

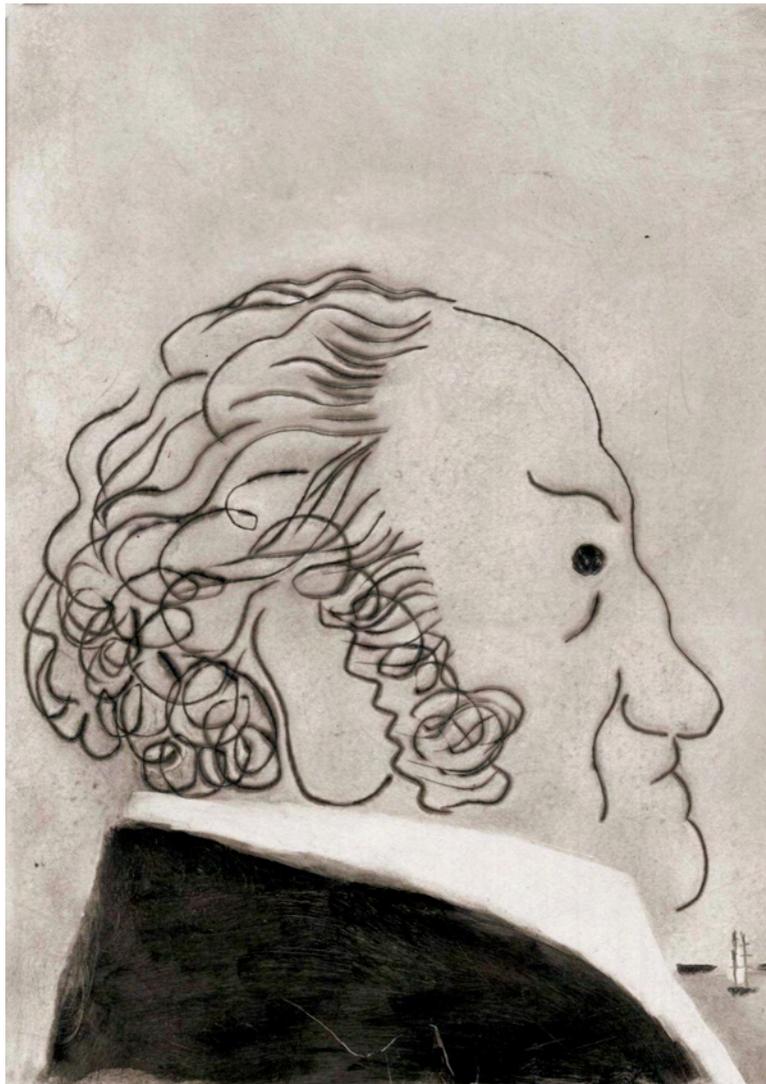


Atlante 6 printemps 2017

Goya ou l'anticonformisme
Sur les traces du
« monstrueux vraisemblable »

Goya ou l'anticonformisme

Sur les traces du « monstrueux vraisemblable »



Violeta LOPIZ, *Goya en Burdeos*, 2017,
encre et huile sur film, pointe sèche, 30 x 43 cm (détail)

Coordination

Maud Le Guellec et Eva Sebbagh

Avant-Propos	4
Partie I. L'îlot lillois de Goya	
Cordélia HATTORI Nestor Regnard et la mystérieuse provenance des <i>Caprichos</i> de Goya du Palais des Beaux-Arts de Lille	11
Donatienne DUJARDIN Trajectoire et approche matérielle de deux chefs-d'œuvre de Goya devenus indissociables : <i>Las Viejas, o El Tiempo</i> et <i>Las Jóvenes, o La Carta</i>	22
Maud LE GUELLEC Les coquettes de Goya. De <i>Las Jóvenes</i> à <i>Las Viejas</i> , en passant par quelques figures féminines des <i>Caprichos</i>	30
Partie II. Des images et des mots	
Pierre GÉAL Légendes et dénonciation dans les gravures et les dessins de Goya	59
Eva SEBBAGH La satire en peinture. Les clés de l'image satirique, des primitifs flamands à Goya	78
Xavier ESCUDERO Goya et l'expression de l'horreur dans la prose et la poésie espagnoles contemporaines	104
Partie III. Par-delà les canons classiques du beau et du juste	
Roland BÉHAR Goya : le corps profané, ou la rupture du modèle classique	119
Frédéric PROT Les <i>Desastres de la guerra</i> à la lumière du droit de guerre et du droit international européen (XVIII ^e -XIX ^e s.) : crime de guerre et tragédie de la culture	144
Corinne CRISTINI Étude des <i>Desastres de la guerra</i> : entre fantasmagories et visions pré-photographiques. Autour du corps violenté	172

Partie IV. La bête humaine

Juan Manuel IBEAS et Lydia VÁZQUEZ
El bestiario goyesco y su simbología política 206

Jacques SOUBEYROUX
Allégories et animalisation dans les *Desastres de la guerra* 237

Ozvan BOTTOIS
Œuvres de guerre et tauromachie chez Goya : violence et fascination 257

Partie V. Contre-point. L'autre versant des Pyrénées

Arlette SÉRULLAZ
**De quelques caricatures révolutionnaires à l'époque de Goya :
 Jacques-Louis David, James Gillray et autres exemples** 275

Partie VI. Comptes rendus d'ouvrages récents sur Goya

Frédéric JIMÉNO
Xavier BRAY (dir.), *Goya los retratos*, [Madrid], Turner, 2015 296

Marie-Hélène GARCÍA
**Leonardo ROMERO TOBAR, *Goya en las literaturas*, Madrid,
 Marcial Pons Historia, 2016** 303

Claire CHANOSKI
**Frédéric PROT (dir.), *Goya, la imagen inquieta*, Presses
 Universitaires de Bordeaux, « Parcours universitaires », 2017** 309

Résumés 314

Avant-propos

Maud Le Guellec

Université de Lille Sciences Humaines et Sociales

Eva Sebbagh

Université Paris-Sorbonne

Entre 2015 et 2018, réfléchir à l'œuvre de Goya est plus que jamais devenu un passage obligé pour les hispanistes français : le programme du concours de l'agrégation externe et interne intitulé « Goya dans l'Espagne du XIX^e siècle : entre portraits de Cour et images de guerre (1800-1815) » ainsi que la question du concours du CAPES portant sur l'ensemble des gravures des *Desastres de la guerra* ont suscité de nombreuses initiatives dans le monde universitaire, allant de l'élaboration de journées d'études, de colloques et de conférences à la publication d'une grande variété d'analyses centrées sur l'artiste et son œuvre. C'est dans ce contexte effervescent que l'université de Lille Sciences Humaines et Sociales a, à son tour, pris le parti d'organiser une rencontre consacrée à Francisco Goya pour évoquer, au-delà du cadre aulique, la dimension engagée de son art. Les 24 et 25 janvier 2017 se sont ainsi tenues deux journées d'études intitulées « Goya, entre réalité et imagination. Les armes d'un artiste dans l'Espagne des XVIII^e et XIX^e siècles »¹.

¹ <http://cecille.recherche.univ-lille3.fr/agenda/journees-d-etudes/article/goya-entre-realite-et-imagination>

Tirant bénéfice de son ancrage géographique lillois, l'événement ne s'est toutefois pas strictement limité à la perspective académique dans laquelle il avait d'abord été pensé. Les deux toiles originales de l'artiste et le jeu complet de ses *Caprichos* présents dans les collections du Palais-des Beaux-Arts de Lille ont, en effet, été l'occasion d'établir un partenariat entre le laboratoire CECILLE et le musée : une journée s'est déroulée dans les locaux de l'université, tandis que l'autre a eu lieu dans les salles et l'auditorium du palais ; certaines interventions ont été le fait d'hispanistes, tandis que d'autres ont été proposées par des conservateurs du patrimoine ; enfin, les étudiants du Nord étaient présents, mais ont pris également place parmi le public de simples curieux, intéressés par les analyses faites face aux peintures et aux gravures originales de l'artiste, ou attirés par la projection du documentaire de David Bickerstaff, réalisé suite à la grande exposition des portraits de Goya organisée par la National Gallery du 7 octobre 2015 au 10 janvier 2016 : *Goya. Visions of Flesh and Blood*.

Et puisque ces journées ont la chance d'avoir été en grande partie filmées, les curieux de tous horizons pourront continuer à en profiter à loisir via la WebTV de l'université².

Ce numéro 6 d'*Atlante. Revue d'études romanes* est en partie le résultat de ces deux journées d'études, mais en partie seulement. Comme il arrive souvent, de simple point de départ qu'ils étaient, les programmes des concours en sont venus à sous-tendre une réflexion scientifique plus large, portant sur le statut tout à fait singulier de Goya face à la société de son temps.

En effet, si l'œuvre graphique et pictural de l'artiste n'a cessé d'être analysé sous tous les angles depuis que les romantiques français ont reconnu son génie, Goya continue, à bien des égards, à résister à toute tentative de catégorisation. De ses portraits des puissants de l'époque à ses dessins intimes, de ses scènes de genre enjouées à ses estampes cauchemardesques, de ses allégories porteuses des idées des Lumières à ses peintures murales désenchantées, il n'est pas aisé de déterminer

² <https://live3.univ-lille3.fr/collections/goya-entre-realite-et-imagination>

où se situe le véritable Goya. Quelles étaient ses relations avec Charles IV, Joseph I^{er} et Ferdinand VII ? À quel point la guerre d'Indépendance a-t-elle changé son regard de citoyen et d'artiste ? Comment, surtout, Goya est-il parvenu à combiner, toute sa vie durant, son travail de peintre courtisan et un positionnement critique vis-à-vis de la politique, de l'Église et de la guerre ? Semblant s'inscrire systématiquement et peut-être d'ailleurs stratégiquement en marge de toute forme d'univocité, l'artiste aragonais fait preuve dans ses choix esthétiques d'une constante ambivalence qui amène, aujourd'hui encore, à placer son œuvre sous le sceau de l'engagement.

Le versant privé de sa production en particulier ne cesse de défier les normes et les traditions établies. Peintre effronté, graveur révolté, dessinateur impertinent, Goya s'affirme, loin des commandes officielles, comme le maître de l'irrévérence. *Goya ou l'anticonformisme. Sur les traces du « monstrueux vraisemblable »* se propose ainsi d'explorer plus avant cet espace inclassable de l'entre-deux dans lequel se situe l'artiste. L'expression que nous avons choisi de faire figurer dans le titre de ce numéro, empruntée à Charles Baudelaire dans « Quelques caricaturistes étrangers » (1857), invite en effet à laisser provisoirement la figure du courtisan de côté pour se concentrer sur celle de l'artiste critique de son temps³. Elle a pour but de permettre d'entrer de plain-pied dans la dimension paradoxale d'un regard qui dénonce le réel sous couvert d'imaginaire et qui voit dans l'absurde spectacle offert par le monde une inépuisable source de création.

La première partie du numéro conserve une trace directe des journées d'études. Elle ancre la réflexion au Palais des Beaux-Arts et interroge l'existence d'un « îlot lillois de Goya ». Cordélia HATTORI et Donatienne DUJARDIN, conservatrices du musée, retracent l'historique des *Caprichos*, d'une part, et celui de *Las Viejas, o El Tiempo* et de *Las Jóvenes, o La Carta*, de l'autre, pour tenter de comprendre leur arrivée dans les collections lilloises et la manière dont ces œuvres ont été perçues

³ Charles BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, « Quelques caricaturistes étrangers », Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 342. Le texte du poète a été initialement publié dans *Le Présent*, le 15 octobre 1857.

par le public au fil du temps. L'article de Maud LE GUELLEC profite du cadre établi par ces deux premiers textes pour tisser des liens entre quelques-unes de ces gravures et les deux toiles, au prisme d'un thème commun : celui de la coquetterie. Le regard que les Lumières portent sur la superficialité et la frivolité trouve en effet dans ces œuvres de Goya une traduction visuelle saisissante.

La deuxième partie, « Des images et des mots », interroge le jeu de va-et-vient qui se met en place entre les représentations iconographiques de Goya et les mots qui gravitent autour de celles-ci : ceux de Goya lui-même, inscrits dans ses œuvres, comme ceux des autres, qui viennent traduire ce que le spectateur ressent, face aux images de guerre comme aux scènes de genre. Pierre GÉAL analyse ainsi la force de dénonciation des légendes choisies par l'artiste lui-même, tant pour ses gravures que pour ses dessins. Eva SEBBAGH interroge pour sa part le lien entre image et discours, afin de déterminer dans quelle mesure l'œuvre goyesque peut être considéré ou non comme relevant d'un type de satires exclusivement figuratif. Xavier ESCUDERO, enfin, nous entraîne dans un parcours littéraire qui met en évidence, de la fin du XVIII^e siècle à nos jours, les résonances de la représentation de l'horreur par Goya sous la plume de nombreux écrivains espagnols.

Comme son titre l'indique, la troisième partie du numéro met en avant la tendance qu'a le travail de Goya à résolument s'inscrire « Par-delà les canons classiques du beau et du juste ». Pour exprimer la guerre et ses atrocités, pour parler des traumatismes d'une Espagne en perte de sens, les catégories traditionnelles d'appréhension du réel n'ont plus cours. Roland BÉHAR montre ainsi comment Goya reprend le canon classique du *Laocoon* et du *Torse du Belvédère* pour le mettre à mal et donner ainsi à voir l'effroi. Frédéric PROT met pour sa part en balance la nouvelle pensée de la guerre développée par les Lumières et l'œuvre graphique de Goya. Corinne CRISTINI, enfin, trace un *continuum* entre les fantasmagories du XVIII^e siècle, les trouvailles de représentation de Goya et l'avènement, ultérieur, de la photographie.

La quatrième partie de ce numéro, intitulée « La bête humaine », explore les relations mouvantes qui lient hommes et bêtes dans l'œuvre de Goya. Juan Manuel

IBEAS et Lydia VÁZQUEZ évoquent à ce sujet la longue tradition de représentation animale et la manière dont l'Aragonais s'approprie et réinvente les symboles, pour constituer son propre bestiaire. Jacques SOUBEYROUX s'intéresse spécifiquement au sens politique des figures allégoriques et animalisantes de la troisième partie des *Desastres de la guerra*, tissant ainsi les liens entre gravures et situation historique. Ozvan BOTTOIS, enfin, aborde la question de la tauromachie et met en avant les différences radicales de positionnement de Goya face à la violence de la guerre et à celle, supposée, des combats de taureaux.

Arlette SÉRULLAZ nous offre, dans un cinquième temps, un contre-point à l'ensemble de ces réflexions sur l'œuvre de Goya. C'est Jacques-Louis David, en effet, contemporain de Goya de l'autre côté des Pyrénées, qui nous est ici présenté. Mais c'est encore une fois la facette privée de l'artiste, et non son œuvre officielle, qui est mise sur le devant de la scène : il s'agit du David révolutionnaire, du David caricaturiste, et plus généralement de certains artistes français et anglais qui, comme lui, ont servi la cause d'un parti à travers les œuvres qu'ils livraient à la presse.

Enfin, en guise de conclusion, nous avons inclus une sixième partie afin de présenter des ouvrages récents parus sur Goya et son œuvre. Frédéric JIMÉNO nous livre ainsi le compte rendu de la traduction espagnole du catalogue d'exposition *Goya : The Portraits*, paru en 2015 à la suite de l'exposition de portraits de la National Gallery. Marie-Hélène GARCÍA nous offre une synthèse de l'ouvrage écrit par Leonardo Romero Tobar, en 2016, intitulé *Goya en las literaturas*. Claire CHANOSKI, pour sa part, rend compte de l'ouvrage collectif édité par Frédéric Prot en 2017 dans le cadre de la préparation des concours : *Goya, la imagen inquieta*.

Nous tenons à remercier le laboratoire CECILLE et la revue *Atlante* d'avoir soutenu ce projet du début jusqu'à la fin, les différents musées et institutions qui nous ont permis d'insérer un ensemble appréciable d'illustrations, ainsi que toutes les personnes qui ont, de près ou de loin, contribué à ce numéro.

Nombre d'articles s'intéressent aux gravures réalisées par Goya : les *Caprichos*, les *Desastres de la guerra*, la *Tauromaquia*. Nous avons choisi de conserver les titres de ces estampes ainsi que ceux de l'ensemble des œuvres de l'artiste évoquées dans leur graphie espagnole originelle. En ce qui concerne plus particulièrement les *Desastres*, toutes les images proviennent de l'album offert à Ceán Bermúdez, conservé au British Museum.

PARTIE I

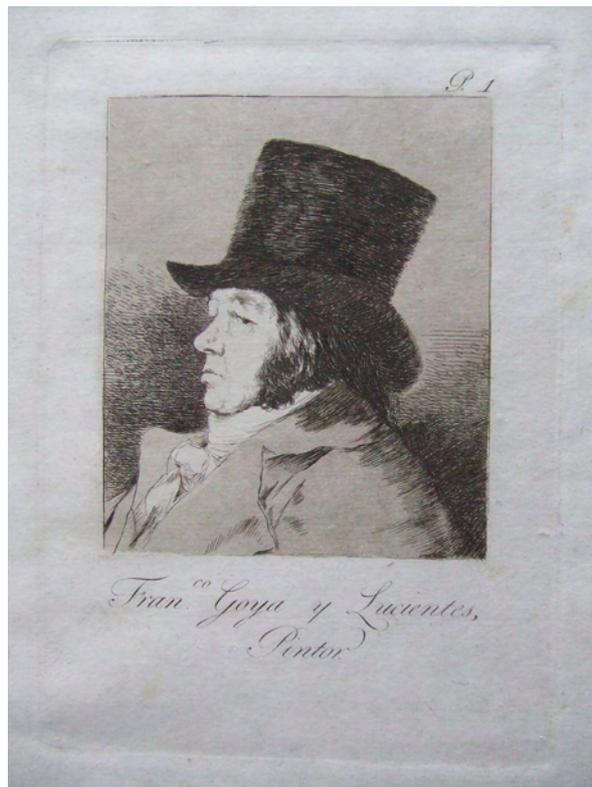
L'ÎLOT LILLOIS DE GOYA

Nestor Regnard et la mystérieuse provenance des *Caprichos* de Goya du Palais des Beaux-Arts de Lille

Cordélia Hattori

Chargée du Cabinet des dessins au Palais des Beaux-Arts de Lille

Le Palais des Beaux-Arts de Lille conserve un exemplaire de la première édition
de la série des *Caprichos* de Goya, datant de 1799.



Frontispice des *Caprichos*, 1799, eau-forte, aquatinte, pointe sèche et burin,
H. 21,7 x L. 15,3 cm¹

¹ Cette illustration, tout comme les suivantes, provient d'une photographie de l'auteur de cet article.

La provenance de cet exemplaire reste cependant mystérieuse. Nous aimerions évoquer dans cette courte présentation les quelques éléments que nous possédons à ce sujet et qui relie cet album à l'histoire chaotique du musée de la gravure de Lille².

Lille et la gravure

La présence de gravures dans les collections lilloises est avérée depuis la fin du XVIII^e siècle. Le premier inventaire fut établi par le peintre Louis Watteau en 1795 et recense 58 gravures qui furent réunies, avec les biens confisqués aux couvents et aux émigrés, dans le premier musée lillois installé au couvent des Récollets en 1803³.

Le couvent abrite également la Bibliothèque communale qui possède, pour sa part, un fonds de gravures conservées dans cent volumes.

Des gravures furent ensuite exposées dans l'ancien Hôtel de Ville, en 1848. Édouard Reynart, conservateur, continua d'enrichir le fonds avec des envois de l'État et des dons, notamment de la Société française de gravure.

Certaines gravures furent également présentées dans l'ancien musée Wicar – le musée du dessin – jusqu'en 1887. En effet, dans le legs Wicar figuraient quelques gravures; legs enrichi au cours du XIX^e siècle par de nouveaux dons et acquisitions. D'autres furent encadrées et accrochées dans les couloirs de la Mairie...

La volonté de créer un musée de la gravure fut exprimée pour la première fois dès 1841 par l'érudit, bibliophile, journaliste et historien Arthur Dinaux (1795 – 1864)

² Marie-Françoise BOUTTEMY, « Histoire de la collection de gravures à Lille : du couvent des Récollets au Palais des beaux-arts », dans le catalogue d'exposition *Goya. Les Caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, Lille, Palais des Beaux-Arts, Somogy, 2008, p. 55-58. Il reste peu de documents sur l'histoire du musée de la gravure. Nos connaissances reposent sur des procès-verbaux de Commissions du musée conservés au service de documentation du Palais des Beaux-Arts de Lille, d'arrêtés municipaux ainsi que sur plusieurs articles de journaux : celui de Régnier, « Le musée de gravure de Lille », paru dans *L'Écho du Nord* le 16 septembre 1896 et celui de Jules Duthil, « Le musée de la gravure », paru dans *Le Nouvelliste du Nord et du Pas de Calais*, le 17 janvier 1897.

³ Sur ce sujet, voir Arnauld BREJON DE LAVERGNÉE et Célia FLEURY, « L'Inventaire de 1795 : l'acte fondateur du musée de Lille », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1998 (1999), p. 187-233. Le document est conservé aux Archives départementales du Nord.

dans un article paru dans les *Archives du nord*. Près de 50 ans vont s'écouler avant que cela ne se concrétise.

Une nouvelle fois la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille, déjà à l'origine du musée Wicar, offrit en 1887 à la Ville de Lille un ensemble de gravures de deux artistes du XVII^e siècle lillois – les frères Vaillant, Wallerant (1623-1677) et André (né en 1629), auteurs de manières noires⁴ – afin d'encourager cette ouverture. Leur vœu fut entendu.

Le 20 décembre 1887 le Maire de Lille, Géry Legrand, chargea enfin ! une commission de sept personnes d'inventorier toutes les gravures appartenant à la Ville en vue de la création d'un musée au sein du Palais des Beaux-Arts, alors en travaux de construction⁵.

Alphonse Leroy, professeur du nouveau cours de gravure aux Écoles académiques de Lille, et les autres membres de la commission s'attelèrent à inventorier et classer les quelques 10 000 œuvres comprenant des gravures de Dürer, de Rembrandt ou de Lucas de Leyde mais aussi d'artistes régionaux. Alphonse Leroy fit même don de ses œuvres.

Cependant, si le musée de la peinture, le musée du dessin ou encore le musée de la sculpture furent réunis lors de l'ouverture du Palais des Beaux-Arts en 1892, la gravure n'y trouva pas sa place.

Il fallut attendre 1896 pour que le musée de la gravure soit inauguré et installé dans une première puis une deuxième salle d'exposition de l'ancien Hôtel de Ville, qui abritait les collections transférées dans le nouveau musée des Beaux-Arts. Les estampes occupaient la salle Leleux et l'ancienne salle de numismatique. Le musée ne resta ouvert qu'une année. Dès 1897, il ferma.

Cinq années passèrent avant qu'une nouvelle commission soit nommée pour étudier sa réouverture. En 1903, le musée de la gravure rouvrit ses portes mais neuf

⁴ Nadine ROGEAUX, « Wallerant Vaillant (1623-1677), portraitiste hollandais », *Revue du Nord*, n° 344, 1/2002, p. 25-49.

⁵ Vera DUPUIS, *Lille, Palais des Beaux-Arts. L'esprit du lieu*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2014.

ans plus tard, en 1912, une répartition des œuvres fut faite entre le musée et la Bibliothèque municipale.

En 1913, des gravures rejoignirent finalement le Palais des Beaux-Arts. Aujourd'hui ce fonds est riche d'environ 5000 estampes et lithographies. Parmi elles se trouve le fameux exemplaire des *Caprichos* de Goya.

