

Œuvres de guerre et tauromachie chez Goya

Violence et fascination

Ozvan Bottois

Université Paul Valéry – Montpellier 3

Dans les années 1810, Goya grava deux séries essentielles : la *Tauromaquia*, composée de trente-trois planches, mise en vente en 1816, et *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte*¹, collection initiée en 1810 mais publiée non intégralement bien après la mort de l'artiste, en 1863, sous le titre *Los Desastres de la guerra*. Ces deux suites gravées, qui font encore couler beaucoup d'encre, ont notamment en commun de mettre en scène la violence des hommes.

Deux séries pour une guerre ?

Depuis quelques années déjà, certains auteurs ont insisté sur la nécessité de rapprocher ces deux recueils d'estampes du contexte douloureux de la guerre d'Indépendance (1808-1814), dans l'optique de faire de Goya le pourfendeur de la barbarie humaine. À titre d'exemple, José Manuel Matilla, conservateur en chef des dessins et estampes du musée du Prado, invite dans le catalogue de l'exposition *Goya en tiempos de guerra* à corréler la *Tauromaquia* aux *Desastres de la guerra*, c'est-à-dire à comprendre la série tauromachique comme une dénonciation de la brutalité des êtres humains :

La brutalité, explicite dès la première image de la série, devient une caractéristique intrinsèque de la *fiesta de los toros*. En ce sens, nous

¹ Il s'agit ici du titre de l'exemplaire offert par Goya à Ceán Bermúdez, aujourd'hui conservé au British Museum à Londres. Le titre complet, manuscrit, est : *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España con Bonaparte Y otros caprichos enfáticos en 85 estampas. Inventadas, dibujadas y grabadas por el pintor original D. Francisco de Goya y Lucientes. En Madrid.*

pouvons interpréter cette caractérisation de ses protagonistes comme une critique cachée de la barbarie humaine exprimée à travers la tauromachie [...]².

Plus loin, en s'appuyant notamment sur les similitudes des tenues de certains des protagonistes de la *Tauromaquia* et de celles des personnages des *Desastres de la guerra* ou du *Dos de Mayo*, José Manuel Matilla poursuit :

La relation formelle et conceptuelle entre la *Tauromaquia* et les *Desastres* se manifeste clairement dans l'estampe qui représente le *Desjarrete de la canalla....* De telles coïncidences sont révélatrices de la manière de travailler de Goya autour de 1814 et du transfert formel entre ses compositions picturales et ses séries d'estampes [...]. Mais ils ouvrent également la voie à une des questions qui a généré le plus de littérature au cours des dernières décennies qui concerne la signification ultime de la *Tauromaquia* : son lien avec le contexte historique de la Guerre d'Indépendance et la charge critique contre la violence irrationnelle de l'être humain. De ce point de vue, la composition décrite ne peut pas être simplement comprise comme une illustration de l'histoire du *toreo*, il faut au contraire l'interpréter comme une scène de combat similaire à celles représentées dans les *Desastres* [...]³.

² José Manuel MATILLA traduit de l'espagnol, dans le catalogue de l'exposition *Goya en tiempos de guerra*, Manuela B. Mena Marqués (dir.), Museo del Prado, Madrid, Edición del Museo del Prado, 2008, p. 412 : « *La brutalidad, explícita desde la primera imagen de la serie, deviene en característica intrínseca de la fiesta de los toros. En este sentido, podemos interpretar esta caracterización de sus protagonistas como una crítica encubierta de la barbarie humana expresada a través de la tauromaquia [...]* ».

³ *Ibid.*, p. 416-418 : « *La relación formal y conceptual entre la Tauromaquia y los Desastres se manifiesta claramente en la estampa que representa el Desjarrete de la canalla.... Tales coincidencias son reveladoras del modo de trabajar de Goya hacia 1814 y del trasvase formal entre sus composiciones pictóricas y sus series de estampas [...]. Pero también ponen sobre la pista de una de las cuestiones que más literatura ha generado en las últimas décadas a propósito del sentido último de la Tauromaquia: su vinculación con el contexto histórico de la Guerra de la Independencia y la carga crítica hacia la violencia irracional del ser humano. En este sentido, la composición que se describe no puede ser sólo entendida como una ilustración sobre la historia del toreo, sino que cabe interpretarla como una escena de combate similar a las representadas en los Desastres [...]* ».

Une telle observation, si elle soulève une question essentielle, n'en appelle pas moins deux remarques. En premier lieu, Álvaro Martínez-Novillo a démontré, en réfutant l'interprétation de Nigel Glendinning qui voyait une continuité par l'absurde entre les deux séries gravées de Goya⁴, que la tenue des mamelouks retenue par le peintre dans certaines planches de la *Tauromaquia* correspond à ce que l'artiste put voir à Madrid au cours de l'occupation française, et non à une décision fantaisiste à caractère grotesque⁵. Ensuite, il faut signaler que cette similitude vestimentaire ou physiognomique peut également s'expliquer par le fait que Goya, à l'instar de beaucoup d'autres artistes et comme en témoigne l'analyse de l'ensemble de sa production, puise dans un répertoire de formes progressivement constitué, en opérant des déplacements de signification en fonction des contextes d'utilisation de ces mêmes formes. De ce point de vue, nous pouvons relever des similitudes entre les visages des quelques personnages qui composent le « public » de la *Tauromaquia* et ceux qui apparaissent, comme acteurs ou « spectateurs », dans les planches des *Desastres de la guerra*.

