

Goya et l'expression de l'horreur dans la prose et la poésie espagnoles contemporaines

Xavier Escudero

Université du Littoral Côte d'Opale, U.R. H.L.L.I. (EA 4030)

Toute description littéraire est une vue¹.

Dans les *Desastres de la guerra*, ce que montre Goya en ce début de XIX^e siècle est la fin d'un ordre logique, et l'entre-deux siècles a été le siège, le règne de toutes les horreurs. Max Nordau (1849-1923), observant la décadence à la fin du XIX^e siècle dans son livre *Entartung Dégénérescence* publié en 1893, énumérait les conséquences de cette décadence de la façon suivante : « *confusión de los poderes, perplejidad de la muchedumbre privada de sus jefes, despotismo de los fuertes, surgimiento de falsos profetas, nacimiento de dominaciones parciales pasajeras y por ende tanto más tiránicas* »². Avouons que nous n'aurions pas de mal à appliquer cette série nominale au flux des images des *Desastres*. L'écrivain évoque, aussi, cette mythologie fin-de-siècle du crépuscule des Peuples qui surgit après le crépuscule des Dieux. C'est ce même Max Nordau qui, dans son livre sur les artistes espagnols que Rafael Cansinos-Asséns traduit par *Los grandes del Arte español* (1935), écrira que le *Desastre* n° 69, « *Nada. Ello dirá* », « *era el verdadero artículo de fe de Goya* ».

De même, en guise de rapport analogique entre l'expression et la manifestation de l'horreur dans les gravures et dans la littérature, il serait tout à fait engageant de

¹ Roland BARTHES, *S/Z*, chapitre XXIII, Paris, Seuil, 1970, p. 61.

² Max NORDAU, *Fin de siglo*, Jaén, Ediciones del Lunar, 1999, p. 29. *Fin de siglo* est le premier des cinq livres qui composent *Entartung* publié en 1893.

nous raccrocher au genre des contes gothiques, mais à la différence que, lorsqu'il s'agit de transposer l'horreur dans un récit graphique qui se situe dans un contexte réel de guerre, l'irrationnel, l'inconnu et la peur que la raison chasse de toutes ses forces ne sont plus de l'ordre du songe, du « caprice » mais bien du « désastre ». Entre l'irrationnel et les peurs de la guerre, la noirceur des eaux-fortes les unit. Dans son essai sur *El horror en la literatura* publié à titre posthume en 1939³, Lovecraft (1890-1937), analysant les récits surnaturels de Poe, Maupassant ou encore Shelley, circonscrit de cette façon la définition de l'horreur en littérature :

La emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido. [...] El atractivo de lo espectralmente macabro es por lo general escaso porque exige del lector cierto grado de imaginación, y capacidad para desasirse de la vida cotidiana³.

Cependant, Lovecraft nous parle d'un monde inconnu qui fait appel aux terreurs anciennes, enfouies de l'humanité :

El terror cósmico aparece como un ingrediente del folklore más antiguo de todas las razas, y cristaliza en las baladas, crónicas y textos sagrados más arcaicos. [...] La fuerza de la tradición del horror en Occidente se debe sin duda, en gran medida, a la presencia oculta, pero frecuentemente sospechada, de un culto espantoso de adoradores nocturnos cuyas extrañas costumbres – procedentes de los tiempos precarios y preagrícolas, en que una raza achaparrada de mongoles vagaba por Europa con sus multitudes y sus ganados – tenían sus raíces en los más repugnantes ritos de la fertilidad de inmemorial antigüedad. [...] De este fértil suelo se nutrieron tipos y personajes oscuramente míticos y legendarios⁴.

À nous y méprendre, nous pourrions, une nouvelle fois, tout aussi bien transposer de façon rétrospective ces remarques de Lovecraft à la sphère narrative des *Desastres de la guerra* gravés par Goya entre 1810 et 1815, sorte de folklore graphique

³ Howard Phillips LOVECRAFT, *El horror en la literatura*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

de l'horreur avec ses rites sacrificiels, ses paysages spectraux, ses hommes diaboliques, cyniques, cruels, sanguinaires et ses femmes brutalisées ou décharnées. L'horreur de la guerre reproduite jusqu'à l'obsession dans cette série ouvre la brèche aux récits noirs et gothiques du romantisme européen.