Lille, Nestor Regnard et Goya

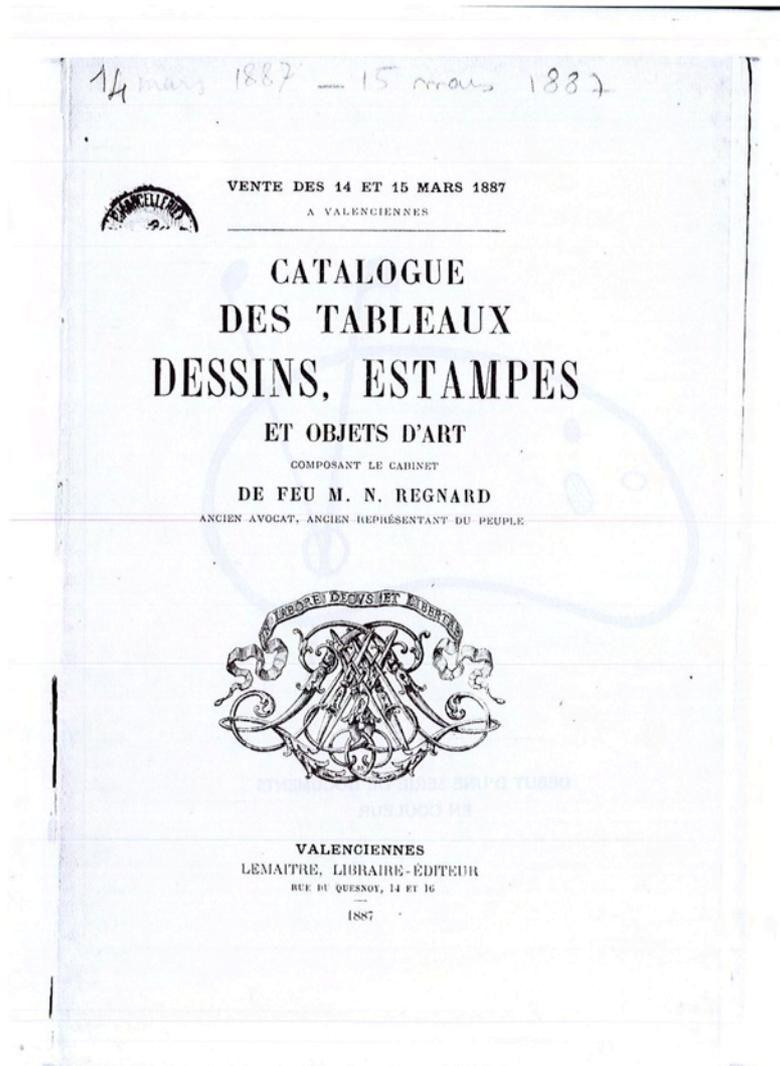
Lors de la réouverture du musée de la gravure en 1903, un nouvel inventaire fut débuté. En 1906, il recensait 2309 gravures marquées au crayon d'un « I » suivi d'un numéro que l'on voit encore au verso de certaines feuilles.



L'inventaire qui fut établi ne nous est malheureusement pas parvenu, sans doute détruit dans l'incendie de l'Hôtel de Ville en 1916. La présence de ce numéro est donc d'autant plus précieuse qu'elle témoigne du travail effectué et permet de savoir quelles gravures proviennent de ce fonds ancien pour les gravures qui avaient pu être répertoriées, tout au moins. Cependant, avec la disparition de ce document, ce sont de nombreuses informations à propos du contenu et de l'origine des œuvres constituant le musée de la gravure qui ont été perdues.

Par chance, la série qui nous intéresse porte bien, au verso de la planche n° 80, un petit numéro au crayon « I 874 » permettant de déduire que cet exemplaire des *Caprichos* est entré dans le fonds de gravures avant 1906. Mais cette date est tardive et n'explique pas comment ces planches ont pu arriver à Lille. Une piste,

cependant, mérite d'être retenue et permettrait de reculer de quelques années nos connaissances sur leur provenance.



En 1887, les 14 et 15 mars, eut lieu la vente de la collection de Nestor Regnard, à Valenciennes, par le ministère de Maître P. Carpentier et Victor Papillon, expert. Au n° 110 du catalogue de vente est mentionné : « Goya. Les Caprices. Suite complète de 80 planches en 1 vol. In-4, d. et c. mar. n. [demi ou dos et coins en maroquin noir] (rare) ».

GRAVURES

13

GALLE (P. et J.)

103 — Sainte Agathe. — Ecce-Homo et autres sujets religieux, d'après Stradanus, Martin de Vos, etc., 13 pièces.

GAULTIER (L.)

104 — Louise de Lorraine, *très-belle épreuve.*

GHEYN (J. de)

105 — L'enfant prodigue, d'après K. Van Mander, grande p. en deux morceaux, *superbe épreuve.*

106 — Ecce-Homo. — Saint-Pierre. — Saint-Martin. — Le festin des Dieux. — Triton, etc., d'après Spranger, Vanden Broeck, etc. 13 pièces.

GHISI (G) et autres Maîtres Italiens

107 — Le chasseur Orion portant Diane sur ses épaules. — Le cimetière. — Les trois Grâces, et autres sujets, d'après Jules Romain, Raphaël, etc., 15 pièces.

GIFFART (P)

108 — Maintenon (Marquise de), *très-belle épreuve.*

GOLTZIUS (H.)

109 — Junon. — Pygmalion. — Amphitrite. — Bacchus. — Suzanne et les vieillards — Saint Jérôme, 8 pièces, *belles épreuves.*

GOYA (F.)

110 — Les Caprices. Suite complète de 80 planches en 1 vol. in-4, *d, et c. mar. n. (rare).*

GUTTENBERG (G.)

111 — John Paul Jones, d'après Notté, *belle épreuve.*

Aujourd'hui les planches sont conservées individuellement. L'album fut vraisemblablement démantelé dès son arrivée au Palais des Beaux-Arts, comme le furent les dessins de la collection Wicar qui avaient été regroupés en album et étaient arrivés ainsi conditionnés à Lille en 1836⁶.

⁶ À ce sujet, voir Cordélia HATTORI, « Introduction au legs de Jean-Baptiste Wicar » et Virginie ANSART-BERNAST, « Les vicissitudes du legs Wicar : histoire itinérante d'une collection de dessins » in catalogue de l'exposition *Trais de génie. La collection Wicar : Botticelli, Dürer, Raphaël, Michel-Ange, Poussin / Ernest Pignon-Ernest*, Lille, Palais des Beaux-Arts, 2013, p. 18-44 et p. 110-157.

Du parcours de Nestor Regnard

Quant au collectionneur valenciennois, il est lui aussi encore mal connu⁷. Il a pourtant traversé plusieurs périodes de l'Histoire de France : né sous le I^{er} Empire (1804-1814), il vécut sous la Restauration (1815-1830), la Monarchie de juillet (1830-1848), la II^e République (1848-1852), le Second Empire (1852-1870) et mourut sous la III^e République (1870-1914).

En effet, Philippe Marie Napoléon Nestor Regnard est né le 16 avril 1806 à Namur et est décédé le 17 novembre 1885 à Valenciennes, célibataire. Il fut docteur en droit en 1828, puis avocat au barreau de Valenciennes. Du 23 avril 1848 au 26 mai 1849, Nestor Regnard fut député à l'Assemblée nationale, dans le groupe centre gauche.

Apparemment doté d'une forte personnalité, il fut un ardent défenseur de différentes causes locales, aussi bien pour des décisions municipales que lors d'un long procès entre la Compagnie propriétaire des mines d'Anzin et la compagnie des mines d'Escaupont, Thivencelles et Saint-Aybert et la concession du Vieux Condé ou de Fresnes-midi, dont il reste de nombreux *factums*⁸. Il fut également l'un des défenseurs de la liberté de la presse et à l'origine d'une association à cet effet, en 1832⁹.

À sa mort il souhaita qu'une partie de ses collections entrent au musée de Valenciennes qui ne put les accueillir, des frais trop importants devant être prévus pour l'encadrement de ses nombreuses gravures. Après la vente de son importante bibliothèque en 1886 et de ses collections en 1887, Maître Beaupère, légataire de Nestor Regnard, décida de donner 6 peintures et 29 dessins ayant appartenu au défunt au musée de Valenciennes, ainsi qu'un secrétaire en 1888¹⁰.

⁷ Je remercie Vincent Hadot, directeur du musée des Beaux-Arts de Valenciennes, et Marc Goutierre, régisseur, des informations qu'ils ont pu me fournir sur Nestor Regnard.

⁸ De nombreux *factums* sont aujourd'hui conservés à la Bibliothèque nationale de France.

⁹ Voir Jean-Paul VISSE, « *L'Union*, premier journal populaire du Nord et du Pas-de-Calais », *Revue du Nord*, n° 384, 1/2010, p. 107-125.

¹⁰ Il semble que le don effectué par Maître Beaupère concerne des œuvres qui ne figurent pas dans la vente (voir le site Musenor qui met en ligne les 35 œuvres provenant des collections de Nestor Regnard :

[http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection?vc=ePkH4LF7w6iejEyVUNITNB3nAS3PLwLWiO15iUUp4MoV5hkAEHoXHg\\$\\$](http://webmuseo.com/ws/musenor/app/collection?vc=ePkH4LF7w6iejEyVUNITNB3nAS3PLwLWiO15iUUp4MoV5hkAEHoXHg$$)).

Le catalogue de vente, de mars 1887, permet de mieux connaître le collectionneur¹¹. Les 21 tableaux sont pour la plupart des œuvres attribuées à des maîtres ou réalisées « d'après » dont certains sont célèbres : Fragonard, Jordaens, Lancret, Prud'hon ou Teniers. Ces attributions révèlent que Nestor Regnard avait un goût prononcé pour les peintres flamands et français des XVII^e et XVIII^e siècles et pour les scènes de genre. L'intérêt pour ces genres s'était développé depuis le début du XVIII^e siècle en France¹² et reflète un goût classique¹³.

Il possédait plus de 36 sculptures dont 22 médaillons en bronze de Pierre-Jean David d'Angers (1788 - 1856). Nous trouvons également un groupe en plâtre représentant un tribunal en séance, daté de 1838, de Antoine-Laurent Dantan (1798-1878) ou de son frère Jean-Pierre Dantan (1800-1869) connu pour ses portraits-charges, et un bronze d'après l'*Hercule et Lichas* du sculpteur italien Antonio Canova (1757-1822), dont l'original en marbre est conservé à la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea de Rome. Outre des bustes ou des médaillons figurant des philosophes des Lumières (Voltaire et Rousseau) ou des hommes de lettres français du XVII^e siècle (Molière et La Fontaine), la plupart de ces bronzes servent à faire connaître des personnalités de la Révolution à leurs contemporains. Trois meubles viennent compléter cet ensemble.

Nestor Regnard possédait aussi plus de 400 dessins, listés par ordre alphabétique d'auteurs, sans distinction d'école, dans le catalogue de vente, du n^o 263 à 354. Comme pour les peintures, la majorité des feuilles est de la main d'artistes français, flamands et hollandais mais également allemands ou anonymes. Certaines sont présentées comme ayant été données à Albrecht Dürer (1471-1528). Parmi ces dessins, du XVI^e au XVIII^e siècle nous pouvons trouver des œuvres d'artistes

¹¹ Nous avons consulté l'exemplaire qui se trouve à la Bibliothèque nationale de France, consultable en ligne sur Gallica.

¹² La collection de Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes, comtesse de Verrue (1670-1736) reste fameuse pour les peintures flamandes et hollandaises et les scènes de genre qu'elle renfermait. La vente de sa collection eut lieu en 1737 : *Catalogue d'une collection considérable de curiositez de différens genres dont la vente doit commencer le lundi 2 Décembre 1737, à deux heures après midi, chez Gersaint marchand Pont Notre-Dame [...]*, par Edme-François Gersaint, Paris, 1737.

¹³ Par ailleurs, Nestor Regnard est un contemporain des frères Goncourt.

italiens du XVII^e siècle : Dominiquin (Domenico Zamieri dit le Dominiquin, 1581-1641) et Giovanni Lanfranco (1582-1647), Carlo Maratta (1625 - 1713) ou d'après Raphaël. Un seul dessin est d'origine espagnole, et il est attribué à José de Ribera (1591-1652). On le trouve au n° 330 de la vente. Cependant, cet artiste, surnommé l'Espagnolet, est généralement associé à l'école napolitaine : c'est ainsi qu'il apparaît, par exemple, dès 1741, dans la vente des dessins de la collection Crozat⁴. Ici, aucune indication ne nous permet de savoir à quelle école Nestor Regnard rattachait Ribera.

Enfin, les gravures furent la partie la plus importante de ses collections. Le catalogue de vente compte près de 247 numéros sous lesquels sont réunies plus de 5000 planches. Comme pour les dessins, le chiffre exact ne peut cependant pas être connu, la description de certains lots n'étant pas assez précise. L'expert de la vente, Victor Papillon, a choisi, de même, de les classer selon l'ordre alphabétique des artistes, toujours sans précision d'école. Une nouvelle fois, nous retrouvons les écoles françaises, flamandes, hollandaises et allemandes en majorité : 24 lots concernent des graveurs de l'école italienne du XVI^e, du XVII^e et du XVIII^e siècle. On compte des œuvres de Stefano della Bella, d'après Annibale Carracci, Giovanni Battista Piranesi, d'après Raphaël, Salvatore Rosa ou d'après Antonio Tempesta. Nous retrouvons le nom de Ribera au lot 207. Le recueil de Goya, lui, figure au lot 110.

Les goûts de Nestor Regnard apparaissent très cohérents d'une collection à l'autre, avec un intérêt développé pour l'école française et les écoles nordiques, ce qui semble compréhensible vu la situation géographique de Valenciennes et le goût de l'époque. Les œuvres italiennes, moins nombreuses, démontrent cependant que

⁴ Voir C. HATTORI, « À la recherche des dessins de Pierre Crozat », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1997 (1998), p. 179-208. Les dessins de Ribera dit l'Espagnolet sont sous les lots 764 et 765 dans le catalogue de la vente : *Description sommaire des desseins des grands maîtres d'Italie, des Pays-Bas et de France, du cabinet de feu M. Crozat, avec des réflexions sur la manière de dessiner des principaux peintres*, par P.-J. Mariette, Paris, 1741. Nous précisons cependant que les lots de dessins napolitains sont classés avec ceux de l'école espagnole, dans cette vente. Mais, à la fin de cette section sont annoncés les « peintres espagnols » (lot 779 et 780), lots dans lequel Ribera ne figure pas.

le collectionneur connaissait bien toutes les écoles et que ses choix reflètent sa sensibilité. La présence dans sa collection de dessins et de gravures d'œuvres de Ribera si nous le considérons de l'école espagnole et de Goya apparaît plus curieuse mais peut s'expliquer par la carrière de Nestor Regnard. En effet, pendant une année, d'avril 1848 à mai 1849, lorsqu'il siégea à l'Assemblée nationale, il dut séjourner à Paris ou du moins s'y rendre régulièrement.

À cette époque, la Galerie espagnole de Louis-Philippe qui règne de 1830 à 1848 puis meurt en exil en Angleterre en 1850 était encore à Paris. Ce musée de l'art de la peinture espagnole, créé et ouvert au public en 1835 au Palais du Louvre, exposait environ 450 tableaux du XV^e au XIX^e siècle¹⁵. Il permit au public de découvrir un art qui jusqu'alors était resté réservé à quelques connaisseurs.

Après la chute de Louis-Philippe, la II^e République (1848-1852) considère ce fonds comme des biens personnels de l'ancien roi et laisse cette collection partir en Angleterre en 1850. Mais en 1848-1849, Nestor Regnard, amateur d'art, a sans doute pu voir les chefs-d'œuvre réunis dans la Galerie espagnole, notamment des œuvres de Ribera et de Goya qui l'attirèrent peut-être par leur aspect ténébreux et leur contenu populaire, social ou satirique.

L'œuvre peint de Goya ne fut cependant apprécié et collectionné qu'un petit peu plus tard, autour des années 1870¹⁶. En revanche, la Bibliothèque royale (l'actuelle Bibliothèque nationale de France) acquiert un exemplaire des *Caprichos* dès 1827¹⁷ :

¹⁵ Jeannine BATICLE et Cristina MARINAS, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. Texte imprimés 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux (Notes et documents des musées de France, 4), 1981 ; Bruno FOUCART, « L'éphémère musée espagnol du roi des Français », *Grande Galerie - Le Journal du Louvre*, n° 31, mars/avril/mai 2015.

¹⁶ Sur la fortune de Goya, voir Agnès GUÉ, « Goya dans l'historiographie française du XXI^e siècle : images et textes », *Les Cahiers de l'École du Louvre*, n° 7, 2015, p. 54-63. On peut également se référer à la Journée d'actualité de la recherche et de la restauration, *Goya en question*, Paris, musée du Louvre, 24 avril 2013, communication de Véronique GÉRARD-POWELL, « Goya en France au XIX^e siècle : marché de l'art et collectionneurs ».

¹⁷ Voir Matthieu LETT, « La réception de Goya en France au XIX^e siècle », communication lors de la Journée d'actualité de la recherche et de la restauration, *Goya en question*, op. cit., note 16. Communication sur : http://www.academia.edu/8556455/La_r%C3%A0ception_de_Goya_en_France_au_XIXe_si%C3%A8cle_journ%C3%A0ge_d%C3%A0gtude_internationale_Goya_en_question_s_auditorium_du_mus%C3%A0ge_du_Louvre_24_avril_2013. En outre, Eugène Delacroix s'intéressa aux œuvres de Goya dès les années 1820.

les gravures de Goya furent ainsi célèbres dès le début les années 1830. Elles sont alors recherchées et circulent parmi les marchands et les collectionneurs.

Si la présence de la série des *Caprichos* de Goya dans les collections de Regnard peut ainsi être expliquée, il n'en reste pas moins que nous n'avons aucune idée des conditions dans lesquelles il en devint l'heureux propriétaire. L'a-t-il achetée à Paris ? La lui a-t-on offerte ?

Nous voulons croire que cet exemplaire est bien celui qui est maintenant conservé au Palais des Beaux-Arts. La découverte d'un nouveau document d'archive et une étude approfondie des provenances des exemplaires existants à Paris au XIX^e siècle viendront, nous l'espérons, conforter cette hypothèse.

Trajectoire et approche matérielle de deux chefs-d'œuvre de Goya devenus indissociables

Las Viejas, o El Tiempo et *Las Jóvenes, o La Carta*

Donatienne Dujardin

Attachée de conservation du patrimoine au Palais des Beaux-Arts de Lille



Las Viejas, o El Tiempo, c. 1810-1812, huile sur toile, 181 x 125 cm (dimensions actuelles) 159 x 105 cm (dimensions de la toile d'origine)
© Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. P 50)
Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE



Las Jóvenes, o La carta, c. 1813-1820, huile sur toile, 181 x 125 cm
© Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. P 9)
Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE

Les deux peintures de Goya que conserve le Palais des Beaux-Arts de Lille participent grandement à la renommée de ce musée. Leur entrée dans les collections en 1874 est due à la détermination passionnée d'Édouard Reynart, conservateur du musée de 1841 à 1879.



Charles-Emile-Auguste DURANT dit CAROLUS-DURAN (1837-1917), *Edouard Reynart*,
1862, huile sur toile, 955 x 755 cm
© Palais des Beaux-Arts de Lille (inv. P. 885) Photographie RMN / Philip BERNARD

C'est en 1873 que Reynart propose à la Ville de Lille d'acquérir les deux œuvres du maître espagnol. La commission administrative du musée de peinture décide d'acheter au prix de 7000 francs le tableau de Goya représentant deux jeunes filles en plein air. Le second, en revanche, n'est pas retenu. Deux des membres de la Commission, M. Reynart lui-même et M. Sauvaige, proposent de participer avec leurs propres deniers. Malgré leur offre généreuse, la commission ne vote pas la somme complémentaire nécessaire à l'acquisition¹. Celle-ci est finalement réalisée grâce au don de Mme Gentil (500 francs), M. Reynart (500 francs) et M. Sauvaige (2000 francs) qui cèdent le tableau au musée de Lille en 1874².

¹ Ces informations proviennent de la retranscription des extraits des séances d'octobre et de novembre 1873, conservée dans la documentation des deux œuvres dont dispose le Palais des Beaux-Arts de Lille.

² Arnould BREJON DE LAVERGNÉE, *Les Chefs-d'œuvre du musée des Beaux-Arts de Lille* [exposition New York, The Metropolitan Museum of Art, 1992-1993], Paris, éd. Réunion des Musées Nationaux, 1993, p. 174.

Le parcours des œuvres

Un passage par les collections royales françaises

En 1835, le roi Louis-Philippe souhaite ouvrir une section espagnole au Louvre pour faire connaître au public français cette école quasiment absente des collections du musée. Rappelons que la sécularisation des ordres religieux et l'instabilité politique qui règne alors en Espagne créent un contexte favorable à l'acquisition d'œuvres d'art. C'est au baron Taylor, commissaire royal au Théâtre français, que le roi confie cette mission périlleuse en lui remettant un million de francs³. Isidore Taylor, « militaire et peintre, dramaturge et voyageur, homme du monde, brillant causeur »⁴, parcourt ainsi la Péninsule pendant plus d'un an pour acquérir une importante quantité de tableaux de l'École espagnole en les sauvant, pour la plupart, d'institutions religieuses menacées. Plus de 450 peintures, acquises grâce aux fonds personnels du roi, constituent cette collection spectaculaire dans laquelle de grands maîtres côtoient des artistes moins importants, voire méconnus. La galerie espagnole du Louvre, installée dans les salles de la colonnade, ouvre ses portes au public le 7 janvier 1838.

El Tiempo et *La Carta* figurent parmi les onze peintures de Goya⁵ que compte l'inventaire de la Galerie espagnole. L'artiste, alors dernier représentant de l'école espagnole, ne faisait pas partie des plus appréciés, sa peinture étant plutôt perçue comme caricaturale comme le montrent, par exemple, ces mots de 1839 de Louis Viardot : « Ne s'abusant point sur la portée de son talent, Goya ne s'est jamais essayé dans les choses de haut style ; ses compositions se bornent [...] à des farces de polisson, enfin à des sortes de caricatures peintes »⁶. L'emplacement retenu pour ses tableaux, « relégués malheureusement dans les coins obscurs de la

³ Juan PLAZAOLA, *Le baron Taylor : portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor, 1989, p. 122.

⁴ Bruno FOUCART, « L'éphémère musée espagnol du roi des Français », *Grande Galerie – Le Journal du Louvre*, n° 31, mars/avril/mai 2015, p. 61.

⁵ Jeannine BATICLE et Cristina MARINAS, *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre. Texte imprimés 1838-1848*, Paris, Réunion des Musées Nationaux (Notes et documents des musées de France, 4), 1981, p. 84.

⁶ Louis VIARDOT, *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Gavard, 1839, p. 397. Cité par J. PLAZAOLA, *Le baron Taylor : portrait d'un homme d'avenir*, op. cit., p. 122.

Galerie » selon Baudelaire⁷, en témoigne. *El Tiempo*, qui ne figure pas dans le catalogue de 1838, n'était visiblement pas exposé, bien que le critique Achille Jubinal le mentionne en 1837 : « Goya, l'émule du vénitien Tiepolo, qui, voulant peindre les ravages du temps, a osé lui placer en main, non plus cette fois la classique *faux tranchante*, mais bien, par une inconcevable hardiesse un vieux balai fort usé »⁸.

Après la Révolution de 1848, Louis-Philippe abdique et quitte Paris en direction de l'Angleterre. Après sa mort, en 1850, la collection, d'une valeur inestimable et qui fut exposée durant seulement dix ans⁹, est mise en vente posthume chez Christie's, à Londres, en 1853. C'est ainsi que cet ensemble resté légendaire se retrouve aujourd'hui dispersé à travers le monde, notamment dans quelques rares musées français, comme à Lille. Le marchand anglais Durlacher achète *El Tiempo* pour la somme de 4 livres 15 shillings et *La Carta* pour 21 livres. Puis les deux toiles passent entre les mains du marchand parisien Warneck, avant d'intégrer les collections du musée lillois.

La question des dates

Parmi les onze Goya de la Galerie espagnole, huit – dont *El Tiempo* et *La Carta* – ont été acquis par Isidore Taylor directement auprès de Javier Goya y Bayeu, fils de l'artiste, pour la somme de 15 500 réaux. La mention « obtenu du fils de l'artiste », que l'on trouve dans le catalogue de vente Christie's de 1853¹⁰, rappelle cette provenance.

En 1812, à la mort de Josefa Bayeu, épouse de Goya, les biens sont partagés entre le peintre et son fils. Ce dernier hérite des œuvres d'art, la plupart de son père.

