

Goya : le corps profané, ou la rupture du modèle classique

Roland Béhar

École Normale Supérieure, Paris

Francisco de Goya, inventeur de la modernité en peinture ? Si la question dépasse à l'évidence le cadre de cet article¹, il est certain que Goya inventa une chose que le regard des amateurs d'art, le regard humain, n'avait que peu souvent entrevue : l'horreur la plus vive, l'horreur mise à nu, l'horreur de la chair humaine tranchée et écorchée, qui seule pouvait rendre compte du désarroi profond causé par les crimes de la « Guerre d'Espagne ». Celle-ci avait elle-même changé la guerre de nature : avec l'invention de la petite guerre, de la *guerrilla*, ce n'étaient plus deux armées régulières qui s'opposaient, mais les populations civiles qui se dressaient contre la Grande Armée, et les exactions de celle-ci prirent à leur tour une forme nouvelle². Goya s'employa à rendre les effets de la guerre totale dans la saisissante immédiateté d'un grand cycle de gravures, les *Desastres de la guerra*, dont aucun cadre extérieur ne vint restreindre la liberté. Nulle commande, nul mécénat dont le regard pût biaiser ou modérer la révolulsion viscérale dont il émanait. « *Yo lo vi* ». « *No se puede mirar* ». Goya montre l'insoutenable, parce qu'il ne peut pas faire

¹ Telle est la thèse célèbre d'André MALRAUX, dans son *Saturne* de 1950, réédité in *Saturne, le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard, 1978. Plus récemment, Fred LICHT a donné à son ouvrage sur Goya le sous-titre : *Goya, la Naissance de la modernité* (voir *Goya – Die Geburt der Moderne*, Munich, Hirmer, 2001, en particulier p. 130 sq.) et une exposition plus récente encore, consacrée en 2005 au maître de Saragosse, entre Berlin et Vienne, choisissait pour titre : *Goya, prophète de la modernité* ; cf. Peter-Klaus SCHUSTER (éd.), *Goya : Prophet der Moderne*, Cologne, Dumont, 2005.

² Voir David A. BELL, *La Première Guerre totale : L'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, Seyssel, Champ Vallon, 2010.

autrement³. Il est en cela sans précédent, comme l'ont souligné bien des auteurs, parmi lesquels, avec des mots saisissants, Susan Sontag⁴. Les *Desastres de la guerre* peuvent se comprendre comme la chronique de ce défi lancé au regard, comme moment de l'invention picturale de la vision de l'insoutenable.

Le Titien avait déjà pu peindre un *Marsyas écorché*, et Rembrandt son *Bœuf écorché*, mais aucun de ces deux tableaux n'avait atteint la crudité hallucinante des œuvres de Goya. Les têtes de Goliath brandies par les héroïnes du Caravage n'y parvenaient point davantage, elles qui tentaient plutôt de retrouver cette autre horreur primaire qui est celle du regard pétrifiant de Méduse.

Les gravures de Jacques Callot enfin, ses *Misères de la guerre*, avec lesquelles Théophile Gautier allait comparer les *Desastres* de Goya⁵, avaient certes traduit l'horreur, mais en la transposant dans la vision éloignée de figurines semblant

³ Voir en particulier Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 135-159.

⁴ Voir en particulier Susan SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador, 2003 : « Goya's images move the viewer close to the horror. All the trappings of the spectacular have been eliminated: the landscape is an atmosphere, a darkness, barely sketched in. War is not a spectacle. And Goya's print series is not a narrative: each image, captioned with a brief phrase lamenting the wickedness of the invaders and the monstrosity of the suffering they inflicted, stands independently of the others. The cumulative effect is devastating. The ghoulish cruelties in *The Disasters of War* are meant to awaken, shock, wound the viewer. Goya's art, like Dostoyevsky's, seems a turning point in the history of moral feelings and of sorrow—as deep, as original, as demanding. With Goya, a new standard for responsiveness to suffering enters art. (And new subjects for fellow-feeling: as in, for example, his painting of an injured laborer being carried away from a building site.) The account of war's cruelties is fashioned as an assault on the sensibility of the viewer. The expressive phrases in script below each image comment on the provocation. While the image, like every image, is an invitation to look, the caption, more often than not, insists on the difficulty of doing just that. A voice, presumably the artist's, badgers the viewer: can you bear to look at this? One caption declares: One can't look (*No se puede mirar*). Another says: This is bad (*Esto es malo*). Another retorts: This is worse (*Esto es peor*). Another shouts: This is the worst! (*Esto es lo peor!*). Another declaims: Barbarians! (*¡Bárbaros!*). What madness! (*¡Que locura!*), cries another. And another: This is too much! (*¡Fuerte cosa es!*). And another: Why? (*¿Por qué?*) ».

⁵ Voir Théophile GAUTIER, « Portraits d'artistes — Goya », *L'Artiste. Journal de la Littérature et des Beaux-Arts*, II-2, 1839, p. 114 : « L'individualité de cet artiste est si forte et si tranchée, qu'il nous est difficile d'en donner une idée même approximative. Ce n'est pas un caricaturiste comme Hogarth, Bambrury ou Cruishanck : Hogarth, sérieux, flegmatique, exact et minutieux comme un roman de Richardson, laissant toujours voir l'intention morale ; Bambrury et Cruishanck si remarquables pour leur verve maligne, leur exagération bouffonne, n'ont rien de commun avec l'auteur des *Caprichos*. Callot s'en rapprocherait plus, Callot, moitié Espagnol, moitié Bohémien ; mais Callot est net, clair, fin, précis, fidèle au vrai, malgré le maniéré de ses tournures et l'extravagance fanfaronne de ses ajustements ; ses diableries les plus singulières sont rigoureusement possibles ; il fait grand jour dans ses eaux-fortes, où la recherche des détails empêche l'effet et le clair-obscur, qui ne s'obtiennent que par des sacrifices. Les compositions de Goya sont des nuits profondes où quelque brusque rayon de lumière ébauche de pâles silhouettes et d'étranges fantômes ».

représenter quelque sombre scène de théâtre, pendant macabre des *Balli di Sfessania*. L'intention même de cette série de gravures, certes saisissante, est néanmoins autre. Le projet de Jacques Callot était celui d'une théorisation juridique des crimes de guerre et de leurs châtiments⁶, cependant que celle de Goya est de l'ordre du pur témoignage, du pur regard, sans médiatisation aucune. Rien n'égalait ce que Goya allait confier à la planche gravée ou soumise aux nouvelles techniques de l'aquatinte. Il importe donc de rendre compte des ruptures caractérisant l'œuvre tardive de Goya, et en particulier les *Desastres de la guerra*. Ainsi seulement parviendra-t-on à percevoir quel put être l'effet choquant de ces images.

Par le caractère intrinsèquement horrible de ce qu'ils donnent à voir, les *Desastres* exercèrent une autre violence réelle sur les regards du début du XIX^e siècle, bien moins habitués que les nôtres à la représentation d'une violence dénuée de tout sens supérieur. Cette violence s'explique également par le choc esthétique provoqué par Goya, qui est en réalité double.