Ainsi, ce qui nous importe ici est d'analyser comment les *Desastres*, qui baignent dans une littérature de l'horreur, animent à leur tour une dynamique « trans- » ou « inter-générique ». Autrement dit, de quelle façon la littérature contemporaine ou postérieure aux faits de la Guerre d'Indépendance récupère, retravaille et « reproduit » cette esthétique, cette machinerie de la peur et de l'effroi.

Nous connaissons le rapport de Goya à la littérature par les portraits qu'il a réalisés des écrivains de son époque : Juan Meléndez Valdés, Bernardo de Iriarte, par exemple.

Son œuvre a fait l'objet de nombreuses notices artistiques et journalistiques dès 1778. Ainsi, dans son livre *Viaje a España*, Antonio Ponz évoque les travaux de Goya à San Francisco el Grande, à la fabrique de tapisseries de Santa Barbara, à l'église de San Esteban à Salamanque et dans des bâtiments religieux aragonais ; Leandro Fernández Moratín annonce la vente de la première édition des *Caprichos* dans le *Diario de Madrid* le 6 février 1799 ; Gregorio González de Azaola analyse dans le *Semanario patriótico de Cádiz* les *Caprichos* dès 1811 et Agustín Ceán Bermúdez *Santa Justa y Santa Rufina* de la cathédrale de Séville (dans *Crónica científica y literaria* en 1817) ; sa mention dans les livres de voyage du XIX^e comme celle de Théophile Gautier en 1845. De même, dès 1858, une production biographique débute avec le *Goya* de Laurent Matheron, celui de Charles Yriarte en 1867 ou celui de Paul Lefort en 1877, un an avant l'exposition universelle de Paris au cours de laquelle le banquier Emile d'Erlanger exposera les *Pinturas negras* (1819-1823) qui avaient été mises sur toile en 1874.

Si « *Goya, por tanto, es alusión, cita, motivo y tema literario en abundantes textos* »⁵, pour reprendre la phrase de Leonardo Romero Tobar, qu'en est-il véritablement de

⁵ Leonardo ROMERO TOBAR, *Goya en las literaturas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016, p. 14.

la récupération de son regard, voire de son esthétique, dans le champ littéraire et, pour ce qui nous intéresse, de sa narration de l'horreur de la guerre ?

Dès le XVIII^e siècle, les correspondances entre l'œuvre de Goya et les textes littéraires sont significatives. Ainsi, le portrait poétique que propose Juan Meléndez de Valdés de son ami Jovellanos dans « *A Jovino: el melancólico* », semble traduire le *Capricho* n° 43, « *El sueño de la razón produce monstruos* », ou les *Desastres* n° 71 « *Contra el bien general* » et n° 73 « *Gatesca pantomima* » :

*En él su hórrido trono alzó la obscura
Melancolía, y su mansión hicieran
Las penas veladoras, los gemidos,
La agonía, el pesar, la queja amarga
Y cuanto monstruo en su delirio infausto
La azorada razón abortar puede⁶.*

De même, une importante littérature patriotique sur la Guerre de l'Indépendance, surgie du conflit, semble transposer en vers certaines scènes des *Desastres*, mettant en œuvre le *topos* horacien du *ut pictura poiesis*. Ainsi l'épigramme de José de Espronceda « *El Dos de Mayo* », écrite en 1840, à l'occasion du transfert des cendres des Espagnols insurgés de 1808 depuis la cathédrale au champ de Lealtad, ou encore son recueil *Del arrepentimiento y de la desesperación* dont la deuxième partie sur le désespoir convoque des scènes de mort et d'Apocalypse inspirées de la guerre :