Néanmoins, ces similarités existent au sein de différences fondamentales, dans la mesure où le public de la *Tauromaquia* est clairement séparé des protagonistes du spectacle tandis que le « public » du « spectacle de la guerre » semble plus souvent mêlé aux acteurs dans les gravures des *Desastres*. Or ce choix ouvre des perspectives stimulantes, si l'on se souvient avec Jesusa Vega de la dimension théâtrale insufflée par Goya à ses compositions dans son recueil consacré aux combats entre les Français et les Espagnols⁶. Dimension qui peut amener à se demander si Goya ne fait pas aussi, précisément, de l'horreur de la guerre, un spectacle à contempler voir « *Tampoco* », planche n° 36 des *Desastres*.

⁴ Pour plus d'information, voir : Javier BLAS (dir.), *Tauromaquias. Goya y Carnicero*, Madrid, Edición de la Fundación Cultural MAPFRE VIDA, 2005, p. 193.

⁵ Voir Álvaro MARTÍNEZ-NOVILLO, « La *Tauromaquia* en su contexto histórico », *Francisco de Goya, grabador: Instantáneas*, vol. *Tauromaquia*, Madrid, Calcografía Nacional, Ediciones Turner, 1992, p. 17-40. En s'appuyant sur la presse de l'époque, il invalide la thèse d'une représentation anachronique et fantaisiste de la *corrida* par Goya.

⁶ Jesusa VEGA, « Goya y el dolor de la guerra de España », *Francisco de Goya. Desastres de la guerra. Colecciones Fundación MAPFRE*, catalogue de l'exposition, Madrid, Fundación MAPFRE, 2015, p. 25, nous traduisons : « [Goya] a construit une œuvre réaliste et vraisemblable en créant une illusion scénique qui nous implique comme spectateurs. En outre, il y a dans les épigraphes une volonté d'impliquer le spectateur dans cette illusion scénique sans que les personnages ne s'adressent directement à lui ».

Une histoire politique de la corrida

Avant de poursuivre, il convient de préciser notre hypothèse concernant la *Tauromaquia* de Goya⁷. Nous savons que le contexte de l'après-guerre fut particulièrement difficile, y compris pour le peintre⁸. Nous savons également que l'histoire de la corrida est une histoire politique. L'histoire d'une expérience libérale, de la conquête, ou plutôt de la reconquête, par le peuple, de l'art de toréer ; une histoire politique qui s'achève à l'époque de Goya⁹. Ainsi, il faut envisager la possibilité qu'en représentant l'histoire de la tauromachie, l'artiste renvoie implicitement à l'expérience libérale de Cadix, à laquelle il ne pouvait pas se référer directement, et non à la guerre contre l'envahisseur français. La manière retenue par le peintre, la disparition des nobles du sable des arènes à partir de la planche n° 14 de la *Tauromaquia*, c'est-à-dire vers le milieu du recueil l'importance symbolique des estampes placées au milieu des séries gravées par Goya étant de surcroît largement admise¹⁰, autorisent en effet à émettre une telle hypothèse.

Et les interprétations de Nigel Glendinning, qui identifient des revendications sociales dans les *Desastres de la guerra* exécutés dans les mêmes années, témoignent bien des préoccupations du peintre pour une société plus égalitaire :

À cette époque, il est évident que [Goya] ressent ouvertement de la compassion à l'égard des travailleurs, car presque tout le monde pensait qu'ils étaient les principaux héros et les victimes du conflit avec les envahisseurs français. Cependant, dans les gravures des

⁷ Pour une présentation plus détaillée de cette hypothèse, voir Ozvan BOTTOIS, « La *Tauromaquia* de Goya a la luz de su contexto: el problema de la interpretación », in G. M. BORRAS GUALIS, J. C. LOZANO LOPEZ y R. LUIS RUA (dir.), *Goya y su contexto*, Zaragoza, Edición de la Institución Fernando El Católico, 2013 p. 177-191.

⁸ J. VEGA, « Goya y el dolor de la guerra de España », *op. cit.*, p. 10, nous traduisons : « L'après-guerre fut, si tant est que cela soit possible, une période plus obscure encore que la guerre elle-même. Des délations perverses alimentées par la rancœur et l'envie suscitèrent un sentiment profond d'insécurité. Le fanatisme ignorant, la peur de la liberté et l'aversion de l'égalité firent que l'arrivée définitive de la paix fut le début d'un état de terreur qui n'aurait pas non plus sa place dans les mémoires ».