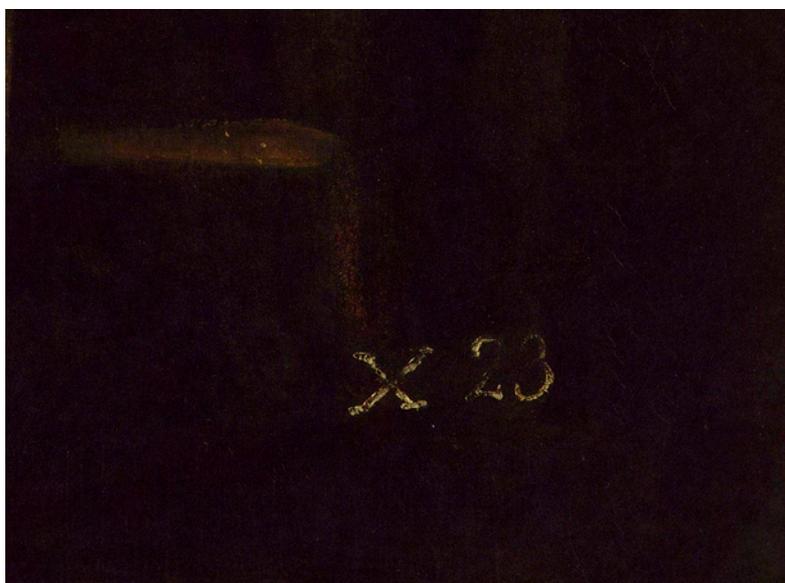
⁷ *Ibid.*, p. 24, note 44.

⁸ Achille JUBINAL, *Notice sur M. le baron Taylor et sur les tableaux achetés par lui d'après les ordres du roi*, Paris, éd. du musée d'artillerie espagnol, 1837, p. 22.

⁹ La galerie espagnole fut ainsi ouverte de 1838 à 1848.

¹⁰ J. BATICLE et C. MARINAS, *op. cit.*, p. 85 et p. 271.

C'est ainsi que les tableaux de cet inventaire sont marqués du X pour Xavier, selon l'ancienne graphie suivi d'un numéro". *El Tiempo* porte le X 23.



Las Viejas, o El Tiempo, détail de l'inscription peinte en blanc, en bas à droite

On ignore en revanche comment Javier Goya entre en possession du tableau *La Carta*. Ce dernier ne figure en effet ni dans l'inventaire de 1812 ni dans celui de la Quinta del Sordo, établi en 1823-1824.

Ces indications, qui attestent de la provenance des deux tableaux, permettent aussi de renseigner leur datation. Si *La Carta* est postérieure à 1813 et probablement antérieure à 1820, la date de création de *El Tiempo* s'avère être antérieure à 1812, ce qui laisse penser que les œuvres ont été conçues séparément.

Eléments matériels éclairant la conception du *Temps* et de la *Lettre*

L'agrandissement du format de El Tiempo

Depuis la fin du XIX^e siècle, *El Tiempo* et *La Carta* ont été considérés comme un diptyque allégorique sur le thème de la jeunesse et de sa disparition, sur les ravages

" A. BREJON DE LAVERGNÉE, *op. cit.*, p. 236. Pour de plus amples informations sur cet inventaire de 1812, voir aussi le catalogue d'exposition *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008.

du temps. Le jeu des titres *Las Viejas et Las Jóvenes* et les formats identiques semblent conforter cette idée.

Pourtant, les deux toiles n'ont pas toujours eu les mêmes dimensions. *El Tiempo* a subi un agrandissement que l'on distingue nettement sur les quatre côtés de la toile, comme en témoigne la radiographie de l'œuvre.



Las Viejas, o El Tiempo, radio numérique
Centre de recherche et de restauration des musées de France
© C2RMF

L'inscription X 23, qui occupait l'angle du format initial, devenue flottante, et la moins bonne facture du pourtour sont d'autres indices de cette transformation. Si l'on ignore tout des circonstances de ces adjonctions, on peut penser qu'elles

datent du milieu du XIX^e siècle le format enregistré dans l'inventaire de la Galerie espagnole (septembre 1838) mentionne un format encore plus réduit¹² et qu'elles avaient pour but de faire de *El Tiempo* le pendant de *La Carta*.

Cette donnée matérielle, étayée par la datation des œuvres, atteste que *El Tiempo* et *La Carta* n'ont pas été conçues comme un ensemble. D'autres éléments tangibles viennent encore confirmer cette thèse.

L'inscription de El Tiempo dans une trilogie

L'examen radiographique de *El Tiempo*, présenté ci-dessus, a révélé l'existence de peintures sous-jacentes qui indiquent l'utilisation d'une toile de remploi. La période de la Guerre d'Indépendance (1808-1814), durant laquelle l'œuvre a été peinte, pourrait expliquer ce choix¹³. Deux autres tableaux de l'artiste, *Maja y Celestina* (Palma de Majorque, Collection particulière) et *Majas al balcón* (Suisse, Collection particulière), ont connu une histoire matérielle similaire.

Ces toiles anciennes, datant probablement du XVII^e siècle, présentent une même texture grossière et des dimensions identiques. En outre, elles appartiendraient toutes à une série ayant pour thème les *quatre éléments*, d'après les gravures d'Adriaen Collaert (Paris, Bibliothèque Nationale de France). *El Tiempo* serait peint sur l'Allégorie de l'*Air*.

Ces observations étant faites, on peut conclure que les trois tableaux ont probablement été conçus comme un ensemble. Les inscriptions relevées au bas des trois tableaux suite à l'inventaire de 1812 confirment d'ailleurs cette hypothèse. Si *El Tiempo* porte la marque X 23, *Majas al balcón* porte le X 24, et une ancienne photographie témoigne que *Maja y Celestina*, le portait également.

La Carta et La Fragua comme duo

Une inscription, C 103, est visible dans l'angle inférieur gauche de *La Carta*. *La Fragua* (New York, Frick Collection), qui a aussi appartenu à la collection de Louis-Philippe, porte le C 104 écrit avec la même graphie. Les deux œuvres auraient peut-

¹² *Ibid.*

¹³ A. BREJON DE LAVERGNÉE, *op. cit.*, p. 174.

être appartenu au même collectionneur (non identifié), après la vente de 1853. *La Carta* et *La Fragua* ont par ailleurs les mêmes dimensions.



Las Jóvenes, o La Carta, détail de l'inscription en bas

Enfin, les examens réalisés en laboratoire et les radiographies indiquent que les deux tableaux ont été exécutés sur des toiles vierges d'excellente facture et qu'ils font montre des mêmes qualités picturales. Ces éléments réunis constituent ainsi un faisceau d'indices qui laissent penser que *La Carta* et *La Fragua* appartiennent à la même série.

Alors que depuis la fin du XIX^e siècle, *El Tiempo* et *La Carta* sont étroitement associés au point d'être perçus comme des pendants l'un de l'autre, la réalité historique et l'approche matérielle ont démontré que les deux scènes n'avaient pas été conçues pour se faire écho. Mais la réunion de ces images a forgé leur légende et a construit entre elles une résonance impérissable qui fait désormais partie de leur récit.

Les coquettes de Goya. De *Las Jóvenes* a *Las Viejas*, en passant par quelques figures féminines des *Caprichos*

Maud Le Guellec

Université de Lille Sciences Humaines et Sociales

Le Palais des Beaux-Arts de Lille a la chance de compter dans sa collection espagnole *Las Viejas, o El Tiempo* et *Las Jóvenes, o La Carta*. En contemplant ces deux immenses toiles aux dimensions similaires, placées l'une à côté de l'autre sur un pan de mur qui ne compte aucun autre tableau, la tentation de les considérer comme un diptyque est forte.



© Palais des Beaux-Arts de Lille J.M. Dautel

Face à nous, en effet, deux couples de femmes que tout oppose. La vieillesse et la laideur ressortent, d'un côté, tandis que de l'autre règnent la jeunesse et la

beauté. À une scène d'intérieur, dans laquelle les personnages apparaissent assis répond une scène d'extérieur, dans laquelle les protagonistes se dressent de toute leur hauteur. Enfin si nous ne retenons, pour le moment, que le premier plan le regard de trois de ces femmes se porte sur des accessoires, représentés au centre des deux toiles : un miroir et une lettre. Mais au texte lisible du premier, dans *Las Viejas*, répond le texte caché de la seconde, dans *Las Jóvenes*. L'effet de symétrie inversée est flagrant et l'on comprend que François Benoît, en 1909, évoque les deux tableaux du Palais des Beaux-Arts de Lille sous un sous-titre commun : « Grandeur et décadence de la courtisane »¹. Considérer que Francisco Goya nous présente ici une parabole sur les âges de la vie peut sembler cohérent, et séduisant.

Cependant ce message symbolique, basé sur le contraste et l'antithèse, n'a jamais existé dans l'esprit de l'artiste : comme nous le savons maintenant et comme l'explique l'article de Donatienne Dujardin publié dans ce numéro, les deux toiles n'ont pas été réalisées à la même époque. À travers les titres longtemps attribués aux deux tableaux, pourtant, la critique et le public ont tenté de créer de toutes pièces ce duo : comment, en effet, *Las Viejas* et *Las Jóvenes* ne seraient pas faits pour dialoguer ? Surtout depuis que quelqu'un est allé, au milieu du XIX^e siècle, jusqu'à faire agrandir les dimensions du premier pour parfaire l'illusion².

Quoi qu'il en soit, les deux toiles ne sont donc pas à considérer comme un tout. Un thème, pourtant, les relie étroitement : celui de la coquetterie féminine. Cet article se propose, ainsi, d'explorer comment Goya se moque de la mode et de la frivolité de son temps dans ces deux tableaux mais, aussi, dans quelques-uns de ses *Caprichos* dont une collection complète est également parvenue au Palais des Beaux-Arts de Lille, selon le parcours accidenté et énigmatique qu'expose Cordélia Hattori dans ce numéro. Les figures féminines, centrales dans les deux tableaux étudiés, occupent en effet une place non négligeable dans la série de gravures : lorsqu'il s'agit d'aborder les thèmes de la sorcellerie, de la superstition ou des

¹ François BENOÎT, *La Peinture au Musée de Lille*, Paris, Librairie Hachette & Cie, 1909, t. III, p. 583-588.

² Voir dans ce numéro Donatienne DUJARDIN, « Trajectoire et approche matérielle de deux chefs-d'œuvre de Goya devenus indissociables : *Las Viejas*, o *El Tiempo* et *Las Jóvenes*, o *La Carta* », p. 5-7.

mariages forcés, notamment, mais également au moment de s'attaquer aux vices du paraître et de la duplicité.

Nous envisagerons ainsi tour à tour la portée morale, sociale, philosophique et politique de ces représentations, afin de mieux cerner de quoi parle Goya à travers ces femmes, tout sauf anodines : parle-t-il de la société de son temps et de ses dérives, des Lumières et de leur nouvelle conception des mœurs, des doutes existentiels inhérents aux temps de crise, personnelle ou historique ? Ou bien parle-t-il, peut-être, non pas d'anonymes mais de personnalités féminines bien réelles ?

Les jeunes coquettes



Las Jóvenes, o La Carta, c. 1813-1820, huile sur toile, 181 x 125cm
© Palais des Beaux-Arts de Lille Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE

Portons notre regard sur le principal personnage de *Las Jóvenes, o La Carta* : la jeune femme de droite, baignée de lumière et de quelques pas plus proche de nous par rapport à son accompagnatrice. Ce qui ressort d'emblée, c'est son extrême élégance : sa longue robe noire, au tissu de bonne facture et aux emmanchures ornées de dentelle, ses souliers blancs, sa mantille claire dont le tissu, léger, semble orné de motifs. Mais un tel raffinement, loin d'indiquer la distinction de la jeune femme – une distinction qui serait vantée par l'artiste – se veut le signe de son désir de séduction – désir qui fait, lui, l'objet de sa raillerie. Tout, dans sa tenue, contribue en effet à mettre en valeur sa poitrine : le corset qui s'ajuste parfaitement aux lignes de son corps, le contraste saisissant entre le blanc du haut de sa tenue et le noir de sa robe, la taille très haute de celle-ci ou encore la manière de porter la mantille, croisée sous le cou et placée de part et d'autre des seins. Et sa position, légèrement cambrée, ne fait qu'ajouter encore à l'impression d'ensemble. D'ailleurs rejeter la tête en arrière est un mouvement qui revient souvent dans les *Caprichos*, comme le souligne Marc Bouyer : il peut parfois signifier la peur ou l'évanouissement, mais c'est avant tout la volonté de faire succomber les hommes qui est ainsi traduite. Une tactique dont Goya saisit toute la sensualité :

Ce geste dégage les bras, la taille, fait saillir le buste et souvent présente en pleine lumière un décolleté pur et généreux. Le trait du burin souligne alors d'un seul jet la gorge, puis, sans reprise ni hésitations, la taille ouvre le cuivre et ondule et allonge ces cous de cygnes, glisse sur le buste et tourne les seins pour se perdre ensuite dans les plis du vêtement, pince la taille, laisse deviner la jambe, quelquefois la cheville, toujours le pied finement et délicatement chaussé comme un bijou³.

Les coquettes des *Caprichos* font montre d'armes similaires : dentelle noire de la tête aux pieds, bagues aux doigts, fines chaussures à talons et décolleté plongeant

³ Marc BOUYER, « Femme et métamorphose dans quelques *Caprices* de Goya », *Les langues néo-latines*, n° 236, 1981, p. 59.

dans « *Ni asi la distingue* » ; préparatifs suggestifs pour mettre en valeur ses meilleurs atouts — chevelure et poitrine, jambes et coup de pied — dans « *Ruega por ella* ».



Caprichos, n° 7, « *Ni asi la distingue* »

© Palais des Beaux-Arts de Lille — C. Hattori



Caprichos, n° 31, « *Ruega por ella* »

© Palais des Beaux-Arts de Lille — C. Hattori

Le soin avec lequel la jeune femme, dans le *Capricho* n° 31, ajuste son bas est en effet loin d'être anodin, dans la mesure où le contraste entre la soie noire des robes et la soie blanche des bas était considéré par d'aucuns comme le summum de l'érotisme :

En 1823 el viajero británico Michael Quin se embelesaría ante aquellas mujeres con sus vestidos « de lindos volantes » de seda negra y sus « medias de seda blanca como la nieve », caladas en el tobillo, el contraste, dice, enmarca a la perfección un empeine y un tobillo bien torneados⁴.

Pour mieux capturer leurs proies, les jeunes femmes des gravures mettent par ailleurs à profit le langage des éventails, et utilisent le voile de leurs mantilles pour

⁴ Michael QUIN, *A Visit to Spain*, Londres, Hurst, Robinson and Co, 1823, p. 306. Cité par Aileen RIBEIRO, « La moda femenina en los retratos de Goya », in Janis A. TOMLINSON (ed.), *Goya. La imagen de la mujer*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2002, p. 112.

déployer un savant jeu de cacher / dévoiler : elles ne masquent en partie leur regard que pour mieux attiser les convoitises.



Caprichos, n° 5 (détail)



Caprichos, n° 7 (détail)



Caprichos, n° 5 (détail)



Caprichos, n° 27 (détail)

« Goya, écrit ainsi Aileen Ribeiro, *encontró en [la mantilla] uno de los aspectos más atractivos del traje español, un accesorio muy a propósito para encandilar a los hombres por su capacidad de ocultar y revelar a un tiempo el rostro y el busto* »⁵. Il n'est pas le seul : Edith Helman propose ainsi de rapprocher ses gravures de ces quelques vers de Jovellanos, où le poète évoque une *maja* « *Cubierta de un cendal más transparente / Que su intención* »⁶.

Il nous semble ainsi que Goya, en représentant ces jeunes coquettes, dénonce tout à la fois leur goût pour les apparences, et leur duplicité. Elles jouent les amoureuses mais ne sont en réalité qu'arrogance. À ce titre, on peut penser que si la jeune femme de *Las Jóvenes, o La Carta* se tient légèrement cambrée, ce n'est pas seulement pour souligner ses formes : le poing sur la hanche, elle marque également par cette posture son dédain pour le papier qu'elle tient dans sa main

⁵ A. RIBEIRO, *op. cit.*, p. 113-114.

⁶ Gaspar Melchor de JOVELLANOS, « A Arnesto ». Cité par Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza Editorial, 1963, p. 124.

droite. Si tout porte à penser qu'il s'agit d'un billet doux reçu d'un prétendant et que l'on vient peut-être de lui apporter, profitant de la trouver en promenade, comment regarde-t-elle ce probable témoignage d'amour ? Les yeux mi-clos, les lèvres pincées et non pas en saisissant la lettre à deux mains, pour s'y plonger avec passion, mais en la tenant négligemment, à l'aide de quelques doigts seulement. Elle lit, certes, mais avec désinvolture. Il est vrai que d'autres lectures de son attitude, moins sévères, sont possibles, comme le souligne Janis Tomlinson⁷. Mais si l'on privilégie celle avancée ici — cohérente, à notre sens, avec la présence des lavandières au second plan dont il sera question plus loin —, les rapprochements entre *Las Jóvenes* et les *Caprichos* sont alors flagrants : le regard, l'expression du visage et le mouvement de recul du personnage féminin de « *Quien mas rendido ?* » témoignent en effet du même mépris pour celui qui la poursuit de ses assiduités.



Caprichos, n° 27, « *Quien mas rendido ?* »
© Palais des Beaux-Arts de Lille — C. Hattori

⁷ Janis TOMLINSON, « *The Young Women (The Letter)*, 1813-1820 », in Janis A. TOMLINSON (ed.), *Goya Images of Women*, Washington, National Gallery of Art, 2002, p. 246 : « Like so many of Goya's genre scenes, *The Young Women* invites multiple interpretations and may well suggest the artist's sympathy with his imagined subject ».

Toutes ces jeunes femmes sont donc à identifier comme des *majas* espagnoles non pas seulement en raison de leur habillement, emblématique, mais aussi en raison de leur attitude. L'aplomb et même la vantardise font en effet intégralement partie de cette pratique du XVIII^e siècle, tout à la fois mode vestimentaire et comportementale. Il est d'ailleurs significatif que Goya trace de semblables parallèles visuels entre les *majas* du peuple des *Caprichos* pour la plupart, des prostituées⁸ et la jeune élégante de *Las Jóvenes*. Les Madrilènes de bonne famille, en effet, se plaisaient à suivre cette mode du *majismo*, lancée par les classes populaires, et à l'« embourgeoiser », pourrait-on dire, tout en s'encanaillant⁹.

Le mépris étudié avec lequel ces *majas* semblent traiter leurs prétendants ou leurs clients est d'ailleurs souligné dans le *Capricho* n° 27 et dans *Las Jóvenes* à travers les chiens que représente Goya.



Caprichos, n° 27 (détail)



Las Jóvenes (détail)

⁸ L'identité de ces coquettes est ainsi à l'origine probable du sens du titre « *Ni así la distingue* », comme le suggère le manuscrit de la Bibliothèque nationale d'Espagne : « *Se ciegan tanto los hombres lujuriosos, que ni con lente distinguen que la Señora que obsequian, es una ramera* ». Notons que, parmi les manuscrits commentant la série des *Caprichos*, les trois principaux sont celui du Musée du Prado (provenant de la collection de Valentín Carderera), celui du dramaturge Adelardo López de Ayala et celui de la Bibliothèque nationale d'Espagne.

⁹ Parmi les études sur le phénomène du *majismo* et sa représentation dans les lettres et les arts, on pourra consulter les articles de Virginia TOVAR MARTÍN, « El majismo y las artes plásticas » et de Eduardo HUERTAS VÁZQUEZ, « Los majos madrileños y sus barrios en el teatro popular », publiés tous deux dans Javier HUERTA CALVO et Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ (coord.), *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 97-115 et p. 117-143.

Ici, un couple de chiens reproduit la tension entre séduction et dédain que l'on observe entre les protagonistes. Là, l'animal toiletté se dresse sur ses pattes arrière et pose ses pattes avant sur la robe de sa maîtresse. Il lève les yeux vers elle, aboie et fait tout pour attirer son attention : en vain.

Les vieilles coquettes

Dans *Las Viejas, o El Tiempo*, la plus grande coquetterie est également de mise. Les cheveux de la femme de droite sont teints, d'un blond-roux des plus vifs. Sa tenue tranche elle aussi, par sa blancheur, avec les tons sombres du tableau : des touches bleues et dorées lui donnent encore plus d'éclat, et des broderies et rubans de ces mêmes couleurs viennent habiller le décolleté, les bras, les épaules et le chignon. Cette longue robe en soie, recouverte d'un voile de mousseline, confère au personnage tout à la fois volume et légèreté, et l'on devine même les bras nus sous le tissu transparent. La robe noire de la femme de gauche, en comparaison, semble plus sobre, mais les points brillants de l'ourlet ressortent, dans la partie basse du tableau, et le haut de sa tenue, lui, est garni de dentelle noire et de rubans rouges en grand nombre.

À ces toilettes si soignées viennent s'ajouter nombre de bijoux. Si, à gauche, on ne relève qu'un bracelet composé de quatre rangées de perles, à droite la parure est des plus complètes : une flèche de diamants, deux lourdes boucles d'oreilles nacrées, quatre bagues dont Goya ne peint que les effets scintillants et deux bracelets ornés de perles, pour s'assurer que la mousseline suit bien les contours du bras. Seules les chaussures de la femme en blanc dénotent quelque peu : il faut dire qu'elles se situent dans une des parties du tableau rajoutées postérieurement, d'une facture plus grossière¹⁰.

¹⁰ Voir à nouveau, à ce sujet, l'article de Donatienne Dujardin publié dans ce numéro.



Las Viejas, o El Tiempo, c. 1810-1812, huile sur toile, 181 x 125 cm
 © Palais des Beaux-Arts de Lille Photographie RMN / Stéphane MARÉCHALE

Mais cette coquetterie extrême entre en parfaite contradiction avec la décrépitude des deux personnages. Les corps sont décharnés, comme en témoignent notamment le visage anguleux et le buste plat du personnage de droite, ses bras d'une absolue maigreur et ses mains noueuses. Et s'il fallait la comparer à quelqu'un, ce ne serait nullement à une vieille femme mais à un squelette ou à une sorcière, comme celle que l'on voit au premier plan du *Capricho* n° 44.



Caprichos, n° 44, « Hilan delgado »
 © Palais des Beaux-Arts de Lille C. Hattori

Charles Baudelaire, d'ailleurs, dans son poème « Les phares », inclut le tableau de Goya dans l'univers des ténèbres et de la sorcellerie :

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
 De fœtus qu'on fait cuire au milieu des sabbats,
 De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
 Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas¹¹.

Ces vieilles, à force de maigreur, ne sont même plus des femmes.

À cette décrépitude correspond par ailleurs une absolue laideur. Le nez de la femme en blanc est crochu et semble dévorer le reste de ses traits, les lèvres existent à peine — signe probable d'une bouche édentée — et les paupières ressortent, gonflées, d'un rouge sang. La similitude de la position, du nez, de la bouche et des oreilles, entre le tableau des *Viejas* et l'estampe « *Hilan delgado* », n'est d'ailleurs peut-être pas un hasard. Quant au visage de la femme en noir, il est peut-être plus terrible encore : les yeux ne sont que deux orbites d'un noir

¹¹ Charles BAUDELAIRE, « Les phares », *Les Fleurs du Mal* [1857], Paris, GF Flammarion, 2006, p. 65.

inquiétant, le nez se réduit pour ainsi dire à deux trous pour les narines et la bouche à une série de dents regroupées dans un rictus ; le menton semble disparaître et le teint en dehors des pommettes maquillées à outrance est grisâtre. Plus qu'un visage, ce que Goya nous donne à voir est un masque que l'on aurait posé sur une tête de mort : même les cheveux ne semblent pas raccord, comme s'il s'agissait d'une perruque.

Cette antithèse coquetterie / laideur, on la retrouve au numéro 55 des *Caprichos*, lorsqu'une vieille femme décharnée, aux joues creusées et aux yeux enfoncés, se pare de ses plus beaux atours : depuis les bottines jusqu'à la *caramba* qu'elle est en train d'essayer ce chapeau mis à la mode par l'actrice María Antonia Vallejo Fernández, connue sous le nom de « La Caramba »¹².