Este clima de lucha, esta cargada atmósfera de poesía civil y épica, este constante ejemplo de hombres de letras, de artistas como Goya, fieles a España y a su pueblo en uno de los momentos más graves de su historia, fueron madurando el camino, haciendo los peldaños que habría de escalar algo más tarde otro poeta liberal, el romántico revolucionario de las barricadas de París en 1830, el de más fiera musa cívica y aleteante patriotismo, José de Espronceda, nacido en aquel mismo año del 2 de

⁶ Juan MELÉNDEZ VALDÉS, « *A Jovino: el melancólico* », *Elegías morales*, v. 125-130 consulté en ligne sur

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias-escogidas-tomo-segundo--o/html/fedf6358-82b1-11df-acc7-002185ce6064_12.html

*mayo madrileño, y luego cantor, el más consistente y fervoroso, de aquella gran fecha*⁷.

Mariano José de Larra (1809-1837), lui-même, écrit certains de ses *Artículos de costumbres* (1835) tels que « *Un reo de muerte* » comme s'il répondait aux *Desastres* n° 34 et n° 35 sur le « *garrote vil* ». La solitude du garroté du *Desastre* n° 34 trouve un écho ou une transposition verbale chez Larra qui se place du côté du public, adoptant un point de vue éclairé et anticlérical sur ce spectacle de la violence et de la barbarie auquel assiste une société fascinée par l'horreur et la « mort machinale » :

*Ese pueblo de hombres va a ver morir a un hombre. [...] ¿Cuándo veremos una sociedad sin bayonetas? ¡No se puede vivir sin instrumentos de muerte! Esto no hace por cierto el elogio de la sociedad ni del hombre. [...] « La sociedad, exclamé, estará ya satisfecha; ya ha muerto un hombre »*⁸.

Au début du XX^e siècle, Manuel Machado, dans son recueil de poèmes *Apolo. Teatro pictórico* (1910), proposera des *ekphrasis* poétiques de tableaux célèbres tels que *Los fusilamientos de la Moncloa, Reina María Luisa, Carlos IV*. Mieux que des *ekphrasis*, le poète s'approprie l'expression de l'horreur des *Desastres* (notamment du *Desastre* n° 44 « *Yo lo vi* ») dans le sonnet « *Los fusilamientos* » qui s'appuie sur la vision immédiate de l'artiste : « *Él lo vio... Noche negra, luz de infierno...* ». La forme compacte du sonnet, par son intensité, sa brièveté et son expressivité, fait ressortir la gravure textuelle : estampe et écriture semblent ainsi étroitement liées⁹. La voix poétique, récupérant des morceaux d'images de gravures et de tableaux à la façon impressionniste, comme s'il s'agissait de morceaux de corps, propose de reconstruire ce terrible moment de l'exécution du *Tres de Mayo* de 1808 : « *unos brazos abiertos* », « *una farola en tierra* », « *de los fusiles de la uniforme fila* »,

⁷ Rafael ALBERTI, « Goya. Picasso. Claroscuro candente. Aguafuerte de España », *Relatos y prosa*, Barcelona, Bruguera, 1980, texte consulté en ligne sur <http://bibliotecaignoraria.blogspot.fr/2012/04/rafael-alberti-goya-y-picasso.html>

⁸ Mariano José de LARRA, *Artículos de costumbres*, [Barcelona], Olympia Ediciones, 1995, p. 275-277.

⁹ Un autre type de rapport entre gravure et écriture a été établi par Evanghelia Stead dans « Gravures textuelles : un genre littéraire », où elle parle de l'homologie entre « dessin sur cuivre et écriture, entre planche et page » (Evanghelia STEAD, « Gravures textuelles : un genre littéraire », *Romantisme. Revue du Dix-neuvième siècle*, n° 118 consacré à « Images en texte », 2002, p. 121).

« *maldiciones, quejidos* », « *un fraile muestra el implacable cielo* » ; jusqu'au climax de l'horreur que vomissent les canons des soldats du dernier tercet : « *y en convulso montón agonizante / a medio rematar, por tandas viene / la eterna carne de cañón al suelo* ».