⁹ Pour plus de précisions, nous renvoyons le lecteur à deux ouvrages en particulier : Ángel ÁLVAREZ DE MIRANDA, *Le Taureau. Rites et jeux*, trad. H. Sopena, Portet-sur-Garonne, Loubatières, 2003 et Ramón PÉREZ DE AYALA, *Política y toros, Obra Completa*, vol. 12, Madrid, Renacimiento, 1925.

Desastres de la guerra, [...] il souligne l'inhumanité des classes aisées et leur manque de volonté pour aider leurs compatriotes les plus pauvres [...]. On peut dire que, dans ce contexte, sa motivation était plus humanitaire que politique ; même si des planches comme le *Desastre 61* « *Si son de otro linage* » ou le 54 « *Clamores en vano* » paraissent souligner la division entre classes comme un facteur de destruction de l'unité nationale au moment où son besoin se faisait le plus sentir. Il n'est pas difficile de déduire de ces estampes qu'elles prônaient plus de cohésion sociale et plus d'égalité, surtout si l'on tient compte de l'importance des idées démocratiques dans la presse de l'époque¹⁰.

Or cette préoccupation de Goya pour les classes populaires se retrouve également dans sa *Tauromaquia*, qui place le peuple au centre du dispositif de la corrida et non plus comme simple spectateur. Dans cette perspective, il est à noter que Nigel Glendinning précise, sans mentionner il est vrai la *Tauromaquia*, comment le peintre, dans ses œuvres des années 1812-1820¹¹, « semble en arriver à exprimer directement son adhésion aux libéraux »¹². Puis, à propos de *El entierro de la sardina*, l'historien anglais écrit : « Et peut être que le tableau montre l'empathie de l'artiste pour le potentiel subversif du peuple espagnol »¹³, non sans avoir expliqué

¹⁰ Nigel GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Marta García Gato (trad.), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 60-62, nous traduisons : « *En esa época, es evidente que [Goya] siente una abierta compasión por la gente trabajadora, ya que prácticamente todo el mundo pensaba que ellos eran los principales héroes y las víctimas del conflicto con los invasores franceses. Sin embargo, en los grabados de Los Desastres de la guerra, [...] subraya la inhumanidad de las clases altas y su falta de voluntad para ayudar a sus compatriotas más pobres [...]. Se puede decir que, en este contexto, su motivación era más humanitaria que política; aunque láminas como el Desastre 61 « Si son de otro linage » o el 54 « Clamores en vano » parecen subrayar la división de clases como un factor que destruye la unidad nacional cuando más se necesita. No es difícil deducir de estas estampas que se pedían más cohesión social y más igualdad, sobre todo teniendo en cuenta la importancia que tenían las ideas democráticas en la prensa de ese periodo ».*

¹¹ Sur la position de Goya durant la guerre d'Indépendance, nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage de Gérard DUFOUR, *Goya durante la Guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008.

¹² N. GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad...*, op. cit., p. 68 : « *parece [acudir a] expresar su alineamiento indirectamente con los liberales* ». Pour illustrer cette idée, l'auteur évoque notamment les tableaux et dessins mettant en scène l'Inquisition.

¹³ *Ibid.*, p. 75 : « *Y quizá en el cuadro se muestra la empatía del artista por el potencial subversivo del pueblo español* ».

auparavant l'absence de jugement négatif chez Goya à l'égard de cette distraction populaire...

Pour en revenir à notre hypothèse, la *Tauromaquia*, qui retrace l'histoire de la corrida, sa « démocratisation », sa conquête par le peuple, a ainsi sans doute moins à voir avec la violence de la guerre qu'avec une avancée libérale, même si celle-ci est à l'époque limitée au champ de la tauromachie. Une avancée libérale qui pourrait donc, par un jeu de miroir, renvoyer à celle de Cadix, de ses *Cortes* et de sa constitution.

La *Tauromaquia* fut mise en vente du vivant de l'artiste, en 1816, tandis que les *Desastres de la guerra* ne furent publiés qu'à titre posthume, en 1863, par la Calcografía Nacional de Madrid. Ce constat amène certains auteurs à supposer que la dénonciation de la violence de la guerre se fait aussi au travers de la corrida, Goya ne pouvant publier les *Desastres* en raison du contexte politique de l'après-guerre. Pour autant, l'artiste s'est chargé de mettre en scène les horreurs de la guerre dans les *Desastres* et il n'y a aucune raison de penser qu'il ait voulu le faire aussi, en même temps, au travers de la représentation de l'histoire de la corrida.

Un Goya moralisateur ?

Les nombreuses lectures partisanses d'un Goya pacifiste, bien pensant, hostile à toute forme de violence, soulèvent quelques réserves, fondées non pas tant sur la supposée moralité du peintre, mais sur ce que nous disent ses gravures, ou plutôt sur la signification possible de la répétition avérée de sujets violents dans son œuvre.

