

## La satire en peinture

### Les clés de l'image satirique des primitifs flamands à Goya

Eva Sebbagh

Université Paris-Sorbonne

*Muse, changeons de style et quittons la satire,  
C'est un méchant métier que celui de médire [...]*

Nicolas Boileau, *Satire VII* (1663)<sup>1</sup>

L'équivalence posée par la rime dans ces vers de Boileau semble sans appel : « médire », voici en un mot en quoi consiste la « satire ». Pourtant, au-delà de l'évidence euphonique, la relation de synonymie établie ici pose problème. Suffit-il de dire gratuitement du mal de quelqu'un pour faire œuvre de satire ? Et si l'auteur parle sans détour de « style », n'est-ce pas précisément parce que le discours satirique se distingue par un ensemble de caractéristiques originales qui permettent de le définir comme tel ?

On le voit, cette adresse à la muse fonctionne sur la base d'un raccourci qui, en limitant la satire à un acte malveillant, ne rend pas justice à l'objet complexe que celle-ci est supposée constituer. Or c'est justement pour dépasser ce point de vue restrictif que nous nous proposons d'ouvrir ici un espace de réflexion autour du terme de « satire ». L'objectif, en l'occurrence, est moins de s'inscrire dans une démarche historique, qui chercherait à rapporter chaque discours satirique au

---

<sup>1</sup> Nicolas BOILEAU, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1966, p. 38.

système de valeurs d'un groupe social spatialement et temporellement déterminé, que de tenter de produire une mise au point définitionnelle permettant plus particulièrement de penser l'idée de « satire peinte ».

Loin d'aller de soi, l'idée qu'il existe une forme de satire proprement figurative s'avère en effet problématique, ne serait-ce que parce qu'elle associe un genre *a priori* verbal à un mode de signification non langagier<sup>2</sup>. Cette hétérogénéité fondamentale n'a cependant pas empêché l'instauration durable dans le discours critique, dans le cas de certains artistes, d'une étiquette de « satiriste » largement acceptée par le public. Parler de Goya comme d'un « artiste satirique » pourrait ainsi ne donner lieu aujourd'hui à aucune justification particulière alors qu'une telle dénomination suppose au moins, on le verra, une stricte distinction entre le versant personnel et le versant public de l'œuvre de l'aragonais.

En tenant compte de l'ensemble des difficultés posé par un recours sans doute trop automatique au terme de « satire », il s'agira ainsi, au fil de ce travail, d'essayer d'arriver à prendre d'abord pleinement conscience des implications liées à l'acceptation du concept d'« image satirique », puis de tenter d'identifier les ingrédients fondamentaux d'un tel type d'image, pour enfin se confronter à une question qui semble étrangement demeurer dans une zone de non-dit bibliographique : dans quelle mesure peut-on parler de satire pour qualifier certaines œuvres de Goya ? « Dans quelle mesure » interrogeant ici à la fois, en amont, les conditions d'une telle caractérisation et, en aval, la question des répercussions de cette catégorisation sur le sens des œuvres.

### Satire et peinture : une relation sous condition

Pour mieux cerner la nature du problème de l'articulation entre « satire » et « peinture », une étape préalable de définition apparaît indispensable. L'exercice n'a cependant rien d'évident car il s'agit de restituer toute la complexité d'un terme

---

<sup>2</sup> Roland Barthes rappelle à cet égard que l'une des caractéristiques du message « de nature iconique », qu'il qualifie de « culturel » et « connoté », est d'être paradoxalement « un *message sans code* » à la différence du message linguistique, « littéral » et « dénoté » (« Rhétorique de l'image », *Communications*, n° 4, 1964, p. 42).

en apparence simple à la fois en évitant une indétermination trop simplificatrice et en s'efforçant de ne pas tomber non plus dans le travers inverse consistant à décliner une suite de catégories improductive.

### ***La satire ou comment trouver l'unité dans un chaos de formes ?***

Véritable « pot-pourri » pour certains<sup>3</sup>, d'une « imprécision notoire » et d'une « confusion générale et profonde » pour d'autres<sup>4</sup>, la plupart des auteurs s'accorde pour identifier la satire à une nébuleuse indéfinissable. Impossible de la distinguer strictement des autres nuances du rire que sont le comique, le ridicule, le grotesque, l'ironie, la parodie ou encore le sarcasme, car elle semble pouvoir toutes les impliquer à différents degrés. Impossible aussi apparemment de réduire son caractère composite et de transformer le pluriel qu'elle recèle en singulier. La solution serait-elle alors de renoncer à parler de « satire » et de reconnaître définitivement l'existence d'une multiplicité indépassable de « satires » ? Sans en arriver là, il convient au moins d'admettre que la satire se présente par essence comme une forme « interstitielle », autrement dit qu'elle se situe toujours dans l'entre-deux ou « à la frontière de » et qu'elle ne peut être saisie que sur le mode de la diversité, comme d'ailleurs le suggère son origine latine<sup>5</sup>. De ce point de vue purement formel, chaque satire en tant qu'amalgame unique d'une quantité infiniment variable de moyens littéraires ne peut en aucun cas être définissable, elle ne pourra que tout au plus être décrite, la complexité de la tâche conduisant souvent à préférer parler abstraitement d'« esprit satirique », l'indétermination du mot « esprit » et il en va de même pour le *wit* anglais ou l'*agudeza* espagnole permettant d'éluder le problème.

Cet aspect formel insaisissable n'oblige cependant nullement à s'abstenir de tenter de définir la satire, il suffit pour ce faire d'adopter un point de vue légèrement décalé : celui de la fonction. À cet égard, la recherche d'une unité

<sup>3</sup> Marie-Thérèse JONES-DAVIES (dir.), *La Satire au temps de la Renaissance*, Paris, Jean Touzot, 1986, p. 5.

<sup>4</sup> Louis LECOCQ, *La Satire en Angleterre de 1588 à 1603*, Paris, Marcel Didier, 1969, p. 11.