Nous savons le regard que porte Benito Pérez Galdós sur les épisodes historiques de son pays dans les volumes *La Corte de Carlos IV* et ceux des 19 mars et du 2 mai de la première série des *Episodios nacionales*. Certains passages renvoient le lecteur, en effet, dans un jeu intertextuel ou intergénérique, aux scènes des *Desastres*. Par exemple, lorsque le chapitre XXVI du volume *El 19 de marzo y el 2 de mayo* rend compte de la lutte des Espagnols contre les Français, nous ne pouvons que penser, entre autres, au *Desastre* n° 3 « *Lo mismo* » sur la guérilla (mais aussi, bien évidemment, au *Dos de Mayo*) :

[...] *presenció el primer choque del pueblo con los invasores, porque, habiendo aparecido como una veintena de franceses, que acudían a incorporarse a sus regimientos, fueron atacados de improviso por una cuadrilla de mujeres, ayudadas por media docena de hombres. Aquella lucha no se parecía a ninguna peripecia de los combates ordinarios, pues consistía en reunirse súbitamente, envolviéndose y atacándose sin reparar en el número ni en la fuerza del contrario*¹⁰.

Ou encore lorsqu'au chapitre XXX du même volume, la figure d'une femme « *La Primorosa* » encourage rageusement les patriotes au combat après la mort de son mari, les estampes n° 4 « *Las mugeres dan valor* », n° 5 « *Y son fieras* » et n° 7 « *¡Qué valor!* », se présentent alors à nous avec force et « *La Primorosa* » est aussi, à ce moment-là, une nouvelle Agustina dont l'héroïsme et la bravoure sont rattrapés par la violence du combat et l'horreur de la guerre :

–*Renacuajos, volved acá. ¡Ea!, otro paseíto. Sus mercedes quieren conquistarme, ¿no verdá? Pues aquí me tenéis. Vengan acá; soy la reina, sí, señores; soy la emperadora del Rastro* [...]

¹⁰ Benito PÉREZ GALDÓS, *Episodios nacionales*, 3. *Primera serie. El 19 de marzo y el 2 de mayo*, Madrid, Alianza Editorial, 2015, p. 192.

La heroica mujer calló de improviso porque la otra maja que cerca de ella estaba cayó tan violentamente herida por un casco de metralla, que de su despedazada cabeza saltaron, salpicándonos, repugnantes pedazos. [...] Tuvo miedo¹¹.

Ramón María del Valle-Inclán est peut-être celui qui ouvre la voie à une récupération théâtrale tragique de Goya par son rapprochement de l'esthétique de l'« *esperpento* » avec les visions déformées de l'œuvre du peintre aragonais. Ainsi, dans *Luces de bohemia*, Max Estrella et Don Latino de Hispalis reconnaissent à Goya d'avoir inventé l'« *esperpento* » (technique de la déformation et de l'animalisation qui se répand dans le théâtre valle-inclanesque) : « *El esperpentismo lo ha inventado Goya* »¹². Juste avant cette reconnaissance de l'artiste aragonais, Max Estrella voit Don Latino se transformer en un bœuf. La troisième partie des *Desastres* illustre cette esthétique de la déformation où l'animalisation des visages est la plus forte (n° 71 et n° 75, par exemple) : une déformation qu'appliquera Valle-Inclán dans son « *esperpento* ». Dans le dialogue qui s'instaure entre Rubén Darío et El Marqués de Bradomín à la scène 14, El Marqués revient à la volonté d'instaurer un lien esthétique entre la poésie et l'eau-forte :

Querido Rubén, los versos debieran publicarse con todo su proceso, desde lo que usted llama monstruo hasta la manera definitiva. Tendrían entonces un valor como las pruebas de aguafuerte¹³.