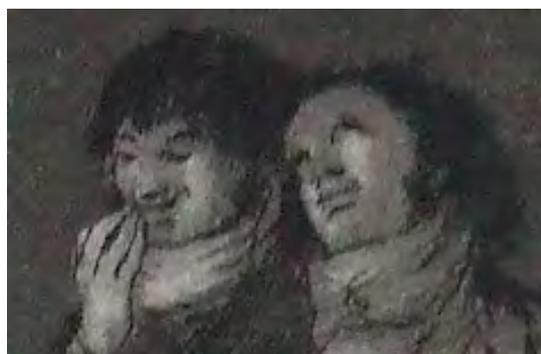
Caprichos, n° 55, « *Hasta la muerte* »

© Palais des Beaux-Arts de Lille C. Hattori

La similitude entre les deux œuvres ne s'arrête d'ailleurs pas là. Dans les deux scènes, la vieille coquette se trouve face à un miroir. Et dans les deux scènes, l'image qui lui est ainsi renvoyée ne suffit pas à lui faire prendre conscience du ridicule de la situation. Dans la gravure, la protagoniste ne fait ainsi que se pavaner de plus belle, tout à sa tentative d'ajuster au mieux sa coiffure. C'est que, selon le

¹² Enrique LAFUENTE FERRARI, *Los Caprichos de Goya*, Barcelona, Gustavo Gili, 1967, p. 144.

commentaire ironique du manuscrit du Prado, elle serait en train de se faire belle pour recevoir ses amies, à l'occasion de son soixante-quinzième anniversaire. Et l'attitude moqueuse des deux jeunes hommes au second plan – ses *cortejos*³, peut-être ? – ne la fait pas ciller.



Caprichos, n° 55 (détail)

Dans le tableau, l'attitude de la vieille femme est plus ambiguë : contemple-t-elle son reflet dans le miroir que lui tend sa servante, pour s'admirer à la manière de la femme de « *Hasta la muerte* » ? Se plonge-t-elle dans de tendres souvenirs grâce au médaillon qu'elle tient amoureusement entre ses mains – un portrait d'elle-même, probablement, lorsqu'elle était jeune et séduisante⁴ ? Mais quelle que soit la réponse, la clairvoyance ne semble pas de mise. L'interrogation écrite au dos du miroir est à ce titre significative. « *Que tal?* » : « Comment ça va ? », ou peut-être plutôt « Qu'en dis-tu ? », « Qu'en penses-tu ? », voire « Comment tu me trouves ? ». Si la question nous était posée, à nous spectateurs, notre réponse serait bien sévère. Mais notre « *vieja* », elle, ne semble pas horrifiée par ce qu'elle voit.

³ Les *cortejos* étaient des relations censément platoniques que les femmes mariées des classes aisées étaient autorisées à entretenir en public.

⁴ C'est l'hypothèse la plus souvent avancée : on la trouve par exemple formulée dès 1909, par François Benoit (*op. cit.*, p. 585), et jusqu'en 2008, par Alain Tapié (« Goya ou le triangle allégorique », *Goya. Les caprices & Chapman, Morimura, Pondick, Schütte*, Paris / Lille, Somogy / Palais des Beaux-Arts, 2008, p. 22.

Les Lumières, la mode et la frivolité

Entre *Las Jóvenes* et *Las Viejas*, entre « *Tal para qual* » et « *Hasta la muerte* », le traitement iconographique change donc radicalement : l'arrogance des jeunes élégantes ne les empêche pas d'être belles ; les vieilles, au contraire, sont affreuses et tout le ridicule vient de ce qu'elles ne s'en rendent pas compte. Ici, Goya se contente de donner à voir une attitude, là il fait appel à la caricature : exagération des traits, déformation des visages et des corps¹⁵. Le propos, pour autant, est le même : l'ambition est de dénoncer la coquetterie et la superficialité.

En cela, l'artiste suit une longue tradition de critique morale, largement réactualisée par les *ilustrados*. Dans toute l'Europe, en effet, l'une des principales ambitions des hommes des Lumières est de lancer chaque pays sur la voie du progrès : rationalisation des structures, modernisation des techniques, amélioration du quotidien, dynamisme économique... À ce titre, la mode et ses extravagances, l'oisiveté des *petimetres* et de leurs conquêtes ne font pas seulement l'objet d'un rejet de principe : l'enjeu est également financier. Le débat sur le luxe est à l'image de ces deux priorités, parfois contradictoires : faut-il condamner le luxe, pour des raisons morales, ou l'encourager, pour les richesses qu'il engendre¹⁶ ? Les excès des modes féminines et des dépenses superflues qu'elles engendrent conduisent même Floridablanca à tenter en vain d'imposer en 1788 trois codes vestimentaires, selon le rang social et les circonstances¹⁷.

Dans ce contexte, Goya est loin d'être le seul à railler les coquettes : essayistes, dramaturges, journalistes, nouvellistes et poètes ne s'en privent pas. Ici, une série de petites annonces et faits divers parodiques évoque un cas extraordinaire : celui d'un homme qui a épousé une jeune femme ni jolie, ni riche, mais juste bien élevée et intelligente : « *Casos raros. Un hombre extravagante se ha casado con una señora*

¹⁵ La dégradation est ainsi l'un des ressorts essentiels de la satire, comme l'étudie Eva Sebbagh dans son article « La satire en peinture », publié dans ce numéro.

¹⁶ Des réflexions sur le luxe sont publiées fréquemment dans les différents périodiques espagnols de l'époque. À titre d'exemple, citons l'article publié en décembre 1787 par « *El Militar ingenuo* » Manuel Aguirre, auquel répondront jusqu'en décembre 1788 « Antonio Cacea » Padre Cayetano López Cano, « Lucas Alemán » Manuel Casal y Aguado ainsi qu'un contributeur anonyme.

¹⁷ Cité par Janis TOMLINSON, « Imágenes de mujeres en las estampas y dibujos de Goya », in Janis A. TOMLINSON (ed.), *Goya. La imagen de la mujer*, op. cit., p. 91-92.

nada linda, y sin más dote que juicio y buena crianza »¹⁸. Là, le récit d'un songe décrit la dissection d'un cœur de coquette et les découvertes qui sont faites grâce à une telle expérience : un liquide situé près du cœur chauffe ou refroidit selon que la personne qui entre dans la pièce est habillée à la dernière mode ou exhibe au contraire des vêtements dépassés ; le cœur lui-même est léger comme une plume, et résistant aux flammes ; enfin, aucun nerf ne le relie à la bouche – autrement dit rien de ce que disent les coquettes n'est vrai¹⁹.

Et les vieilles ridicules qui se croient toujours séduisantes ne sont pas en reste. Le *Diario de Madrid* publie un poème de D.J.D. intitulé « *Al erguimiento y vanidad ridícula de la vieja Elisa* », dans lequel le poète conseille à cette frivole de ranger les robes et les bijoux qui ne sont plus de son âge :

*Elisa va por la calle
Con cincuenta años al canto,
La cara de horror y espanto,
Y muy erguida de talle.
Cualquiera que así la halle
Tan vieja y tan relamida,
No dirá que es presumida ?
Pues desmintiendo los años,
Quiere hacer creer con engaños,
Que aún sirve para esta vida.*

*Recoge, pues, vieja Elisa,
Tus adornos juveniles,
Que en mujer de tus abriles
Ser modista causa risa,
La circunspección precisa
En tu edad, solo es tu gala,
Permaneciendo en la sala
Cosiendo, hilando, y así
Servirás de ejemplo aquí,*

¹⁸ *Semanario de Salamanca*, 14 février 1795, p. 100.

¹⁹ *Diario de Madrid*, 21 et 22 juin 1798. Ce songe est adapté de *The Spectator* d'Addison et Steele, n° 281. Notons cependant que l'adaptation n'est probablement pas directe, puisque le texte transite de l'anglais vers le français (*Le Spectateur ou le Socrate moderne*, t. 3, n° 42), l'italien (*Il filosofo alla moda*, n° 55) et enfin l'espagnol (*El filósofo a la moda*, n° 20, leçon 36). Voir à ce sujet Maud LE GUELLEC, *Presse et culture dans l'Espagne des Lumières*, Madrid, Casa de Velázquez, 2016, p. 132.

*Y te harás buena de mala*²⁰.

Le *Correo de Madrid*, à son tour, propose des vers adressés « *A una vieja setentona, y además tuerta, que quería pasar por niña* », et qui décrivent sans pitié sa peau de parchemin brûlé, son crâne chauve recouvert d'une perruque et son maquillage outrancier²¹. D'autres poèmes, au contraire, laissent la parole à de vieilles femmes conscientes de n'être plus des jeunes premières : comme celle qui, dans le *Correo de Murcia*, s'adresse, nostalgique mais lucide, à son miroir :

*Pues que solo registran
Mis ojos tan cuitados
Confusión horrorosa,
Asombro, y desengaños,
Al ver que mi hermosura,
Que ha hecho tanto daño,
Y fue temible hechizo
De todo ciudadano,
Solo al presente ofrece
Angustia, horror, y pasmo,
Que el corazón me inundan
Del más funesto pasmo. [...]
Esta cara agraciada,
Cuyo color rosado
Del clavel era afrenta
Más lindo, y más lozano,
Hoy en cambio, pues, solo
Presenta mil estragos,
Cual el cárdeno lirio
Del cierzo destrozado,
Que en aridez convierte
Sus frescos verdes pámpanos*²².

Citons, pour finir, la description que fait Desiderio Cerdonio d'une comtesse de soixante-dix ans qui veut se faire passer pour une jeunette :

²⁰ *Diario de Madrid*, 31 août 1789, p. 970-971.

²¹ *Correo de Madrid*, 22 décembre 1790, p. 87-88.

²² *Correo literario de Murcia*, 5 décembre 1795, p. 218.

[...] *ha estado toda la mañana en su tocador mortificando y estrechando su cuerpo, lavando y pintando su negra y seca cara, acomodando sobre su limpia calva, semejante a un casco de calabaza, un magnífico peinado y un gracioso turbante. La rodea una tropa de jóvenes petimetres que continuamente la lisonjean con palabras tiernas y amorosas, y que la hacen creer que aún tiene mérito. Uno se pone a su lado y la adula abiertamente en tanto que los demás, que están un poco retirados, se ríen de ella, con el mayor descaro*²³.

On pourrait presque penser que le *Capricho* n° 55 a été conçu par Goya comme une illustration de ces quelques lignes.

La Carta : de la raillerie morale au discours social

Arguments moraux ou économiques, dénoncer la coquetterie féminine est ainsi monnaie courante à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, et Goya ne déroge pas à la règle. Mais si l'on considère à présent les autres personnages des œuvres ici analysées, on voit le propos s'enrichir et l'unité d'intention disparaître. Dans *Las Jóvenes, o La Carta*, c'est ainsi une composante fortement sociale qui ressort lorsque l'on observe les relations de la jeune *maja* avec celles qui l'entourent : son accompagnatrice et, surtout, le groupe de femmes du second plan.

On le disait au début de cet article, l'un des éléments de symétrie entre *Las Jóvenes* et *Las Viejas* est que les deux tableaux donnent à voir au premier plan un couple de femmes. La hiérarchie entre les deux personnages de chaque toile, d'ailleurs, est la même : à droite, la femme de haut rang, à gauche sa dame de compagnie. Pourtant, les relations qui existent entre elles sont diamétralement opposées.

²³ Desiderio CERDONIO, *El ropavejero literario, en las ferias de Madrid, 1796*. Cité par E. HELMAN, *op. cit.*, p. 63-64.



Las Viejas (détail)



Las Jóvenes (détail)

Dans *Las Viejas*, en effet, la différence de classe sociale est visible : la femme en noir est quelque peu en retrait, elle arbore une tenue plus sobre et, surtout, elle tient un miroir devant les yeux de sa maîtresse. Mais cette hiérarchie n'empêche en rien leur proximité, au sens propre comme au figuré : leurs têtes se touchent presque, signe évident de leur connivence. Le « *Que tal?* » pourrait ainsi être la question que la première murmure à l'oreille de la seconde. Dans *Las Jóvenes*, la différence de classe n'admet au contraire aucune complicité. Les traits de la jeune femme de gauche sont plus sommairement dessinés et la suivante est ici réduite à sa mission : celle de préserver le teint de porcelaine de sa maîtresse face au soleil. On la voit ainsi complètement dévouée à sa fonction d'assistante : son bras actionne l'ombrelle, tandis que son visage et ses yeux sont tournés vers celle-ci. La *maja*, elle, semble ne pas avoir plus de regards pour sa dame de compagnie que pour son chien, ni plus de considération pour elle que pour son prétendant.

Ce mépris des élites pour tout ce qui n'est pas leur propre bien-être transparaît *a fortiori* lorsque l'on examine les rapports entre la jeune coquette et le groupe de femmes auquel elle tourne le dos. Pendant qu'un petit nombre de privilégiés s'adonne à l'oisiveté, la grande majorité courbe l'échine : on n'est pas loin ici de l'exploitation du peuple dénoncé dans « *Tú que no puedes* » (*Caprichos*, n° 42)²⁴ ou

²⁴ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/tu-que-no-puedes-1/?tx_gbgonline_pi%5Bquery%5D=tu%2oque%20no%20puedes&tx_gbgonline_pi%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pi%5Bgonavmode%5D=search

« *Miren que grabes !* » (*Caprichos*, n° 63)²⁵. En revanche, ce que la tonalité satirique des *Caprichos* ne permet pas et qui ressort largement dans *Las Jóvenes, o La Carta*, c'est le regard bienveillant que porte Goya sur les classes laborieuses. Les lavandières du second plan, ainsi, font l'objet d'un véritable éloge. La multitude des draps blancs qui sèchent au soleil et qui remplacent la ligne d'horizon sur toute la largeur du tableau, est là pour témoigner de l'ampleur de leur tâche. Les corps agenouillés, courbés et exposés au soleil mettent en avant les conditions physiques difficiles dans lesquelles ces femmes exercent leur métier. Quant aux manches relevées et aux mains qui disparaissent dans l'eau de la rivière, elles permettent de saisir ces lavandières au beau milieu de leur travail acharné. La difficulté de celui-ci, cependant, se fait dans la collectivité : jeunes ou vieilles, elles frottent le linge coude à coude et en discutant, comme le montrent les visages des unes tournés vers ceux des autres.



Las Jóvenes (détails)

²⁵ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/miren-que-grabes/?tx_gbgonline_pii%5Bgocollectionids%5D=26&tx_gbgonline_pii%5Bgosort%5D=d

Cet éloge du travail et en particulier du travail physique s'intègre parfaitement à la perspective utilitariste qui est celle des Lumières : garantir la productivité en combattant l'oisiveté et en récompensant le mérite. Dans ce contexte, la question du bien-fondé du travail féminin ne manque pas d'attirer l'attention dans les débats sur la femme lancés par Feijoo, Campomanes ou Josefa Amar de Borbón. Goya, lui-même, l'aborde non seulement dans *Las Jóvenes* mais aussi dans ses dessins « *La huebera* » de l'*Álbum C*²⁶, « *El trabajo siempre premia* » et « *Trabajos útiles* » de l'*Álbum E* ou dans ses cartons pour tapisserie *La acerolera* (1779)²⁷, *Las lavanderas* (1780)²⁸. Et lorsqu'au début des années 1800, il réalise quatre allégories circulaires pour le palais Grimaldi, à l'intention du tout-puissant Manuel Godoy, ce sont deux femmes du peuple en train de filer de la laine qui sont choisies pour symboliser *La industria*²⁹.

Marchandes, fileuses et lavandières sont ainsi quelques-unes des figures emblématiques de la modernisation du pays. Autant d'éloges à la force de travail et à la solidarité des femmes du peuple qui, dans *Las Jóvenes*, ou *La Carta*, ne peuvent que souligner, *a contrario*, le désœuvrement et l'égoïsme de la protagoniste.

***El Tiempo* : de la raillerie morale à la réflexion existentielle**

Dans *Las Viejas*, ou *El Tiempo*, c'est une dimension allégorique, et non sociale, qui se dégage du personnage au deuxième plan. En effet, ce vieil homme barbu aux cheveux gris n'est autre que Chronos.

²⁶ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-huebera/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=huebera&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

²⁷ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-acerolera/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=acerolera&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

²⁸ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/las-lavanderas/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=lavanderas&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

²⁹ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :

https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-industria/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=industria&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search



Las Viejas, o El Tiempo (détail)

Le dieu du Temps est ainsi une menace qui rôde, implacable, et Goya rend de manière saisissante l'imminence de ce couperet : l'homme domine la scène grâce à l'envergure de ses ailes ; son regard, noir et sévère, et ses sourcils, froncés, trahissent le jugement moral qu'il pose sur les deux vieilles ; et c'est avec force qu'il empoigne son « arme » — on y reviendra — quelques instants à peine, semble-t-il, avant de l'abattre sur les deux femmes.

À travers cette figure, le tableau accède donc au rang de vanité, ce genre pictural qui représente de manière symbolique la superficialité des choses matérielles et des activités humaines face à la certitude de la mort, la supériorité du monde céleste sur le monde terrestre. Dans cette perspective nouvelle, les chaises si modestes, sur lesquelles sont assises l'aristocrate et sa dame de compagnie et qui jurent avec la richesse de leurs tenues, peuvent signifier à leur tour que l'argent et le luxe ne sont que passagers. À ce niveau, la parenté évidente qui existe entre *Las Viejas, o El Tiempo* et le *Capricho* n° 55 ne peut que se renforcer puisque le titre, « *Hasta la muerte* », confère à la gravure la même dimension existentielle. On peut alors se demander à nouveau qui répond à la fameuse question « *Que tal?* ». Les deux femmes, satisfaites ? Nous, horrifiés ou moqueurs ? Ou bien, peut-être, Chronos,

qui s'apprête à les rappeler à la réalité de leur vieillesse, et à leur mort ? Selon Henri Cartier-Bresson, il n'y a en fait aucune réponse à attendre si ce n'est celle d'un « silence éternel »³⁰.

La figure de Chronos, pourtant, ne fait pas qu'apporter au tableau une dimension existentielle. Elle contribue, également, à renforcer sa charge satirique. D'abord parce que, contrairement à la tradition, Chronos n'est pas muni d'une faux ni d'un sablier : il est muni d'un simple balai. Une façon de rendre les deux femmes plus insignifiantes et ridicules encore : elles ne seront pas fauchées, mais balayées. Ensuite parce que la femme en blanc — principale cible de la critique — semble ne pas avoir conscience de la présence du dieu. Non pas tant en raison d'une immatérialité de l'allégorie — si Chronos sort de l'ombre, et que ses jambes n'existent pas, son visage et le haut de son corps sont des plus tangibles — mais parce qu'elle est trop absorbée par ce qu'elle fait. Le Temps est là, à quelques centimètres des deux femmes : il les touche presque, il voit ce qu'elles regardent, il entend leurs chuchotements mais elles continuent, impassibles, à s'adonner à leur narcissisme.

Toiles et gravures : une place pour la caricature politique ?

Dans *Las Jóvenes, o La Carta*, la présence du chien peut, conformément à la tradition iconographique, renvoyer à un symbole de fidélité³¹ : le fait que la *maja* ignore superbement les efforts de l'animal pour attirer son attention pourrait être, alors, la marque de son infidélité. Mais en dehors de ce détail, le tableau semble, lui, étranger à toute connotation allégorique : son discours est définitivement ancré dans le réel. Une réflexion existentielle face à une critique sociale, donc, une vanité face à une scène de vie : l'idée d'un éventuel diptyque s'éloigne définitivement, *Las Viejas* et *Las Jóvenes* laissent place à *El Tiempo* et à *La Carta*. On pourrait être tenté,

³⁰ Propos tenus par Henri Cartier-Bresson en 1995, dans une lettre à Arnauld Brejon de Lavergnée, suite à l'exposition de *Las Viejas, o El Tiempo* à Paris (A. BREJON DE LAVERGNÉE, « Fortune critique des *Jeunes* et des *Vieilles* du musée de Lille », *Goya, un regard libre*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1998 / Philadelphie, The Philadelphia Museum of Art, 1999, p. 101).

³¹ On retrouvera une étude des animaux et de leur symbolique dans l'article de Juan Manuel Ibeas et Lydia Vázquez, publié dans ce numéro.

pourtant, de faire dialoguer les deux tableaux sur un autre plan encore : celui de la caricature politique. Qui se cache derrière les traits de la vieille femme en blanc ou ceux de la jeune *maja* à la lettre ? Telle est la question à laquelle la critique a souvent tenté de répondre. Une question qui se pose alors, également, pour les *Caprichos*, leur aristocrate à la *caramba* et leurs coquettes à l'éventail.

Si les tentatives d'identification, parfois, laissent circonspect, nous allons cependant les passer en revue afin de démontrer à quel point les amateurs de l'œuvre de Goya ont été friands d'un tel exercice et afin, surtout, de dégager les interprétations les plus porteuses de sens, parmi les nombreuses qui ont été avancées.

Pierre Gassier a voulu voir dans *Las Jóvenes, o La Carta* un portrait de Leocadia Zorrilla, cette jeune femme avec laquelle le peintre aurait entretenu une liaison et même eu une enfant, Rosario³². Le billet qu'elle tient entre les mains, en ce cas, serait de Goya lui-même. Mais, outre le fait qu'une telle liaison est loin d'être avérée, et que la ressemblance physique qui existerait entre la *maja* du tableau et la *manola* des *Pinturas negras*³³ n'est pas des plus convaincantes, comment Goya pourrait-il rendre hommage à Leocadia sous les traits d'une arrogante narcissique ou, tout du moins, d'une jeune femme jeune et jolie, certes, mais définitivement ignorante des difficultés qui l'entourent ? Cela serait un bien piètre témoignage de ses sentiments. La nature autobiographique est également avancée pour certains *Caprichos* : Francisco Javier Sánchez Cantón propose de voir Goya en la personne du *petimetre* de « *Ni así la distingue* »³⁴ tandis que les commentaires manuscrits de l'époque – celui de la Bibliothèque Nationale comme celui d'Ayala – l'identifient, aux côtés de la duchesse d'Albe, dans « *Quien mas rendido ?* ».

³² Pierre GASSIER et Juliet WILSON-BAREAU, *Vie et œuvre de Francisco Goya: l'œuvre complet illustré, peinture, dessins, gravures*, Paris, Office du Livre, Éditions Vilo, 1970, p. 243.

³³ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 : https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/una-manola-leocadia-zorrilla/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=leocadia&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

³⁴ Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispánico, 1949, p. 71-72. Cité par Javier BLAS BENITO, José Manuel MATILLA et José Miguel MEDRANO, *El libro de los Caprichos, Francisco de Goya : dos siglos de interpretación*, Madrid, Museo del Prado, 1999, p. 84.

Au-delà de ces hypothétiques allusions à Goya lui-même, ce sont toujours les mêmes personnalités historiques qui reviennent. On avance, parfois, que le *Capricho* n° 5 et *Las Jóvenes, o La Carta* narre les amours de María Luisa avec Manuel Godoy et fait référence à un scandale de 1795 : en promenade avec son amant dans les rues de Madrid, la reine est interpellée par des lavandières qui lui réclament moins de coquetterie et plus de pain — un affront que les meneuses paieront en étant emprisonnées à vie³⁵. Mais en dehors de la présence des lavandières, sur quoi repose une telle hypothèse ? Dans le *Capricho*, aucune trace de lavandière. Et dans le tableau, le prétendant est absent, les personnages du premier et du second plan ne se regardent pas. Qui plus est, au moment de la réalisation de la toile, l'anecdote est vieille de plus de vingt ans. La même difficulté chronologique se pose si l'on prétend identifier les personnages de « *Tal para qual* » avec María Luisa et Godoy : la reine, au moment de la réalisation des *Caprichos*, a presque 48 ans et est loin d'avoir la fraîcheur de la *maja* de l'estampe, comme en témoigne le portrait équestre réalisé par Goya en 1799³⁶. Continuons l'examen de ces vieilles coquettes et de leurs supposés équivalents historiques : l'idée que la femme pomponnée et squelettique du *Capricho* n° 55 soit la duchesse d'Osuna — la mère, et non l'épouse, du duc d'Osuna — a été avancée par Paul Lefort, Charles Yriarte ou encore Jean Adhémar, mais remise en cause par Ceferino Araujo Sánchez, Francisco Javier Sánchez Cantón et Edith Helman³⁷. D'ailleurs, la

³⁵ Cette anecdote est racontée par le poète Robert Southey dans ses *Letters written during a Short Residence in Spain and Portugal* (Bristol, 1797) et par Jean-Nicolas Barba dans *Vie politique de Marie-Louise de Parme, reine d'Espagne* (Paris, 1973, p. 115-116) — précédemment attribué à Pierre-Nicolas Chantreau. L'idée que l'anecdote est retranscrite dans la gravure apparaît dès le manuscrit de la Bibliothèque Nationale. Quant à la possibilité que le tableau fasse référence à cette anecdote, elle est défendue par Irving HECKES, « Goya's *Les Jeunes* and *Les Vieilles* », *Gazette des Beaux-Arts*, t. CXVII, 1991, p. 98.