<sup>5</sup> La *satura lanx* était en effet une coupe pleine d'une grande variété de fruits que l'on offrait à Cérès ou à Bacchus, puis le mot *satura* en est venu à désigner un « mélange varié de vers ».

définitionnelle est plus fructueuse car le propre du discours satirique, s'il y en a un, est d'être « *purposive* »<sup>6</sup>, c'est-à-dire de ressortir d'une intention particulière. L'intention en question semble pouvoir se distinguer par la conjonction de trois aspects singuliers : le positionnement du destinataire, l'objet du message et l'impact recherché sur le destinataire. Le positionnement du destinataire, d'abord, est original car il est paradoxalement placé sous le signe d'un « engagement détaché ». Le satiriste prend de fait toujours parti vis-à-vis, et même contre, une situation réelle qui fait dépendre la lisibilité de la satire de l'identification d'un contexte historique précis, qu'il soit politique, social, religieux ou esthétique. Mais, simultanément, ce point de vue personnel met également en œuvre une forme de détachement, un recul qui confère à la satire sa portée critique, l'objet du message satirique étant fondamentalement de réprover une situation donnée. Là réside d'ailleurs sans doute la principale caractéristique de cet objet, qui constitue le deuxième aspect singulier de l'intention satirique : il ne prend pas pour cible un individu mais un groupe ou un état de fait pour viser à travers eux une dégradation des mœurs ou un dysfonctionnement social. Plus qu'à l'homme, la satire s'intéresse ainsi à la condition humaine et à ses contradictions, et on retrouve, au-delà du positionnement, jusque dans le propos satirique, la présence d'une certaine capacité d'abstraction en sus de la nécessaire mobilisation d'un contexte précis. Quant au dernier aspect singulier, l'impact recherché sur le destinataire, son propre n'est autre que de susciter une réflexion. Mélange de gravité et de distraction, la satire se présente sur le mode traditionnel du *docere / placere* comme un enseignement plaisant comprenant une portée morale plus ou moins marquée selon le ton adopté. L'indice que l'effet réflexif a été atteint, en l'occurrence, sera donc non pas le rire mais le sourire, symptôme qu'une connivence intellectuelle s'est surimposée à la réaction purement affective. De ce dernier point de vue, la satire présente en effet, une fois de plus, la particularité de chercher à créer une complicité qui n'a pas pour ambition première de renforcer un lien communautaire

---

<sup>6</sup> Ashley MARSHALL, *The Practice of Satire in England. 1658-1770*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2013, p. 33.

mais d'inviter à prendre de la distance pour mieux atteindre ce « but utile de perfectionnement général » que Bergson attribuait de manière générale à toutes les manifestations du rire, dans son essai dédié à la question<sup>7</sup>.

Au terme de ce premier moment définitionnel, il apparaît donc que le protéisme de la satire et son caractère « interstitiel », s'ils l'empêchent de fonctionner comme une simple catégorie, ne mettent aucunement en cause sa capacité à constituer une unité générique, la distinction du moyen et du but, de la forme et de la fonction, permettant précisément de lui associer, dans un va-et-vient constant entre implication et distanciation, un type de positionnement, une sorte de cible et des modalités de réception tout à fait spécifiques qui autorisent à parler au singulier de « satire ».

### *De la difficulté à parler de « satire peinte »*

Cette unité générique maintient cependant un lien essentiel à l'ordre verbal qui conduit spontanément à établir une relation d'équivalence entre « satire » et « discours satirique » et qui interroge, par là même, la possibilité de l'existence d'une forme satirique proprement picturale : l'idée de « satire peinte » ne serait-elle tout compte fait qu'une gageure ? En règle générale les auteurs, tout en laissant ouverte la question, se limitent à évoquer la satire comme un procédé littéraire et ne mobilisent l'ordre figuratif qu'à titre illustratif, la mise en place de la satire par l'image ne faisant l'objet d'aucun traitement spécifique<sup>8</sup>. Accepter l'idée de « satire peinte » suppose toutefois au moins d'admettre la capacité de l'image à porter un message non linguistique mais pour autant toujours susceptible de présenter les trois caractéristiques précédemment décrites, autrement dit, cela revient à admettre que l'image est capable, par des moyens qui lui sont propres, de signifier l'engagement du destinataire, de permettre l'identification d'une cible dans un contexte précis et de produire un impact réflexif.

---

<sup>7</sup> Henri BERGSON, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2012, p. 48.

<sup>8</sup> C'est notamment le cas de Matthew HODGART, dans son ouvrage : *La Satire*, Paris, Hachette, L'Univers des Connaissances, 1969.

Au-delà de cette première concession, la possibilité de concevoir l'existence de « peintures satiriques » se heurte également, de manière plus spécifique, à un obstacle d'ordre pratique. L'ancrage contextuel de la satire et la portée critique de son message, en particulier lorsque celui-ci prend pour cible le pouvoir politique, supposent en effet une prise de risque de la part de l'artiste qui, pour atteindre son but avec le plus d'efficacité et le moins d'inconvénients possibles, ne peut que privilégier un médium éphémère et d'une grande mobilité, soit le dessin et la gravure sur papier plutôt que la peinture sur bois ou sur toile. L'importance de la production gravée, aussi bien catholique que protestante, pendant la période de la Contre-Réforme ainsi que la préférence donnée à la technique de l'eau-forte par de nombreux satiristes anglais comme James Gillray le montrent d'ailleurs très clairement. Ce caractère éphémère du support matériel de la satire est en l'occurrence déterminant, car il ajoute à la précarité temporelle du référent historique convoqué par ce genre d'œuvres un problème de permanence physique qui achève de conférer aujourd'hui un semblant de rareté à des images à destination privée qui étaient en réalité extrêmement populaires et la plupart du temps produites en série. Vouloir parler de « satire peinte » semblerait, en ce sens, n'être faisable qu'au prix d'une oblitération problématique des conditions matérielles de production et de diffusion des objets réalisés dans une intention satirique.

Outre cet obstacle d'ordre pratique, il faut enfin considérer une difficulté liée à une configuration historique du marché de l'art car, jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les peintures sont des œuvres de commande régies par un strict système de hiérarchie des genres. Or il apparaît que la satire, genre indiscutablement bas puisqu'indissolublement lié à une forme de rire, manifestant qui plus est une vision critique, non idéalisée du réel et solidement arrimée à l'humain, ne peut que difficilement prendre place dans la peinture d'histoire, le portrait, le paysage ou encore la nature morte. Seule la scène de genre, dans la mesure où elle implique la représentation de la vie quotidienne du peuple, moyennant souvent l'anonymat le plus complet et la recherche d'une instantanéité qui renforce l'impression de

réalité des scènes, semble effectivement à même de pouvoir proposer un lieu à l'expression satirique. Parler de « satire peinte » supposerait donc finalement de ne faire cas que d'un corpus restreint d'œuvres et de renoncer à affirmer l'existence d'un genre satirique en peinture avant la montée en puissance, dans la lignée de Jérôme Bosch, à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, de représentations du quotidien des classes populaires à visée moralisatrice<sup>9</sup>.

### *Pour une mise en pratique : deux exemples de peintures satiriques*

Même s'il ne serait pas inexact d'affirmer que de tout temps une certaine forme d'art satirique a existé, la satire en peinture prendrait ainsi plus concrètement corps comme genre à part entière en Flandres, avec la naissance d'une clientèle bourgeoise. Les œuvres concernées, pouvant aujourd'hui *a posteriori* et probablement à l'insu des artistes de l'époque qui ne réfléchissaient pas dans les mêmes termes être réunies sous cette marque générique, étaient étroitement liées au motif de la vanité humaine et elles avaient pour fonction, outre leur aspect plaisant et leur potentiel subversif, d'enjoindre un public principalement composé d'hommes fortunés à l'humilité et à la tempérance face aux excès de la vie. Nombre de ces représentations prenaient la forme de scènes allégoriques où la mise en scène du peuple dans des situations soigneusement choisies servait de prétexte à la figuration symbolique des vices condamnés et des vertus exaltées. Les peintures dédiées au thème des combats entre Carnaval et Carême ou celles représentant des danses macabres étaient d'ailleurs tout particulièrement propices au surgissement de la satire grâce à un savant brouillage des frontières entre symbole, emblème et caricature.