Par ailleurs, Pilar Aroca Lastra interpelle Agustina de Aragón, l'héroïne du siège de Saragosse du *Desastre* n° 7 « *¡Qué valor!* », dans son poème éponyme : « *él te pintó / como se pinta un mito* »¹⁴. José Camón Aznar, dans son poème « *Agustina de Aragón* » du recueil *Canto a los siglos* (1970), fait parler cette protagoniste guerrière, semblable à Hélène foulant du pied les guerriers sur le champ de bataille ou à une déesse mythique, dans les premiers moments de la création. Genèse de l'horreur à

¹¹ *Ibid.*, p. 216-217.

¹² Ramón María del VALLE-INCLÁN, *Luces de bohemia. Esperpento*, Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2006, p. 168, scène 12.

¹³ *Ibid.*, p. 201.

¹⁴ Pilar AROCA LASTRA, « Agustina de Aragón », *En este corazón*, Madrid, Huerga y Fierros Editores, 2009.

l'œuvre, cette gravure est le coup de canon débutant la campagne graphique des *Desastres*. Elle est aussi symboliquement un avatar de la création sur le champ de bataille, la plume ou le burin allumant le métal de la planche :

*Y yo, Agustina
cintura de duquesa,
tallo que la guerra no ha doblado,
por escala de cadáveres ascendí hasta el cañón.
Y la tea aún ardía,
Y allí, en las entrañas de hierro, entró la llama.
Así debió de salir el sol el primer día del mundo.
Sol ahora de gloria, sol de soledad.*

D'autres poètes récupéreront le motif de l'horreur dans un contexte de guerre en réaction à la répression politique de leur époque : Dionisio Ridruejo, en 1959, dans le sonnet « *Los fusilamientos del 3 de mayo* » de *Otros sonetos figurativos*, Miguel Luesma, en 1977, dans un sonnet du même titre de *Aragón. Sinfonía incompleta*, par exemple. Ce tableau a également donné lieu au roman *Goya y las voces del alba* (2009) de Reyes Cáceres Molinero.

Plus récemment, outre les œuvres théâtrales d'Antonio Buero Vallejo (*El sueño de la razón*, 1970) sur le rapport de l'artiste au pouvoir, il nous importe de souligner comment Arturo Pérez Reverte et José Luis Corral prolongent dans leurs romans ce rapport de la littérature à la peinture, et, plus précisément, des *Desastres* à la matière narrative contemporaine. Dans le roman *El pintor de batallas* (2006) d'Arturo Pérez Reverte, un ancien photographe de guerre au Liban, Faulques, entreprend de réaliser une grande fresque murale sur une bataille. L'une des descriptions de photo sur le Liban semble condenser le *Tres de mayo* de Goya et des scènes d'exécution dignes des *Desastres* :

[...] *una foto en blanco negro, ejecutores y los drusos abatidos como comparsas o paisaje de fondo para la escena principal: la coincidencia*

*extrema de los fusiles del primer término, dos paralelas mortales apuntando al pecho del tercer druso erguido*¹⁵.

Ou cette autre sur Beyrouth : « *Una imagen que permitía hacerse idea, mejor que ninguna otra, del desastre que podía desatarse sobre un espacio urbano convencional* »¹⁶.

Ainsi se résume l'oeuvre photographique de Faulques :

*Cacerías solitarias, viajes sin principio ni final, paisajes devastados de la extensa geografía del desastre, guerras que se confundían con otras guerras, gente que se confundía con otra gente, muertos que se confundían con otros muertos. [...] Y aquel horror preciso, inapelable, que se extendía por los siglos y la Historia, prolongado como una avenida entre dos rectas paralelas larguísimas, desoladas. La certeza gráfica que resumía todos los horrores, tal vez porque no existía las que un solo horror, inmutable y eterno*¹⁷.