D'une part, l'observation de la pérennité de certaines formules visuelles, apprises à l'école des classiques et maintenues jusqu'à la fin de sa vie, révèle l'ampleur de la crise de la représentation du corps humain. Le *Torse du Belvédère* et le *Laocoon et ses fils*, en particulier, véritables icônes de l'art classique, subissent sous les doigts de Goya un traitement auquel ils n'avaient encore jusque-là pas été exposés et dont « *Esto es peor* » et « *Grande hazaña ! Con muertos !* » apparaissent comme la traduction la plus crue.

D'autre part, par sa destruction des règles académiques de la représentation du corps, Goya fait écho à la crise que traverse la théorie des Beaux-Arts au cours de la seconde moitié du XVIII^e siècle, en particulier à partir de l'œuvre de Lessing. Ses *Desastres de la guerra* consomment la rupture avec la conception jusqu'alors dominante et constitutive des « Beaux-Arts » de l'Art comme représentation du Beau.

⁶ Voir Paulette CHONÉ, « Les *Misères* de Jacques Callot ou le témoin théoricien », in Jean-Pierre KINTZ et Georges LIVET (dir.), *350^e anniversaire des traités de Westphalie. Une genèse de l'Europe, une société à reconstruire*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 311-321.

Représenter l'innommable

La série de quatre-vingt-deux gravures de Goya, composée à partir de 1810 mais publiée en 1863 seulement, multiplie les scènes et les cadrages. Mêlant les corps humains en une même masse ou, au contraire, les mutilant, les images placent l'atrocité humaine au premier plan. Goya récuse ainsi tout bien-fondé à une guerre dont il montre avant tout l'absence de sens. La représentation du corps humain devient le lieu de l'expression de la douleur et se mue ainsi en possible lieu d'analyse de cette crise.

Dans cette série, un ensemble particulièrement impressionnant est celui des gravures donnant à voir des corps nus qui, loin de toute héroïsation classique, sont exposés au regard. Le contraste avec les personnages habillés prive ces corps de la majesté des marbres anciens et en révèle toute la nudité, redoublée par les actions brutales auxquelles ils sont exposés. Ce sont des corps dénudés, non nus⁷. Parfois, ils ne sont que partiellement dénudés, ce qui en augmente encore la vulnérabilité. Le corps est ainsi vu par le spectateur en même temps qu'il est coupé, tranché et mutilé.

Dans la gravure n° 11, « *Ni por esas* », le corps féminin menacé par l'imminence du viol est entièrement pris dans le drapé de sa robe. L'anticipation de la violence qui lui sera infligée par le soldat ne permet que d'imaginer la nudité, annoncée par celle, partielle, du nourrisson gisant à terre, déjà abandonné et radicalement démuné. Dans la gravure n° 19, « *Ya no hay tiempo* », on ne voit pas si le corps exposé au sabre est réellement dénudé ou s'il est simplement vêtu tout de blanc. La gravure n° 27 (« *Caridad* ») montre enfin des corps privés d'habits : des cadavres, sur le point d'être versés dans la fosse commune. L'ironie cruelle du commentaire interdit de savoir si la charité consiste dans le dépouillement *post-mortem* des corps (de même que dans la gravure n° 16, « *Se aprovechan* ») ou dans l'enterrement de fortune qui leur est offert et qui sera refusé à d'autres corps malmenés par la

⁷ Selon la célèbre distinction créée par Kenneth CLARK, *Le Nu*, trad. français, Paris, Hachette, 1998 (1^{re} éd. 1969) orig. : *The Nude, an Essay in Ideal Form*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1956.

guerre⁸. Cet enterrement, cependant, n'ouvre que sur l'espace du silence, comme le suggère la gravure n° 18, « *Enterrar y callar* », alors que l'enterrement est d'ordinaire l'occasion d'un moment de mémoire. Insinuée avant le crime, effective après, la privation du vêtement devient le signe le plus certain de la mort : renversement radical des conventions classiques où la nudité glorifie le corps – selon un langage pictural que l'on retrouve même chez David transfigurant le corps de Marat mort, gisant dans sa baignoire, en martyr de la Révolution.

La première partie de la série des *Desastres de la guerra*, des gravures 1 à 47, comporte en son centre un ensemble d'images montrant le corps mis à nu et exposé, créant ainsi l'acmé de la tension visuelle. La gravure n° 30, « *Estragos de la guerra* », place au premier plan, sous une forme humaine en chute libre, un corps de femme tourné vers le bas : partiellement dévêtue, elle gît, morte. La gravure n° 33, « *Qué hai que hacer mas ?* », présente la scène insoutenable d'un homme en train d'être châtré par quatre soldats napoléoniens : renversé, nu, écartelé tel un nouveau saint André devant un tronc d'arbre qui pourrait lui servir de croix, il semble déjà mort. Ses yeux fermés ne permettent pas d'imaginer qu'il pourrait stoïquement attendre sa fin. La lame brillante du sabre sur le point de trancher sa chair constitue le point insoutenable *punctum*⁹ que le regard évite en même temps qu'il y est inéluctablement ramené par les lignes de force de l'image. « *Esto* » : il n'est point d'autre terme pour dire l'indicible sinon le déictique. La multiplication des mots servant à la monstration met en évidence l'incapacité à dire par le verbe ce qui s'impose au regard.

Les deux aquatintes les plus saisissantes sont sans aucun doute les gravures n° 37, « *Esto es peor* », et n° 39, « *Grande hazaña ! Con muertos !* ».

⁸ Voir à ce sujet l'article de Pierre GÉAL dans ce même volume d'*Atlante*.

⁹ Voir la définition que donne de ce terme Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, et les développements à propos de Goya dans la contribution de Corinne CRISTINI dans ce même volume d'*Atlante*.



Desastres de la guerra, n° 37 : « Esto es peor »
©Trustees of the British Museum

La figure de l'empalé vu de trois-quarts dos, auquel Goya a ajouté les jambes mais non les bras, semblerait une étude de nu si les chairs n'étaient horriblement mutilées et si le corps n'était pas fiché sur l'arbre comme sur un sinistre présentoir. La douleur de ce dénuement est elle-même encore intensifiée par la mutilation, qui devient une étape de plus dans la remise en cause de l'harmonie du corps anatomique de la statuaire classique. La tête ébouriffée et aux yeux vides, lâchement raccrochée au cou, confère un air absent, comme fantasmatique, à ce corps classique qui n'est revenu à la vie que pour mourir avec plus d'horreur, tandis que se détache sur le fond de l'image la lame tranchante du sabre, comme pour rappeler au regard que le bras est tout fraîchement tranché¹⁰.

¹⁰ Hans HOLLÄNDER conclut (*Die Disparates und die Giganten. Goyas Phantasiestücke*, Tübingen, Klopfer & Meyer Verlag, 1995, p. 142 nous traduisons) : « Goya retransforme la sculpture mutilée en un corps humain, lui rendant ainsi sa vie et, simultanément, prenant sa mutilation au sens littéral, comme résultat d'une torture ».