À côté de ce premier type de « satires peintes », il conviendrait toutefois également de distinguer un groupe plus hétéroclite d'œuvres, plus difficilement

---

<sup>9</sup> Comme le remarque justement Francesca ALBERTI dans son récent ouvrage *La Peinture facétieuse. Du rire sacré de Corrège aux fables burlesques de Tintoret* (Arles, Actes Sud, 2015), même si elle ne fait à aucun moment de la satire un genre à part, ce type de représentations entrait en résonance avec la notion aristotélicienne d'eutrapélie, définie au livre IV de *l'Éthique à Nicomaque*, en offrant à l'observateur une source de divertissement qui ne versait ni dans l'indécence ni dans les excès du rire grotesque.

définissable comme tel car composé de représentations ne s'inscrivant pas dans la lignée d'un motif pictural clairement établi. Le tableau *Les Mendiants* de Pieter Brueghel l'Ancien offre un bon exemple de ce second type de peintures pouvant être dites « satiriques » à condition d'être repérées au cas par cas.



Pieter Brueghel l'Ancien, *Les Mendiants*, 1568, huile sur bois, 18,5 x 21,5 cm, Paris, Musée du Louvre  
Photographie : RMN Grand Palais / Tony Querrec

À première vue, comme le titre l'indique, la scène ne représente guère plus qu'un groupe de mendicants s'appêtant sans doute à se disperser pour aller faire l'aumône. Une observation plus minutieuse de l'ensemble révèle néanmoins que la composition de ce groupe ne doit rien au hasard. Non seulement un jeu de variation sur les niveaux et l'orientation de chacun des personnages permet visuellement de les différencier mais l'habile répétition de l'accessoire de la béquille tend à faire surgir dans l'image un proverbe flamand contemporain : « Le

mensonge marche comme l'estropié avec ses béquilles ». Au-delà de la scène populaire, grâce au travail de mise en scène réalisé par l'artiste, l'œuvre pouvait donc se proposer pour l'observateur de l'époque comme une représentation satirique des infirmités de la société, à cheval entre mise en garde contre les prétentions humaines et questionnement des hiérarchies établies. Si l'on s'en tient à cette interprétation, chacun des mendiants devait alors incarner la corruption d'un ordre : le bonnet du personnage de dos, la couronne en carton, la coiffe en papier, le couvre-chef en fourrure et la mitre étant effectivement susceptibles de donner lieu à des associations symboliques avec, dans l'ordre, la paysannerie, la monarchie, l'armée, la bourgeoisie et le clergé.

Un autre exemple appartenant à ce second groupe de peintures peut être mentionné car il présente l'intérêt de donner une mesure de la variété formelle des représentations pouvant être regroupées sous la dénomination de « satire » : *Le raccommodeur de soufflets* du musée des Beaux-Arts de Tournai.



*Le Raccommodeur de soufflets*, c. 1580, huile sur bois, 121 x 151,5 cm  
Musée des Beaux-Arts de Tournai © KIK-IRPA, Bruxelles<sup>10</sup>

<sup>10</sup> <http://www.kikirpa.be/FR/1/22/Accueil.htm>

Son attribution varie selon les sources, mais l'inspiration de l'œuvre de Jérôme Bosch y est notable, ne serait-ce qu'à travers la présence si caractéristique du hibou dans la lucarne, en haut à droite. L'artisan est ici montré en train d'exercer dans son atelier en présence de trois personnages que le spectateur peut sans peine reconnaître comme des clients, l'instantanéité et le cadre journalier de l'épisode étant évidemment caractéristiques de la scène de genre. Cette fois, c'est pourtant précisément le terme d'« épisode » qui s'impose plutôt que celui de « symbole » ou d'« allégorie » car la satire naît moins de l'insertion d'un élément de détail signifiant dans la composition que de l'anecdote que l'action représentée et les inscriptions placées sur le mur du fond permettent de reconstituer. Celles-ci indiquent, en effet, que la cliente vêtue de rose est venue faire réparer son soufflet mais que le raccommodeur ne peut pas l'aider car l'objet est trop vieux et ridé. À travers la narration plaisante construite par l'image, le soufflet devient ainsi ici l'instrument scabreux d'une satire qui, par le biais de la vieille femme à l'accoutrement abusivement rapiécé et au chapelet ostensiblement porté par-dessus le vêtement, dénonce l'avarice, les faux-semblants et une certaine forme d'hypocrisie sociale.

Ces exemples achèvent de montrer qu'il est tout à fait légitime de parler de « satire peinte » à condition de garder à l'esprit le type très particulier d'œuvres que cette dénomination engage et de faire l'effort d'observer, pour chaque cas rencontré, comment l'artiste parvient originalement à s'inscrire dans un cadre si spécifique. Pour ne pas qu'une telle spécificité nous empêche de proposer un aperçu plus général des ressorts singuliers mobilisés par les œuvres présentant la particularité d'être « figurativement » satiriques, nous préférons cependant parler dorénavant plus largement d'« image satirique » ; le choix de ce moyen terme semblant d'autant plus justifié qu'il permettra, ultérieurement, d'évoquer la place que la satire occupe dans l'œuvre de Goya sans faire exception des gravures ni des dessins de l'artiste.

### Les quelques ingrédients fondamentaux d'une image satirique

« Le contraste terrifiant entre la sublimité de l'esprit et le ridicule du corps est la clé de tout comique »<sup>10</sup> : l'auteur semble ici viser juste, à ceci près que la définition ne se risque ni à entrer dans les nuances des différentes modalités du comique ni à expliciter par quels moyens un tel contraste peut concrètement être établi. Or, pour continuer à avancer dans notre appréhension de la satire comme construction figurative, il s'agit précisément de poser à présent la question de l'existence d'ingrédients fondamentaux qui soient suffisamment « basiques » pour inclure une grande multiplicité de formes, mais tout de même assez distinctifs pour pouvoir caractériser en propre l'image satirique.

Pour pouvoir au mieux jouer le rôle de véritables caractéristiques, il importe par ailleurs que ces ingrédients ne ressortent pas de considérations subjectives. Une œuvre d'art ne peut, en effet, être considérée comme satirique uniquement parce qu'elle nous paraît aujourd'hui « laide » ou « mal faite », l'appréciation de la beauté ou de la facture d'une image étant conditionnée par des sensibilités historiques et des conditions de visibilité impliquant notamment une certaine distance, une hauteur donnée et une luminosité particulière qui n'ont pas forcément été conservées au fil du temps. *La Familia de Carlos IV* de Goya (1800-1801, huile sur toile, 280 x 336 cm, Madrid, Musée du Prado) en offre justement un exemple frappant : en tant que portrait officiel destiné à manifester publiquement le pouvoir monarchique, la représentation, en dépit d'une touche qui pourrait sembler « brouillonne », élabore une image incontestablement idéalisée de la famille royale et il serait parfaitement aberrant d'en faire une satire.