Les images de guerre se ressemblent, sont intemporelles et l'art de la gravure rejoint celui de la photographie dans ce dialogue entre Iva Markovich, un soldat de la guerre serbo-croate photographié par Faulques, venu lui rendre visite, et le « peintre des batailles ». Les deux interlocuteurs, face à la peinture murale remplie de scènes de guerre, semblent vouloir théoriser l'esthétique de la guerre et la représentation de l'horreur, un dialogue entre la créature et le créateur. Ainsi, s'arrêtant sur le détail d'une femme avec la tête rasée, violée et observée par un enfant, Markovic intervient :

*– Hay algo inquietante en esa mujer – comentó –. Tal vez su... No sé cómo decirlo. ¿Animalidad?... Parece poco humana, si me permite la palabra. Esos muslos desnudos, el vientre. Hay más de animal que de humano en ella – miró a su interlocutor con renovado respeto –. No es casual, ¿verdad?... No es incompetencia por su parte.*¹⁸

¹⁵ Arturo PÉREZ REVERTE, *El pintor de batallas*, Barcelona, Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, p. 131.

¹⁶ *Ibid.*, p. 72.

¹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 256-257.

Ce à quoi Faulques rétorque :

– *No soy un pintor incompetente. Pero quizá sea cierto lo que dice. La violencia, cualquier violencia, convierte en cosa, en un trozo de carne animal, a quién está sometido a ella...*

[...]

– *Hay quien dice [complète Markovic] que también quien golpea, quien tortura, quien mata, se vuelve un animal sin raciocinio.*¹⁹

À un autre moment du dialogue, Iva Markovich finit par conclure :

*Que fotografiar a personas también es violarlas. Golpearlas. Se las arranca de su normalidad, o tal vez se las devuelve a ella, de eso no estoy muy seguro... También se las obliga a afrontar cosas que no entraban en sus planes. A verse a sí mismas, a que se conozcan como nunca se habrían conocido de otro modo. Y a veces se las puede obligar a morir*²⁰.

Le photographe ou l'artiste face à l'horreur doit-il rester indifférent ? Quelle posture et implication dans les scènes gravées ? Deux questions à nous poser également face aux *Desastres*.

José Luis Corral, dans *¡Independencia!* (2005)²¹, choisit de faire apparaître le personnage de Goya dans la genèse de sa création, de façon ponctuelle notamment au chapitre 13 de son roman :

Goya fue pasando uno a uno una serie de dibujos a pluma y carboncillo. Se trataba de apuntes para un gran cuadro: anónimos soldados franceses uniformados, crueles mamelucos, egipcios con sus turbantes ampulosos, paisanos madrileños sucumbiendo ante los cerrados disparos, cañones

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 260-261.

²¹ La même année s'est publié le roman d'Alfredo Compareid, *Zaragoza sitiada. El cuadro que Goya no pudo pintar*, sur la visite de Goya à Saragosse entre le premier et le second siège de la ville. Soulignons que l'édition des *Desastres de la guerra* de José Luis del Corral porte la mention finale suivante : « *Esta edición de Los Desastres de la Guerra, de Francisco Goya y Lucientes, se terminó de imprimir en Hurope, S.L. el 25 de octubre de 2005 coincidiendo con la publicación de ¡Independencia! de José Luis Corral* ».

*humeantes, fusiles amenazadores, espadas cuajadas de inquietantes destellos metálicos, fieros caballos relinchando, ruinas de fondo*²².

Mais, ce qui nous importe de souligner, outre cette référence explicite aux dessins préparatoires du *Dos de mayo*, voire, évidemment, aux *Desastres* sous forme d'hypotyposes est, une nouvelle fois, la réélaboration textuelle de scènes auxquelles les *Desastres* nous avaient habitués, telles celles de la faim, de la maladie ou de l'entassement hâtif de corps, décrites par le narrateur au chapitre XXXII, conséquences du bombardement de Saragosse, que nous n'aurions pas de mal à mettre en rapport avec les nombreuses gravures de la deuxième partie de la série (n° 21 « *Caridad* », n° 51 « *Gracias a la almorta* », n° 54 « *Clamores en vano* », n° 64 « *Carretadas al cementerio* ») :

*La epidemia de tifus, al que llamaban pestilencia, se extendió por Zaragoza como un reguero de pólvora. Cada día morían en los hospitales más de trescientas personas. Ni siquiera había tiempo ni espacio para los funerales, y los cadáveres eran depositados en fosas comunes ya excavadas, generalmente en las bodegas de algunas casas, para ser enterrados de inmediato y evitar así el peligro del contagio. La carencia de alimentos venía a agravar el problema*²³.