Desastres de la guerra, n° 39 : « Grande hazaña ! Con muertos ! »
©Trustees of the British Museum

Deux gravures plus loin, « *Grande hazaña ! Con muertos !* » franchit encore un pas dans l'horreur. Les corps ne sont plus seulement empalés, mais attachés et décomposés. Seule, à droite, une tête fichée sur une branche, rappelle les têtes que la Révolution faisait porter sur les lances. En-dessous de cette tête se balance une paire d'avant-bras, pendue à la branche telle une botte d'asperges ou d'autres légumes. À côté, le corps qui a été privé de cette tête et de ces bras pend vers le bas, attaché qu'il est à ses genoux. Faisant pendant à ce premier ensemble, un deuxième se tient sur la gauche : les corps n'y sont plus dépecés, seulement contraints. L'un attaché dans le dos, affaissé, rappelle par sa posture le corps du fusillé de la gravure n° 15, « *Y no hai remedio* ». Enfin, plus à gauche encore, un troisième corps s'appuie sur le tronc d'arbre, cette fois-ci renversé, la tête vers le bas, sans espoir.

Goya n'écorche donc pas. Il ne pétrifie pas. Il fait voler en éclats le canon du corps classique qui, déchu de sa splendeur et de sa vigueur héroïques, n'en apparaît que plus fragile. L'imaginaire de la guerre rejoint ainsi celui des

fantasmagories de son temps¹¹. Telles des ombres hantant l'histoire du visuel, ces images demeureront dans la mémoire des artistes ultérieurs. Leur force prégnante vient aussi de ce qu'elles-mêmes manifestent le retour d'images antérieures, héritées du répertoire des formes classiques, dont elles sont comme la version hallucinée ou dénudée, privée du halo héroïque. Avec Goya, la représentation du corps entre dans une crise irrémédiable.

Goya, hanté par les formes antiques

Depuis la Renaissance, l'étude des Anciens servait d'académie aux artistes explorant les ressources de leur art. Des marbres tel le *Torse du Belvédère* ou le *Laocoon* suscitèrent, dès le moment de leur découverte, à l'orée du XVI^e siècle, l'admiration la plus vive et furent inlassablement copiés par les générations successives, depuis Michel-Ange, qui en multiplia les imitations dans les *Ignudi* de la Chapelle Sixtine et dans les *Esclaves*, jusqu'au jeune Goya, en passant par des études de Hendrick Goltzius ou de Pierre-Paul Rubens¹². Les gravures les représentant furent légion, notamment pour le *Torse*. Celui-ci apparut même sur le frontispice des *Segmenta nobilium signorum e statuarum quae temporis dentem invidium evasere Urbis aeternae ruinis erepta* (Rome, 1638) de François Perrier, première anthologie des statues de l'Antiquité retrouvées depuis la Renaissance et offertes au regard des Académies de l'Europe entière. Le *Torse* devenait donc l'antonomase de la sculpture antique. Ce frontispice était tout particulièrement marquant car il donnait à voir une allégorie saisissante : Saturne Chronos rongant la statue du *Torse*, symbole de la vanité des choses et du péril qui guette les vestiges de l'Antiquité.

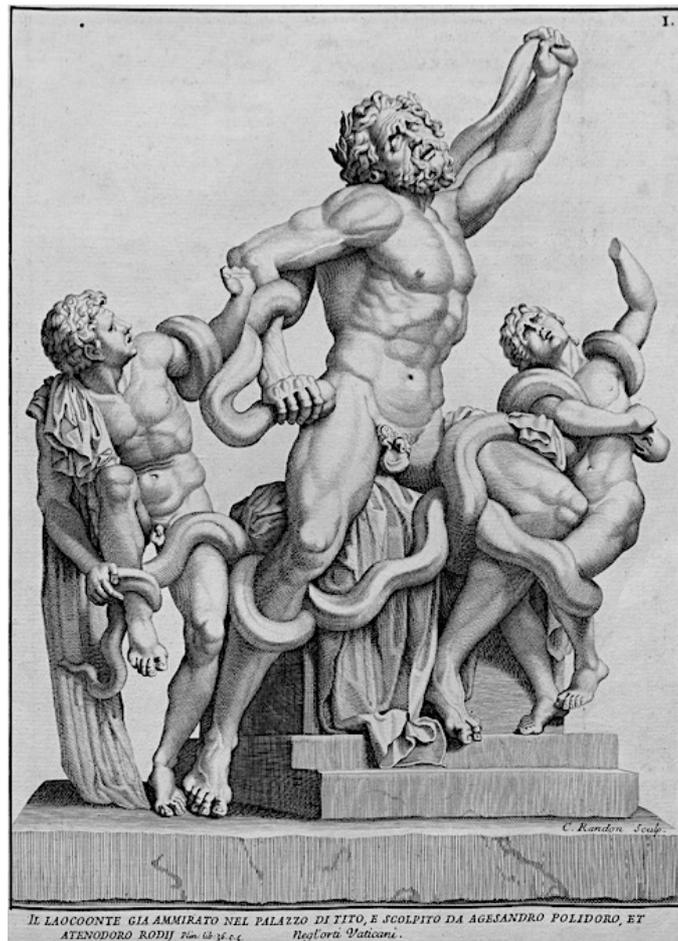
¹¹ Voir à nouveau la contribution de Corinne CRISTINI dans le présent numéro d'*Atlante*.

¹² Voir les deux dessins qu'il réalisa dès son arrivée à Rome, vers 1601-1602 : la vue de face du *Torse*, au crayon et à la craie noire sur papier, 37,5x26,9 (Anvers, Maison de Rubens), et la vue de dos, à la sanguine rehaussée de blanc, 39,6x26 cm (New York, The Metropolitan Museum of Art).



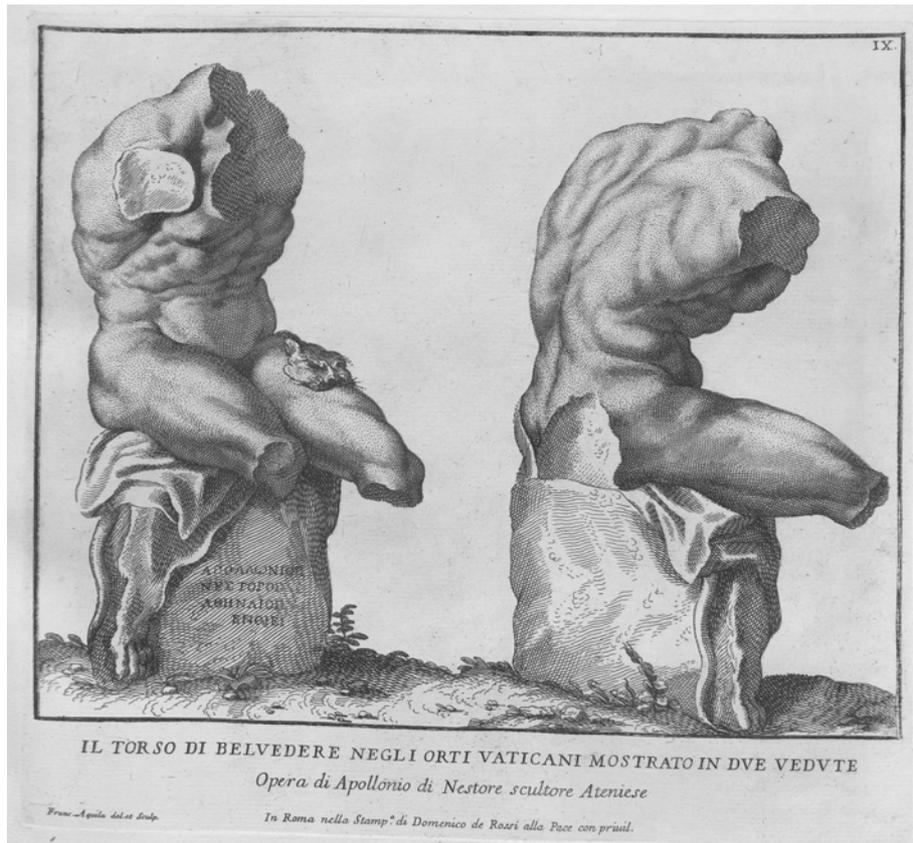
François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum, quæ temporis dentem inuidium euasere, urbis æternæ ruinis erepta*, Rome, 1638, page de titre