³⁶ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 : https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-reina-maria-luisa-a-caballo/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=maria-luisa&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

³⁷ Parmi les arguments pour rejeter une telle identification, on retrouve des considérations de vraisemblance chronologique, de nécessaire gratitude de l'artiste vis-à-vis de cette famille de mécènes et, parfois, l'idée que la ressemblance physique avec la reine María Luisa est plus probante. La réponse de Ceferino Araujo Sánchez est à ce sujet éloquente : « *¿Qué datos hay para suponer que la estampa núm. 55, que representa a una vieja sentada delante del tocador, y una doncella que la está acicalando, mientras dos cortesanos la celebran, sea la caricatura de la condesa de Benavente? Ninguno.* »

comparaison que propose de faire Élie Lambert³⁸ entre la gravure de 1799 de Goya et celle de 1745 de Louis Suruge, *La folie pare la décrépitude des ajustements de la jeunesse*³⁹ conçue à partir d'un tableau de Charles Coypel inciterait également à mettre en avant le propos symbolique et universel, plutôt qu'une éventuelle satire personnelle.



La familia de Carlos IV (détail)
© Museo Nacional del Prado



Las Viejas, o El Tiempo (détails)

La possible identification de la protagoniste de *Las Viejas, o El Tiempo* avec María Luisa, en revanche, est plus intéressante, car elle repose sur différents éléments

(Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ, *Goya*, Madrid, La España Moderna, [1895], p. 37).

³⁸ Élie LAMBERT, « Una fuente inédita de un capricho de Goya », *Archivo español de arte*, XXIII, n° 86, 1949, p. 105-110. La comparaison a été par la suite reprise par de nombreux critiques.

³⁹ Bibliothèque nationale de France, consulté le 10 mai 2017 : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8409087s>

visuels. Le point de départ d'une telle supposition est la flèche de diamants qu'elle porte dans ses cheveux et qui ressemble étrangement à celle que la reine arbore dans *La familia de Carlos IV*, de 1800-1801⁴⁰. Une flèche de diamants, rappelons-le, qu'on disait avoir été offerte par Manuel Godoy à la reine, sa maîtresse, et dont la réplique, en or, dans les cheveux de l'infante María Isabel, pourrait laisser penser que le père de la jeune fille n'est pas celui qu'il devrait être.

À partir de ce détail, d'autres semblent confirmer le parallèle : les lourdes boucles d'oreilles sont semblables et si les traits des *Viejas* sont caricaturaux, on peut avoir l'impression de retrouver, toutes proportions gardées, la forme des yeux, l'écart réduit entre la pointe du nez et la bouche, très fine, ou encore l'oreille imposante. D'ailleurs, en suivant cette hypothèse, on pourrait dire que certains traits du portrait de María Luisa sont bel et bien présents dans notre tableau, mais qu'ils ont été transférés à la dame de compagnie : les cheveux noirs ; les lèvres quasiment inexistantes, derrière lesquelles on découvre une rangée de dents ; ou encore les bras nus de la dame de compagnie, qui rappellent à quel point la reine était fière de ce détail de son anatomie et se plaisait à porter des robes à manches courtes afin de les mettre en valeur. Quant à l'habit noir de *maja* de la suivante, peut-être pourrait-on le rapprocher de celui dans lequel María Luisa⁴¹ demande à Goya de la représenter, en 1799-1800. La caricature *ad nominem*, dans ce dernier cas, est donc plus convaincante. Il n'empêche que María Luisa, ici s'il s'agit d'elle, est ridiculisée avant tout comme l'exemple paradigmatique des coquettes qui n'ont plus l'âge de l'être. L'identification, possible, ne réduit en rien le propos, généralisant.

⁴⁰ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :
https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/la-familia-de-carlos-iv/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=maria-luisa&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

⁴¹ Museo Nacional del Prado, consulté le 10 mai 2017 :
https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/maria-luisa-de-borbon-parma-reina-de-espana-con-mantilla/?tx_gbgonline_pir%5Bquery%5D=maria-luisa&tx_gbgonline_pir%5Bgosort%5D=b&tx_gbgonline_pir%5Bgonavmode%5D=search

Parcourir ces quelques œuvres de Goya présentes au Palais des Beaux-Arts de Lille nous a ainsi permis de connaître un peu mieux ces coquettes de tous âges et d'interroger les considérations morales, sociales, allégoriques ou politiques qui ont pu inciter l'artiste à les mettre en lumière – à défaut de les mettre en valeur. À travers *Las Viejas, o El Tiempo* comme *Las Jóvenes, o La Carta*, à travers « *Hasta la muerte* » comme « *Tal para qual* », Goya raille la frivolité et la naïveté des plus favorisés, s'indigne des injustices sociales, loue la force de travail du peuple. Et il le fait en totale résonance avec l'esprit du temps : celui des Lumières et de Godoy, des poèmes et des périodiques.

Évoquons, pour conclure, une autre gravure de 1799 au statut un peu à part : « *La vieja y el galán* ». On y retrouve la vieillesse et la coquetterie des protagonistes de *Las Viejas, o El Tiempo* et de « *Hasta la muerte* », la jeunesse et l'obséquiosité des prétendants de « *Ni así la distingue* » et « *Quien más rendido* ». Le contraste entre la vieillesse de l'une et la jeunesse de l'autre, cependant, associé à la présence au second plan du mari cocufié – vieux, laid et dont les gestes trahissent l'énervement – et au prognathisme marqué de la femme au centre de toutes les attentions permettent d'ancrer le propos dans une réalité référentielle évidente : celle de la reine María Luisa, courtisée par Manuel Godoy, sous les yeux de Charles IV. C'est là une hypothèse défendue, entre autres, par Francisco Javier Sánchez Cantón et Nigel Glendinning⁴².

Que l'intention première de Goya ait été ou non de représenter cet « étrange ménage à trois »⁴³, le fait que la gravure ait été retirée de la collection au moment de la parution prouve que la réception, elle, aurait été sans équivoque. Et cela prouve aussi, *a contrario*, que l'objectif premier des autres *Caprichos* – publiés, eux – n'était pas de caricaturer des personnes en particulier, mais de s'inventer portraitiste d'une société et d'une époque.

⁴² F. J. SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios, op. cit.*, p. 39 et p. 105 ; Nigel GLENDINNING, « Imaginación de Goya: nuevas fuentes para algunos de sus dibujos y pinturas », *Archivo español de arte*, n° 195, 1976, p. 282 et p. 284. Cités par J. BLAS BENITO, J. M. MATILLA et J. M. MEDRANO, *El libro de los Caprichos, op. cit.*, p. 402. L'argumentaire de N. Glendinning est également développé dans *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 57-58.

⁴³ Joseph PÉREZ, *Histoire de l'Espagne*, Paris, Fayard, 1996, p. 485.



« *La vieja y el galán* », *Caprichos*, gravure non incluse dans la collection,
eau-forte, aquarelle brunie, 21, 5 x 15 cm (élt d'impr.)
© Bibliothèque nationale de France

PARTIE II

DES IMAGES ET DES MOTS

Légendes et dénonciation dans les gravures et les dessins de Goya

Pierre Géal

Université Grenoble Alpes / ILCEA4

L'intérêt pour les textes de Goya, et notamment pour les légendes qui accompagnent la plupart de ses dessins et gravures, n'est pas un phénomène récent. Edith Helman ou René Andioc, il y a de cela quelques années, et plus récemment Jean-Marc Buiguès ou encore Helmut C. Jacobs y ont consacré des études novatrices¹. Pour autant, ces travaux n'ont pas encore épuisé toutes les richesses de ces textes, trop souvent négligées au profit d'une lecture qui n'a pour but réel que l'élucidation d'une image. Deux pistes, en particulier, mériteraient sans aucun doute d'être davantage explorées. D'une part, celle qui concerne l'élaboration des légendes des dessins et des gravures de Goya, pour laquelle se pose notamment la question d'une création collective dont les participants restent à identifier. D'autre part, celle qui vise à étudier les rapports entre ces légendes et les images non pas seulement dans le cadre d'une sage complémentarité et dans la perspective d'une interprétation des représentations, mais aussi dans le sens d'une polyphonie et d'une véritable théâtralisation. C'est sous cet angle que sera envisagée ici la contribution des légendes à l'expression de la dénonciation dans l'œuvre dessiné et gravé de Goya.

¹ Edith HELMAN, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1963 ; René ANDIOG, *Goya : letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008 ; Jean-Marc BUIGUÈS, « Modalidades y funciones de los textos en los *Desastres de la Guerra* », dans Frédéric Prot (ed.), *Goya, la imagen inquieta*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2017, p. 139-167 ; Helmut C. JACOBS, « Lo grotesco como programa de la Ilustración en el *Capricho 4* de Francisco de Goya », *Acta/Artis. Estudios d'Art Modern*, n° 2, 2014, p. 69-95.

L'énonciation

Analysant les légendes des *Caprichos*, Jeanne Battesti Pelegrín observe qu'elles sont très fréquemment en « situation locutive » et elle propose de distinguer trois sortes de discours direct. Premièrement, un dialogue interne, entre les protagonistes de l'image, comme par exemple dans « *No te escaparás* » (*Caprichos*, n° 72) ou « *Bien tirada está* » (*Caprichos*, n° 17)². Deuxièmement, un dialogue externe, dans lequel l'artiste s'adresse au spectateur, ou bien l'un des protagonistes de l'image semble s'adresser au spectateur, comme dans « *Pobrecitas* » (*Caprichos*, n° 22). Troisièmement, le cas plus fréquent d'un dialogue ambigu :

[...] l'artiste peut s'adresser à un personnage du tableau, comme dans « *Buen viaje* » (64) à moins qu'il ne prenne à témoin le public de son souci que ces monstres s'en aillent ; et qui dit « *Si quebró el cántaro* » (25), la mère irascible qui explique pourquoi elle fouette son enfant, ou l'artiste lui-même qui semble ainsi justifier cet acte ? De même qui dit « *No hubo remedio* » (24), la foule impuissante ou l'artiste lui-même, résigné ? Et qui demande : « *De qué mal morirá?* » (40), l'âne médecin, incapable de faire un diagnostic (interrogation vraie), ou l'auteur au public (interrogation oratoire)³?

Si cette forte présence du discours direct observée dans les légendes des *Caprichos* se vérifie plus largement dans l'ensemble de l'œuvre gravé et dessiné, dans toute sa variété et son étendue, il semble particulièrement important d'analyser ses conséquences dans le cadre de l'expression de la dénonciation. Celle-ci, en ce qu'elle suppose un appel à la raison et à la justice, une référence à la norme, met en effet forcément en jeu le rapport du locuteur à la société, qu'il s'agisse du monologue d'un solitaire ou au contraire d'une interpellation et d'un appel à la révolte.

² La graphie des légendes des gravures correspond à celle de leur première édition. Celles des dessins sont également respectées dans leur forme originelle.

³ Jeanne BATTISTI PELEGRIN, « Les légendes des "Caprices" ou le texte comme miroir ? », *Goya, regards et lectures : actes du colloque tenu à Aix-en-Provence, les 11 et 12 décembre 1981*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1982, p. 37.

Or Pierre Gassier remarque, à cet égard, que les usages de Goya ont varié au fil du temps dans ses albums de dessins :

Souvent Goya s'exclame, interroge, mais sa véritable originalité, sa force incomparable, c'est l'apostrophe : il s'adresse à ses personnages, les questionne, leur donne des conseils, les console ou au contraire les menace. [...]

Remarquons toutefois que le ton des légendes a évolué de façon assez sensible d'un album à l'autre : alors que les albums B et D contiennent surtout des légendes-commentaires, il est significatif que les deux suivants E et C soient les plus riches en légendes-apostrophes, exactement comme dans la suite des *Désastres de la Guerre* dont l'élaboration coïncide à peu près avec celle de ces dessins. On pourrait donc dire que ces deux catégories d'œuvres graphiques témoignent entre 1808 et 1820 environ, de la profondeur de l'engagement de Goya dans le drame politique de l'Espagne. Au contraire, dans sa retraite de Bordeaux, loin des luttes et des souffrances qu'il a connues, l'apaisement est enfin venu pour lui et les légendes (album G) redeviennent presque uniquement des titres ou des commentaires, comme dans les albums qui précèdent la tourmente de 1808⁴.

Tzvetan Todorov, pour sa part, met en rapport les dialogues que l'artiste tente souvent d'établir avec les personnages des gravures et des dessins et la difficulté de Goya à communiquer, après sa maladie : « On dirait que, pour compenser son incapacité de communiquer avec de vraies personnes, il s'est mis à apostropher ses personnages [...] »⁵.

La dénonciation dans les légendes des dessins et des gravures de Goya prend-elle donc principalement la forme d'un monologue, celle d'une apostrophe du locuteur externe aux protagonistes de l'image, ou plutôt encore celle d'une adresse

⁴ Pierre GASSIER, *Les dessins de Goya. Les Albums*, Fribourg, Office du Livre – Paris, Éditions Vilo, 1973, p. 14.

⁵ Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 214.

(directe ou indirecte) au spectateur-lecteur ? Les gravures, destinées par essence à la communication, sont-elles plus propices que les dessins à un dialogue avec le spectateur-lecteur ? Les choix de l'artiste ne sont pas pure rhétorique : chacun d'entre eux engage une conception spécifique de la dénonciation.

Le dialogue interne

Les cas de dénonciation reposant sur un dialogue interne entre les protagonistes sont relativement rares, comme les dialogues internes eux-mêmes. L'énoncé « *¿No hay quien nos desate?* » (*Caprichos*, n° 75), interrogation par laquelle les protagonistes semblent dénoncer les contraintes sociales qui les empêchent de mettre fin à leur union, correspond à cette première modalité dans sa forme élémentaire. « *Dios nos libre de tan amargo lance* » (*Album E*, n° 41) en est une variante, où le dialogue interne semble en réalité un monologue intérieur de la victime, une mère empoignée par un bandit, tandis que son enfant se blottit contre elle.

Dans d'autres cas, un ou plusieurs protagonistes semblent faire les frais de la raillerie. Ainsi, l'exclamation « *¿Brabisimo!* » (*Caprichos*, n° 38) pourrait être prononcée, sur un ton ironique, par l'un des deux personnages présents au second plan, se moquant (il s'agit d'une moquerie davantage que d'une dénonciation) de l'inculture de l'âne-auditeur (la noblesse?). « *Que pico de oro!* » (*Caprichos*, n° 53) pourrait faire l'objet de la même lecture. Cependant, il paraît difficile d'identifier un possible locuteur parmi les personnages représentés dans la gravure, et l'on est dès lors tenté de le situer dans le hors-champ, ce qui constitue la figure de locuteur la plus fréquente dans les légendes des gravures et les dessins de Goya.

Cette difficulté à localiser de façon certaine le locuteur n'est pas toujours liée à l'ironie ; elle se retrouve encore, par exemple, avec le dessin n° 103 de l'*Album C*, « *Mejor es morir* » : s'agit-il d'un monologue du prisonnier ou du jugement proféré par un locuteur spectateur ? Le fait même que le doute soit permis révèle le degré de compassion dont est capable le locuteur principal de l'album externe.

L'apostrophe au personnage

L'usage de l'apostrophe au personnage recouvre, dans l'œuvre de Goya, une large gamme d'expressions : de la compassion à l'invective, en passant par le conseil, l'exhortation, le reproche... La proximité que l'apostrophe instaure entre le locuteur externe et les personnages, soulignée par l'utilisation du tutoiement, peut ainsi suggérer tout aussi bien la sympathie que l'antipathie, et elle permet donc de dénoncer une injustice en s'adressant tour à tour à la victime ou à son responsable. On notera que l'usage de l'apostrophe n'est pas uniformément réparti dans l'œuvre de Goya : presque absente des premiers albums de dessins, on en trouve plusieurs occurrences dans les *Caprichos* et les *Desastres*, et plus encore dans l'*Álbum C*.

Dans le cas des exclamations réduites à un syntagme nominal, le doute est toujours de mise concernant l'allocutaire : s'agit-il d'un personnage ou bien du spectateur-lecteur ? Ainsi, l'exclamation « *Pobrecitas!* » (*Caprichos*, n° 22) est-elle une apostrophe de compassion à l'égard des prostituées emmenées par les *alguaciles* ou une réflexion à voix haute du locuteur ? Si « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81), en revanche, n'est pas une véritable apostrophe, il est évident qu'en s'exclamant « *Bárbaros!* » (*Desastres*, n° 38), le locuteur interpelle directement les soldats français qui s'apprêtent à fusiller un malheureux. Il en est probablement de même avec « *Desbergonzado, con todas, todas* » (*Álbum C*, n° 83), qui semble relever davantage de l'apostrophe que du constat et qui paraît plus proche de la raillerie que de la dénonciation.

L'équivoque de l'allocutaire est levée dès lors que l'apostrophe comporte un verbe à l'impératif ou à la deuxième personne. Si la relation que le locuteur veut instaurer par ce biais avec le destinataire peut être simplement de l'ordre de la bienveillance ou de la familiarité complice, comme cette adresse à Diogène (d'un Goya à la fois « complice et désabusé », comme l'écrit Pierre Gassier⁶) « *No lo encontraras* » (*Álbum C*, n° 31) ou le *piropo* « *Lastima es q.º no te ocupes en otra cosa* » (*Álbum C*, n° 78), il vise beaucoup plus fréquemment à exprimer la compassion à l'égard d'une victime. Il en va ainsi de plusieurs dessins consécutifs de la fin de

⁶ P. GASSIER, *op. cit.*, p. 361.

l'*Álbum C*, sur le thème de la prison, clairement en lien avec celui de l'Inquisition, notamment par l'évocation de victimes célèbres : « *No comas celebre Torregiano* » (n° 100), « *Pocas óras te faltan* » (n° 102), « *Muchas Viudas an llorado como tu* » (n° 104), « *No habras los ojos* » (n° 106), « *Zapata Tu gloria será eterna* » (n° 109), « *No te aflijas* » (n° 111), « *Dispierta ynocente* », (n° 112), « *Ya vas á salir de penas* » (n° 113), « *Pronto seras libre* » (n° 114).

Ce tutoiement sert aussi à manifester la solidarité du locuteur à l'égard des paysans écrasés sous le poids du clergé dans « *No sabias lo que llebabas a questas?* » (*Álbum C*, n° 120), écho du célèbre *Caprichos* n° 42, « *Tu que no puedes* », dont la légende optait pour l'amorce d'un proverbe satirique. La compassion se teinte d'amertume dans le constat « *Para eso habeis nacido* » (*Desastres*, n° 12), apostrophe impossible puisque le locuteur s'adresse à des cadavres...

L'exception à cet usage habituel du tutoiement compatissant est la légende sans pitié du *Desastre* n° 6 : « *Bien te se está* ». Exception choquante que ce sarcasme cruel, qui pourrait expliquer la mauvaise traduction donnée en son temps par Paul Lefort : « Qu'elle te soit un bien »⁷ à moins qu'il ne s'agisse de la reprise ironique d'un commentaire de la populace sur la mort de ce militaire français...

On relèvera enfin une dernière forme d'apostrophe : celle qu'adresse le locuteur à la figure allégorique de la Raison, pour l'encourager à exterminer les forces du mal ou, plus probablement si l'on tient compte du contexte de l'album, à chasser les ordres monastiques : « *Divina Razon. No deges ninguno* » (*Álbum C*, n° 122)⁸.

Si l'apostrophe au personnage est donc fréquemment employée par Goya pour mettre en scène un locuteur empathique, notons que la situation inverse, celle d'une interpellation adressée par un personnage à un interlocuteur extérieur, ne semble pas se produire.

⁷ Paul LEFORT, « Essai d'un catalogue raisonné de l'œuvre gravé et lithographié de Francisco Goya (Quatrième article). Les Malheurs de la guerre. (N^{os} 145 à 226.) », *Gazette des Beaux-Arts*, t. 24, avril 1868, p. 388.

⁸ Ajoutons qu'il est difficile de savoir si la légende « *No te escaparás* » (*Caprichos*, n° 72) constitue une apostrophe de la part d'un locuteur externe faisant le constat désabusé de la fatalité de cette persécution (consentie ?) ou bien le propos de l'un des poursuivants de la belle.

L'adresse du locuteur au spectateur-lecteur

Alors qu'elle peut sembler *a priori* une composante essentielle de l'acte de dénonciation, l'adresse au spectateur-lecteur, sous sa forme explicite, est en réalité pratiquement absente dans les légendes des gravures et des dessins de Goya. On ne pourra guère citer que « *Esto degemoslo como estaba* » (*Álbum C*, n° 30), qui accompagne la représentation stéréotypée de deux ascètes. Davantage qu'à une dénonciation des ordres contemplatifs, c'est au constat de leur archaïsme que le récepteur du message se trouve associé par l'emploi de la première personne du pluriel.

L'exclamation « *¡Miren que graves!* » (*Caprichos*, n° 63), que l'on peut croire volontiers adressée par le locuteur aux spectateurs-lecteurs, dans le but de dénoncer le poids intolérable des classes privilégiées dans la société espagnole, pourrait en réalité également être interne à l'image, prononcée par la foule que l'on devine au loin, en arrière-plan⁹. Cette légende serait donc à ajouter aux cas de « dialogues internes » examinés plus haut.

Le monologue

Si la modalité la plus expressive et la plus vivante de la dénonciation est sans conteste l'apostrophe compatissante adressée à la victime, dont nous avons vu la fréquence, notamment dans l'*Álbum C*, il n'en demeure pas moins que la grande majorité des légendes des gravures et des dessins de Goya relève d'une sorte de monologue dont le spectateur-lecteur serait le témoin.

Le plus fort degré de présence apparente du locuteur dans l'énonciation, par l'emploi de la première personne, s'avère rare et, pour les œuvres ayant une dimension dénonciatrice, réservé à la fonction de témoignage. C'est le cas de la gravure n° 44 des *Desastres* : « *Yo lo vi* » et du dessin n° 87 de l'*Álbum C* : « *Le pusieron*

⁹ Un autre cas d'adresse du locuteur au spectateur-lecteur est le dessin n° 19 de l'*Álbum C* : « *Be V.^d q.^e expr.ⁿ, pues no lo cree el marido* ».

mordaza p.ª q.ª hablaba. Y le dieron palos en la cara. Yo la vi en Zaragoza à Orosia Moreno »¹⁰.

Les exclamations et les interrogations, très utilisées par Goya depuis les *Caprichos* (alors qu'elles sont pratiquement absentes de l'*Álbum C*), constituent à la fois une autre marque très forte de la présence du locuteur et un support efficace pour l'expression de la diversité de ses sentiments à l'égard de ses propres énoncés. Si elles ne sont pas exclusivement au service de la satire et de la dénonciation, elles expriment rarement l'admiration, comme cela semble être le cas dans « *Que valor!* » (*Desastres*, n° 7).

Très brèves pour la plupart (encore davantage que les autres types de légendes), les exclamations se réduisent souvent à une phrase nominale qui condense le sentiment d'indignation, de colère ou de pitié du locuteur (qu'il y ait ou non ironie) ; citons par exemple : « *Que crueldad* » (*Álbum C*, n° 108), « *Que sacrificio!* » (*Caprichos*, n° 14), « *Cruel lástima!* » (*Desastres*, n° 48), « *Madre infeliz!* » (*Desastres*, n° 50), « *Que locura!* » (*Desastres*, n° 68), « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81).