### *Un soupçon de dégradation...*

Le ressort le plus essentiel de la satire, qu'elle soit figurative ou non, est sans aucun doute la dégradation. Celle-ci consiste en une dévaluation du statut social de la cible ou, plus généralement, en une diminution de sa dignité humaine. Ce

---

<sup>10</sup> John RUTHERFORD, « La 'Retranca' chez Alfredo Daniel Rodríguez Castelao et le peuple galicien », in Carole FILLIÈRE et Laurie-Anne LAGET (éds.), *Les relations esthétiques entre ironie et humour en Espagne. XIX<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles*, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 54.

procédé n'est ainsi pas sans rappeler le mode de fonctionnement du comique tel qu'il est décrit par Bergson, « [faire] voir dans l'homme un pantin articulé » revenant tout compte fait à assimiler une personne à une marionnette et donc à procéder aussi à une certaine forme de dégradation<sup>12</sup>. Du point de vue de la réception, ce premier ingrédient amène à considérer que, si la satire repose bien sur l'établissement d'une connivence avec le destinataire, elle exclut en revanche strictement tout processus d'identification avec le sujet représenté, car la naissance d'un sentiment d'empathie avec la cible empêcherait l'instauration d'une distance critique et, par là même, l'affleurement d'une attitude réflexive face à l'œuvre<sup>13</sup>.

Concernant les moyens plastiques dont dispose l'artiste, cet effet de dégradation peut d'abord être obtenu grâce à un recours à la caricature, c'est-à-dire à la déformation de l'apparence d'une personne par l'exagération de certains de ses traits. La dégradation réside dans ce cas dans la réduction de l'individu à un caractère physionomique dominant, qui permet à l'observateur de reconnaître dans la figure représentée un type dont la charge négative participe activement à l'établissement du propos critique. Si le terme de « caricature » est aujourd'hui fortement lié à la catégorie du dessin de presse, dans ses modalités propres, le procédé s'ancre aussi dans le champ pictural et se rencontre notamment dans un genre précis de peintures néerlandaises et flamandes du XVII<sup>e</sup> siècle : les *tronies*<sup>14</sup>. Généralement exécutées sur le vif, avec une touche rapide et des jeux de clair-obscur, ces têtes avaient en effet moins pour but de rendre compte des traits spécifiques d'un modèle que de chercher à cristalliser une expression faciale exacerbée que l'on pourrait qualifier de « caricaturale ». Elles fournissaient aux artistes l'occasion de travailler leur technique mais pouvaient également se présenter comme des œuvres à part entière, à la croisée du portrait, de la scène de genre et de l'allégorie. Plusieurs dessins de Léonard de Vinci et certaines

<sup>11</sup> H. BERGSON, *Le rire...*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>12</sup> George A. TEST souligne à cet égard que les personnages satiriques ont en commun d'être « *universally unattractive* », la répulsion qu'ils suscitent devenant souvent un rouage essentiel du mécanisme satirique (*Satire. Spirit and Art*, Tampa, University of South Florida Press, 1991, p. 1).

<sup>13</sup> Le mot signifie littéralement « visage », il vient du gaulois « *trugna* » qui donnera « trogne » en français.

compositions de Jérôme Bosch, comme on le voit par exemple dans *L'Étude de têtes grotesques* de Milan du premier (1494, encre sur papier, 20,6 x 26,1 cm), ou dans *Le Portement de croix* du musée des Beaux-Arts de Gand du second (c. 1510-1516, huile sur bois, 76,7 x 83,5 cm), attestent même de l'importance de ce type de figurations caricaturales dès le XVI<sup>e</sup> siècle et montrent que celles-ci ne constituent pas toujours des motifs isolés, mais qu'elles peuvent au contraire entrer dans l'élaboration d'ensembles plus complexes. Simultanément, ces exemples conduisent cependant à préciser que la caricature n'est qu'un moyen de la satire et qu'elle n'en est nullement un moyen suffisant. Là où la caricature touche à des caractéristiques physiques et concerne plus particulièrement le visage, la satire s'attaque plus largement à une situation et repose sur la possibilité pour le destinataire de s'abstraire de la personne représentée pour saisir le positionnement critique de l'artiste. Il serait, à cet égard, difficile de parler d'« image satirique » dans les exemples précédemment cités car, dans les deux cas, il est impossible à partir des seules représentations caricaturales de remonter jusqu'à une intention critique claire.

Outre la caricature, la dégradation peut également être visuellement signifiée par un processus d'animalisation de la cible humaine. Ce recours, particulièrement répandu en gravure, un peu moins commun en peinture, se fonde sur le présupposé que l'animal est un homme « diminué » de toute conscience de soi ou que l'homme est un animal « augmenté » de la capacité de penser, le passage de l'homme à l'animal prenant dès lors la valeur d'une régression et pouvant servir de support à une dénonciation. Toute une partie des *Caprichos* de Goya, mis en vente en 1799, fonctionne sur la base de ce mécanisme. « *Todos caerán* », le Caprice n° 19 et « *De qué mal morirá?* », le Caprice n° 40, en offrent un bon exemple : dans le premier, le genre masculin est rabaissé au rang de volatile et, dans le second, le médecin est un âne. Dans les deux cas, la métamorphose opérée par l'artiste permet de dénoncer une anomalie dans le bon exercice de la raison : les hommes-oiseaux, volages, aveuglés par leurs désirs, sont victimes de leur incapacité à faire preuve de discernement ; quant à l'âne, il se présente comme l'image de l'ignorance et de

l'incompétence de l'ensemble d'une profession<sup>15</sup>. Dans les deux cas, il est également intéressant de remarquer que l'animalisation est incomplète. Les hommes ont conservé une tête humaine, pour être identifiables comme tels par l'observateur, et l'âne, bien qu'entièrement « âne », est habillé. Ce procédé ingénieux n'est pas une invention de Goya, il semble même au contraire se proposer comme une constante en la matière, mais il n'en est pas moins tout à fait essentiel dans la mesure où il autorise subtilement l'insertion dans l'image d'un rappel de la condition première, non dégradée, des sujets, rendant ainsi plus facilement lisible le processus de dégradation et plus accessible le propos satirique.