La période de la guerre d'Indépendance fut, aux yeux de tous, une période clef dans la vie de l'artiste⁴. Pour l'exégète, analyser le Goya des années 1810-1820 offre

⁴ Manuela B. MENA MARQUÉS, « El joven viajero », in M. B. MENA MARQUES (dir.), *Goya en tiempos de guerra*, catalogue de l'exposition, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 18, nous traduisons : « L'[exposition] actuelle, *Goya en tiempos de guerra*, fut conçue comme la continuation des précédentes, mais avec comme point de départ la période de transformation significative durant laquelle l'artiste décida d'emprunter un nouveau chemin. Les années de la Guerre d'Indépendance sont son point culminant [...], même si elle se conclut obligatoirement avec la période difficile de l'après-guerre et le retour de Ferdinand VII, quand les espérances des Lumières et des secteurs les plus avancés de la politique et de la société espagnoles, représentés d'une part par ceux qui

donc souvent l'occasion de proposer une interprétation de ce que fut ou de ce que ne fut pas le peintre. Ainsi, dans le catalogue de l'exposition *Goya en tiempos de guerra*, Manuela B. Mena Marqués, en décrivant le douloureux contexte de la guerre, postule un Goya bien spécifique, un Goya moralisateur :

Plus tard, la guerre dut supposer la déroute de ses idéaux et de son système de valeurs fondés sur les présupposés des Lumières. La folie, la cruauté et la violence ne furent pas siennes, comme on peut le lire dans tant d'études basées sur une ignorance romantique de son art, au contraire, il se servit de la première comme d'une métaphore visible de la stupidité humaine, tandis que la cruauté et l'ignorance sont en quelque sorte pour lui des vices consubstantiels de la nature de l'être humain, qu'en tant qu'homme du Siècle de la Raison il était porté à dénoncer, avec une forte charge moraliste, pour leur irrationalité. Son approche objective des choses et des personnes produit une incommodité lorsque l'on approfondit la signification de ses images, [...] jusqu'au moment où il devient évident que chez Goya, et ici sa subjectivité entre en jeu, l'être humain et ses actes n'en sortent jamais indemnes¹⁵.

Faire de Goya un moralisateur, mais aussi un artiste qui proposerait une vision « objective », impartiale de la guerre, est une tendance commune à de nombreux auteurs, soucieux de mettre un terme à la vision romantique de l'artiste¹⁶.

soutinrent le gouvernement de José Bonaparte et, d'autre part, par ceux qui, réfugiés à Cadix, réalisèrent les réformes de la Constitution de 1812, tournent court ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 19 : « *Más adelante, la guerra debió de suponer la quiebra de sus ideales y de su sistema de valores basados en los presupuestos de la ilustración. La locura, la crueldad y la violencia no fueron suyas, como se pueden leer en tantos estudios basados en una romántica ignorancia sobre su arte, sino que se sirvió de la primera como metáfora visible de la estupidez humana, mientras que la crueldad y la ignorancia son para él como vicios consustanciales de la naturaleza del ser humano, cuya irracionalidad, como hombre del Siglo de la Razón, le llevaba a denunciarlas con una fuerte carga moralista. Su aproximación objetiva a las cosas y a las personas produce incomodidad cuando se profundiza en el significado de sus imágenes, [...] hasta ese punto en que se hace evidente que en Goya, y ahí entra en juego su subjetividad, el ser humano y sus actos no salen bien parados nunca* ».

¹⁶ À titre d'exemple, on peut citer Janis Tomlison, qui écrit (nous traduisons) : « Sur les premières œuvres de la série [les *Desastres de la guerra*], dans lesquelles il représentait des blessés morts, est gravée la date de 1810. Goya continuera à créer des images impartiales et sans précédent des combats et des victimes de la guerre, des réfugiés fuyant à travers champs, avant de revenir à un sujet dont il

Néanmoins, la dimension « objective » des *Desastres de la guerra* demande à être largement nuancée, tant il est pernicieux, ainsi que le rappelle Pierre Francastel, de considérer l'œuvre d'art comme le simple reflet passif d'une réalité donnée¹⁷. En outre, Goya met en œuvre des procédés chers à l'esthétique romantique de son temps, pour intensifier l'aspect dramatique des images : point de vue rapproché, comme dans la planche n° 2, « *Con razón ó sin ella* », fragmentation de l'image, comme dans la planche n° 15, « *Y no hay remedio* », contrastes marqués d'ombre et de lumière, comme dans la planche n° 11, « *Ni por esas* », recours à des formes « organiques » plutôt que « mécaniques »¹⁸, etc.

Par ailleurs, la plupart, sinon tous ces auteurs, admettent en même temps l'irréductible ambiguïté des images produites par Goya, qui empêche toute interprétation définitive, à l'instar de Juliet Wilson-Bareau lorsqu'elle écrit :

Voir avec ses propres yeux est capital. Mais Goya sait aussi que toute vision est nécessairement subjective. En essayant de « lire » ses gravures, nous ne cessons de nous heurter au défi d'une

avait été le témoin direct : les effets de la famine qui dévasta Madrid de l'automne 1811 à l'été 1812. Finalement, il dépassa la dimension purement documentaire ou vraisemblable en créant les images qui sont depuis devenues les plus célèbres de la série, les figures démembrées, empalées sur les branches dentées d'arbres secs, dans lesquelles la forme humaine violée apparaît comme le symbole de la violence irrationnelle qui prend possession de la guerre » (Janis TOMLINSON, « En busca del héroe. Goya y Géricault (1814-1824) », *Goya en tiempos de guerra, op. cit.*, p. 86).

