et Dérison est reprise dans les deux gravures suivantes qui mettent en scène cette fois des femmes, censées être naturellement moins violentes que les hommes, mais pas nécessairement plus raisonnables. Les femmes sont souvent dans les *Desastres de la guerra* des modèles de courage (le mot « *valor* » est employé deux fois dans les légendes des planches 4, « *Las mujeres dan valor* », et 7, « *¡Qué valor!* », mettant en scène des combattantes, alors qu'il n'est jamais utilisé pour des combattants). Mais les femmes peuvent aussi, comme le montre la planche 5, se transformer en bêtes sauvages, comme celle qui plante furieusement sa lance dans le ventre d'un soldat ennemi. La légende « *Y son fieras* », qui prolonge la précédente (« *Las mujeres dan valor* »), constitue en fait son contrepoint négatif et invite le lecteur à établir la frontière nécessaire entre le courage relevant du sentiment patriotique et la cruauté irraisonnée propre aux bêtes sauvages.



*Desastres de la guerra*, n° 2 : « *Con razón o sin ella* »

©Trustees of the British Museum



*Desastres de la guerra, n° 3 : « Lo mismo »*

©Trustees of the British Museum



*Desastres de la guerra, n° 5 : « Y son fieras »*

©Trustees of the British Museum

Cette Dérailson est l'objet de la première partie de la collection (planches 2 à 47) qui multiplie les images de militaires aux visages monstrueux (planches 9, 11, 31, 33) et de cadavres horriblement mutilés, décapités ou empalés à un arbre (planches 33, 37, 39), dans une escalade de la cruauté impliquant les hommes comme les femmes. La violence est traduite par l'importance du champ lexical de la mort : « enterrar » (18), « muertos » (39 et 63), « muerte » (62), « espirar » (53), « cementerio » (56 et 64), « murió » (79). Mais elle ressort particulièrement des termes employés pour qualifier les acteurs qui sont autant d'appels au jugement du lecteur :

- les hommes et les femmes qui s'acharnent avec une fureur irrationnelle contre un cadavre qu'ils traînent dans les rues sont rabaissés au rang de « *Populacho* » (planche 28), qui est défini par le *Diccionario de Autoridades* (1737) comme « *Despectivo - Parte ínfima de la plebe* », et aussi comme « *Multitud en revuelta o desorden* », les deux acceptions étant ici réunies à la valeur péjorative,



*Desastres de la guerra*, n° 28 : « *Populacho* »

©Trustees of the British Museum

- les soldats qui tirent dans le dos d'un prisonnier attaché à un arbre sont traités de « *Bárbaros* » (planche 38), mot qui désignait pour Covarrubias au XVII<sup>e</sup> siècle des êtres privés de « raison » : « [...] *los esquivos que no admiten la comunicación de los demás hombres de razón que viven sin ella llevados de sus apetitos, y finalmente los que son desapiadados y crueles* »,

- et comment expliquer la délectation que semble éprouver l'officier qui s'est confortablement installé face à un arbre pour contempler le combattant ennemi qui y est pendu (planche 36) ? Les interrogations récurrentes « *¿Por qué?* », « *No se puede saber por qué* » (planches 32, 35) soulignent l'impossibilité de toute explication rationnelle de comportements qui sont jugés insupportables (planche 26, « *No se puede mirar* »).

### ***Les allégories animales***

On trouvait déjà des allégories animales à valeur satirique dans les *Caprichos* (1799), en particulier la série centrale des « *Asnerías* » (planches 37-42) où la figure de l'âne sert à dénoncer l'ignorance des maîtres d'école et des médecins, ou l'orgueil des aristocrates, selon une tradition le plus souvent empruntée à la culture populaire. Si les oiseaux de proie et les chauves-souris, présents dans les *Caprichos*, réapparaissent dans les *Desastres de la guerra*, on passe à un autre niveau. Le changement de registre est annoncé dès la gravure initiale des *Desastres de la guerra*, avec les animaux symbolisant les puissances du mal qui s'agitent dans les ténèbres du second plan et semblent menacer le personnage central agenouillé, rappelant la figure du Christ au mont des Oliviers. Mais c'est dans la troisième partie de la collection qu'apparaît une forme nouvelle de dénonciation politique, inspirée par le poème héroï-comique *Gli animali parlanti* (1802) du poète italien Giovanni Battista Casti (1724-1803), grand voyageur d'esprit voltairien de l'Europe des Lumières. Goya a pu utiliser la traduction du poème publiée en 1813 par Francisco Rodríguez de