Enfin, mis à part la caricature et l'animalisation, l'effet de dégradation peut aussi procéder d'une démolition de l'ordre symbolique, les trois options n'étant bien évidemment pas exclusives l'une de l'autre dans une même image. De fait, comme le souligne Matthew Hodgart : « D'une façon générale, la satire tend à ramener tout à l'élémentaire : elle ne cesse d'invoquer le sens commun, la raison et la simple logique »<sup>16</sup>. Les exemples concrets de ce principe ne manquent pas et sont très variables mais, pour n'en évoquer qu'un qui nous donne l'occasion d'aborder à nouveau le cas de Goya, nous nous centrerons sur celui des *Viejas* du Palais des Beaux-Arts de Lille (1808-1812, huile sur toile, 125 x 181 cm). Dans le tableau, outre les deux femmes réduites à la condition de frêles squelettes, la dégradation concerne aussi l'allégorie du temps qui, à la place de son attribut symbolique, la faux, est représentée en train d'empoigner un vulgaire balai. La trivialité de l'accessoire est d'autant plus importante dans la composition de l'ensemble qu'elle affecte par ricochet, et par anticipation de l'action à venir, les deux personnages féminins qui, d'êtres humains déjà caricaturalement figurés en « sacs d'os », se voient rabaissés une seconde fois, au rang encore moins noble de ridicules grains de poussière, alors que l'interrogation « *Qué tal?* », inscrite sur le miroir, révèle que

---

<sup>15</sup> D'un tout autre point de vue, l'exemple des hommes-oiseaux de « *Todos caerán* » est également révélateur de la manière dont la satire peut fonctionner à partir d'un référent réel proprement culturel car, à la différence de ce que le spectateur français contemporain pourrait penser, ces hommes-oiseaux sont moins ce que l'on appellerait familièrement des « pigeons », c'est-à-dire des personnes crédules qui se laissent facilement duper, que des « *pájaros* », le mot espagnol renvoyant directement au sexe masculin et rendant la satire d'autant plus crue.

<sup>16</sup> M. HODGART, *La Satire*, op. cit., p. 124.

les principales intéressées sont occupées à autre chose et qu'elles n'ont aucune conscience de leur condition précaire. La démolition du symbolique s'opère donc en l'occurrence dans une complicité avec l'observateur qui s'établit aux dépens des cibles de la satire, ajoutant ainsi à la dénonciation évidente de la vanité des biens matériels la critique, à la fois corrélative et plus cruelle, d'un flagrant manque de clairvoyance.

*... une poignée de mots...*

Ce dernier exemple nous pousse par ailleurs à prendre en compte l'existence d'un deuxième ingrédient fondamental permettant de caractériser en propre l'image satirique : l'insertion de l'ordre discursif dans la représentation. Lorsqu'il mentionne les modalités de fusion entre le texte et l'image, ou ce qu'il appelle l'« *imago cum verbis* », André Chastel précise que l'introduction des mots dans l'espace normalement dédié à la peinture n'a jamais été une exception<sup>17</sup>. Bien avant le surréalisme, le cubisme et les avant-gardes, cette pratique était déjà très en vogue au Moyen Âge et la peinture sacrée, en vertu de son lien au *verbum* biblique, laissait souvent une place au texte pour asseoir sa mission didactique ; en attestent par exemple les œuvres où l'identification des sept péchés capitaux était assurée par l'écriture des mots « *superbia, avaritia, invidia, ira, luxuria, gula, acedia* » à côté des figures ou des scènes correspondantes, ainsi que les nombreuses représentations de l'Annonciation où les paroles de l'archange Gabriel à la Vierge Marie, « *Ave Maria gratia plena* », et le début de réponse qu'elle lui donne, « *Ecce ancilla [...]* », étaient inscrits dans l'espace pictural, dans les auréoles, moyennant des phylactères ou à travers d'autres modes d'insertion plus informels. Prenant le contre-pied de toute une tradition historiographique héritée de Vasari, André Chastel n'identifie cependant pas ce recours au verbal à une incapacité de la peinture à produire un discours iconique suffisamment clair, il voit, au contraire, dans l'interaction du texte et de l'image une complexité originale qu'il nomme « iconotexture »<sup>18</sup>. Selon

<sup>17</sup> André CHASTEL, « L'iconotexte bouffon », *Forme e Vicende*, Medioevo e Umanesimo 72, Padoue, 1989, p. 187.

<sup>18</sup> *Ibid.*

lui, en effet, la présence linguistique ne remet pas en question l'aptitude du dispositif iconographique à signifier par lui seul, elle ajoute simplement une nouvelle dimension à l'œuvre, comme les didascalies au théâtre contribuent à construire une autre compréhension du texte, même si, en l'occurrence, la discontinuité entre l'ordre verbal et l'ordre figuratif semble produire une unité de sens plus difficile à cerner.

Dans le cas particulier des images satiriques, ces « iconotextures » se forment en règle générale par l'insertion d'un petit groupe de mots, voire d'un bref texte dans la représentation. L'exemple des *Viejias* est un peu particulier à cet égard puisque l'intégration verbale se fait au cœur de l'image, mais la plupart du temps celle-ci suppose la mobilisation d'une inscription, sous forme de légende, hors du cadre de la figuration, ou la mise en œuvre d'une disposition qui permette de repérer au premier coup d'œil l'élément linguistique ajouté. Il n'y a alors véritablement d'« iconotexture » que si un rapport de complémentarité entre les deux entités hétérogènes s'établit : d'une part, l'image ne doit pas entretenir un rapport illustratif au texte mais participer de manière indépendante à l'élaboration du contenu critique et, d'autre part, le texte doit se présenter comme un supplément de sens sans se surimposer en importance à la représentation figurative. L'idée d'« iconotexture » semble ainsi cacher un mouvement de va-et-vient constant qui détermine étroitement la forme que peut adopter l'élément verbal incorporé. Pour ne pas prendre le pas sur l'image et seulement affleurer par dessus le sens qu'elle construit, ce dernier doit en effet obéir à un impératif de brièveté, voire de laconisme, tout en conservant un dynamisme propre susceptible d'attirer l'attention de l'observateur et de nouer avec lui une certaine complicité. Les exclamations, les interrogations ou encore les déictiques sont autant de marqueurs d'oralité disposés dans ce but. Dans le *Capricho* précédemment cité, par exemple, l'interrogation au futur « *De qué mal morirá?* », qu'elle soit énoncée par le soi-disant médecin ou par un commentateur sarcastique, interpelle le spectateur-lecteur et le place en position de témoin direct de l'incompétence du personnage qui prétend incarner la science. En condamnant par avance le patient, la question apporte en

effet sa propre contribution au processus de décrédibilisation à l'œuvre dans la gravure car, non seulement, visuellement, le médecin est un âne, mais en plus les quelques mots de la légende, en excluant formellement l'hypothèse d'une rémission, ne lui laissent pas le bénéfice du doute.