¹⁷ Pierre FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art* [1970], Paris, Gallimard, 2014, p. 117-118 : « Le témoignage de l'art est également un fait social. Il nous apporte des informations qui s'ajoutent à celles que nous tirons de l'étude des autres formes d'activité d'une époque. L'art ne constitue pas un doublet d'une autre expérience ou d'un autre langage ; il n'est pas une philologie ; il établit des connexions particulières entre les faits et les intentions. Il ne constitue pas le reflet d'une réalité fixée en dehors et avant lui. Il élabore un type d'objets mal connus, auxquels il est nécessaire d'accorder enfin une attention égale à celle qu'on donne aux langages et aux institutions. [...] L'image figurative ne traduit pas une expérience atemporelle, objectivement exacte, du monde extérieur. Elle est figurative et non projective. Elle est liée non pas tant à l'expérience sensorielle qu'à cette activité fabulatrice de l'esprit qui engendre, en dernière analyse, toutes les civilisations. L'espace et le temps figuratifs renvoient non aux structures de l'univers physique mais à celle de l'imaginaire ».

¹⁸ N. GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad...*, *op. cit.*, p. 12-13, nous traduisons : « J'étais intéressé par l'idée que Goya ait moins employé, pendant la Guerre d'Indépendance, les techniques de composition classiques, qui l'incitaient à centrer ses compositions, à construire les groupes en pyramide, à varier les postures des figures et les regards, ou à mettre l'accent sur les diagonales et leur point d'intersection, et qu'il ait adopté une tactique plus proche de celle de l'Allemand August Wilhelm Schlegel, en préférant les formes "organiques" aux formes "mécaniques" et en cherchant à saisir dans la forme même des œuvres l'esprit du sujet et les émotions appropriées, au lieu de leur imposer un schéma traditionnel ».

ambiguïté qui oblige à émettre une interprétation personnelle de ce qu'elles montrent et de la position adoptée par l'auteur¹⁹.

Si nous nous en tenons aux deux séries étudiées ici, cette ambiguïté irréductible s'explique également par leur qualité plastique, leur valeur artistique, comme le rappelle Jesusa Vega. L'historienne n'oublie pas de préciser, en citant certaines des sources visuelles de Goya – par exemple le *Torse du Belvédère* pour « *Esto es peor* », Desastre n° 37 –, que l'artiste neutralise aussi la violence, ne serait-ce que quelques instants, en la représentant. Pour autant, compte tenu de l'horreur du sujet, Jesusa Vega ne franchit pas le pas d'une esthétisation profondément et moralement neutralisante, voire littéralement renversante :

Ces conventions et ces qualités esthétiques permettent de soutenir le regard devant tant d'horreur. Ce n'est pas du plaisir que nous ressentons, en revanche nous faisons l'expérience du sublime terrible qui annule, ne serait-ce que l'espace d'un instant, notre capacité de jugement éthique. [...] Mais Goya nous offre une nouvelle fois la consolation de l'ambiguïté : dans ce regard passé au filtre de l'art où des « corps en état de décomposition » et des « corps modelés selon les conventions du classicisme » coexistent, il est aussi possible de trouver la dignité de l'être humain, que ni la douleur ni la faim ne peuvent abattre. La figure au premier plan de *Clamores en vano* (*Desastres* 54), transposition de la pose utilisée pour un exercice académique du dessin d'après nature, représentée ici en squelette en haillons, en est un exemple frappant. Néanmoins, ce moment suspendu par l'esthétique se dissipe lorsque nous prenons conscience de ce qui est réel. Et ceci aussi fut réel²⁰.

¹⁹ Juliet WILSON-BAREAU, « “Aprender a ver”. Hacia un mejor entendimiento del inventario de 1812 y de la obra de Goya », *Goya en tiempos de guerra*, *op. cit.*, p. 32, nous traduisons : « *Ver con los propios ojos es capital. Pero Goya sabe también que toda visión es necesariamente subjetiva. Al tratar de “leer” sus grabados, una y otra vez nos tropezamos con el reto de una ambigüedad que obliga a hacer una interpretación personal de lo que muestran y de la posición que ante ello adopta el autor* ».

²⁰ J. VEGA, « Goya y el dolor de la guerra de España », *op. cit.*, p. 24, nous traduisons : « *Estas convenciones y cualidades estéticas hacen posible sostener la mirada ante tanto horror. No es placer lo que sentimos, pero sí experimentamos lo sublime terrible que anula, aunque sea por un instante, nuestra*

De l'esthétisation à la fascination ?

Mais si les *Desastres de la guerra* de Goya occupent une place si importante dans l'histoire de l'art, sinon dans l'histoire générale, ce n'est pas uniquement en raison de leur qualité plastique ou de l'absence patente d'héroïsme caractéristique essentielle de la modernité de la série. L'ambiguïté évoquée précédemment confère à l'œuvre une épaisseur singulière qui participe de la résistance à l'interprétation qu'opposent les *Desastres de la guerra* au spectateur en ne livrant pas leur signification ultime.