Ledesma<sup>8</sup>, personnalité libérale qui avait présidé les Cortes de Cadix et qui a ajouté au poème de Casti une préface, destinée aux lecteurs espagnols, qui insiste sur l'intentionnalité politique de l'œuvre, comme le montre l'extrait suivant :

*¡Pueblo español! Tú has gemido largos años bajo las cadenas de la arbitrariedad y de la más dura opresión: lee pues este Poema, que en boca de animales te pinta al natural los extravíos de los hombres, y al paso que verás en él la depravación de un gobierno arbitrario, la venalidad servil de sus ministros, la bajeza de los viles y orgullosos cortesanos, y la voluptuosidad e intemperancia de todos estos actores, aprenderás a conocerlos, y a tantos otros sus auxiliares subalternos, que concurrieron de acuerdo a forjar tus grillos pasados, y a tratarte como bestia de carga y freno<sup>9</sup>.*

*Les animaux parlants* décrivent le fonctionnement d'une « zoocratie » dans laquelle chaque animal occupe une fonction politique : le Lion est le Roi, le Renard qui était le Premier Ministre est supplanté par le Chien, ennemi du Cheval, etc. Les débats entre les différents personnages et les conflits qui les opposent permettent de dénoncer les haines, les intrigues, les terribles luttes pour le pouvoir et de poser à terme la question du meilleur régime politique possible.

Les planches 71 à 76 et 78 des « *Caprichos enfáticos* » fonctionnent aussi comme une espèce de zoocratie dans laquelle des figures humaines ou hybrides, mi-humaines et mi-animales, alternent avec celles d'animaux dont certains conservent la même fonction que dans le poème de Casti ou jouent un rôle identique : le Renard comme Premier Ministre, le Hibou comme ecclésiastique et conseiller du roi, le Cheval comme défenseur de la démocratie et le Chien comme personnage opportuniste. Mais Goya supprime le Lion et l'Eléphant, qui étaient sans doute trop nobles pour la Cour qu'il voulait montrer et ajoute par contre deux figures

<sup>8</sup> Il est également possible que Goya ait eu connaissance de la traduction complète que Juan Antonio Llorente aurait faite en 1812-1813, comme il l'affirme dans sa *Noticia biográfica de D. Juan Antonio Llorente, o memorias para la historia de su vida escritas por él mismo* (Paris, 1818). Cf. Marcial CARRASCOSA ORTEGA, « Giambattista Casti traducido por un cesante anónimo: reflexiones en torno a su identidad », *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 18, 2011, p. 100, note 11.

<sup>9</sup> Cité par Jesusa VEGA, *Fatales consecuencias de la guerra por Francisco de Goya Pintor*, Madrid, Turner, 1992, p. 46.

négatives qui conviennent mieux à l'image qu'il veut en donner : les vampires et les oiseaux de proie. En outre, et c'est là une autre différence plus importante, les animaux mis en scène par Goya ne sont pas des « animaux parlants » : leurs discours sont remplacés par les légendes des gravures et par les textes qui y sont parfois intégrés, comme c'est le cas dans la gravure 74 « *Esto es lo peor* », où un Renard est en train de signer sur un parchemin un décret qui est sans doute la condamnation à mort de tous les hommes enchaînés qui se pressent derrière lui. On remarquera le rôle joué par l'ecclésiastique qui tend l'encrier où le Renard trempe sa plume. Mais ce que le lecteur peut lire sur le manuscrit, c'est le nom de Casti et la traduction d'un vers du poème italien : « *Misera humanidad, la culpa es tuya* », traduction affaiblie parce que le poème ne parlait pas de « malheureuse humanité », mais d'« humanité esclave » (« *chiava umanità* »), adjectif qu'on ne peut comprendre qu'en le replaçant dans le contexte du chant 21 du poème que je cite dans sa traduction espagnole de 1840<sup>10</sup> :

[...] *mientras haya en el mundo quien pueda sacrificar millares de víctimas sin riesgo de su persona como y cuando le agrade, esclava humanidad, no te duelas de su barbarie que es tuya la culpa. Está fuera de duda que el género humano tiene extremada simpatía por la esclavitud, ¿a qué pues gastar el aliento en vanas palabras?*

On peut lier cette scène à celle de la planche 71, « *Contra el bien general* », où un monstre hybride à tête d'homme mais aux ailes de vampire et aux griffes d'oiseau de proie (image qui renvoie sans doute à Ferdinand VII) rédige un recueil de lois que la légende permet d'identifier comme étant celles qui rétablissent l'ancien régime de la monarchie absolue.