Ce type d'« iconotexture », élaboré à partir d'une insertion verbale littérale, n'est pas l'apanage de la gravure, la peinture aussi y a recours : les phylactères présents dans *Le raccommodeur de soufflets* le montrent bien. La convocation de l'élément linguistique n'est toutefois pas systématiquement aussi évidente, il arrive également qu'elle se fasse sur le mode de l'allusion, grâce à la présence sous-jacente d'un proverbe — comme c'était le cas dans *Les Mendiants* de Brueghel — ou d'un contexte suffisamment précis pour qu'il soit verbalement présent à l'esprit du spectateur contemporain en amont de l'image. Beaucoup d'œuvres satiriques de William Hogarth fonctionnent sur la base de ce deuxième principe : dans la série *The Humours of an election*, par exemple, la satire repose toute entière sur l'identification d'un événement électoral de 1754 et sur la possibilité pour l'observateur de reconnaître, dans chaque peinture, les membres du parti Tory et les partisans Whigs qui s'opposent pour faire gagner leur candidat. Même lorsque les quatre œuvres de la série ont été par la suite transposées en gravures et pourvues de légendes, le référent linguistique nécessaire à l'élaboration du propos satirique ne figurait donc pas en toutes lettres dans la représentation. L'« iconotexture » mise en place est en l'occurrence d'un autre type car elle implique l'intervention d'une forme de textualité mentale, certes invisible pour l'œil, mais non moins essentielle à l'intelligibilité de l'intention critique de l'image.

### **... le tout dans une concoction d'action !**

Si le système « voir, sourire, réfléchir » demeure relativement insaisissable du point de vue de son fonctionnement socio-historique, la réunion des deux ingrédients que sont la dégradation et l'insertion verbale autorisent donc au moins à définir l'image satirique depuis une perspective thématique et formelle. L'établissement de ce cadre définitionnel fondamental s'avère d'autant plus

fructueux qu'il permet de mettre en évidence une autre qualité élémentaire de la satire figurative : son dynamisme. Le processus de dégradation ainsi que l'interaction qui est censée s'établir entre les éléments linguistiques et l'image empêchent effectivement de concevoir qu'une représentation à caractère satirique puisse être statique ou purement descriptive. Pour produire son impact réflexif, la satire qui s'adresse aux yeux sans passer par une forme strictement textuelle semble nécessairement devoir s'appuyer sur une figuration comportant une trame narrative minimale, capable de donner vie à la situation critique condamnée et autorisant le destinataire, converti ponctuellement en spectateur, à comprendre en un regard la teneur générale de la dénonciation avant d'entrer davantage dans le détail de l'œuvre et de prendre parti.

Une dernière spécificité des images satiriques semble d'ailleurs en fin de compte résider dans le rôle déterminant qu'elles accordent au détail ; une spécificité loin d'être anodine dès lors qu'on aspire à aborder le cas d'un artiste sourd comme Goya, pour qui la moindre expression corporelle devait être porteuse de sens. À la différence des satires littéraires où l'intention critique peut indistinctement être associée à tout un passage du texte, le mode de perception requis par l'image oblige, de fait, à repérer plus précisément dans la représentation des indices susceptibles de trahir le positionnement de l'artiste et d'affiner le propos que l'observateur a de prime abord compris dans ses grandes lignes. Les différents couvre-chefs des *Mendiants* de Brueghel n'en sont qu'un exemple parmi d'autres : en leur absence, le caractère satirique de l'œuvre tend à se perdre car l'identification même d'une cible historiquement donnée devient problématique.

### **Goya, un artiste satirique ?**

Contrairement aux apparences et en regard de ce qui précède, la question du bien-fondé de l'emploi du terme « satire » pour qualifier l'œuvre de Goya mérite véritablement réflexion. Si la production de l'artiste se caractérise par une volonté de tout ramener à l'échelle humaine, qui semble déjà contenir en germe le processus de dégradation propre aux images satiriques, la grande variété de cette

production, tantôt personnelle et privée, tantôt officielle et publique, interdit au contraire l'usage indifférencié de l'adjectif « satirique » et conduit même à s'interroger plus généralement sur sa pertinence.

### *Un corpus restreint d'œuvres satiriques*

Envisager que Goya puisse avoir été un créateur de satires requiert d'emblée de faire abstraction de tout ce qui, dans son œuvre, est lié à son statut de peintre de Cour, l'ensemble des commandes à caractère officiel ne pouvant, sans apparente contradiction, relever d'une intention satirique. Impossible par exemple de voir dans le portrait de *Charles III en costume de chasse* (c. 1786, huile sur toile, 126 x 207 cm, Madrid, Musée du Prado) une représentation caricaturale, même si le visage du monarque donne bel et bien cette impression aujourd'hui. Le rendu sans concession du nez, les ridules autour des yeux et le teint rougeâtre du personnage représenté étaient en réalité destinés à diffuser l'image d'un roi humain et proche de son peuple<sup>19</sup>. Le même constat s'impose pour le portrait qui représente Ferdinand VII en costume de sacre (1814-1815, huile sur toile, 142,5 x 208 cm, Madrid, Musée du Prado) : l'apparent effacement de la figure royale devant l'habit rouge censé souligner sa majesté est sans doute moins à mettre sur le compte d'une volonté satirique de Goya que sur celui d'une contrainte matérielle, le roi n'ayant, en tout et pour tout, concédé à l'artiste qu'une seule séance de pause en 1808, ne lui laissant d'autre choix, pour exécuter son portrait, que celui de recourir aux rares études qu'il avait réalisées six ans auparavant.

Cette restriction préliminaire n'interdit pas de remarquer ponctuellement la présence d'éléments « comiques » ou « critiques » dans les œuvres officielles, mais elle limite grandement le champ des peintures pouvant être dites « satiriques ». D'ailleurs, outre *Las Viejas*, déjà mentionné, aucun autre tableau de l'artiste ne semble indiscutablement pouvoir être qualifié comme tel. C'est en effet la seule

---

<sup>19</sup> Une gravure des collections de la *Biblioteca Nacional de España* basée sur la peinture de Goya confirme pleinement cette interprétation : la légende « *Primer Carlos que Rey* », qui figurait en bas de l'image, permettait en effet d'insister sur l'idée que le spectateur avait devant les yeux la représentation d'un individu plutôt que celle du corps symbolique du roi. L'œuvre, intitulée *Elogio de Carlos III* (c. 1788, s.n., IH/1711/72), est visible en ligne sur le site de la *Biblioteca Digital Hispánica*.

œuvre qui satisfait aux trois conditions précédemment décrites : le costume noir de *maja* et la robe aux tons bleutés à la mode française permettent l'identification d'un référent historique précis, l'Espagne du début du XIX<sup>e</sup> siècle ; la cible de la critique n'est pas un individu en particulier car, même si la femme de droite a souvent été associée à la reine María Luisa, le propos ici est plus généralement de condamner les faux-semblants de la noblesse et la précarité de la condition humaine ; enfin, la menace de l'ange-balayeur ajoute à la dénonciation un caractère plaisant qui autorise le surgissement d'un sourire et assure l'impact réflexif de la représentation.

Plusieurs autres peintures de Goya paraissent présenter des caractéristiques satiriques sans qu'il soit pour autant possible d'y voir strictement des satires. *La duquesa de Alba y su dueña* en fait partie.