Tel est aussi le cas de la *Raccolta di statue antiche e moderne* (Rome, 1704) de Domenico de Rossi et Paolo Alessandro Maffei. La première planche du recueil donne à voir le *Laocoon* renversé, du fait de la gravure :



Claude Randon, *Il Laocöonte già ammirato nel palazzo di Tito, e scolpito da Agesandro Polidoro, et Atenodoro Rodij* (52,8 x 35,4 cm),
 in Domenico de Rossi et Paolo Alessandro Maffei (éd.),
Raccolta di statue antiche e moderne, Rome, 1704, première planche.

La neuvième planche représente le *Torse* sous deux aspects, démontrant ainsi la perfection de ce marbre détruit par le temps mais encore empli de toute la force expressive qui avait été la sienne.



Francesco Faraone Aquila, *Il Torso di Belvedere negli Orti Vaticani Mostrato in due vedute* (27,7 x 29,6 cm), in Domenico de Rossi et Paolo Alessandro Maffei (éd.), *Raccolta di statue antiche e moderne*, Rome, 1704, neuvième planche.

Le *Laocoon et ses fils*, l'autre œuvre majeure de l'Antiquité retrouvée à Rome, le 13 ou le 14 avril 1506, et étudiée par les générations successives des artistes, connut un destin similaire à celui du *Torse du Belvédère*¹³. Dès sa découverte, la taille et l'expression extrême de la douleur assurèrent une renommée hors pair au groupe antique qui représentait la mort affreuse de Laocoon et de ses deux fils dévorés par des serpents devant les murs de Troie, selon une scène dont l'*Énéide* de Virgile (II, 40-56, 199-245) avait également immortalisé l'instant avec une incise soulignant le *pathos* du moment rapporté par le récit d'Énée (le célèbre « *horresco referens* », v. 204). Du XVI^e au XVIII^e siècle, les reproductions de toute sorte abondèrent, ce qui

¹³ Voir Salvatore SETTIS, *Laocoonte. Fama e stile*, Rome, Donzelli Editore, 1999 et Élisabeth DÉCULTOT, Jacques LE RIDER et François QUEYREL (éd.), *Le Laocoon. Histoire et réception*, dossier de la *Revue Germanique Internationale*, n° 19, 2003, <https://rgi.revues.org/926>. Une chronologie utile sur l'histoire de ce groupe est offerte par Bernard FRISCHER, « Laocoon. An Annotated Chronology of the "Laocoon" Statue », <http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>.

permet également de retracer l'histoire des restaurations et retouches progressives qui y furent apportées¹⁴. Le *Laocoon* fut un modèle essentiel en Espagne, grâce aux multiples échos que le groupe pathétique laissa dans la sculpture espagnole, ainsi dans tel *Apôtre* de Alonso de Berruguete, ou tel *Saint Jérôme* de Juan de Juni, par exemple¹⁵.

De même que le *Torse du Belvédère*, le *Laocoon* fut en quelque sorte redécouvert au XVIII^e siècle. Dans ce retour du groupe antique, une importance particulière revient à sa diffusion par les moulages, en particulier par ceux dont Anton Raphael Mengs, le futur peintre royal de la couronne d'Espagne, ordonna la réalisation au cours de ses séjours romains, entre 1750 et 1770. Les visiteurs devaient jusqu'alors payer pour accéder aux sculptures, mais elles revirent la lumière du jour grâce à la création en 1771, par le pape Clément XIV, du Museo Pio Clementino. Goya put y admirer et étudier les deux sculptures et bien d'autres. Et c'est au cours des années 1771-1774, lorsque Goya résida à Rome et que Mengs obtint de Charles III le permis de se rendre dans la capitale papale, que José Nicolás de Azara fit se rencontrer les deux peintres.

Les collections royales espagnoles, que Goya connut, conservent au demeurant des copies en bronze de la tête de Laocoon¹⁶ et des réinterprétations en marbre du groupe tout entier¹⁷. L'abondance des copies et des études du *Laocoon* durant la seconde moitié du XVIII^e siècle atteste également de son importance parmi les artistes de goût néoclassique. Parmi les artistes espagnols, il convient de rappeler en particulier le nom d'Isidro Carnicero (1736-1804), qui réalisa au cours de son séjour comme pensionnaire à Rome, vers 1766, une copie modelée du *Laocoon*,

¹⁴ Un nombre important de données relatives à cette histoire est rapporté par ce projet sur le *Laocoon* : <http://www.digitalsculpture.org/laocoon/chronology/>

¹⁵ Voir Juan José MARTÍN GONZÁLEZ, « Juni y el *Laocoonte* », *Archivo Español de Arte*, n° 97, 1952, p. 59 *sqq.* ; *id.*, « El *Laocoonte* y la escultura española », *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, n° LVI, 1990, p. 459-469 ; María José REDONDO CANTERA, « El arte de la Roma antigua y moderna en la obra de Alonso Berruguete », in Jesús PALOMERO PÁRAMO (éd.), *Roma quanta fuit ipsa ruina docet. Nicole Dacos in Memoriam*, Huelva, Universidad de Huelva, 2016, p. 13-52.

¹⁶ Voir <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/busto-de-laocoonte/99b49f41-oab3-47a3-a88e-6da9c9cf45db>.

¹⁷ Voir <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/laocoonte/1942ab91-5198-49d4-bfoo-070e7c188a4a>

conservée à la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando¹⁸. En Italie, Andrea Appiani (1754-1817), qui allait plus tard se faire connaître par ses représentations de Napoléon, esquisserait telle étude du visage de Laocoon, vers 1790¹⁹, et en France, Anne-Louis Girodet se souviendrait de la figure du fils de gauche du groupe pour sa célèbre *Scène du déluge* exposée au Salon de 1806. Le *Laocoon* devint ainsi, plus encore que le *Torse du Belvédère*, la source de l'art néoclassique renouvelé.

Parmi les moulages commandés par Mengs, celui qui rejoignit la collection de plâtres de Dresde constitua un exemple essentiel pour l'Allemagne de la fin du XVIII^e siècle, pour les intellectuels de Weimar autour de Goethe et de Schiller, et pour les premiers romantiques de la revue *Athenaeum*, lancée en 1798²⁰. Enfin, en 1797, Napoléon ferait transporter le groupe de marbre de Rome à Paris, dans l'idée de la constitution du Musée Napoléon, inauguré en 1800. Le *Laocoon* donna son nom à l'une des salles du musée, au centre de laquelle il fut placé, ce qui fut abondamment célébré, comme sur telle médaille d'Andrieu faisant du groupe antique le symbole de l'esthétique néoclassique du régime napoléonien²¹ :

¹⁸ Il s'agit d'une terre cuite de 0,80 x 0,47 x 0,30 cm. Voir Leticia Azcue Brea, *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la academia*, thèse de doctorat, Madrid, Universidad Complutense, 1992, vol. 2, p. 1014-1015.

