

Compte rendu : *Goya, la imagen inquieta*, Frédéric Prot (dir.), Presses Universitaires de Bordeaux, « Parcours universitaires », 2017, 300 p.

Cet ouvrage collectif rassemble les derniers travaux de chercheurs, historiens et historiens de l'art, éminents universitaires espagnols et français, spécialistes de Francisco de Goya et de la guerre d'Indépendance. La majorité des contributions se focalise sur la période 1800-1815, comprenant notamment *El Dos y El Tres de Mayo de 1808* et les *Desastres de la guerra*, l'objectif étant de mettre en avant le fort engagement de Goya et la parfaite intégration de ses œuvres dans l'Histoire. Les treize articles s'organisent selon un plan chronologique en trois parties qui permet de suivre le parcours du peintre dans une Espagne en crise.

La première partie contextualise sa création depuis son entrée dans les cercles du pouvoir jusqu'en 1815, un an après la Restauration de la monarchie absolue de Ferdinand VII, date de réalisation de la *Junta de Filipinas*.

Jacques TERRASA, tout d'abord, met en évidence l'intericonicité (*La Cène, Le Christ prêchant, Les Ménines, Perro semihundido*) et l'« éloge du vide », qui transforme la commande du despote en pamphlet politique et annonce la peinture moderne.

Pour sa part, José Manuel DE LA MANO insiste sur la campagne médiatique du peintre du roi qui, seize ans auparavant, avait réussi à redorer l'image de la monarchie hispanique menacée par la Révolution Française grâce à un nouveau langage pictural.

Esperanza NAVARRETE MARTINEZ, chercheuse à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, résume quant à elle la longue relation d'interdépendance (1763-1824) et l'appui mutuel entre l'artiste et cette institution.

Francisco SANCHEZ-BLANCO met ensuite en évidence l'alliance entre le pinceau de Goya et la plume des journalistes *ilustrados* : les écrivains « publics » dans *El Censor* et le peintre « public » dans ses *Caprichos* appelaient conjointement à une lecture intelligente des signes linguistiques et visuels. La gravure est en effet une technique de reproduction propice à la propagande, et même si les *Caprichos* furent

aussitôt retirés de la circulation et si Goya se protégea en remettant les planches à la Academia, quelques copies circulèrent.

L'article de Jacques SOUBEYROUX, enfin, approfondit l'analyse fournie dans son livre *Goya politico* sur l'étroite relation entre l'artiste et Godoy. Nommé Protecteur de l'Académie et Premier ministre en 1792, l'homme le plus puissant d'Espagne devient dès 1797 le principal mécène de l'artiste et en vient ainsi à représenter la liberté à laquelle ce dernier aspirait grâce, d'une part, à nombreuses toiles officielles en adéquation avec ses idées libérales et grâce, d'autre part, aux deux *Majas*, projet très osé qu'ils réalisèrent ensemble dans un contexte historique et culturel qui le rendait normalement impossible.

Entre 1808 et 1814 la production de Goya connaît une nouvelle étape à laquelle sont dédiés les cinq articles de la deuxième partie : les images de guerre.

Álvaro MOLINA revient sur le contexte de réalisation : une société en mutation vers la modernité, depuis laquelle peintres ou écrivains ont construit une représentation idéologique de la réalité. Il souligne l'esprit patriotique de Goya qui, témoin de son temps, traite des valeurs les plus profondes de la condition humaine, très loin de la vision positive du peuple des *cartones* mais aussi de la plupart des estampes héroïques de l'époque.

Manuel MORENO ALONSO se penche tout particulièrement sur les concepts de « guerre totale » et de *guerrilla* ainsi que sur l'émergence d'une nation grâce à un soulèvement du peuple sans précédent. Il affirme que Francisco de Goya est celui qui a su le mieux conceptualiser visuellement la « guerre totale » et attire l'attention sur la façon dont l'artiste a révolutionné la peinture de guerre, plaçant le vaincu, et non plus le vainqueur, en position de héros.

Philippe MERLO-MORAT s'intéresse d'ailleurs au récit christique d'un peuple en souffrance en temps de guerre et nous présente tout le *via crucis* de la première à la dernière estampe, soulignant l'atemporalité du message : la défense des idéaux universels de Liberté, Égalité et Fraternité.

Pour José Manuel B. LOPEZ VAZQUEZ, rapprocher la deuxième partie des *Desastres* (les estampes 40 à 64) de l'*Office des morts* permet de déchiffrer le sens des gravures et de reconstruire le récit cohérent que l'artiste a voulu créer. Il se serait donc inspiré d'épisodes bibliques ou de psaumes pour composer une prière remerciant Dieu de l'avoir épargné et d'avoir puni les hommes injustes, notamment bon nombre de religieux.

Jean-Marc BUIGUES offre pour sa part une analyse méticuleuse des textes des *Desastres de la guerra*, et met en valeur la modernité du langage mixte inventé : il définit les sources d'inspiration de l'artiste et le statut de la voix narrative, distingue le narrateur iconique témoin du narrateur homodiégétique omniscient pour se concentrer sur les modalités de la subjectivité de ce dernier et dégager les relations entre les systèmes iconique et linguistique.

Dans la dernière partie, centrée sur la postérité des œuvres de l'artiste, Jean-René AYMES aborde le thème de la réception du *Dos de Mayo de 1808* en Espagne dans les années qui suivirent sa réalisation et compare cette réception avec le point de vue français. Sa réponse documentée et nuancée à une série d'interrogations montre à quel point l'évènement historique fut utilisé au service d'enjeux politiques de chaque côté des Pyrénées.

L'article de Pierre GEAL sur la réception de l'œuvre de Goya dans l'Espagne du XIX^e siècle se penche quant à lui sur l'évolution des collections exposées au musée du Prado, partant du constat que le patrimoine artistique a joué un rôle important dans le processus de construction de l'identité nationale. Il dégage pour cela trois étapes (la première moitié du XIX^e siècle, puis la première édition des *Desastres*, et enfin la première Guerre Mondiale) et montre qu'il aura fallu un siècle pour que s'impose véritablement la lecture universaliste et pacifiste de l'œuvre de Goya.

L'ouvrage se clôt avec un focus de Frédéric PROT sur la représentation du peuple dans les deux lieux de mémoire que sont *El Dos y El Tres de Mayo*, ce qui lui permet d'analyser la façon dont Goya lui restitue son image « inquiète ». Provoquant d'abord peur, répulsion et honte, ces tableaux ont longtemps été « lieux d'oubli »

avant de figurer le peuple sauveur de la patrie, défenseur de la religion, de la liberté et de la Couronne, conscient de son protagonisme, de son identité et de sa force.

Claire CHANOSKI

Professeur agrégé d'espagnol