Francisco de Goya, *La duquesa de Alba y su dueña*, 1795, huile sur toile, 27,7 x 33 cm, Madrid  
© Museo Nacional del Prado

Au mépris des codes du portrait peint, le personnage noble, reconnaissable à son épaisse chevelure noire, y est figuré tournant le dos au spectateur et seul le visage de la duègne est visible. Cette inversion comique inscrit le tableau dans le registre bas de la scène de genre et offre à la situation — qui montre la duchesse en train d’effrayer avec une petite amulette en corail sa dévote servante — une dimension particulièrement cocasse voire même sarcastique, l’ensemble pouvant se proposer comme une dénonciation des superstitions populaires. Le discours des Lumières servirait ainsi ici de fondement implicite à la formation d’une critique ne requérant pas l’insertion littérale d’un message linguistique dans l’œuvre et seule l’absence d’un processus de dégradation plus clairement signifié empêcherait d’attribuer à l’image une nature « satirique ». Le cas de deux peintures de la septième et dernière série de cartons pour tapisserie réalisée par Goya mérite également être signalé au sein de ce groupe de représentations dont l’air de famille avec la satire s’impose sans parfaitement convaincre : *El Pelele* (1792, huile sur toile, 160 x 267 cm, Madrid, Musée du Prado) et *La Boda* (1792, huile sur toile, 269 x 396 cm, Madrid, Musée du Prado). Les deux œuvres ont servi de modèle à la réalisation de tapisseries décoratives destinées à être exposées sur les murs de la résidence royale du palais du Prado. Leur caractère officiel et public semble donc *a priori* s’opposer à la présence de tout élément satirique. L’une comme l’autre se construisent cependant autour d’un évident processus de dégradation : dans *El Pelele*, le personnage qui donne son titre à la représentation n’est autre qu’un homme rabaissé à la condition de marionnette lancée dans les airs par une ronde de femmes tandis que, dans *La Boda*, le profil caricatural du mari est mis en valeur par sa position centrale et accentué par l’étrange distance qui le sépare de sa femme alors que les autres membres du cortège forment une procession ininterrompue. Satires d’une société de fin de siècle décadente ou simples jeux d’allusion au problème d’asymétrie qui marque souvent les rapports entre hommes et femmes ? S’il y a bien quelque chose qui force l’attention dans le traitement original choisi par l’artiste dans ces deux œuvres, il s’avère en revanche difficile de rendre le moindre verdict, car Goya ne nous laisse que les indices nécessaires à instiller le doute en nous.

La même conclusion que pour les peintures s'impose pour les dessins, qui ne sont pourtant pas des œuvres de commande : l'adjectif « satirique » ici aussi semble avoir perdu en partie sa capacité à faire sens. Certes, à partir du dessin 55 de l'*Album B* qui porte l'inscription « *Mascaras crueles* », le surgissement du motif du masque sous-tend une critique des faux-semblants qui incite fortement à parler de « satire », et il en va de même en ce qui concerne la série de sept dessins dite « du miroir magique » (1797-1798), l'animalisation du reflet des personnages placés face au miroir mettant en œuvre l'ingrédient satirique fondamental de la dégradation. Cette fois encore, pourtant, une telle dénomination ne se révèle pas pleinement satisfaisante car les œuvres ne permettent pas de reconstituer un discours critique clair. Elles ressortent de plus d'une forme de gratuité qui n'est que difficilement conciliable avec l'impératif d'efficacité auquel tout projet satirique est soumis. Ne serait-il donc pas plus raisonnable, finalement, de renoncer à voir en Goya un « artiste satirique » ?

### ***Les gravures de Goya : entre « idioma » et « sátira universal »***

Deux des séries de gravures constituées par l'artiste autorisent à ne pas le faire : *Los Caprichos* et *Desastres de la guerra*. À l'instar de « *Todos caerán* » et de « *De que mal morira?* » mentionnés plus haut, une grande partie des *Caprichos* peut-être qualifiée de « satirique », même s'il semblerait que nous ayons perdu un grand nombre de référents historiques et que, dans certains cas, nous ne soyons plus en mesure de saisir toute la portée critique des compositions. Pour ce qui est des *Desastres* par contre, seules les 17 dernières gravures sur les 82 *Desastres* semblent incontestablement procéder d'une intention satirique. Ce groupe d'œuvres, communément appelé « *caprichos enfáticos* », présente en effet une certaine cohérence de registre et met en scène des représentations à caractère symbolique où la présence fréquente d'animaux, de figures allégoriques et d'êtres hybrides opère un passage net dans la série d'une violence purement physique à une virulence davantage idéologique.

L'exemple du *Desastre* n° 76, intitulé « Vautour carnivore », est particulièrement révélateur du type d'élaboration satirique qu'y réalise Goya. La monstruosité du volatile placé au centre de l'image est d'emblée suggérée par son immense taille, mais le « vautour » ici n'est pas le résultat d'un processus d'animalisation : dans le cadre de la série, il semble incarner une forme d'absolutisme, religieux ou politique, et si l'on s'en tient au contexte plus précis de la guerre d'Indépendance contre les troupes napoléoniennes, il peut également être vu comme une représentation symbolique dégradée du majestueux aigle impérial français. Le charognard aux ailes ridiculement raccourcies chassé par le peuple espagnol n'a effectivement plus rien de glorieux ni d'altier. Le pléonasmе de la légende l'existence d'un vautour herbivore étant difficilement concevable tendrait même à accentuer cet effet de dégradation en réduisant l'oiseau à une caractéristique organique qui le condamne à une indépassable bestialité. Pourtant, ici encore Goya ne nous livre aucune clé de lecture permettant de trancher en faveur de cette interprétation ou d'une autre : il nous laisse seuls juges.

La position équivoque dans laquelle l'artiste sait parfaitement bien se maintenir, sans qu'il ne soit jamais possible de dire qui de l'observateur ou du commentateur prend le dessus, place ainsi l'image dans une situation d'irréductible polysémie qui pose problème dès lors que l'on cherche à en rendre compte par l'emploi d'un seul et même terme<sup>20</sup>. Dans le cas de Goya, on ne peut, à cet égard, se risquer à parler de « satire » que si on accepte l'idée qu'il s'agit en l'occurrence de satires qui excèdent tout cadre définitionnel et qui, loin de proposer au spectateur de prendre parti pour une cause et un camp donnés, ne cessent de lancer un défi à l'entendement, empêchant de fait tout positionnement qui ne s'accompagnerait pas d'une permanente remise en question de ses conditions<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Comme le remarque Roland Barthes : « La polysémie produit une interrogation sur le sens ; or cette interrogation apparaît toujours comme une dysfonction [...]. Aussi, se développent dans toute société des techniques diverses destinées à *fixer* la chaîne flottante des signifiés, de façon à combattre la terreur des signes incertains [...] » (« Rhétorique de l'image », *op. cit.*, p. 44).