¹⁹ L'esquisse est conservée actuellement à l'Indianapolis Museum of Art (The Orville A. and Elma D. Wilkinson Fund). Voir : <http://collection.imamuseum.org/artwork/41136/>

²⁰ On en conserve deux. L'une se trouve à l'Académie des Beaux-Arts de Florence, l'autre au Musée de Dresde, dont la collection des plâtres de Mengs a été cataloguée : Moritz KIDERLEN (éd.), *Die Sammlung der Gipsabgüsse von Anton Raphael Mengs in Dresden. Katalog der Abgüsse, Rekonstruktionen, Nachbildungen und Modelle aus dem römischen Nachlaß des Malers in der Skulpturensammlung*, Munich, Biering & Brinkmann, 2006, voir pour le *Laocoon* p. 95, la table 6 (nr. XXIII), reprise du catalogue manuscrit de Jean Gottlob MATTHAEI, *Catalogue des jets de stuc des plus excellentes antiques en figures, bas-reliefs, têtes, mains, pies [sic] etc.* (1794). Voir en outre Almudena NEGRETE PLANO, *La colección de vaciados de escultura que Antonio Rafael Mengs donó a Carlos III para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2009, consultable en ligne : <http://eprints.ucm.es/17146/1/T31083.pdf>.

²¹ L'ensemble du musée comptait sept salles : d'Apollon, de Diane, des Empereurs, des Hommes illustres, de Laocoon, des Romains où avaient été placés la *Vestale du Capitole*, le *Gladiateur mourant* et le *Torse du Belvédère* et des Saisons.



Jean-Bertrand Andrieu, *Le Musée Napoléon, Salle du Laocoon*, 1804
Médaille, diam. 3,4 cm (Bransen 367)

Goya lui-même étudia abondamment les formules visuelles que lui procuraient les statues antiques. L'étude de ce marbre, ainsi que de l'*Hercule Farnèse*, était un exercice imposé aux résidents à Rome²². Dans le *Cuaderno italiano* de l'artiste, acquis en 1994 par le Musée du Prado, figurent ainsi trois vues du *Torse du Belvédère* réalisées vers 1771 : l'une, frontale (p. 59), les deux autres, dorsales (p. 58 et 61)²³. Si l'influence formelle du *Torse du Belvédère* a été relativement soulignée au cours des dernières décennies, depuis la découverte du *Cuaderno italiano*, tel n'est pas le cas du *Laocoon*. Pourtant, l'influence de ce groupe antique, certes plus complexe du fait de la multiplicité des corps, et même débattue au cours des restaurations, est tout aussi manifeste dans l'œuvre de Goya.

Le peintre, on l'a vu, avait eu de multiples occasions, directes ou indirectes, d'étudier la leçon du *Laocoon* : en Espagne, par les imitations qui s'y trouvaient et les copies partielles ou complètes qu'on lui demandait de redessiner, et en Italie même, lors de son séjour romain. Une étude au crayon d'une copie en plâtre du *Laocoon* a ainsi pu être attribuée à Goya : de manière significative, elle ne reproduit pas l'ensemble du groupe sculptural, mais seulement le torse et la tête de Laocoon

²² C'est ce qu'énonce l'*apartado* 12 de l'*Instrucción para el director y los pensionados pintores y escultores en Roma* (1758) d'Ignacio de Hermsilla. Voir Manuela B. MENA MARQUÉS, *Cuadernos italianos en el Museo del Prado : de Goya, José del Castillo, Mariano Salvador Maella*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2013, p. 671.

²³ Voir <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/torso-del-belvedere-vista-dorsal/g8a63b70-709a-48a6-gd95-d242a91ad1ao> et <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/torso-del-belvedere-vista-dorsal/g8a63b70-709a-48a6-gd95-d242a91ad1ao>

lui-même. Les bras et les jambes sont tronqués, rapprochant cette figure de celle du *Torse du Belvédère*²⁴.

L'œuvre de Goya révèle ensuite de nombreuses citations de l'image du *Torse du Belvédère*, comme cela a été montré plus récemment, après la redécouverte du *Cuaderno italiano*. Dans le trente-septième *Desastre*, « *Esto es peor* », le corps empalé est très exactement celui du *Torse du Belvédère*²⁵ et l'horreur de l'image vient, on l'a vu, de la vision de cette icône du classicisme resémantisée en dépouille humaine artificiellement exhibée sur un tronc d'arbre. L'image du *Torse* continuera de hanter la fantaisie de Goya. Le dos musclé du *Coloso* rappelle tout autant la trace du *Torse du Belvédère*. Les récents débats sur l'attribution du tableau à Goya ou à son entourage ont invoqué, entre autres, le fait que la figure athlétique du géant devait être rattachée à la fascination typique du peintre aragonais pour cet emblème de l'art classique. La gravure du *Coloso*, toujours attribuée à Goya, elle, montre encore mieux comment la forme du dos est modelée sur celle du *Torse du Belvédère*.

La pose assise, ou semi-assise, du *Saturno des Pinturas Negras* (1819-1823), tant de fois élevé au rang de symbole de l'art goyesque, est sans doute une dernière réminiscence du *Torse du Belvédère*, cette fois-ci vue de face. De surcroît, cette image n'est-elle pas la synthèse de ce que François Perrier avait déjà suggéré en ses *Segmenta nobilium signorum* : l'horreur d'un corps humain dévoré par un autre humain, allégorie de l'existence humaine ? L'allégorie, en somme, de la fin des Lumières.

²⁴ Le dessin (482 x 344 mm) est conservé dans les collections de la *Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. L'attribution fut proposée lors de l'exposition « *Dibujos de Academia (Propiedad de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País)* » (1983), *Centro de Exposiciones y Congresos de la Caja de Ahorros y M. de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja*. On peut le voir sur : <http://luzartas.blogspot.de/2015/01/dibujo-de-laocoonte-de-francisco-de-goya.html>.

²⁵ La première proposition de lecture de tableaux de Goya en ce sens émane de H. HOLLÄNDER, *Die Disparates...*, *op. cit.*, en particulier p. 141 *sqq.* Voir également Victor I. STOICHITA et Anna Maria CODERCH, *Goya: The Last Carnival*, Londres, Reaktion Books, 1999, p. 93-97, ainsi que Irmela MAREI KRÜGER-FÜRHOFF, *Der versehrte Körper: Revisionen des klassizistischen Schönheitsideals*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2001, p. 50-52 et que Jesusa VEGA, « De la belleza ideal a la guerra absoluta: el Torso Belvedere y Francisco de Goya », in P. BÁDENAS DE LA PEÑA et al., éd., *Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad. Homenaje a Ricardo Olmos*, Madrid, Asociación Cultural Hispano Helénica, 2014, p. 565-570. Voir, enfin, les développements de Frédéric PROT sur cette gravure dans le présent volume d'*Atlante*.