Les vampires ainsi présentés comme un signe distinctif de l'absolutisme, on les retrouve en train de dévorer le cadavre de l'Espagne à l'agonie, dans la planche 72, « *Las resultas* », que nous avons déjà commentée.

---

<sup>10</sup> *Los animales parleros. Poema épico escrito en verso italiano y traducido en prosa castellana por J.M.L. y M.F.*, Barcelona, Ramón Martín Indar, y Madrid, Boix, 1840.



*Desastres de la guerra, n° 74 : « Esto es lo peor »*

©Trustees of the British Museum



*Desastres de la guerra, n° 71 : « Contra el bien general »*

©Trustees of the British Museum

Dans la planche 73, « *Gatesca pantomima* », image de la Cour de Ferdinand VII, c'est un chat, animal diabolique, souvent associé aux sorcières dans les *Caprichos*, qui représente le Roi, assis sur son trône et écoutant les conseils d'un énorme hibou, tandis qu'une figure d'ecclésiastique encapuchonné s'incline respectueusement à ses pieds.

La planche 75, « *Farándula de charlatanes* », offre une autre image de la Cour : une figure hybride à tête d'oiseau, couverte d'un habit d'ecclésiastique, semble prêcher à une foule d'animaux âne, cochon, renard, chien et perroquet entourés dans la pénombre du second plan par un groupe compact de personnages dont un est coiffé d'une couronne nobiliaire.



*Desastres de la guerra*, n° 76 : « *El buitre carnívoro* »  
©Trustees of the British Museum

On interprète généralement le grand vautour aux ailes rognées de la planche 76, « *El buitre carnívoro* », comme une représentation dégradée de l'aigle napoléonien vaincu par le peuple espagnol qui le chasse avec une fourche, tandis que sur la droite ses troupes battent en retraite. Cette évocation de la guerre peut surprendre dans un ensemble portant sur la période postérieure au retour de Ferdinand VII. Il

ne peut se comprendre, comme le souligne justement Claudette Dérozier<sup>11</sup>, que si on considère que le combat des patriotes libéraux contre les Français était aussi un combat pour la liberté. Le vautour ne représente donc pas seulement Napoléon, mais l'oppression en général.

Au vautour de la planche 76 répond dans la première planche du diptyque final intitulée « *Monstruo cruel* » un animal (chien ou loup) gigantesque, déjà ébauché à l'arrière-plan de la gravure 40, « *Algún partido saca* », qui apparaît maintenant en train d'avaler des êtres humains minuscules. Succédant aux images des vampires et des vautours, il est là pour rappeler les ravages de la guerre, mais aussi ceux causés par la répression exercée par Ferdinand VII à l'encontre des libéraux.



*Desastres de la guerra*, n° 81 : « *Monstruo cruel* »  
© Trustees of the British Museum

Je terminerai par l'examen de la planche 78, « *Se defiende bien* », où le cheval blanc est une représentation allégorique positive des libéraux qui luttent contre la

<sup>11</sup> Claudette DÉROZIER, *La Guerre d'indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Lille, Atelier de Reproduction des thèses, 1976, p. 956.

meute des loups et des renards de l'absolutisme sous le regard de chiens étrangement passifs. Cette passivité ne peut se comprendre qu'en faisant appel une fois de plus au poème de Casti dont elle est directement inspirée : le cheval, qui représente la Raison et la monarchie constitutionnelle, y apostrophe en ces termes le chien, qui était d'abord partisan des libéraux mais qui se rallie finalement par intérêt à l'absolutisme : « *Te creo próximo a abandonar la senda de la razón para entrar en la de la injusticia* ». On peut y voir une dénonciation de la défection de certains libéraux ralliés au pouvoir absolu de Ferdinand VII, mais la planche est aussi une prise de position en faveur du système de la monarchie constitutionnelle, identifié par Casti avec « la raison », que Goya espère encore voir triompher : la légende qui témoigne de sa confiance dans la force du libéralisme va dans le même sens que celle de la planche 80, annonçant une possible résurrection de la Vérité.