<sup>21</sup> Nous avons ainsi finalement pu vérifier l'assertion que Matthew Hodgart proposait au détour d'une légende sans aucune forme de justification : « En usant d'un mélange de fantaisie et de réalisme sinistre, Goya outrepassé souvent les bornes de la satire » (*La Satire*, *op. cit.*, p. 246).

« *Artiste satirique* », un titre décerné par la critique

Reste donc à savoir d'où vient le fait que nous ayons intuitivement tendance à faire de Goya un « artiste satirique », sans interroger le sens de ce terme, en dépit de l'incertitude dans laquelle nous plonge l'ensemble des productions qui motive le recours à cette étiquette. L'étude de la première réception critique qu'ont reçue les œuvres de l'artiste fournit, de ce point de vue, un élément d'explication fondamental. Elle permet notamment d'établir que la plus ancienne réaction critique connue aux *Caprichos*, un article d'un certain Gregorio González Azaola, publié du vivant de l'artiste dans le *Semanario Patriótico* du 27 mars 1811, faisait déjà le choix de mobiliser le terme de « satire » dès son titre, « *Sátiras de Goya* », alors même que le prospectus de mise en vente des gravures du *Diario de Madrid*, datant du 6 février 1799, ne mentionnait pas une seule fois le terme<sup>22</sup>.

On peut supposer que ce choix de Gregorio González Azaola de placer l'ensemble de l'article sous le signe du mot « satire » a en partie été déterminé par les commentaires anonymes qui étaient destinés à accompagner les *Caprichos*. Deux des manuscrits contenant ces commentaires, sur les trois existant à notre connaissance, attribuent en effet à la première gravure de l'ensemble, le fameux autoportrait de profil l'artiste, un « *gesto satírico* » ; l'idée d'« expression satirique » servant ici tout autant à la caractérisation du visage de l'artiste qu'à celle de l'intention présidant à l'ensemble du recueil<sup>23</sup>. Rien n'interdit cependant de supposer, parallèlement ou indépendamment de cette première hypothèse, que le titre « *Sátiras de Goya* » et l'emploi répété de ce terme par Gregorio González Azaola résultent moins d'une sélection consciente que d'un processus de détermination historique, les usages langagiers n'échappant eux-mêmes pas aux phénomènes de mode. La forte présence du mot « satire » et de ses dérivés dans le texte ne serait alors que le reflet d'un temps où, en Espagne, il était plus seyant, ou simplement

<sup>22</sup> Le texte de Gregorio González Azaola est cité dans l'ouvrage de Nigel GLENDINNING : *Goya and his critics*, Londres, Yale University Press, 1977, p. 59-60. Outre les cinq occurrences du mot « *sátira(s)* » présentes dans l'article, l'auteur y parle également d'« *estampas satíricas* », de « *tratado satírico* » et de « *colección satírico-moral* » pour désigner les *Caprichos*.

<sup>23</sup> Le manuscrit d'Abelardo López de Ayala propose le commentaire suivant : « *Verdadero retrato suyo, de gesto satírico* ». Celui de la Bibliothèque Nationale de Madrid développe un peu plus : « *Verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico* ».

plus courant, de dire d'un artiste qu'il était « satirique » et moins conventionnel de lui attribuer un caractère « ironique » ou « sarcastique ».

Quel que soit le point de vue que l'on décide d'adopter sur la question, l'influence déterminante de ce premier discours critique sur une part importante des écrits ultérieurs dédiés à Goya et, *a fortiori*, sur l'imaginaire collectif qui lui est aujourd'hui associé ne fait cependant pas de doute. Il suffit, pour s'en rendre compte, de considérer la place qui est accordée au « Goya satiriste » dans la monographie que Charles Yriarte consacre à l'artiste en 1867. Alors qu'une dizaine d'années auparavant Laurent Matheron, dans son *Goya*, ne faisait que très ponctuellement référence à un « peintre satirique » puis à des « dessins satiriques », le *Goya. Sa vie, son œuvre* de Charles Yriarte multiplie en effet les allusions « satirisantes » qui tendent à systématiser dans l'esprit du lecteur l'association entre Goya et « satire ». Tour à tour « satirique puissant », « grand satirique » et « satirique ardent », l'artiste y est même incontestablement présenté comme une sommité et un modèle en matière de satire<sup>24</sup>. Dès la page de grand titre du livre, son image est d'ailleurs subtilement associée au « *gesto satírico* » de l'autoportrait placé en tête des *Caprices* grâce à l'insertion d'une reproduction du célèbre profil qui, par la suite, s'imposera peu à peu comme l'image de marque de l'artiste. La représentation que nous nous faisons actuellement de Goya, et particulièrement du versant « satirique » de son art, est ainsi tributaire d'une complexe construction critique que nous ne pouvons ici qu'évoquer à grands traits mais qui contribue, sans aucun doute, à justifier l'existence d'une prédisposition collective à accepter l'idée d'« artiste satirique ».

En somme, l'emploi du terme « satire » pour qualifier l'œuvre de Goya ne peut en aucun cas être systématique et doit faire l'objet d'une « remotivation » constante. Au-delà de la prise en compte de l'influence notable qu'exerce sur notre perception le discours critique produit sur l'artiste, il est en effet primordial de considérer toute création satirique comme le produit d'une intention et d'une réception ou,

---

<sup>24</sup> Charles YRIARTE, *Goya. Sa vie, son œuvre*, Paris, Henri Plon, 1867, p. 50, 53 et 102.

plus précisément, comme la rencontre d'un objectif préétabli et d'une subjectivité individuelle. En ce sens, l'attribution d'une étiquette « satirique » ne peut se faire qu'à la suite d'une phase de réflexion puis d'un processus de justification en partie personnel visant à établir clairement à partir de quels éléments se construit la satire.

À cette première précaution d'emploi vient s'ajouter une seconde, concernant non plus la spécificité du message satirique mais la manière dont celle-ci détermine le sens des œuvres. Ancrées dans un contexte donné et dénonçant une cible réelle, les œuvres satiriques, on l'a vu, qu'elles soient figuratives ou purement verbales, n'existent généralement qu'en fonction de l'identification d'un référent historique bien défini, ce qui limite leur lisibilité à un public restreint. Or Goya, s'il fait bien parfois œuvre de satire, ne propose jamais que des « satires ouvertes », des « satires atemporelles » qui présentent cette particularité paradoxale de perpétuer leur impact dans le temps présent indépendamment de leur contexte d'origine. Si une catégorisation grâce au terme de « satire » est effectivement parfois permise en ce qui le concerne, il faut donc veiller à ce que celle-ci ne restreigne pas le sens des œuvres de l'artiste car, comme disait Albert Camus à propos de Kafka : « C'est le destin, et peut-être la grandeur, de cette œuvre que de tout offrir et de ne rien confirmer »<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> Albert CAMUS, « Appendice. L'espoir et l'absurde dans l'œuvre de Franz Kafka », *Le Mythe de Sisyphe, Essais*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1965, p. 211.