Cette part d'indécision existe également du point de vue des titres, en dépit de leur apparente clarté. La supposée dénonciation de l'horreur mise en scène dans les *Desastres* semble à première vue indiquée ou renforcée par les légendes des différentes planches. Toutefois, nous sommes en droit de nous interroger sur une possible signification cachée de l'association pour le moins paradoxale de l'image et de son titre, particulièrement pour la planche n° 26, « *No se puede mirar* », qui montre délibérément des horreurs là où la légende énonce l'impossibilité de voir. Et il faut ici ajouter que Goya, dans les *Desastres*, à de rares exceptions près, n'*explique rien*, ni par l'image ni par le titre.

À nos yeux, toutes ces indécisions trahissent une fascination profonde pour la violence, tant l'artiste s'évertua à la mettre en scène, tant ses séries gravées esthétisent la violence, non seulement au travers de la qualité plastique de sa représentation, mais également au travers de la signification profonde que l'artiste lui confère, en mettant par exemple en lumière, dans les *Desastres de la guerra*, son absence de sens. Dans cette perspective, Georges Bataille notait en 1948 dans la revue *Critique*, à propos du texte d'André Malraux consacré aux dessins de Goya :

À la fin des *Désastres de la guerre*, « une étrange marionnette, dit Malraux, apportera dans une gloire de tableau jésuite, un symbole

capacidad de juicio ético. [...] Pero de nuevo Goya nos ofrece el consuelo de la ambigüedad: en esa mirada filtrada por el arte donde conviven "cuerpos en estado de descomposición" y "cuerpos modelados según las convenciones del clasicismo" también es posible encontrar la dignidad del ser humano, que ni el dolor ni el hambre pueden arrebatarse. Ejemplo extremo de ello es la figura en primer plano de Clamores en vano (Desastres 54), trasposición de la pose para un ejercicio académico del dibujo del natural encarnada aquí en un esqueleto cubierto de harapos. No obstante, ese momento suspendido por la estética se disipa al tomar conciencia de lo real. Y esto también fue real ».

d'apaisement. Sur quoi, il se hâtera de graver le *Vieillard errant parmi les fantômes...* ». Et dans les admirables tableaux qu'il ne vendait pas, mais gardait dans sa salle à manger, figure une scène où des soldats fusillent une apparition céleste. De même la série de dessins sur l'Inquisition aboutit à *Lux ex Tenebris*. Mais si la Raison libéra Goya de l'ordre établi par l'Église haïe, si elle l'arracha au sol où sa naissance l'intégrait, elle ne règne pas pour autant sur le monde auquel son esprit s'éveilla. La déchéance dans les cachots de l'Inquisition, qui semble avoir égalé celle des camps allemands, n'est pas seulement opposée comme une valeur négative à la stupidité des bourreaux : elle est là parce qu'elle fascine. Et si, la représentant, l'œuvre de Goya fascine toute entière, c'est qu'elle exprime comme par un cri, qui ne s'arrête à rien, qui ne connaît rien, la valeur positive d'une absence démesurée de sens. C'est terrible sans doute, mais cela domine. À cette condition, de n'être subordonné à rien²¹.

Peut-être est-ce là aussi une des raisons pour lesquelles le peintre ne publia pas les *Desastres* de son vivant : d'une certaine manière, Goya ne se condamna-t-il pas à tenir secret son recueil parce qu'il supposait une modification trop radicale de l'horizon d'attente de son temps²², non seulement par l'abandon de toute dimension héroïque, de toute forme de raison, donc de toute forme de morale, mais aussi par la mise au jour de « la valeur positive d'une absence démesurée de sens » ? Ce qui pourrait en même temps expliquer pourquoi le peintre choisit d'en offrir un exemplaire à son ami Ceán Bermúdez, si l'on suit par exemple Tzvetan Todorov dans l'idée d'un Goya désireux de penser plastiquement la « part maudite » de l'homme, pour reprendre une expression chère à Bataille, à laquelle la pensée des Lumières refusait de se livrer sous peine de se voir annihiler²³.

²¹ Georges BATAILLE, « Note : Dessins de Goya au musée du Prado (texte d'André Malraux) », *Critique*, n° 21, février 1948, p. 181-182, dans *Œuvres complètes*, vol. XI, Articles I (1944-1949), Paris, Gallimard, 1988, p. 310-311.

²² À propos de la notion d'horizon d'attente, voir Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, C. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

²³ À ce sujet, voir Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011.