*Desastres de la guerra*, n° 78 : « *Se defiende bien* »

©Trustees of the British Museum

### *Los animales parleros...*

Succédant à l'animalisation des êtres humains qui se massacraient dans les scènes de guerre, les animaux — loups, vampires, renards et oiseaux nocturnes représentant la Cour de Ferdinand VII —, disent aussi la bestialité de l'homme. Si Goya s'est inspiré du poème de Casti, il a renouvelé la zoocratie du poète italien, qui était une condamnation générale de l'absolutisme, en lui donnant un référent politique concret. Les situations qu'il a mises en scène constituent une dénonciation des principales décisions politiques qui ont marqué la restauration de 1814 : l'abolition de la Constitution de 1812 et le rétablissement des lois fondamentales de l'Ancien Régime avec la restitution à la noblesse de ses privilèges et de ses propriétés, la collaboration étroite avec l'Eglise présente dans la quasi-totalité des gravures et les mesures répressives prises à l'encontre des libéraux. Les « *Caprichos enfáticos* » sont ainsi, selon l'expression de Pierre Gassier « le plus violent réquisitoire qu'un artiste ait osé lancer contre les hommes de son temps »<sup>12</sup>. Un réquisitoire qui de toute évidence rendait impossible la publication de la collection tant que Ferdinand VII était au pouvoir et que la conjoncture politique de l'Espagne du XIX<sup>e</sup> siècle ne devait rendre possible que près d'un demi-siècle plus tard.

### **Conclusion**

Dans la conclusion de son poème (chant 26), Casti écrit :

*Mi deseo no se equivoca, la libertad y la seguridad, conocidas ahora solamente de nombre entre nosotros, y premio digno para todo corazón que aprecia la justicia, derramarán tal vez algún día sobre la tierra la siempre deseada y única disputada felicidad [...].*

*¡Ven, o razón santa! Resplandece, rayo amigo de la verdad: resplandece y destierra la ignorancia y las preocupaciones antiguas, vuelva contigo la razón a nuestro seno, y fije su mansión en la tierra*<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Pierre GASSIER, *Goya témoin de son temps*, Paris-Fribourg, Office du Livre, 1983, p. 240.

<sup>13</sup> *Los animales parleros...*, op. cit., p. 176-177.

On mesure la similitude profonde entre ce texte de Casti et les allégories de Goya : la même image inspirée par la tradition religieuse (la lumière qui illuminera la terre), le même appel à la Raison qualifiée de « *santa* » et associée à la Vérité, le même espoir d'un avenir de Liberté, de Justice et de Bonheur, assorti d'une nuance hypothétique (« *tal vez* ») équivalent au futur employé par Goya dans la légende de la planche 80. Cette similitude confirme que les deux œuvres, en dépit de leur différence générique, participent d'un même courant idéologique qui se développe au sein de l'élite éclairée européenne dans le contexte historique tourmenté des années 1800. C'est précisément le contexte historique propre à l'Espagne des années 1800-1815 qui explique l'importance nouvelle que prend l'allégorie dans l'œuvre de Goya, principalement utilisée comme vecteur d'idées politiques dans des œuvres de genres différents (peinture, gravure, dessin) produites pendant les années de guerre et de l'immédiat après-guerre. Le choix de ces allégories est directement dicté par l'évolution du contexte historique et il reflète fidèlement le vécu de Goya et les sentiments qui l'animent : l'euphorie qu'il éprouve au lendemain de l'approbation de la Constitution de Cadix et de la fin de la guerre cède la place à une dysphorie encore teintée d'un certain espoir après le rétablissement de la monarchie absolue. Mais le pessimisme qui se manifeste dans les gravures des *Desastres de la guerra* n'est pas démobilisateur : il semble au contraire insuffler à l'artiste une force combative nouvelle à travers laquelle s'exprime son engagement politique en faveur de la monarchie constitutionnelle. Un tel positionnement permet de rattacher l'artiste à ce courant politique du libéralisme que les historiens espagnols ont baptisé « *doceañismo* ». On peut même dire que c'est à travers ces allégories que s'affirment le plus clairement les fondements idéologiques et éthiques de l'engagement de Goya, exprimé au moyen de quelques concepts-clés qui se répètent dans les légendes de ses différentes œuvres : la Raison, la Justice et la Vérité. Un engagement qui donne un contenu concret aux concepts abstraits exaltés par les intellectuels de son temps, et qui fait de Goya en ce XIX<sup>e</sup> siècle naissant un véritable peintre politique.