Enfin, dans ce tour d'horizon de la récupération de l'esthétique de l'horreur goyesque en littérature, je finirai par l'évocation de deux romans espagnols récents du début du XXI^e siècle qui réactivent d'une certaine façon la narration des *Desastres de la guerra*.

Dans le roman *Me hallará la muerte* de Juan Manuel de Prada, le protagoniste se retrouve prisonnier dans un camp russe. Le narrateur, afin de rendre compte de la cruauté et de la dureté du contexte de la Seconde Guerre mondiale, choisit d'utiliser une palette lexicale particulièrement goyesque, qui s'inspire des visions désastreuses n° 21 « *Será lo mismo* », n° 22 « *Tanto y más* », n° 23 « *Lo mismo en otras*

²² José Luis CORRAL, *¡Independencia!*, Barcelona, Edhasa, 2011, p. 253.

²³ *Ibid.*, p. 363-364.

partes » dans sa manière de traiter les corps comme s'il s'agissait de sacs ou de l'estampe n° 44, pour les regards effrayés :

Antonio tuvo ocasión de ver campos esquilados, pueblos aplastados por el hambre y por las bombas, gentes famélicas arrebuajadas en sus harapos, con los rostros coagulados de espanto y los ojos infinitamente cansados, como de haber llorado en un entierro que hubiese durado meses o años²⁴.

Los cadáveres eran apenas sacos de huesos recubiertos por una piel como de pergamino, ilustrada de manchas lívidas, oliváceas, amarillentas, pardas o negruzcas [...]. En las partes más carnosas de su cuerpo, muslos y glúteos sobre todo, presentaban mutilaciones que no habían sido causadas por los roedores [...]. El fantasma del canibalismo aleteó en la oscuridad, como un aturdido murciélago²⁵.

De même, l'attentat du parc d'attractions Corporama de la ville imaginaire appelée Promenadia dans le roman *Derrumbe* (2008) de Ricardo Menéndez Salmón libère, de la part de l'instance narratrice, des visions d'horreur et d'apocalypse : « *Promenadia temblaba envuelta en un sudario ardiente. [...] Y estaba también el ruido, las explosiones que sacudían el horizonte con su bramido rojo, como si el mismo cielo estuviera siendo dinamitado* »²⁶ ; des visions de cataclysmes ou de guerre, avec des paysages calcinés (« *Incendios por doquier* »²⁷), des édifices effondrés (« *Estructuras derrumbándose* »²⁸) et des populations désorientées (« *Gente corriendo en bata y zapatillas por las calles* »²⁹), déplacées (« *Sólo se divisaba un continente de cabezas destocadas, de torsos que se agitaban bajo ropas prestadas, de pies que arrastraban fatiga y lodo* »³⁰). Comme le précise le narrateur à un autre moment à propos de terroristes : « *[l]os monstruos habían devorado la obra de arte* »³¹. Dans ce monde inversé, la beauté est vaine face au mal : « *Pensó en la belleza. En su inutilidad frente al*

²⁴ Juan Manuel de PRADA, *Me hallará la muerte*, Barcelona, Ediciones Destino, 2012, p. 92-93.

²⁵ *Ibid.*, p. 176.

²⁶ Ricardo MENÉNDEZ SALMÓN, *Derrumbe*, Barcelona, Editorial Seix Barral, 2010, p. 121.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*, p. 126.

³¹ *Ibid.*, p. 86.

mal. [...] *Beethoven pisoteado por Hitler en Auschwitz. Versos de Rimbaud abrasados en Hiroshima* »³². La violence, la maladie et la mort envahissent *Derrumbe* : scènes de crimes et visions d'horreur, tels des *Desastres* goyesques graphiques, accompagnent policiers et meurtriers au cours d'une enquête où s'accumulent les cadavres (« *cadáveres apilados en la morgue* »³³), une onde de choc funèbre, funeste et macabre se répandant dans le roman.