Ces remarques ne signifient évidemment pas que Goya propose une apologie de la guerre ou de ses horreurs. À cet égard, il n'est pas inintéressant de mentionner la proposition de Janis Tomlinson de rapprocher Goya de Théodore Géricault²⁴. Cette piste de réflexion semble en effet stimulante, surtout si elle est envisagée précisément sous la forme de la fascination pour le morbide, pour la violence ; voie que n'emprunte pas Janis Tomlinson dans le texte auquel nous nous référons, mais qui mériterait assurément d'être explorée, d'autant plus si l'on se souvient avec Georges Bataille de la transmutation inhérente à l'opération artistique :

Quand l'horreur est proposée à la transfiguration d'un art authentique, c'est un plaisir, un plaisir fort, mais un plaisir qui est en jeu. [...] L'art, sans doute, n'est nullement tenu à la représentation de l'horreur, mais son mouvement le met sans mal à la hauteur du pire et, réciproquement la peinture de l'horreur en révèle l'ouverture à tout le possible. C'est pourquoi nous devons nous attarder à l'accent qu'il atteint dans le voisinage de la mort. S'il ne nous convie pas, cruel, à mourir dans le ravissement, du moins a-t-il la vertu de vouer un moment de notre bonheur à l'égalité avec la mort²⁵.

Et puisqu'il est question de parallèle, n'oublions pas que Théodore Géricault, lui aussi, s'intéressa à la rencontre de l'homme et du taureau dans une perspective de mort, à l'occasion de son voyage en Italie, où il arriva à l'automne 1816, année de la publication en Espagne de la *Tauromaquia* de Goya...

La violence et la folie ?

Pour en revenir à la confrontation de la *Tauromaquia* et des *Desastres de la guerra*, d'autres similitudes et différences méritent d'être mentionnées, en ce qu'elles semblent à même d'éclairer ce qui rapproche et ce qui distingue les deux séries.

²⁴ J. TOMLINSON, « En busca del héroe. Goya y Géricault (1814-1824) », *op. cit.*, p. 88-89.

²⁵ G. BATAILLE, « L'art, exercice de cruauté », *Médecine de France*, n° 4, juin 1949, p. 21-27, dans *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 480-486. Initialement intitulé « L'art comme expression de la cruauté », l'article comptait quelques illustrations, dont *El Tres de mayo* de Goya.

Les deux recueils retranscrivent des scènes en plein air, à l'exception de quelques planches des *Desastres*, Goya jouant, en fonction des situations, sur les qualités de lumière et, suppose-t-on, sur leur portée symbolique. Les figures surgissent en effet de façon variée dans ses gravures, de manière plus ou moins douce, plus ou moins violente, selon ce que l'artiste cherche à nous dire plastiquement. La *Tauromaquia* représente le plus souvent les arènes, inscrivant une pratique dans un lieu, qui, même s'il n'est que brièvement défini, est précisé. Au contraire, de nombreuses planches des *Desastres* se situent dans des paysages neutres, non qualifiés, acquérant ainsi une valeur apparemment plus universelle. Dans les *Desastres*, lorsque les paysages ne sont pas véritablement représentés, ils sont fréquemment constitués de corps souffrants ou de cadavres, comme dans la planche n° 18, « *Enterrar y callar* ».



Desastres de la guerra, n° 18 : « *Enterrar y callar* »
© Trustees of the British Museum

Il s'agit alors de laisser entendre que ces paysages sont ceux de l'horreur, faits de corps inertes retournant à la terre, procédé identifié par Pierre Wat non seulement

chez Goya, mais aussi dans de nombreuses autres œuvres de guerre²⁶. Ces paysages composés de dépouilles humaines renouent également avec la notion de formes organiques mentionnée plus haut, suivant l'idée que ces dernières semblent se constituer et croître d'elles-mêmes, « naturellement », commandées par une vitalité intérieure, en opposition aux formes mécaniques paraissant être façonnées par une main ou une contrainte extérieure²⁷. À cet égard, il faut souligner le sentiment étrange, paradoxal, éprouvé devant ces paysages, en ce que ces cadavres avalés par la terre semblent en même temps composer une masse informe en instance de mouvement, prête à se dresser pour engloutir bientôt les derniers rescapés en sursis.

Nous avons évoqué l'apparition dans les deux séries de visages semblables, qui renvoient, par leurs expressions, à l'idée de folie, à des êtres humains dépossédés de leur jugement, de leur raison, à des corps habités par la violence. De cette correspondance témoignent les planches n° 3 des *Desastres* et n° 12 de la *Tauromaquia* même si, il faut le signaler, cette dernière se situe avant la mise en place de la tauromachie moderne symbolisée par la planche n° 14.



Desastres, n° 3 : « *Lo mismo* » (détail)
©Trustees of the British Museum



Tauromaquia, n° 12 : « *Desjarrete...* » (détail)
©Trustees of the British Museum

Néanmoins, ces figures inquiétantes n'occupent pas, la plupart du temps, la même position dans les deux recueils, comme l'atteste la comparaison entre la planche

²⁶ Pierre WAT « La relève. Paysages en guerre », *Les Désastres de la guerre. 1800-2014*, Laurence Bertrand-Dorléac (dir.), catalogue de l'exposition, Musée du Louvre-Lens, Paris, Somogy, 2014, p. 38-43.

²⁷N. GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad...*, *op. cit.*, p. 96-97.

n° 28, « *Populacho* », de la série sur la guerre et la planche n° 20, « *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid* », de la série tauromachique.