L'influence du modèle du *Laocoon* sur l'œuvre de Goya est peut-être moins évidente au premier abord, mais des traces ne s'en laissent pas moins retrouver aisément. Un exemple d'utilisation indirecte du *Laocoon* dans l'œuvre de jeunesse de Goya est donné dans son *Cristo crucificado* (1780), qui imite de près celui de Mengs, déjà évoqué²⁶. Le tableau, d'un grand classicisme, lui vaudrait d'être admis à la Real Academia de San Fernando. Or Goya ne put achever le *Cristo* sans méditer longuement la leçon du *Laocoon* dont Mengs, qui voyait en cette sculpture l'accomplissement de l'art des Anciens²⁷, dut longuement l'entretenir.

L'œuvre plus tardive de Goya révèle elle aussi les traces d'un emploi direct et cru des formes du *Laocoon*. « *Grande hazaña! Con muertos!* » rappelle les formes de l'Antiquité : en les subvertissant, la gravure renouvelle l'atrocité de la représentation de la guerre. De même que, dans « *Esto es peor* », la forme du corps empalé est empruntée au *Torse du Belvédère*, le corps aux bras et à la tête tranchés, attaché par les genoux comme pour être faisandé, reprend, à l'envers, l'aspect du fils de Laocoon représenté sur la gauche du groupe de marbre, avec le bras tendu vers le haut. Là encore, l'horreur vient non seulement de l'atrocité de ce qui est vu, mais aussi de la transgression des codes de la représentation du nu par la transposition d'une forme dans un contexte qui en modifie la perception.

Dès les aquatintes n° 30, « *Estragos de la guerra* », et n° 33, « *Qué hai que hacer mas?* », le motif du renversement du corps de Laocoon était annoncé : le bras droit levé, le bras gauche tourné vers le bas, avec la torsion du torse caractéristique du groupe antique.

²⁶ Voir Noemí CINELLI, « *El Pintor filósofo y el filósofo pintor. La influencia de la teoría artística de Mengs en los retratos de Goya* », in *Goya y su contexto: Actas del seminario internacional celebrado en la Institución los días 27, 28 y 29 de octubre de 2011*, 2013, p. 301-315, ici p. 311-312 : « *El detalle anatómico, la pierna derecha adelantada, el paño de pureza anudado de forma similar en una cadera, junto con la expresión del rostro del Nazareno que deja sin resolver el porqué de tal mirada hacia el cielo como hizo el Laocoonte, parecen citas textuales del maestro sajón y de su Cristo de Aranjuez* ».

²⁷ Voir ses *Pensées sur la beauté et sur le goût en peinture* évoquées plus bas.



Desastres de la guerra, n° 30 :
« *Estragos de la guerra* » (détail)
©Trustees of the British Museum



Desastres de la guerra, n° 33 :
« *Qué hai que hacer mas ?* » (détail)
©Trustees of the British Museum

La transgression de Goya : le *Laocoon* et la fin des Beaux-Arts

Cette transgression, ou ce renversement, Goya ne les traduit pas en paroles. Il ne fut guère théoricien. Peu d'artistes, même, se sont moins exprimés à propos de leurs intentions. On a pu le caractériser comme le grand silencieux d'un siècle, par ailleurs, fort disert²⁸. Son œuvre, cependant, se développe en une constante tension avec des modèles classiques, que les théoriciens contemporains de Goya, en Allemagne en particulier, commentaient abondamment.

Le regard que Goya porta sur le legs des Anciens, qu'il étudia en sa jeunesse académique et dont les formules n'ont cessé d'alimenter, jusqu'à la fin, l'invention de ses œuvres, suppose une distance de plus en plus évidente. La distance devient même une opposition, qui ne doit cependant pas oblitérer l'origine néoclassique de certains de ces motifs. Il importe donc de rapporter ces œuvres aux préceptes néoclassiques qu'ils remettent en cause, et de chercher parmi ses contemporains des auteurs théoriques qui eux-mêmes se distancièrent de la théorie néoclassique.

Sans qu'il soit possible de préciser dans quelle mesure, Goya ne put ignorer au moins une partie des discussions théoriques autour du *Laocoon*, groupe de marbre

²⁸ Günther FIENSCH, « Bemerkungen zu Graphischen Blättern Francisco Goyas », *Gießener Universitätsblätter*, 1, 1975, p. 99-109, ici p. 101 (nous traduisons) : « Pour ce qui est de théoriser, on pourrait appeler Goya le grand silencieux de ce siècle si disert. On ignore, et il est même invraisemblable, qu'il ait été conscient des innovations qu'il introduisait dans l'art avec ses titres d'images et avec sa manière de représenter les choses, qui s'imposa à lui comme une nécessité. Il créa par là une liaison jusqu'alors inédite entre image et mot, de nature fondamentale, bien plus profonde que les déclarations d'intention pleines de tempérament de Füssli et que l'engagement politique de David ».

qui avait suscité dès sa découverte l'émulation entre l'image et le mot, le *paragone* entre les arts, dans une réflexion approfondie sur les limites respectives de celles-ci dans l'expression de la souffrance. Le poète humaniste Jacques Sadolet lui avait consacré un poème latin dès 1506 (*De Laocoontis statua*, publié seulement en 1532), où il soulignait la terreur qui s'empare du spectateur de la sculpture : « *Horret ad hæc animus, mutaque ab imagine pulsat / Pectora non parvo pietas commixta tremori* »²⁹. C'est néanmoins au XVIII^e siècle que revient le rôle d'avoir fait du *Laocoon* le lieu de réflexion ultime sur la capacité des Beaux-Arts à exprimer la douleur et la violence.

Le débat dont l'œuvre de Goya peut apparaître comme l'écho hispanique remonte au moins aux écrits de Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), ami de Mengs, auquel Lessing allait répondre dans son célèbre *Laocoon* (1763), qui lui-même susciterait toute une série de réactions, jusqu'au début du XIX^e siècle. L'amitié qui unissait Mengs à Winckelmann, même si elle n'alla pas sans quelques ombres, est essentielle pour prendre la mesure du néoclassicisme de celui qui fut, en un sens, le maître de Goya, et exerça une profonde influence sur le jeune peintre qui vint l'aider dans les travaux de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara. À travers Mengs, le modèle de compréhension de l'Antiquité de Winckelmann s'étendra jusqu'au néoclassicisme du début du XIX^e siècle, grâce aussi à l'influence d'Azara³⁰. De manière générale, en Espagne comme ailleurs en Europe, on voyait en lui, pour reprendre l'expression de Juan Andrés, l'« interprète et l'arbitre de toute l'Antiquité »³¹.

²⁹ Cité d'après Michael BAXANDALL, *Words for Pictures. Seven Papers on Renaissance Art and Criticism*, New Haven & London, Yale University Press, 2003, p. 98. Trad. française *Musae Reduces. Anthologie de la poésie latine de la Renaissance. Textes choisis, présentés et traduits par Pierre Laurens*, Leiden, E.J. Brill, t. I, p. 215 : « L'âme frissonne à cette vue ; devant cette image muette, le cœur est saisi d'une immense terreur, à laquelle se mêle de la pitié ».

³⁰ Voir Christiane DOTAL, « Paris-Rome-Madrid : l'influence de l'art français et romain sur les sculpteurs espagnols dans la première moitié du XIX^e siècle », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 36-2, 2006, p. 255-279, <https://mcv.revues.org/2497?lang=es>, ainsi que Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, « El clasicismo en los discípulos españoles de Mengs », in Almudena NEGRETE PLANO (com.), *Anton Raphael Mengs y la Antigüedad, catálogo de la exposición, 20 de noviembre de 2013-26 de enero de 2014*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2013, p. 94-107.