Aline Estèves observe, à propos des *Desastres de la guerra* de Goya et nous pouvons dire de même à propos de l'univers des romans cités :

[...] [e]l horror cumple así un papel saludable, al cuestionar las zonas fronterizas de la grandeza: no tiene por vocación dar respuestas o proclamar certidumbres, sino al contrario instilar la duda, interrogar las conciencias, en suma, tapizar de espinas el camino reflexivo del lector para obligarle a meditar sobre la verdadera virtud y la gloria auténtica³⁴.

Devrait venir compléter ce panorama littéraire une série de textes du début du XX^e siècle, entre contes décadentistes et prose journalistique de la Première Guerre mondiale. Je pense, tout particulièrement, aux contes pathologiques de l'écrivain Antonio de Hoyos y Vinent particulièrement violents, qui semblent engendrés des *Caprichos* ou des *Desastres*, ou à cette scène décrite par Enrique Gómez Carrillo dans ses chroniques sur les tranchées de la Première Guerre mondiale, qui l'amène à s'exclamer, comme s'il répondait aux figures déformées par la douleur des *Desastres* : « ¡Ved lo que es la guerra!... Ved que no hay en ella armaduras lucientes, ni clarines sonoros, ni bellos gestos heroicos, ni nobles generosidades, ni estandartes vistosos, sino sangre, miseria, llamas, crímenes, sollozos... »³⁵.

³² *Ibid.*, p. 27.

³³ *Ibid.*, p. 56.

³⁴ Aline ESTÈVES, « Poétique de l'horreur dans l'épopée et l'historiographie latines, de l'épopée cicéronienne à l'époque flavienne : imaginaire, esthétique, réception », *L'Information Littéraire*, n° 2, avril-juin 2006, p. 27-32, cité par Jesús BARTOLOMÉ GÓMEZ, « Los desastres de la guerra (civil): una lectura de Lucano a través de Goya », in Jesús Bartolomé Gómez (dir.), *Los desastres de la guerra: mirada, palabra e imagen*, Madrid, Liceus, 2010, p. 133-134.

³⁵ Enrique GÓMEZ CARRILLO, *Campos de batalla y campos de ruinas, Obras completas*, t. XVII, Madrid, Editorial « Mundo Latino », sans date, p. 6. Cet ouvrage a été réédité en 2014 aux éditions Del Viento.

Au cours de cet aperçu de l’empreinte goyesque dans les lettres espagnoles et de l’utilisation de l’expression de l’horreur de la guerre, notamment dans la prose contemporaine, le dialogue entre les arts, entre la peinture, la gravure et la littérature a fortement resurgi dans un contexte de fin ou de début de siècle, voire de millénaire, où toutes les peurs, mais aussi tous les espoirs, sont permis. Plus de deux cents ans après le manifeste de l’horreur gravé par Goya à partir de 1810, ces « désastres » ne cessent de trouver leur résonance dans l’actualité qui nous entoure. Pour finir, je citerai Leonardo Romero Tobar :

Si resultan impresionantes los dos lienzos del Prado [2 y 3 de mayo], una crónica gráfica más violenta si cabe y mucho más detallada de la guerra son los dibujos hechos entre 1810 y 1815 que prepararon la impresión del álbum « Desastres de la guerra ». Los expertos han abundado en la explicación de las correspondencias que puede haber entre las escenas reflejadas en este álbum y el sentido que puede darse a su ordenación [por ejemplo, la relación de continuidad que se da entre el lema del « Desastre 79 » (« Murió la verdad ») y el « Desastre 80 » que le sigue (« Si resucitara? »)]. Añadiendo a la serie impresa las dos estampas hoy sueltas « Fiero monstruo » y « Esto es lo mejor », puede interpretarse con ellas el cierre del ciclo de los « Desastres », viéndose en la primera cómo la guerra arroja por sus fauces bocanadas de cadáveres y en la segunda el renacer de la vida en una placentera visión campestre³⁶.

³⁶ L. ROMERO TOBAR, *Goya en las literaturas*, op. cit., p. 239.