Desastres de la guerra, n° 28 : « *Populacho* »
©Trustees of the British Museum



Tauromaquia, n° 20 : « *Ligereza y atrevimiento de Juanito Apiñani en la de Madrid* »
©Trustees of the British Museum

Ces têtes sont en effet bien plus mises en évidence dans les *Desastres* que dans la *Tauromaquia*, où, dans leur grande majorité, elles apparaissent à l'arrière-plan, comme si elles étaient secondaires par rapport à la scène représentée. Au dire de

José Manuel Matilla, reléguer dans la *Tauromaquia* ces visages angoissants à l'arrière-plan ne fait pas d'eux de simples détails. À notre avis, Goya parvient, une fois de plus, à renvoyer chacun à la subjectivité de sa propre perception. Ces figures ne sont certes pas négligeables, mais Goya ne leur confère pas la même valeur en ne leur donnant pas la même place dans l'image. En outre, l'artiste semble les figurer sommairement dans la *Tauromaquia* pour concentrer son attention sur les protagonistes de la corrida : les taureaux, toreros et chevaux. Et il n'est évidemment pas anodin de réserver une description plus rude aux physionomies des acteurs de la guerre qu'à ceux de la corrida. Enfin, s'il fallait donner une portée symbolique aux faciès des spectateurs de la *Tauromaquia* et à leur parenté avec ceux des acteurs des *Desastres*, peut-être pourrions-nous imaginer que c'est là une manière de signifier que l'arrière-plan de l'expérience libérale, auquel renvoie Goya dans sa série tauromachique, était, en tout état de cause, celui de la guerre.

Les formes de la violence

Ainsi, s'intéresser à la *Tauromaquia* et aux *Desastres de la guerra* impose une réflexion sur la violence dans l'œuvre de Goya. Mais celle-ci ne prend pas la même signification dans les deux séries.

Dans la *Tauromaquia*, Goya montre une violence qui se canalise au fil du temps, sans pour autant disparaître, une violence ordonnée progressivement par la raison. Dans ce contexte, il est impératif de rappeler que nous connaissons, grâce à sa correspondance, la passion de Goya pour les corridas, au moins jusqu'en 1794²⁸. De même, il faut signaler que le premier traité de tauromachie moderne, à savoir la seconde édition du traité *Arte de torear* attribué au torero *Pepe Hillo*, contemporain de Goya, correspond à une conception éclairée de l'art de toréer, où les notions de raison ou de maîtrise ont la part belle²⁹. Et ce même traité de *Pepe Hillo* compte

²⁸ Voir notamment Francisco de Goya, *Cartas a Martín Zapater*, Valence, Itsmo, 2005, p. 65, 161 et 334.

²⁹ José DELGADO, « *Pepe Hillo* », *Tauromaquia o Arte de torear a caballo o a pie* [1804], Madrid, Biblioteca Nueva, 2001. Dans son traité, *Pepe Hillo* explique que le *torero* moderne doit être le fruit de

parmi les trois principales sources d'inspiration possibles pour la *Tauromaquia* de Goya, aux côtés du traité de Nicolás Fernández de Moratín, *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España* (1776) et de la *Collection des principales suertes d'une corrida de taureaux* publiée par Antonio Carnicero en 1790. De la sorte, Goya met aussi en scène dans sa *Tauromaquia* une raison qui accepte de composer avec sa « part maudite », avec une violence déraisonnable mais choisie, ritualisée et porteuse de sens.

En revanche, dans les *Desastres de la guerra*, Goya montre une violence démesurée, déraisonnable aussi, mais explosive, convulsive. Une violence qui ravit tout autant, mais différemment et pour d'autres raisons, que celle assumée et rationalisée de la corrida. En effet, si la violence des *Desastres de la guerra* fascine de façon si singulière, si unique, si dérangeante, c'est précisément en raison de ce qu'elle met en jeu, de ce qu'elle donne à voir : à savoir une « part maudite » dépourvue de sens, qui se déchaîne littéralement contre l'empire de la raison, qui le déjoue d'autant mieux que celui-ci s'est refusé à la penser. Les *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra* sont donc aussi, sans doute, les *fatales conséquences* d'une raison qui se refuse à penser l'homme dans ses parties les plus reculées, les plus sombres, Goya renouant ici avec l'ambivalence, avec l'ambiguïté de la planche n° 43 des *Caprices*, « *El sueño de la razon produce monstruos* »..

Dès lors, « *Esto es peor* », la planche n° 37 des *Desastres*, celle qui réinterprète le *Torse du Belvédère* pour écrire la souffrance des corps, peut aussi nous rappeler, en même temps, l'insupportable image de l'extase dans la souffrance du supplice qui fascinait tant Georges Bataille, parce que, comme les images de la *Tauromaquia* et plus encore celles des *Desastres de la guerra*, elle donne à penser l'impensable et hante l'esprit de ceux qui l'ont vu, sans jamais se laisser ni saisir ni définir.

la raison, de la connaissance du métier et de l'animal, s'inscrivant ainsi pleinement dans le courant de pensée des Lumières.