³¹ Voir Juan ANDRÉS, *Origen, progresos y estado actual de toda literatura*, Valence-Madrid, Verbum, 1997-2001, vol. III, p. 459 : « intérprete y árbitro de toda la Antigüedad ». Voir Enrique GIMÉNEZ

Winckelmann avait publié en 1755 ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la peinture et la sculpture* (*Gedancken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauerkunst*), où il décrit l'effet causé par le *Laocoon* sur une imagination obligée de se figurer le sommet de la douleur, que la sculpture ne représente pas. Winckelmann revint sur la question dans ses *Monuments inédits de l'Antiquité* et, plus particulièrement, dans son *Traité préliminaire de l'art du dessin chez les anciens peuples*. Au chapitre IV, il soulevait plus particulièrement la question *De l'art du Dessin chez les Grecs*. « Traiter de la culture des beaux-arts chez les Grecs, c'est s'occuper de la beauté elle-même, dont l'archétype semble s'unir étroitement avec tout ce qui concerne ce peuple, si long-temps [*sic*] et si justement célèbre »³². La beauté idéale étant celle des dieux, les demi-dieux manifestent les divers degrés de la purification de l'Idée, cependant que la représentation des humains est l'occasion de la peinture des passions :

Passant ensuite des Dieux aux hommes qui sont conduits par les passions, au milieu des tempêtes de la vie, comme les vents poussent les vaisseaux sur le vaste Océan, les artistes grecs développèrent une intelligence supérieure, en représentant les héros avec une mesure d'expression, qui semblait les placer comme des substances intermédiaires entre les immortels et les hommes ordinaires. Si on aperçoit des affections sur leur visage, elles correspondent parfaitement avec le maintien composé des sages accoutumés à se rendre maîtres de leurs passions, et à ne laisser voir au-dehors que quelques étincelles d'un feu, dont ils savent cacher les ravages à tous les regards. Dans ces figures héroïques, on

LÓPEZ, « La Antigüedad en triunfo. El influjo de Winckelmann en el ilustrado Juan Andrés », in Gero ARNSCHEIDT et Pere JOAN TOUS (éd.), « *Una de las dos Españas...* ». *Representaciones de un conflicto identitario en la historia y en las literaturas hispánicas. Estudios reunidos en homenaje a Manfred Tietz*, Madrid-Frankfurt/Main, Iberoamericana-Vervuert, 2007, p. 665-685.

³² Citation dans la traduction française des *Monuments inédits de l'Antiquité, statues, peintures antiques, pierre gravées, bas-reliefs de marbre et de terre cuite, expliqués par Winckelmann, Gravés par DAVID, Membre de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture de Berlin, et Associé de celle des Sciences, Belles-Lettres et Arts de Rouen ; et par Mlle Sibire, son Élève : traduits de l'italien en français par A.F. Désodoards [...], Paris, chez David, Leblanc et les principaux Libraires des Départemens et de l'Étranger, 1808, t. I, p. 55.*

ne peut méconnaître l'homme supérieur. Il n'est pas étranger aux passions humaines ; mais, selon l'expression de Plutarque, la force de son âme est un [sic] ancre qui l'empêche de dériver³³.

Tel est, selon Winckelmann, le principe que l'art classique antique appliqua à la représentation des passions et des souffrances humaines, toujours mesurées et contenues par une force d'âme supérieure, digne effet de l'enseignement des philosophes anciens. Et de proposer deux exemples :

Pour expliquer ma pensée, je ne trouve aucun exemple plus convenable que la Niobé et le Laocoon. Le premier de ces monumens [sic] représente la terreur que doit donner une mort imminente ; et le second, les angoisses causées par les douleurs les plus épouvantables³⁴.

La description qu'il offre du Laocoon s'attache à en souligner toute la mesure, malgré la force expressive :

La contenance d'un grand homme se manifeste au milieu des tourmens [sic] de Laocoon, devenus sensibles sur tous ses muscles, sur tous ses tendons. Luttant contre la force des douleurs, il s'efforce de les cacher au-dehors pour les concentrer dans lui-même. Sa tête vénérable, sans représenter les contorsions du désespoir, n'annonce que l'inquiétude que doit lui donner le sort de ses deux enfans [sic], livrés avec lui par les Dieux à la mort la plus cruelle³⁵.

C'est à cette caractérisation du *Laocoon* que Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) répondit dans son traité *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture* (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766). Les premières pages de son essai citent littéralement Winckelmann. Dans la version française de Charles Vanderbourg publiée en 1802, alors que Napoléon venait de faire transporter le groupe de Rome à Paris pour le projet de Grand Louvre, la page de

³³ *Ibid.*, p. 69.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *Ibid.*

titre est précédée d'une gravure représentant le marbre tel qu'on le voyait alors avec les bras élevés de Laocoon et de son fils³⁶:



Fig. 7 : Jean Galbert Salvage, *Laocoon*, in *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture : traduit de l'allemand de G. E. Lessing, par Charles Vanderbourg*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, an X 1802, planche en vis-à-vis de la page de titre.

Dans son *Laocoon*, en revanche, Lessing souligne que le sculpteur à la différence du poète, dont l'art se déploie dans le temps et dont l'œuvre ne s'arrête pas sur un instant précis ne peut pas représenter la douleur à son point culminant. Seule l'imagination du spectateur, par la possibilité qui lui est suggérée d'aller au-delà de ce qu'elle voit, peut atteindre la souffrance la plus forte. Dégageant l'idée d'un moment « prégnant » (*fruchtbarer Moment*), il suggérerait que l'imagination était frappée par l'intensité toute particulière de l'image qui n'a pas

³⁶ *Du Laocoon, ou des limites respectives de la poésie et de la peinture : traduit de l'Allemand de G.E. Lessing, par Charles Vanderbourg*, Paris, Antoine-Augustin Renouard, An X 1802.

encore atteint l'acmé de la douleur, mais que l'imagination y porte³⁷. Ainsi Lessing écrit-il :

Si l'artiste ne peut jamais saisir qu'un instant du mobile tableau de la nature ; si le peintre en particulier ne peut présenter cet unique instant que sous un seul point de vue ; si pourtant les ouvrages de l'art ne sont pas faits pour être simplement aperçus [*sic*], mais considérés, contemplés long-temps [*sic*], et à diverses reprises, il est certain qu'on ne doit rien négliger pour choisir ce seul instant, et le seul point de vue de ce seul instant le plus fécond qu'il soit possible. Nous ne pouvons entendre ici par le plus fécond, que ce qui laisse à l'imagination le champ le plus libre. Plus nous regardons, plus il faut que nous puissions ajouter par la pensée à ce qui est offert à nos yeux ; plus notre pensée y ajoute, plus il faut que son illusion paraisse se réaliser. Mais de toutes les gradations d'une affection quelconque, la dernière, la plus extrême, est la plus dénuée de cet avantage : il n'y a plus rien au-delà. Montrer aux yeux ce dernier terme, c'est lier les ailes à l'imagination. Ne pouvant aller au-delà de l'impression reçue par les sens, elle est forcée de s'occuper d'images moins vives, hors desquelles elle craint de retrouver ses limites dans cette plénitude d'expression qu'on lui a offerte mal-à-propos. Si Laocoon gémit, l'imagination peut l'entendre crier : s'il crie, elle ne peut se représenter ce qu'il souffre d'un degré plus foible [*sic*] ou plus fort, sans le voir dans un état plus passif, et par-là moins intéressant. Elle ne l'entendra plus que soupirer, ou bien elle le verra mort³⁸.