Parmi les interrogations, on distinguera les questions rhétoriques, qui constituent une modalité du monologue particulièrement propice à la connivence entre le locuteur et le spectateur-lecteur, comme « *No sabias lo que llebabas a questas?* » (*Álbum C*, n° 120), « *¿Q.ª trabajo es ese?* » (*Álbum C*, n° 124), « *Si sabrá mas el discipulo?* » (*Caprichos*, n° 37), « *De que mal morira?* » (*Caprichos*, n° 40), « *Que hai que hacer mas?* » (*Desastres*, n° 33), « *De que sirve una taza?* » (*Desastres*, n° 59). On pourra rapprocher de la question oratoire la formulation « *Que quiere este fantasmon?* » (*Álbum C*, n° 123), qui est, bien entendu, une fausse interrogation (où « veut » signifie « fait ici ») et un prétexte à une charge violente contre les moines-fantômes.

À l'évidence rassurante des réponses à donner à ces questions oratoires s'oppose le doute véritable du locuteur, qui suggère sa solitude et plonge dans le même temps le public dans l'incertitude. À l'extrême opposé du narrateur omniscient qui rassure le spectateur-lecteur, voici le locuteur placé dans la situation de l'ignorance,

¹⁰ On remarquera ici l'extrême singularité de l'inscription de la légende au cœur du dessin, celle-ci étant disposée sur le *sambenito* de la condamnée, en lieu et place de ce qui pouvait y figurer conformément aux pratiques inquisitoriales : la mention de son nom et de son délit.

et tentant d'en sortir par des hypothèses. La question qui constitue la légende du dessin n° 98 de l'*Album C*, « *P.^r Liberal?* », qui vient après plusieurs légendes explicatives, comme « *P.^r mober la lengua de otro modo* » (*Album C*, n° 89), transforme la perception que le spectateur-lecteur a du locuteur ; celui-ci, par l'expression du doute, apparaît plus « humain » qu'un locuteur omniscient.

Il est difficile de dire si l'interrogation « *Que alboroto es este?* » (*Desastres*, n° 65) est celle d'un locuteur externe ou si elle provient au contraire d'un dialogue interne, ces paroles étant, dans cette hypothèse, proférées sur un ton de reproche par le militaire assis à gauche (peut-être en train de procéder à des saisies ou à la perception d'un impôt, tandis que les personnages de droite semblent se boucher les oreilles pour ne pas entendre les aboiements des chiens). L'interrogation la plus dépouillée et la plus radicale, « *Por que?* » (*Desastres*, n° 32), qui accompagne l'une des scènes de torture et de mise à mort, traduit, davantage que l'indignation ou la révolte, le désarroi et l'impuissance du locuteur face à la présence du Mal et à l'irrationalité humaine. « *Si resucitara?* »¹¹ (*Desastres*, n° 80), enfin, apparaît comme une fausse clôture de la série des *Desastres* : l'espoir fragile d'une résurrection de la Vérité est d'abord démenti par la gravure suivante, « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81) avant d'être restauré, mais sous l'espèce d'une utopie désignée par « le vrai » plutôt que « la Vérité », la Vérité allégorique semblant indiquer à l'homme un au-delà inaccessible bien davantage qu'un paradis enfin atteint¹².

Cette présence notable du locuteur se manifeste encore par bien d'autres indices (usage des temps, déictiques...) que nous prendrons en compte plus loin, en procédant à l'analyse du lexique et de la syntaxe, mais il importe de souligner à nouveau que, dans certains cas, l'image complexifie le schéma que nous avons retenu du monologue énoncé par un locuteur externe : il n'est pas rare, en effet, qu'on ait le sentiment que le locuteur est en réalité interne à l'image ou, ce qui revient presque au même, qu'un locuteur externe exprime les pensées de l'un des

¹¹ Le choix du futur de l'indicatif dans l'édition de l'Académie, en 1863, pourrait refléter la même propension à l'atténuation du scepticisme de Goya que l'on observe dans la transformation de « *Nada. Ello lo dice* » en « *Nada. Ello dirá* » (*Desastres*, n° 81).

¹² Corinne MONTROYA-SORS, *Des rêves de raison, déraison du rêve : l'écriture spéculaire dans l'œuvre gravé de Goya*, thèse de doctorat inédite soutenue à l'Université de Bourgogne, 1997, p. 492.

protagonistes de l'image. C'est particulièrement vrai dans le cas des *Desastres*, où apparaît fréquemment une foule spectatrice parmi laquelle le spectateur-lecteur est tenté de chercher le visage du locuteur, comme, par exemple, dans « *Yo lo vi* » (n° 44) ou « *Esto es lo peor!* » (n° 74).

Le discours impersonnel

À l'opposé du monologue, dans lequel le « je » du locuteur se donne clairement à entendre et exprime éventuellement ses sentiments, se situe le discours impersonnel qui, par l'effacement du locuteur, produit des énoncés relevant du constat, auquel s'attache un effet d'objectivité.

Goya le pratique aussi, dès l'*Álbum B*, en élaborant quelquefois des légendes si purement descriptives qu'elles peuvent paraître inutiles et redondantes par rapport à l'image (on pourra citer ici : *Álbum B*, n° 67 « *Se emborrachan* » ; *Álbum G*, n° 5 « *El perro volante* »).

Par définition, ce discours impersonnel ne peut être à lui seul le support d'une dénonciation et l'on peut considérer qu'il joue précisément, dans les séquences de dénonciation, un rôle de contrepoint à l'expression de la subjectivité, permettant paradoxalement à celle-ci d'être en quelque sorte corroborée et légitimée.

Ainsi, « *Estragos de la guerra* » (*Desastres*, n° 30) voisine avec « *Lo merecia* » (*Desastres*, n° 29) et « *Fuerte cosa es!* » (*Desastres*, n° 31). « *No saben el camino* » (*Desastres*, n° 70) précède « *Contra el bien general* » (*Desastres*, n° 71). « *Todo va revuelto* » (*Desastres*, n° 42) et « *Tambien esto* » (*Desastres*, n° 43) précèdent l'expression la plus parfaite de la subjectivité : « *Yo lo vi* » (*Desastres*, n° 44).

Cependant, le partage entre discours impersonnel et discours subjectif est souvent difficile à établir. Ainsi, les fameux énoncés explicatifs de l'*Álbum C*, qui se limitent aux motifs des condamnations (par exemple, le n° 85 « *P.^r haber nacido en otra parte* », ou le n° 89 « *P.^r mover la lengua de otro modo* »), sont-ils le fait d'un narrateur omniscient ou d'un témoin bien informé ?

Le très sobre « *Caridad* » (*Desastres*, n° 27), en apparence impersonnel, n'est-il pas l'expression d'une subjectivité, comme l'est évidemment la légende de la gravure

suivante, « *Populacho* » (*Desastres*, n° 28) ? La présence dans l'image d'un spectateur ayant les traits de Goya paraît confirmer cette lecture¹³. La fragilisation de l'opposition rassurante entre extériorité impersonnelle et subjectivité interne semble de même à l'œuvre dans « *No se puede mirar* » (*Desastres*, n° 26), où l'une des victimes, qui se cache les yeux, joue elle aussi le rôle de relais d'un locuteur externe et objectif.

La possibilité d'un discours parfaitement impersonnel est encore davantage mise en cause par l'ironie qui, en faisant entendre simultanément deux voix contradictoires, le subvertit totalement. « *Confianza* » (*Álbum B*, n° 70) ou « *Bellos consejos* » (*Caprichos*, n° 15), énoncés apparemment descriptifs et impersonnels, deviennent ainsi, dès que la clé ironique fournie par la mise en relation avec l'image a été perçue par le spectateur-lecteur, l'expression de jugements que le locuteur entend partager avec lui par le biais de cette complicité rhétorique. Dans le cas de « *Grande hazaña con muertos* » (*Desastres*, n° 39), la légende suffit elle-même à faire percevoir l'ironie et à suggérer la présence d'un locuteur.

En définitive, la diversité des modalités d'énonciation utilisées par Goya dans ses légendes joue pleinement sur les différents registres de la « topique de la dénonciation » évoquée par Luc Boltanski : la pitié, l'indignation, l'accusation et illustre la tension permanente que cet auteur mentionne comme une double exigence propre à cette topique : celle de la « présence indignée de l'énonciateur » et celle de l'« observation froide ou, pour le moins, maîtrisée »¹⁴.

On a vu, cependant, que la parfaite impartialité d'un observateur extérieur neutre était rare, et que les légendes incorporent en réalité des degrés de subjectivité variables, que l'on peut plus précisément observer dans le lexique et la syntaxe utilisés.

¹³ Jesusa VEGA, « Las estampas de los “Desastres de la Guerra” », *Desastres de la Guerra. Estudios*, Barcelona, Planeta, 2008, p. 149.

¹⁴ Luc BOLTANSKI, *La souffrance à distance : morale humanitaire, médias et politique*, Paris, Gallimard, 2007, p. 129.

Lexique et syntaxe de la dénonciation

La dénonciation non ironique

Sur le plan lexical, la modalité la plus directe de dénonciation passe par l'emploi de substantifs désignant, par eux-mêmes ou par l'ajout d'un adjectif, l'incarnation, dans l'image, du vice ou du mal contre lequel le locuteur s'insurge, ou bien traduisant le sentiment d'indignation qui l'anime. Plus rarement, c'est le verbe qui prend en charge la désignation du mal dénoncé. Curieusement, la série des *Caprichos*, dont l'intention proclamée dans l'annonce parue dans le *Diario de Madrid* est « *la censura de los errores y vicios humanos* », apparaît presque dépourvue de ce type de formulations sans ambiguïté ; comme on sait, dans cette série, Goya opte en effet pour un usage massif de l'ironie.

On pourra cependant citer « *¡Pobrecitas!* » (*Caprichos*, n° 22), si l'on admet que cette légende traduit la compassion du locuteur pour les prostituées mises en scène dans la gravure. Dans l'*Álbum D*, inachevé, on relève la légende accusatrice « *Mala muger* » (D.b, GW 1379), qui fait songer à « *Mal Marido* » (*Álbum G*, n° 13).

Mais les exemples les plus évidents de cette modalité sont postérieurs. Dans l'*Álbum C* et dans la série des *Desastres* (probablement en grande partie contemporaine de cet album), qui font une large place à la dénonciation de diverses formes de violence et d'injustice, Goya délaisse en effet le plus souvent l'ironie des *Caprichos* et choisit à de nombreuses reprises ce type de formulation directe. Il est à noter que, dans ces deux œuvres, la réaction à la souffrance¹⁵ ne s'oriente pas toujours dans le sens de l'indignation et de l'accusation, mais aussi, parfois, dans celui de la pitié et de la compassion. On relève ainsi, dans l'*Álbum C*, « *Asi suelen acabar los hombres utiles* » (n° 17) — mais dans le cas de ce dessin, la pitié ne se comprend que par la mise en rapport de la légende et de l'image —, et « *No habras los ojos* » (n° 106). Dans la série des *Desastres*, plusieurs gravures relèvent également de cette modalité : « *Para eso habeis nacido* » (n° 12), « *Duro es el paso!* » (n° 14), « *Madre infeliz!* » (n° 50), « *Lo peor es pedir* » (n° 55), « *Cruel lastima* » (n° 48). On

¹⁵ Je ne fais ici référence qu'à la souffrance produite par des causes non naturelles.

remarquera à ce sujet que le tutoiement ne constitue pas la seule forme d'expression de la compassion. On observera également que l'indignation débouche parfois sur une accusation, sans que le responsable de la souffrance ou de l'injustice soit toujours identifiable ou explicite.

Parmi les légendes dans lesquelles l'indignation paraît primer sur la compassion ou l'accusation, on citera, parmi d'autres possibles, les exemples suivants dans l'*Album C* : « *Culpable miseria* » (n° 22), « *Q.^e orror p^r benganza* » (n° 32), « *Que crueldad* » (n° 108), « *P.^r haber nacido en otra parte* » (n° 85). Dans la série des *Desastres*, on relèvera à ce titre : « *No se puede mirar* » (n° 26), « *Fuerte cosa es!* » (n° 31), « *Esto es peor* » (n° 37), « *Esto es malo* » (n° 46), « *Que locura!* » (n° 68), « *Esto es lo peor!* » (n° 74).

La désignation d'un coupable ou d'un responsable se rencontre en revanche dans les œuvres suivantes, même si dans bien des cas c'est l'image qui permet véritablement de le connaître, le spectateur-lecteur étant ainsi sollicité, sans qu'il ne s'en rende compte, pour participer à cette identification en assignant par exemple un sujet à un verbe : « *¡Que Necedad! darles destinos en la niñez* » (*Album C*, n° 13), « *Desbergonzado, con todas, todas* » (*Album C*, n° 83), « *No es siempre bueno el rigor* » (*Album E*, n° 13), « *Y son fieras* » (*Desastres*, n° 5), « *Amarga presencia* » (*Desastres*, n° 13), « *Se aprovechan* » (*Desastres*, n° 16), « *Bárbaros!* » (*Desastres*, n° 38), « *Farándula de charlatanes* » (*Desastres*, n° 75), « *Fiero monstruo!* » (*Desastres*, n° 81).

Une variante de cette première modalité, sur le plan lexical, est constituée par le recours à des métaphores péjoratives lexicalisées, comme dans le cas de l'évocation des prostituées, qui plument leurs clients avant d'être elles-mêmes plumées : « *Ya van desplumados* » (*Caprichos*, n° 20), « *¡Qual la descañonan!* » (*Caprichos*, n° 21), « *Le descañona* » (*Caprichos*, n° 35). On remarquera enfin le recours, somme toute rare, à des suffixations péjoratives : « *Que quiere este fantasmon?* » (*Album C*, n° 123), « *Populacho* » (*Desastres*, n° 28).

Si cette modalité, directe et sans ambiguïté, est donc présente dans une partie des dessins et gravures de Goya, notamment dans les *Desastres*, il n'en demeure par moins que l'ironie est un procédé rhétorique fréquemment employé à des fins de

dénonciation, sans aucun doute par sa capacité à instaurer une complicité entre le locuteur et le spectateur-lecteur, mais aussi parce que ce procédé resserre le lien entre texte et image, leur bonne compréhension tenant précisément à leur mise en relation.

L'ironie

Parmi les nombreux exemples possibles, citons les hyperboles ironiques « *Esto si que es leer* » (*Caprichos*, n° 29) et « *Grande hazaña con muertos* » (*Desastres*, n° 39), le même procédé étant ici employé pour des accusations de nature bien différente. Comme le souligne Jeanne Battesti Pelegrín, l'antiphrase n'est pas la seule modalité du discours ironique chez Goya. Ainsi, l'euphémisme « *Subir y bajar* » (*Caprichos*, n° 56) dépersonnalise et atténue volontairement le sens d'une image que les contemporains de Goya pouvaient interpréter comme la chute violente d'un grand personnage (Godoy, Urquijo ?...). De même, dans la gravure « *Duendecitos* » (*Caprichos*, n° 49), « l'exagération du trait physique, visages monstrueux, main énorme, se voit comme démentie par l'aspectif diminutif "-itos", qui en fait de "gentils petits gnomes", une affectivité qui s'accorde fort mal avec la caricature »¹⁶.

Dans certains cas, l'image n'aide pas seulement le spectateur-lecteur à saisir immédiatement le caractère ironique d'une légende : elle suggère l'identification du locuteur interne dont la voix est mise en scène par la reprise ironique qu'en fait le locuteur externe. Ainsi la légende « *Si quebró el cantaro* » (*Caprichos*, n° 25), donne-t-elle à entendre la voix de la mauvaise mère, mais comme si cette stupide auto-justification réponde à une demande d'explication que le spectateur-lecteur est amené à imaginer – était énoncée en léger décalage avec l'image. Construit sur la même structure (utilisation de la conjonction « si » à valeur causale), « *Si son de otro linaje* » (*Desastres*, n° 61) semble également laisser entendre la voix d'un locuteur présent dans l'image, appelé à se justifier. Mais de qui s'agit-il¹⁷ ? Il ne fait guère de

¹⁶ J. BATTESTI PELEGRIN, *op. cit.*, p. 47.

¹⁷ José Manuel Matilla évoque ainsi cette incertitude : « *¿A quiénes se refiere; quiénes son de otro linaje? ¿Los que piden en la calle una ayuda, mal vestidos, famélicos, extenuados y ya medio muertos, o el grupo de personas elegantes, en el que destacan dos hombres vestidos a la moda inglesa con sus carriks, tocados con bicornio o chistera y acompañados de jóvenes y bellas mujeres que apenas se intuyen tras ellos, y ante quienes*

doute, en réalité, que le personnage élégamment vêtu et arborant un sourire méprisant soit le locuteur qui prononce les mots « *Si son de otro linage* », pensant justifier ainsi son manque de charité. La subtilité de Goya, ici, consiste donc à placer dans la bouche de ce personnage un propos ironique dont la reprise (ironique) par le locuteur externe dévoile toute la morgue. Le personnage situé un peu derrière, malgré sa proximité et sa ressemblance avec le locuteur interne, diffère par le regard qu'il porte sur les malheureux, comme le fait observer Jesusa Vega¹⁸. L'hypothèse probable qu'il s'agisse d'un autoportrait de Goya renforce le sentiment induit qu'il s'agit d'un témoignage rapportant fidèlement les propos arrogants du personnage central. Dans cette hypothèse, également, l'opposition entre ces deux personnages pourtant ressemblants permet de complexifier la lecture de l'image, en mettant en question le stéréotype du riche insensible et dédaigneux.

En définitive, l'ironie ne permet pas seulement de renforcer la complicité avec le spectateur-lecteur et d'intensifier le rapport entre texte et image, mais aussi de faire entendre indirectement la voix des oppresseurs dans le but de susciter une plus vive indignation chez le spectateur-lecteur.

L'argumentation

Malgré leur brièveté, les légendes élaborées par Goya offrent souvent une amorce de raisonnement, que le spectateur-lecteur est invité à achever de lui-même.

Beaucoup ont souligné la fréquence de l'utilisation de proverbes et de syntagmes figés, donnant ainsi à ce discours une apparence simple et populaire. On ne manquera pas de citer ainsi : « *Tu que no puedes* » (*Caprichos*, n° 42), « *Y no hai remedio* » (*Desastres*, n° 15), « *Aun podrán servir* » (*Desastres*, n° 24). Comme le remarque Corinne Montoya-Sors,

adoptan una orgullosa e insolidaria actitud, de la que sus rostros dan testimonio? » (José Manuel MATILLA, « Desastre 61. *Si son de otro linage* », *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo del Prado, 2008, p. 324-325).

¹⁸ J. VEGA, *op. cit.*, p. 259.

[...] les phénomènes syntaxiques fonctionnent parallèlement au lexique, dans un même désir de la part de Goya, de dénoncer un état de fait, en son nom propre, mais à partir d'un langage universel et donc incontestable, mis dans la bouche d'une foule anonyme qui n'a pas voix au chapitre mais qui, sur les gravures, est là, dans l'ombre, omniprésente et pensante¹⁹.

Cette simplicité et ce jeu avec la sagesse populaire, qui ont pour effet de mettre le spectateur-lecteur en confiance et dans un rapport de familiarité, ne sont cependant que le masque de l'audace et d'une complexité qui, à de multiples reprises, empêche toute interprétation définitive.

La formulation de l'accusation emprunte parfois la voie de la causalité, pour démontrer l'absurdité des justifications données à la souffrance infligée. On pense notamment à « *Por una nabaja* » (*Desastres*, n° 34) et surtout aux dessins de l'*Álbum C* dont la légende est conçue sur le même modèle, comme « *P.^r haber nacido en otra parte* » (n° 85), « *P.^r mover la lengua de otro modo* » (n° 89), ou encore « *Por descubrir el movimiento de la tierra* » (n° 94). Goya remplace ici les justifications officielles données à ces supplices par leur véritable motif, dévoilant ainsi le scandale de cette persécution. En ramenant, par exemple, la liberté de parole à sa matérialité physiologique, il quitte le terrain juridique de l'adversaire pour se situer sur celui du bon sens populaire.

Ces dénonciations, même si elles portent sur des faits anciens, sont rarement exprimées au passé, comme par l'imparfait de « *No sabias lo que llebabas a questas?* » (*Álbum C*, n° 120) ou le prétérit de « *Asi sucedio* » (*Desastres*, n° 47). Même dans ces cas, le présent prédomine, comme dans la célèbre apostrophe « *No comas celebre Torregiano* » (*Álbum C*, n° 100). Dans la série des *Desastres*, cet usage massif du présent (*via* l'emploi du temps présent, de l'infinitif ou de la phrase nominale) rend pleinement actuels des événements dépourvus de cadre spatio-temporel précis. Il s'agit sans doute non seulement de renforcer l'impact des images sur le spectateur-lecteur par l'expression de leur contemporanéité, mais aussi de répondre à une

¹⁹ C. MONTOYA-SORS, *op. cit.*, p. 333.

exigence de mémoire, telle qu'on peut la voir formulée dans la légende « *Zapata Tu gloria será eterna* » (*Álbum C*, n° 109). La souffrance et sa dénonciation s'inscrivent dans la durée, de la même manière que les victimes sont le plus souvent anonymes et, par là-même, universalisées : « *Muchos an acabado asi* » (*Álbum C*, n° 91).

L'impossibilité de dire

Lorsque le comble de l'horreur est atteint, les légendes en viennent à mettre en scène l'impossibilité de l'argumentation, voire l'impossibilité de la nomination. Une grande partie des légendes des *Desastres* expriment ainsi la fatalité et l'impuissance totale, loin de toute dénonciation possible : « *Y no hai remedio* » (n° 15), « *Asi sucedio* » (n° 47), « *Que hai que hacer mas?* » (n° 33), « *No se puede saber por que* » (n° 35).

Les nombreuses conjonctions de coordination copulatives détruisent la possibilité d'une narration par la répétition du même jusqu'à la satiété et empêchent de « mettre un point final au "récit" de cette guerre »²⁰. Citons, par exemple, « *Todo va revuelto* » (*Desastres*, n° 42) et « *Tambien esto* » (*Desastres*, n° 43). Mais au-delà de cette fatalité sans fin, c'est la capacité même du locuteur à nommer ce qu'il voit qui est mise en cause. Comme l'observe Corinne Montoya-Sors :

Il y a chez Goya un souci évident de distinguer (Cf Déictiques) et d'évaluer (Cf Quantitatifs), dans une quête permanente, mais désespérée, de la Vérité. Désespérée, et il l'avoue : ses déictiques sont insuffisants à montrer ce qui est inqualifiable (*esto, eso*) et ses quantitatifs ne permettent pas non plus une approche fidèle de la réalité (*más, algún, menos, general*)²¹.

On citera, à titre d'exemples, « *Esto es peor* » (*Desastres*, n° 37), ou encore « *Esto es lo peor !* » (*Desastres*, n° 74).

Le locuteur étant pris en défaut, c'est au spectateur-lecteur de prendre le relais et de forger, à partir des images, son propre texte ou de reconnaître son propre mutisme.

²⁰ *Ibid.*, p. 315.

²¹ *Ibid.*

Conclusion

S'efforçant de clarifier la distinction, au théâtre, entre monologue et soliloque, Jean-Jacques Delfour définit le soliloque comme une « parole dans la solitude », dont la caractéristique est d'être une « parole marquée par l'absence de l'autre » :

Le monologue et le soliloque s'organisent tous deux autour d'un manque, mais d'un type différent. Le locuteur qui monologue combat un manque d'unité à l'intérieur de lui-même, alors que le locuteur qui soliloque combat un manque d'interlocuteur (c'est-à-dire d'unité, mais à l'extérieur de soi-même). Le monologue témoigne d'un manque d'identité qu'il s'agit de recouvrer. Le soliloque atteste un manque d'altérité, qu'il s'agit de recouvrir et de compenser par la parole²².

De quel côté situer Goya ? La non-publication des *Desastres*, par exemple, paraît le rapprocher de la pratique du soliloque. Mais la découverte des monstres que produit le sommeil de la raison le conduit au contraire au monologue. Quoi qu'il en soit, il me semble que l'effet de cette parole sur le spectateur-lecteur, particulièrement dans les œuvres comportant une volonté de dénonciation, correspond très exactement à cette expérience troublante qu'évoque Jean-Jacques Delfour en conclusion de son étude :

Le personnage qui, au théâtre, parle seul ou monologue, peu importe ici, donne lieu à une expérience troublante. La scène immatérielle du personnage, son espace verbal, se greffent sur notre espace d'écoute, le tout se passant comme si nous étions l'interlocuteur muet du personnage, *interlocuteur interne* dans le cas du monologue, *externe* dans celui du soliloque. Le parleur (seul ou un) nous interroge dans notre place de spectateur, celle que nous voulons croire toujours fortifiée, simple témoin qui choisit de se sentir concerné, pour nous mener, dans une violence invisible, vers

²² Jean-Jacques DELFOUR, « Du fondement de la distinction entre monologue et soliloque », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 28, 2000, p. 127.

celle de l'écoute intime de la voix ou, plutôt, des voix qui murmurent au fond de nous, depuis notre naissance intra-utérine²³.

²³ *Ibid.*, p. 128.

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)¹

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

¹ 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 langagier². 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

² 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 certains³, d'une « imprécision notoire » et d'une « confusion générale et profonde » pour d'autres⁴, 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 latine⁵. 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

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

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

⁵ 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* »⁶, 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 réprocher 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

⁶ 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 question⁷.

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 spécifique⁸. 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.

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

⁸ 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^e 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^e siècle, de représentations du quotidien des classes populaires à visée moralisatrice⁹.

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

⁹ 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 mendiants 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, Bruxelles¹⁰

¹⁰ <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 »¹⁰ : 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

¹⁰ 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^e-XX^e 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 dégradation¹². 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'œuvre¹³.

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^e siècle : les *tronies*¹⁴. 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

¹¹ H. BERGSON, *Le rire...*, *op. cit.*, p. 55.

¹² 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).

¹³ 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^e 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 profession¹⁵. 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 »¹⁶. 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

¹⁵ 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.

¹⁶ 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 exception¹⁷. 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 »¹⁸. Selon

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

¹⁸ *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 peuple¹⁹. 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

¹⁹ 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^e 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 terme²⁰. 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 conditions²¹.

²⁰ 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).

²¹ 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 terme²².

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 recueil²³. 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

²² 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*.

²³ 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 satire²⁴. 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,

²⁴ 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 »²⁵.

²⁵ 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.

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.

PARTIE III

PAR-DELÀ LES CANONS CLASSIQUES DU BEAU ET DU JUSTE

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.

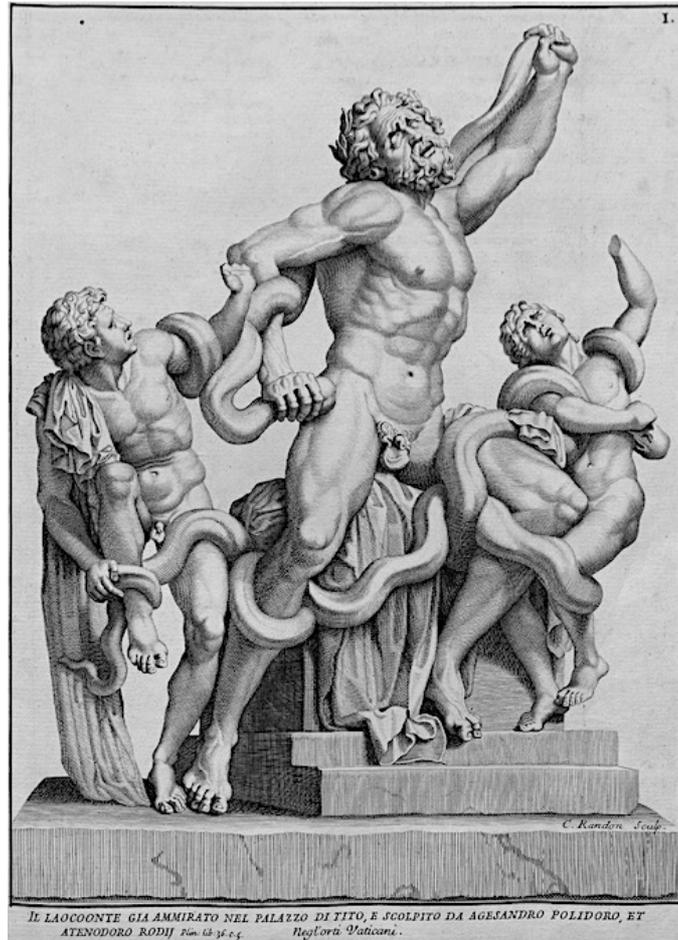
¹¹ Voir à nouveau la contribution de Corinne CRISTINI dans le présent numéro d'*Atlante*.

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).



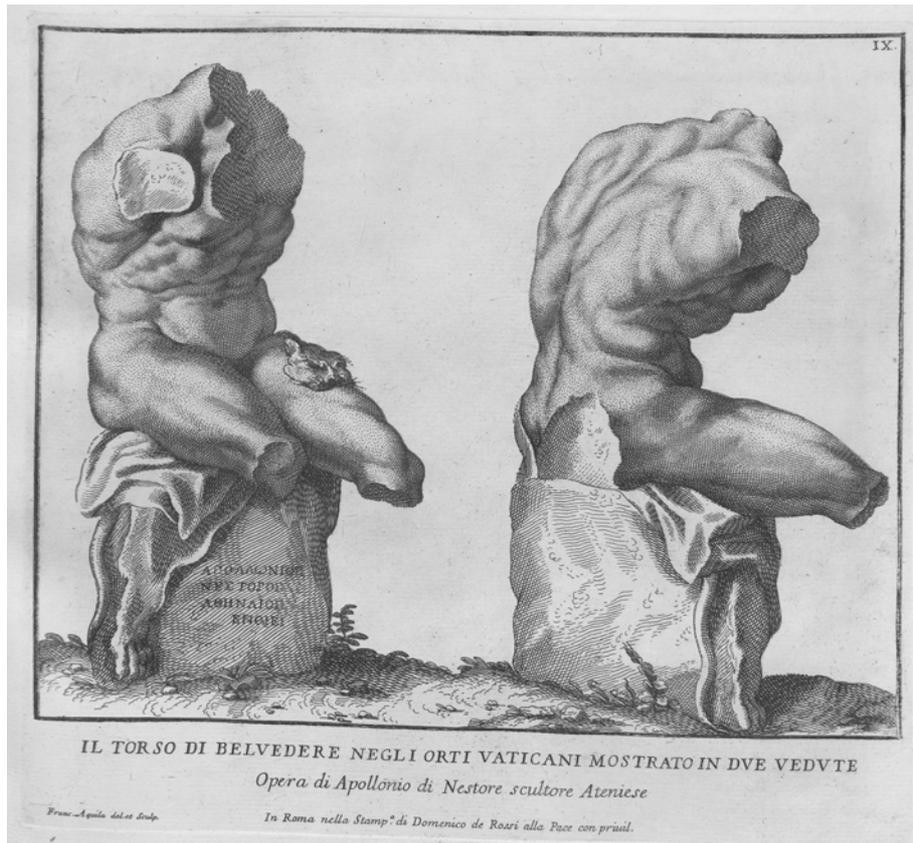
François Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum, quæ temporis dentem inuidium euasere, urbis æternæ ruinis erepta*, Rome, 1638, page de titre

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-d242a91adio> et <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/torso-del-belvedere-vista-dorsal/g8a63b70-709a-48a6-gd95-d242a91adio>

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 suggérait 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 fusilamientos 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.*

**Les *Desastres de la guerra* à la lumière du droit de guerre
et du droit international européen (XVIII^e-XIX^e s.)**

Crime de guerre et tragédie de la culture

Frédéric Prot

Université Bordeaux-Montaigne

De la guerre juste à la guerre totale

« Pour le droit naturel, écrit Walter Benjamin, l'application de moyens violents à des fins justes fait aussi peu problème que pour l'homme le "droit" de mouvoir son corps vers le but visé »¹. Si dans le recueil des *Desastres de la guerra*, initié en 1810, Goya échantillonne le chaos d'une guerre totale vidée de toute justice des fins, la lutte à mort contre les troupes napoléoniennes avait d'abord relevé, à ses yeux, d'une *guerre juste*. En 1808, sur la lame d'un couteau, il gravait en effet la figure d'un squelette ailé saisissant un aiglon — allégorie de la Mort et du Temps s'emparant de l'oiseau-emblème du Premier Empire depuis le 10 juillet 1804. À l'extrémité du manche, orné d'un faisceau d'armes, il ajoutait ces mots lapidaires : « *Mueran los franceses* ».

¹ Walter BENJAMIN, « Critique de la violence » (1920-1921), *Œuvres*, Paris, Gallimard, I, 2000, p. 210.



Cliché gracieusement fourni par le professeur Jean-René Aymes, précédemment publié dans *La guerre d'indépendance espagnole (1808-1814)*, Paris, Bordas, 1973.

Le but d'une Guerre juste est de venger ou de prévenir l'injure, c'est-à-dire de se procurer par la force une justice que l'on ne peut obtenir autrement [...]. Dès que la Guerre est déclarée, on est donc en droit de faire contre l'Ennemi tout ce qui est nécessaire pour atteindre à cette fin, pour le mettre à la raison, pour obtenir de lui justice et sûreté².

Pourtant, au fil de la guerre d'Indépendance, cette notion de juste violence allait se brouiller aux yeux de Goya, sinon s'anéantir. De cette polarisation de la guerre juste entre sa légitimité (du point de vue de la raison politique et du droit naturel) et son illicéité (du point de vue de la morale humanitaire et de la raison naturelle) témoignent les deuxième et troisième gravures des *Desastres* : « *Con razón o sin ella* » / « *Lo mismo* ». Goya y prend acte de ce déchirement de la pensée, écartelée entre deux régimes de nécessité irréconciliables, sans résolution dialectique.

² Emer de VATTEL, *Le Droit des gens ou principes de la loi naturelle appliqués à la conduite et aux affaires des nations et des souverains*, La Haye, Benjamin Gibert, 1758, t. II, livre III, chap. VIII, p. 104.

Si l’Absurde permet d’éclairer chez Goya l’idée philosophique d’une dissonance entre l’horizon d’attente de l’homme et son expérience du monde³, la guerre, sous sa forme tragique, en montre deux formules dans les *Desastres* : l’injonction paradoxale de la guerre juste dans sa dualité, et le retournement de la tactique contre la stratégie⁴, au sens, où, dans la guerre totale, les moyens militaires mis en œuvre sabordent la fin politique visée (l’établissement de la paix) par l’enclenchement d’une spirale de violence exponentielle.

Si la « fiction juridique »⁵ de la guerre juste forgée et théorisée par saint Augustin comme réplique vengeresse à une injustice se trouve confirmée et amplifiée au fil du Moyen Âge par une longue tradition canonique et scolastique, il faut situer ses origines dans l’Antiquité gréco-romaine⁶. La combinaison en elle d’éléments théologiques, juridiques et politiques⁷ perdure dans nombre d’exhortations espagnoles à la mobilisation générale contre l’opresseur napoléonien. Ainsi, en 1809, pour l’auteur anonyme d’une *Invectiva contra el architirano Bonaparte con un breve exhorto a todos los europeos, especialmente a los españoles a hacerle implacable guerra para bien de la humanidad y de la religión*, l’Espagne réactualise sa vocation universelle de Monarchie catholique⁸ dans cette guerre juste qui est, tout ensemble, croisade contre l’« apostasie » impériale et lutte pour « la liberté et l’indépendance nationale »⁹.

³ Cette même tension polarise le régime d’historicité, dont la crise brutale (cf. la conscience d’une « rupture du temps » engendrée par la Révolution française et les guerres de l’Empire) trouve dans les *Desastres* une « formule symptomatique » (cf. Frédéric PROT, « Régimes d’historicité dans les *Désastres de la guerre* : crise du temps et crise du récit », *Les langues néo-latines*, n° 379, 2016, p. 5-20).

⁴ Sur la distinction tactique / stratégie, voir Carl von CLAUSEWITZ, *De la guerre*, Paris, Perrin, 1999, p. 92.

⁵ Jean-Mathieu MATTÉI, *Histoire du droit de la guerre (1700-1819). Introduction à l’histoire du droit international*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires, 2006, p. 21.

⁶ Gregory REICHBERG (éd.), *The Ethics of War: Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell Publishers, 2006.

⁷ Daniel BRUNSTETTER et Jean-Vincent HOLEINDRE, « La guerre juste au prisme de la théorie politique », *Raisons politiques*, 1/2012, n° 45, p. 8.

⁸ *Invectiva*, Manresa, Imprenta de la Calle de S. Miguel, 1809, p. 26-27.

⁹ *Ibid.*, p. 24 : « Viva la verdadera Religión, viva en todos los estados la integridad libertad e independencia nacional: muera el Tirano y sus cómplices. Sea execrado como traidor y apostata el que no contribuya, con cuanto es vale, a tan justa, gloriosa y necesaria empresa ».

La brutalité de la guerre allait de fait réactiver des pensées messianiques et apocalyptiques¹⁰, déjà attisées au fil des années 1790, dans le contrecoup de la Révolution française. Le clergé en appelle à la guerre sainte, en peignant Napoléon sous les traits de l'Antéchrist et du « léopard de l'Apocalypse »¹¹. Cette interprétation eschatologique du temps, où le chaos s'ordonne selon le plan d'une impénétrable théodicée, est une réponse de la foi à l'accélération de l'Histoire. Ainsi la gravure liminaire des *Desastres* (n° 1, « *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* ») est-elle significative de la conjonction de plusieurs régimes d'historicité : un premier, ancien, directement traduit du christianisme (à travers la figure agonique du Christ au Mont des Oliviers) ; un second, moderne, envisageant l'histoire comme *fatum* politique dans la causalité tragique de ses événements¹². La répercussion dans le recueil de formules de *pathos* relatives à la passion du Christ participe de cette intrication d'éléments religieux, juridiques et politiques au sein de la notion de *guerre juste*.

Dans son adresse à la nation espagnole de 1811, Manuel José Quintana, secrétaire du Conseil de Régence, décrit une « *guerra justa, necesaria, inevitable* »¹³ doublement fondée dans ses causes et ses fins. Défensive, étant la riposte à une agression contre la Nation souveraine, elle est aussi le fait « unanime » de tout un peuple : « *Guerra quisisteis, españolas* »¹⁴.

Une guerre n'est juste et légitime, selon saint Augustin, que menée par un *juste prince*, selon une *juste cause* et dans une *intention droite*. Par cette formule d'une influence décisive sur la tradition scolastique, le droit des gens et le droit

¹⁰ Genís BARNOSELL, « La Guerra de la Independencia como guerra religiosa: el ejemplo de los sitios de Zaragoza y Gerona », *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, n° 10, 2010, [en ligne], consulté le 24 octobre 2016, <http://nuevomundo.revues.org/59671>.

¹¹ Simón LÓPEZ, *Despertador cristiano-político*, Valencia, Salvador Faulí, 1809, p. 3-4.

¹² Sur une lecture hégélienne du *fatum* dans les *Desastres*, voir F. PROT, *op. cit.*, p. 8-9.

¹³ Manuel José QUINTANA, *El Consejo de Regencia a la Nación Española en el aniversario del Dos de Mayo*, Cádiz, Imprenta Real, 1811, s. p.

¹⁴ *Ibid.* Quintana ajoute : « *¿La han declarado acaso el orgullo o los intereses particulares de un déspota, el capricho o error de un favorito, el acaloramamiento y declamaciones de un demagogo ambicioso? No: todos los españoles la votaron de un modo el más unánime y solemne* ». Voir aussi *Colección de documentos interesantes que pueden servir de apuntes para la historia de la revolución de España*, Valencia, Salvador Faulí, 1809, p. VIII.

international, saint Augustin entreprenait, pour la première fois, d'encadrer le recours à la guerre à l'aide de trois critères *juridiques* : la légitimité et la compétence de l'autorité dans les affaires de guerre ; la justesse de la cause (la guerre juste ne peut être que défensive) ; et la droiture des intentions (réparer une injustice ou prévenir un mal plus grave)¹⁵. De fait, aux yeux des forces patriotes de 1808, la guerre d'Indépendance se conformait point par point à ce modèle augustinien : 1°) contre l'État josphin, c'est la Junte Suprême qui incarnait seule l'autorité légitime ; 2°) les troupes patriotes défendaient l'intégrité de la monarchie fernandine, du peuple et de la religion contre un attentat contre la souveraineté ; 3°) c'était au nom de la liberté que la lutte était menée.

La guerre juste allait précocement muter en guerre totale, au rebours du schéma classique réglant jusqu'alors les conflits entre nations. Non seulement le cadre conventionnel d'un affrontement entre armées régulières se trouva pulvérisé, de par l'implication directe des populations civiles, au titre soit de victimes désignées comme objectif militaire¹⁶, soit de forces combattantes (résistance informelle, guérilla), mais l'extrême violence mise en œuvre répondrait à une stratégie absolument nouvelle.

Au regard du droit naturel et du droit dans la guerre (*ius in bello*), le conflit espagnol échappe en effet à tout rapport raisonnable entre fins et moyens. Les *Desastres* nous projettent, *ex abrupto*, dans une guerre coupée de sa causalité et d'une cruauté exorbitante. La brutalité sans visage (n° 2, « *Con razón o sin ella* ») ou aveuglée (n° 3, « *Lo mismo* ») s'y montre à ce point impitoyable que les causes politiques sont impuissantes à l'expliquer. La pulsion de mort hallucine et possède les hommes, déshumanisés au sens absolu du terme. Goya, en

¹⁵ Franco CARDINI, *La culture de la guerre. X^e-XVIII^e s.*, Paris, Gallimard, 1992, p. 319.

¹⁶ José Gregorio CAYUELA FERNÁNDEZ et José Ángel GALLEGO PALOMARES, *La guerra de la Independencia. Historia bélica, pueblo y nación en España (1808-1814)*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008, p. 362.

répercutant le motif du crâne dans le visage du guérillero et dans ses manches retroussées, convertit celui-ci en hydre, dont les fables mythologiques nous apprennent que la tête centrale est la seule douée d'immortalité, comme si la violence était inextinguible.

Par son « inhumanité »¹⁷, la guerre semble si peu participer de cette vision hégélienne de l'Histoire entendue comme tragédie de l'esprit dans ses vicissitudes, qu'elle s'impose comme une tragédie de la culture hypothéquant le reste du futur, et préfigurant même d'autres catastrophes à venir¹⁸.

Nombreux sont les contemporains à dénoncer une régression de la civilisation, ravalée au temps de la sauvagerie tribale¹⁹. Cette remontée de la violence archaïque et des puissances d'ensauvagement, Goya en traduira toutes les formules. C'est une France déchue de son honneur et, pire, dénaturée, que le duc del Parque interpelle. Ses crimes, écrit-il, prennent le rebours de ses valeurs ataviques et de son ancienne culture de la guerre²⁰. Martín de Garay, secrétaire de la Junte Suprême, décrit des armées animalisées²¹.

¹⁷ Vicente CARRASCO, *Elogio de los buenos españoles que han muerto en defensa de la patria contra la injusta invasión de los franceses*, Valencia, Salvador Faulí, 1809, p. 13.

¹⁸ F. PROT, *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ « A los españoles », *Gazeta del Gobierno*, n° 1, 6-I-1809, s. p. : « Fue empero reservado a la Nación, que no ha mucho tiempo se gloriaba de ser la más culta de la tierra, renovar en el siglo XIX toda la crueldad de los salvajes feroces, y todos los horrores de las antiguas inundaciones de bárbaros que nos estremecen en la historia ».

²⁰ « ¿Qué se ha hecho, pues, de vuestra decantada filosofía? ¿Adónde se ha escondido la antigua nación francesa, tan recomendable por la suavidad de sus costumbres, por su amabilidad y por su ilustración que supo hacer la guerra por tantos siglos y a tantas naciones, conservando el honor que caracteriza a los verdaderos guerreros? » (« Oficio del Duque del Parque al general francés, conteniendo sus excesos », *Gaceta del Gobierno* (10-VIII-1809), in José CANGA ARGÜELLES, *Documentos pertenecientes a las observaciones sobre la historia de la guerra de España*, Madrid, Marcelino Calero, 1836, t. II, p. 113). Voir aussi Melchor ANDARIÓ, *Retrato político del Emperador de los Franceses, su conducta y la de sus generales en España*, Sevilla, 1808, p. 3. On rappellera ironiquement l'hommage que VATTEL rendait en 1758 à l'humanité dans la guerre dont la France faisait preuve alors : « Il est rare que les prisonniers de guerre soient maltraités parmi eux [cf. les peuples de l'Europe]. Nous louons, nous aimons les Anglais et les Français, quand nous entendons le récit du traitement que les prisonniers de guerre ont éprouvé de part et d'autre chez ces généreuses Nations » (*op. cit.*, p. 117).

²¹ [Martín de GARAY], *Instrucción que su Majestad se ha dignado aprobar para el corso terrestre*, [27-IV-1809], p. 2 : « El pundonor, que antes caracterizaba al soldado francés, ha desaparecido enteramente de sus pechos; y semejantes a las fieras de los desiertos, no tienen otra ley ni otro impulso de sus acciones, que su sórdida codicia y su crueldad insaciable ».

D'une façon générale, la guerre au XVIII^e tendait à limiter son terrain d'opérations de plus en plus et visait « moins à détruire l'ennemi qu'à l'empêcher d'attaquer »²². Les populations civiles étaient mieux préservées de ses ravages collatéraux, ce dont convient un contributeur anonyme de la *Gazeta del Gobierno*, en 1809, en signalant d'importants « *progresos de la civilización* »²³. Démarqués des forces belligérantes proprement dites, « *los pueblos indefensos eran respetados* »²⁴. Des alliances matrimoniales au service de stratégies dynastiques unissaient par ailleurs les souverains d'Europe : tous cousins, ils pouvaient se faire la guerre mais se réconciliaient infailliblement. « La guerre est [...] une continuation des rapports politiques par d'autres moyens »²⁵.

La guerre totale est un tout autre système.

En mettant en mouvement des masses de combattants jamais vues auparavant, elle « supprime toute distinction entre militaires de métier et civils »²⁶, ce dont rend compte Goya dans ses *Desastres* (n° 2, « *Con razón o sin ella* » ; n° 3, « *Lo mismo* » ; n° 4, « *Las mujeres dan valor* » ; n° 5, « *Y son fieras* » ; n° 7, « *Qué valor* » ; n° 24, « *Aún podrán servir* », etc.) et dans son œuvre peint (*La aguadora*, dont les traits semblent être ceux de María Agustín²⁷, emblème de la résistance pendant le siège de Saragosse). La guerre totale mute aussi en guerre civile (n° 14, « *Duro es el paso* » ; n° 28, « *Populacho* » ; n° 29, « *Lo merecía* »).

Animée par la volonté de vaincre l'ennemi jusqu'à sa destruction complète, elle rompt également avec la tradition militaire tactique, stratégique et juridique (organisation des forces armées, typologie des opérations, adéquation entre moyens et fins visées, statut des populations civiles, des prisonniers de guerre,

²² Jean-Yves GUIOMAR, *L'invention de la guerre totale*, Paris, Le Félin, 2004, p. 15.

²³ « A los españoles », *op. cit.*, s. p.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ C. von CLAUSEWITZ, *op. cit.*, p. 46.

²⁶ J.-Y. GUIOMAR, *op. cit.*, p. 14.

²⁷ Voir les travaux de l'équipe de recherche dirigée par Stefan Horsthemke (Artbridge).

etc.). En bouleversant tous les schémas de guerre conventionnelle, la guérilla²⁸ comme phénomène empirique de rébellion collective justifiera des ripostes inédites.

Une guerre, devenue totale, ne peut plus être arrêtée par ceux qui l'ont déclenchée. C'est une fuite en avant sur le terrain (son théâtre d'opérations s'étend continûment²⁹) et dans la voie de l'extermination de l'ennemi, comme si les moyens mis en œuvre devenaient à eux-mêmes leur fin, sans que les opérations tactiques trouvent désormais à se coordonner en une stratégie claire et cohérente. Alors que l'ancien colonel prussien Clausewitz³⁰, dans son traité *De la guerre* mûri à partir de 1816, dans le contrecoup des guerres impériales, juge que dans toute guerre « l'intention politique est la fin recherchée »³¹, Goya décrit dans ses *Desastres* une guerre bouclée sur elle-même, à elle-même sa cause, son moyen et sa fin. Images vidées de leur décor. Espaces indistincts, sans bord ni limite, où l'homme se tient isolé, dans la stase du cauchemar. Ce présent interminable, sans précédent ni futur, est bien celui de la guerre totale, dont l'absurdité et la dissolution des fins sont traduites par la disparition des points de fuite, l'abstraction du fond et l'horizon vide.