Goya semble appliquer à la lettre cet enseignement. Dans ses *Desastres de la guerre*, Goya ne représente que très rarement à leur apogée la violence et la laideur du déchirement des corps. Un cas atypique, dans la série des mutilations du corps,

³⁷ Sur Lessing et sa conception du moment prégnant, ou fécond, voir Hans-Jürgen SCHINGS, « *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch* ». *Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Munich, Beck, 1980.

³⁸ LESSING, *Du Laocoon...*, *op. cit.*, p. 22-23.

serait la planche n° 33, « *Qué hai que hacer mas ?* », qui saisit sur le vif le moment de la castration. Les planches n° 37 et 39, en revanche, sont des scènes *post eventum*, et l'imagination du spectateur est condamnée à se représenter mentalement l'atrocité de ce qui s'est produit. Les aquarelles de Goya participent en cela du principe esthétique de Lessing, laissant au spectateur exercer sa compassion (*Mitleid*), tout en le mettant au défi de s'imaginer ce qui n'est pas représenté. La violence que Goya fait à celui qui voit ses images tient, en dernière analyse, à la contrainte qu'il exerce sur l'imagination, amenée malgré elle à se représenter l'inimaginable : la mort dans ce qu'elle a d'irreprésentable. « *No se puede mirar* ».

Si Winckelmann développait l'idée selon laquelle le *Torse du Belvédère* contient en lui l'Idée de toute beauté, que l'imagination reconstitue en restituant au fragment sa complétude, Lessing déplaçait le travail de l'imagination dans le temps : pour concevoir la douleur à son sommet, l'esprit du spectateur retourne en arrière ou se projette en avant, à partir d'une œuvre qui ne représente pas elle-même ce sommet.

La question de la représentation de la laideur, et de tout ce qu'il y a de désagréable qui s'y associe, occupe une part importante dans le traité de Lessing. Celui-ci n'est pas, comme le seront les théoriciens du sublime, un précurseur de l'esthétique romantique, qui fait de la laideur un objet à part entière de la représentation artistique. Mais afin de démontrer que les différentes sortes de laideur ne peuvent être représentées, il en vient à proposer une sorte de phénoménologie de la laideur qui fait de son *Laocoon* le traité le plus conséquent sur la question au XVIII^e siècle. Comme le souligne Umberto Eco, Lessing est le premier à faire du laid un objet de réflexion critique, ce qui fait de lui le précurseur des développements ultérieurs sur la question – jusqu'au premier traité sur le laid, *L'Esthétique du laid* (1853) de Karl Rosenkranz³⁹. Lessing ouvre la voie à une théorie de la représentation de la douleur et de la laideur. C'est ainsi que son traité sera perçu, comme en témoignent les développements consacrés à la question du

³⁹ Voir Umberto ECO (dir.), *Histoire de la laideur*, trad. Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2007, p. 271.

Laocoon par Goethe, par Herder, par Schlegel et par d'autres⁴⁰, mais aussi et surtout les réinterprétations du groupe par les romantiques⁴¹.

On ne sait si Goya connut le traité de Lessing, mais il y répond remarquablement par son art. Le peintre évite le pire moment, redoublant la scène d'intensité par l'imminence de ce qui va advenir. Tel est le cas aussi de ses grands tableaux, comme *El dos de mayo 1808 en Madrid*, où les sabres sont sur le point de trancher les chairs, ou comme *Los fusilamentos del tres de mayo*, où le corps révolté est à quelques secondes de succomber aux balles du peloton d'exécution, et de rejoindre alors ces autres corps jonchant déjà le sol.

*

La violence inédite des images de Goya est l'effet de l'affection profonde dont souffrirent son regard et son esprit, d'autant plus grande que l'Espagne tout entière avait été relativement à l'écart des horreurs de la guerre depuis près d'un siècle, depuis l'époque de la Guerre de Succession d'Espagne⁴². Il chercha les moyens de rendre par le burin cette horreur dans le langage pictural auquel il avait été formé et qu'il mit en quelque sorte radicalement à nu. L'esthétique néoclassique fut remise en cause d'une manière qui fait écho à la crise que traverse à la même époque, et plus particulièrement à partir du *Laocoon* de G. E. Lessing, la théorie des arts figuratifs. Non que Goya fût tributaire des vues de Lessing. Plus probablement révèlent-ils tous deux, parallèlement, la crise d'un art classique défié dans ses ultimes limites par la pratique des arts et par les bouleversements historiques de la Révolution. En outre, l'utilisation que l'art napoléonien avec

⁴⁰ La bibliographie sur la question est trop vaste pour pouvoir être rappelée ici. Voir, outre le numéro de la *Revue Germanique Internationale* cité plus haut, Simon RICHTER, *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain. Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*, Detroit, Wayne State University Press, 1992.

⁴¹ Voir en particulier William BLAKE, *Jehovah and His Two Sons Satan and Adam* (ca. 1826-1827).

⁴² Sur cette question de l'irruption de l'horreur de la guerre en Espagne, voir en particulier Jean-Marc LAFON, « Les violences sexuelles en Espagne (1808-1814) : ce que révèlent les témoignages », *Bulletin Hispanique*, 108-2, 2006, p. 555-575, avec bibliographie.

David, en particulier – faisait de l'esthétique néoclassique ne pouvait qu'encourager Goya à s'en détourner, voire à y répondre en en subvertissant les codes.

Goya situe ses gravures en-dehors du domaine des Beaux-Arts tel que la théorie néoclassique l'avait défini. Dès 1792, il s'était élevé contre l'imitation trop servile des moules antiques, telle que les Académies des Beaux-Arts la pratiquaient. Cela ne signifiait pas pour autant qu'il ignorât la leçon formelle qui émanait de l'étude des classiques⁴³. L'art n'est plus représentation du beau, avec Goya – mais est-ce encore de l'art ? Le refus même de l'artiste de publier ses gravures, et celui des institutions officielles de leur accorder une place, jusqu'à leur édition en 1863 par la Real Academia de San Fernando, démontrent combien ces œuvres sortaient des cadres habituels de la représentation artistique. Mengs, dont l'influence se fit sentir en Espagne bien avant dans le XIX^e siècle, faisait de la sculpture antique un art supérieur car il avait su représenter le divin. L'art de Goya, en revanche, était celui d'un artiste dont le monde avait perdu toute présence divine, toute grâce, voire toute espérance. Afin de dire l'horreur de cette perte, nulle théorie n'était suffisante, et seule la transgression radicale des conventions esthétiques de son temps pouvait y parvenir – et ce, au prix d'une redéfinition des limites mêmes de l'art.

⁴³ Voir J. VEGA, « De la belleza ideal a la guerra absoluta: el Torso Belvedere y Francisco de Goya », *op. cit.*