La guerre totale, enfin, relève moins d'une hostilité entre belligérants, que d'une haine où chacun dénie à l'ennemi non point seulement le droit de se battre mais celui d'exister.

L'Europe des Lumières s'était caractérisée par un anti-bellicisme relativement consensuel au sein des élites intellectuelles, imprégnées du pacifisme chrétien de Fénelon. Le progrès historique réaliserait la paix

²⁸ Ses avantages opérationnels sont la mobilité, la capacité de harcèlement sporadique de l'ennemi par actions de commandos (les *partidas*), l'effet de surprise, l'expertise topographique, la capacité de repli dans des zones inaccessibles.

²⁹ David A. BELL, *La Première Guerre totale. L'Europe de Napoléon et la naissance de la guerre moderne*, Seyssel, Champ Vallon, 2007, p. 304-305.

³⁰ Raymond ARON, *Penser la guerre, Clausewitz*, Paris, Gallimard, 1976, I, p. 31 et sq.

³¹ C. von CLAUSEWITZ, *op. cit.*, p. 46.

perpétuelle de la « société des nations »³². Pour Kant, les guerres participaient d'une ruse politique de la nature : chacune des « dévastations » que les sociétés humaines s'infligeaient tendait à les faire converger vers une forme politique stable et pacifiée³³.

Les guerres de la Révolution française et de l'Empire vont brutalement disloquer le régime d'historicité classique. En 1795, dans son essai *Vers la paix perpétuelle*, Kant vaticine : jamais aucun État ne doit traiter un autre comme un « ennemi injuste » contre lequel se puisse mener une « guerre d'extermination » car celle-ci ne « laisserait de place à la paix perpétuelle que dans le vaste cimetière du genre humain »³⁴ (n° 12, « *Para eso habéis nacido* » ; n° 18, « *Enterrar y callar* » ; n° 22, « *Tanto y más* » ; n° 23, « *Lo mismo en otras partes* »). Dans sa logique de débordement exponentiel de la violence, la guerre totale accueille en elle l'option latente de l'extermination³⁵.

Retraçant la guerre d'Espagne à laquelle il prit part comme maréchal de camp et général de brigade, Joseph Léopold Hugo qualifiera celle-ci dans ses *Mémoires* de « guerre assassine »³⁶. Non seulement le conflit aura relevé, à ses yeux, de la catégorie du crime, mais, comme lui-même le signalait en 1810, alors gouverneur des provinces d'Ávila, de Ségovie et de Soria, le « système [...] d'extension de la terreur »³⁷ ruinait toute chance de conquête de l'Espagne. Cette guerre s'était donc fourvoyée, les moyens tactiques substituant leur logique détraquée à celle de la fin visée.

Les révolutionnaires français avaient été les premiers dans l'histoire européenne à pratiquer la guerre totale. Hugo, lui-même, met en égale balance

³² D. A. BELL, *op. cit.*, p. 87.

³³ *Idée d'une histoire universelle au point de vue cosmopolitique* (1784), VII^e proposition.

³⁴ « De la paix perpétuelle », *Éléments métaphysiques de la doctrine du droit*, Paris, Auguste Duran, 1853, p. 293.

³⁵ « A los españoles », *op. cit.*, s. p.

³⁶ *Mémoires du général Hugo*, in *Collection des mémoires des maréchaux de France et des généraux français*, Paris, Ladvocat, 1823, II, p. 119.

³⁷ « Si les troupes n'abandonnent pas ce système [...] d'extension de la terreur, elles devront renoncer à la conquête de l'Espagne » (Archivo Histórico Nacional, Estado, legajo 3003/2).

les guerres de Vendée (1793-1796) et celle d'Espagne³⁸. Il faudrait ajouter celle de Calabre, à compter de 1806 : Joseph Bonaparte – qui, de mars 1806 à juillet 1808, avait été Roi de Naples avant de recevoir de son frère l'ordre de régner sur l'Espagne – y avait recouru aux méthodes de la guerre totale appliquées dix ans plus tôt par la Convention contre la Vendée³⁹ (déploiement massif de colonnes mobiles – les « colonnes infernales » –, prises d'otages, représailles contre des villages entiers, exécutions sommaires de civils, etc.). En ayant tour à tour combattu les Chouans, les *partigiani* et les *guerrilleros*, Joseph Léopold Hugo trace ainsi ce fil rouge s'étirant de la Vendée à l'Espagne, en passant par l'Italie calabraise⁴⁰.

Le crime de guerre au regard du droit naturel, du droit des gens et du droit international

*Le sens de la distinction entre une violence légitime
et une violence illégitime n'est nullement évident⁴¹.*

L'Espagne du XVI^e siècle joua un rôle magistral dans la théorisation du droit international en refondant philosophiquement, entre 1540 et 1620, le droit des gens avec une égale puissance que celle déployée par saint Augustin et saint Thomas d'Aquin dans l'élaboration du paradigme de la guerre juste. Le dominicain Francisco de Vitoria et le jésuite Francisco Suárez sont, sans conteste, les deux *Magistri Hispanorum* d'alors.

Dans sa *Relectio de iure belli* (1539)⁴², Vitoria théorise non seulement les conditions de la guerre juste (le droit de guerre, proprement dit, *ius belli*) mais le

³⁸ *Mémoires du général Hugo*, II, p. 262-263.

³⁹ André-François MIOT DE MÉLITO, *Mémoires du Comte Miot de Mélito*, Paris, Calmann-Lévy, II, p. 323-324.

⁴⁰ On pourrait aussi citer les insurgés du Portugal et du Tyrol.

⁴¹ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 213.

⁴² Karl KOHUT, « Guerra y violencia. Una lectura anacrónica de la *Relectio de iure belli* (1539) de Francisco de Vitoria », in Miguel CARRERA GARRIDO et Mariola PIETRAK (éd.), *Narrativas de la violencia en el ámbito hispánico. Guerra, sociedad y familia*, Sevilla, Padilla Libros, 2015.

droit dans la guerre (*ius in bello*), en spécifiant les types de violence illicite⁴³ (asservissement des populations civiles, outrages aux prisonniers de guerre et aux otages, exécutions sommaires, usurpations de biens, etc.). Francisco Suárez annonce, quant à lui, le réalisme et le positivisme du droit international moderne, qui s'affirmera au milieu du XVIII^e siècle. La raison, explique-t-il, doit s'écarter de l'ordre naturel et s'incarner dans un droit technique et impératif, issu de l'autorité publique. Il revient aux nations d'établir entre elles le droit international de façon volontaire et conventionnelle. Le traité *De legibus* (1612) rend compte de cette vision d'un droit des gens entendu comme droit humain positif, désindexé de la loi naturelle d'essence divine.

Le schisme protestant et les guerres de religion du XVI^e siècle vont accélérer de façon décisive la théorisation du droit des gens, au tournant des années 1610-1680. Grotius en est une des figures cardinales, par l'adjonction, en particulier, du souci de la paix durable à la théorie du droit de guerre (*De Jure Belli ac Pacis*, 1625).

En somme, droit de guerre et droit dans la guerre constituent la matrice de ce que l'on nomme aujourd'hui le droit international et le droit humanitaire. C'est en fixant des bornes juridiques aux conflits entre nations (afin non seulement de prévenir les excès de violence et les cruautés entre combattants et vis-à-vis des populations civiles, mais surtout, peut-être, afin de permettre à terme une pacification continentale par la voie du politique) que le droit des gens s'est graduellement codifié⁴⁴. Ce passage à la modernité se jouera précisément entre 1700 et 1819⁴⁵. Aussi importe-t-il d'inscrire les *Desastres* de Goya par la culture

⁴³ Francisco de VITORIA, *Relectio de Iure Belli o Paz Dinámica*, Madrid, CSIC, 1981 p. 131-207, spécialement la deuxième partie de la « Cuestión cuarta » (« ¿Cuál es la medida de lo permitido en una guerra justa? »).

⁴⁴ Peter HAGGENMACHER, *Grotius et la doctrine de la guerre juste*, Genève, Graduate Institute Publications, 2014 (1983), p. 370.

⁴⁵ J.-M. MATTÉI, *op. cit.*, p. 15 : « Parmi les grandes étapes de la modernisation du droit international qui jalonnent son évolution allant du *jus belli*, au *jus belli ac pacis* selon la formule grotienne, puis au *jus gentium*, puis finalement au *droit international*, il faut mesurer le rôle moteur, essentiel et primitif qu'a joué le droit de la guerre. Le XVIII^e siècle constituera un moment exceptionnel dans la voie de l'émancipation de notre matière ».

dont ils participent et par la réflexion qui y est menée autour de l'injonction paradoxale de la guerre juste et de la surenchère de la guerre totale dans ce vaste mouvement européen de réclamation et de formulation d'un droit à valeur universelle, obligatoire et permanente.

Les guerres de la Révolution et en particulier de l'Empire par ce projet napoléonien de réorganiser les nations par le droit et la force, au mépris des souverainetés vont contribuer à ancrer l'idée que l'Europe constitue une entité politique et culturelle à laquelle un ordre juridique commun doit s'appliquer.

À l'époque même où Goya grave les planches des *Desastres*, le marché éditorial espagnol révèle ce tropisme conjoncturel pour le droit international et le *ius in bello*. En 1813, dans ses *Máximas y principios de la legislación universal*, Antonio Alcalá Galiano, en rappelant la vocation du droit des gens (garantir la paix et l'ordre international juste), défend le principe d'un droit et devoir d'ingérence : « *Es del interés de toda sociedad el no consentir que las otras sociedades sean turbadas, molestadas ni conquistadas por un extraño. Todas las sociedades deben estar ligadas entre sí, y ayudarse para defenderse en común, contra las usurpaciones* »⁴⁶. En 1812, reparaît, dans sa traduction espagnole, la *Morale Universelle* du baron d'Holbach, dont un chapitre intéresse le droit des gens et la notion de « devoirs réciproques ». En 1808 et 1812, est réédité le grand traité du comte Raymond de Montecuccoli, *Arte universal de la guerra* (1693), dont une partie aborde la question des violences illicites.

L'école jusnaturaliste rationaliste du XVIII^e siècle avait tâché de lever la contradiction entre la légitimité de la violence quand elle relève, en droit naturel, de ce paradigme augustinien de la guerre juste que les patriotes espagnols revalident justement et la nécessité de *civiliser* les conflits, afin aussi

⁴⁶ *Máximas y principios de la legislación universal*, Madrid, Vega y Compañía, 1813, p. 29.

de ne pas insulter l'avenir en laissant se perpétrer des atrocités qui obéiraient toute possibilité de réconciliation entre nations ennemies.

La Suisse avec l'Allemagne jouera un rôle fondamental en théorisant la notion d'*humanité dans la guerre*. Christian Wolff, Jean-Jacques Burlamaqui et Emer de Vattel sont ainsi trois des pères fondateurs du droit international humanitaire⁴⁷. Dans le sillage de la pensée scolastique, ils défendent un certain idéal *universel* afin d'assurer « un socle éthique et moral à la société internationale ».

En 1750, Wolff rappelle que l'hostilité entre ennemis ne saurait dégénérer en férocité barbare :

Il ne résulte point de ce droit [de guerre], qu'on doive maltraiter inhumainement, ou tuer les sujets d'une puissance ennemie qui demeurent tranquilles et ne prennent aucune part à la guerre. Il ne faut point non plus mettre à mort les prisonniers de guerre, à moins qu'ils n'aient commis d'ailleurs quelque crime qui mérite qu'on leur inflige cette peine capitale. Il faut pareillement accorder la vie aux troupes qui mettent les armes bas et qui demandent quartier. Ce n'est point un moyen licite de jeter la terreur dans l'esprit de l'ennemi et d'arriver à la satisfaction qu'on exige, que d'exercer des cruautés de quelque ordre qu'elles soient, sur ceux que le sort de la guerre fait tomber entre nos mains⁴⁸.

Le devoir d'humanité, écrit Jean-Jacques Burlamaqui en 1747, prime tout. La guerre juste augustinienne ne vaut pas blanc-seing. Il n'existe pas d'impunité de la violence, laquelle doit demeurer dans un rapport de proportion et de mesure en regard de sa cause : « Ce n'est pas assez pour qu'une guerre se fasse avec justice, qu'elle soit entreprise pour un juste sujet [...] mais il faut de plus, qu'en la faisant, on reste dans les termes de la Justice, de l'Humanité et qu'on ne

⁴⁷ J.-M. MATTÉI, *op. cit.*, p. 975.

⁴⁸ *Principes du droit de la nature et des gens*, Amsterdam, Marc Michel Rey, 1758, III, p. 309-310.

pousse pas les actes d'hostilité au-delà de leurs bornes »⁴⁹.

Le jurisconsulte Vattel, dont la pensée est une des plus commentées en Europe entre les années 1760 et 1850⁵⁰, oriente, quant à lui, de façon décisive le droit des gens vers le réalisme et le positivisme du XIX^e siècle.

Goya est décrit par Lafuente Ferrari comme un « philosophe par contagion »⁵¹. Dans les années 1770-1800, sa culture ouverte et sa sympathie pour la cause réformiste auront procédé d'une « osmose »⁵² avec ses contemporains. Peintre et graveur, il se veut *éclairé* dans son art et disposé à participer à cet optimisme civilisationnel des Lumières.

La « syntonie »⁵³ des *Desastres* avec les grands courants jusnaturalistes et pré-positivistes européens en matière de droit des gens, de droit dans la guerre et de droit humanitaire, ne doit pas surprendre, si l'on sait avec quelle force déjà, sur le terrain du droit criminel, Goya marquait sa sympathie pour l'humanitarisme de Cesare Beccaria, qui dans son traité *Des délits et des peines* (1764) défendait ce principe majeur de la juste proportion entre la peine et le délit. Dans l'*Album C*, Goya s'inscrit résolument dans une militance espagnole et européenne en faveur d'une réforme du système pénitentiaire, d'une humanisation du droit pénal et de sa sécularisation (C 51, « *Esto ya se be* »). Goya fréquentait, par ailleurs, de nombreux juristes, tels Jovellanos, Meléndez Valdés, Llorente, Lardizábal⁵⁴.

« Le droit positif, écrit Walter Benjamin, s'efforce de "garantir" la justice des

⁴⁹ *Principes du droit naturel*, Genève et Copenhague, chez Cl. et Ant. Philibert, 1762, p. 159. Jovellanos possédait un exemplaire des *Éléments de droit naturel* (1757).

⁵⁰ Sur la réception en Espagne du *Droit des gens* de Vattel, voir Antonio ÁLVAREZ DE MORALES, *La ilustración y la reforma de la universidad en la España del siglo XVIII*, Madrid, Pegaso, 1985.

⁵¹ Enrique LAFUENTE FERRARI, *Goya. Gravures et lithographies*, Paris, Flammarion, 1989, p. 10.

⁵² Lucienne DOMERGUE, *Goya. Des délits et des peines*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 10.

⁵³ José ORTEGA Y GASSET, *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1958, p. 27.

⁵⁴ La *Historia del derecho natural y de gentes* (1776) contribue à la diffusion en Espagne, dans une version catholicisée, des thèses de Grotius, Pufendorf, Wolff, Burlamaqui et Vattel. Sur l'instrumentalisation politique du droit naturel et du droit des gens dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, voir Francisco SÁNCHEZ BLANCO, *El Absolutismo y las Luces en el reinado de Carlos III*, Madrid, Marcial Pons, 2002.

fins par la légitimité des moyens »⁵⁵. Loin s'en faut, dénonce Goya. Non seulement injuste dans sa catégorisation des délits (C 92, « *Por querer á una burra* » ; C 93, « *Por casarse con quien quiso* » ; C 96, « *No haver escrito para tontos* » ; C 98, « *Por Liberal?* »), le droit criminel est également injuste dans l'outrance des moyens auxquels il a recours. « L'intérêt du droit à monopoliser la violence, en l'interdisant à l'individu, ne s'explique pas par l'intention de protéger les fins légales, mais plutôt par celle de protéger le droit lui-même »⁵⁶. De fait, Goya incrimine un droit pénal détourné de son devoir de *sûreté* vis-à-vis du peuple des justiciables (*La seguridad de un reo no exige tormento*). C'est un droit qui abuse de la violence afin d'assurer sa propre autorité (C 105, « *Quién lo puede pensar!* »).

Dans la pratique, la garde des prévenus et la mise en *sûreté* des condamnés légers relevaient proprement du supplice : souffrance physique de la mise aux fers (C 103, « *Mejor es morir* » ; C 98, « *Por Liberal?* » ; F 80, « *Dos prisioneros encadenados* »), vexations, sadisme des agents carcéraux (C 108, « *Que crueldad* »). Lits de pierre, manilles aux poignets, *grillos* aux chevilles, colliers de fer, barres, chaînes, anneaux : c'est tout un arsenal suppliciaire et une violence arbitraire qui se toléraient dans le secret des cachots (C 105, « *Quién lo puede pensar* » ; C 95, « *No lo saben todos* »). Goya s'en indigne, à l'instar des criminalistes comme Manuel de Lardizábal⁵⁷. En 1788, Charles III rappelait que la prison avait pour vocation « *la custodia y no la aflicción de los reos* »⁵⁸. L'*Álbum C* livre l'image d'un monde de prostration dont seule la mort peut délivrer (C 103, « *Mejor es morir* » ; C 102, « *Pocas óras te faltan* »).

La forme délibérément composite de l'album dit de Ceán Bermúdez signale l'intention de Goya de mener une critique générale de la violence, en en interrogeant la

⁵⁵ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 212.

⁵⁶ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 215. Voir aussi Lucas de la GALA, *La imposición de las penas y a quien tocó el derecho de establecerlas* (discours lu le 5 mai 1795 à la Real Academia de Santa Bárbara de Madrid).

⁵⁷ *Discurso sobre las penas, contraído a las leyes criminales de España*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1782, p. 211.

⁵⁸ *Instrucción para corregidores*.

justice des fins et la légitimité des moyens. Aux gravures des *Desastres* proprement dites, il adjoint en effet trois eaux-fortes fixant les corps exténués de prisonniers aux fers et en haillons, dans l'abîme de la déréliction (*Tan bárbara la seguridad como el delito* ; *La seguridad de un reo no exige tormento* ; *Si es delincuente, que muera presto*, c. 1810-1815).

« Le droit naturel, écrit Benjamin, s'efforce de "justifier" les moyens par la justice des fins ; le droit positif s'efforce de "garantir" la justice des fins par la légitimité des moyens »⁵⁹. L'album de Ceán Bermúdez, en agrégeant l'impunité des crimes de guerre à la cruauté du droit criminel, induit deux constats : dans la guerre totale d'Indépendance comme dans le droit positif espagnol d'Ancien Régime, la violence est injuste dans ses fins et illégitime dans ses moyens ; d'un point de vue philosophique et anthropologique, elle n'est pas antérieure au droit mais connaturelle à lui, puisque la guerre juste ouvre un droit à la violence et que le système des peines posé en droit criminel présuppose la légalité de la violence comme monopole des pouvoirs d'État.

Le crime de guerre comme la cruauté de l'appareil judiciaire et pénitentiaire espagnol sont donc deux modes connexes de dérèglement de la violence justifiée.

Le 18 août 1806, le célèbre brigand Pedro Piñero, alias « *El Maragato* », est conduit à la potence. La justice ordonne le démembrement de son cadavre et sa dispersion aux divers lieux des méfaits commis, sur les grands chemins de Castille et d'Estrémadure. De ce dépeçage judiciaire édifiant, on retrouve la formule pendant la guerre d'Indépendance dans ce geste d'anéantissement de l'humanité de la figure ennemie (n° 33, « *Qué hay que hacer más?* » ; n° 39, « *Grande hazaña! Con muertos!* ») : l'homme est mis à l'étal des bouchers dans une guerre devenue théâtre d'un rituel symbolique anthropophagique⁶⁰.

Dans les *Desastres* se prolonge la réflexion de Goya sur les ressorts sombres

⁵⁹ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 212.

⁶⁰ Sur ce thème du cannibalisme, voir aussi *Caníbales contemplando restos humanos* et *Caníbales preparando a sus víctimas* (1798-1800).

du droit criminel (civil et inquisitorial) en matière d'émulation de la violence. Les gravures n° 14 et n° 34 (« *Duro es el paso* » ; « *Por una navaja* ») comme plusieurs dessins de l'*Álbum C* qui leur sont contemporains pour partie (C 91, « *Muchos an acabado así* » ; C 89, « *Por mover la lengua de otro modo* » ; C 87, « *Le pusieron mordaza por que hablaba* »), les *Caprichos* n° 23 et n° 24 (« *Aquellos polvos* » ; « *No hubo remedio* ») ou encore l'*Auto de fe de la Inquisición* rappellent de quelle façon l'institution judiciaire flatte chez le public un attrait voyeuriste pour la violence qu'il lui a déléguée : la dispensation du droit exerce sa pleine coercition en devenant elle-même spectacle et *attraction*.

Cette pulsion scopique l'attraction exercée sur l'œil par un objet qui le *fascine*, au sens ancien du mot est également le sujet de la gravure n° 36 (« *Tan poco* ») où Goya, en une bataillienne *histoire de l'œil*, formule la migration de la violence par le regard en une délectation mélancolique. La figure ici représentée est vraisemblablement celle du général Dorsenne, gouverneur de Burgos et commandant en chef de l'Armée du Nord, qui avait coutume de pendre trois guérilleros (ou complices) aux potences placées devant ses fenêtres : si, dans la nuit, des proches dérobaient l'un d'entre eux, un prisonnier était exécuté le lendemain afin de prendre sa place⁶¹.

Goya aborde dans ses *Desastres* les régions reculées de l'âme charmée par la violence. Non pas seulement sa capacité à la cruauté impassible, ou son *hybris* (n° 3, « *Lo mismo* ») mais cette émulation de férocité (n° 28, « *Populacho* » ; n° 29, « *Lo merecía* ») dont José Blanco White se faisait lui-même l'écho en juillet 1808 en rapportant ces paroles de villageois : « *Queremos matar a alguien, señor. En Trujillo han matado a uno; en Badajoz a uno o dos; en Mérida a otro; y nosotros no queremos ser menos. Señor, queremos matar a un traidor* »⁶². Le droit a précisément vocation à interdire aux individus d'« atteindre leurs fins naturelles chaque fois

⁶¹ *Mémoires du général baron Thiébauld*, Paris, E. Plon, Nourrit et Cie, 1896, IV, p. 404 : « Le général Dorsenne, aux premières loges pour voir cette exécution, guettait de ses croisées l'arrivée de sa victime et jouissait à l'avance du spectacle ».

⁶² *Cartas de España*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2001, « Carta XIII », p. 363.

que de telles fins pourraient [...] être visées [...] au moyen de la violence »⁶³.

Le droit de la guerre ne relève pas d'un droit normatif au sens strict du terme, car, faute, à l'âge classique et moderne, d'une instance supranationale et de conventions internationales, aucune autorité n'était en mesure d'imposer un cadre juridique aux conflits. Aucune sanction ne pouvait frapper la nation enfreignant le droit des gens et la morale naturelle. De fait, le recueil des *Desastres* prend acte du radical impouvoir du droit naturel, de la raison naturelle et de la morale à inhiber les débordements de la violence, de même qu'il rend compte des injonctions paradoxales de la guerre juste. La religion, elle-même, s'avère impuissante à empêcher la catastrophe humanitaire, malgré ses interdits naturels et ses prescriptions éthico-normatives. Certains membres du clergé prennent eux-mêmes les armes (n° 34, « *Por una navaja* » ; n° 35, « *No se puede saber por qué* » ; n° 38, « *Bárbaros* »)⁶⁴.

À compter de la seconde moitié du XVIII^e siècle, un courant du droit européen entreprenait de détacher le droit international de ses anciens postulats jusnaturalistes et moraux afin qu'il prît désormais la forme de traités et de conventions de guerre.

Ce qui compte [alors], c'est la régulation effective des rapports entre nations selon le droit entendu comme outil permettant d'organiser la société internationale. L'école positiviste s'appuie sur l'histoire, sur les usages et sur la réalité des comportements internationaux, pour construire et élaborer un droit pragmatique, à la fois utile et efficace⁶⁵.

⁶³ W. BENJAMIN, *op. cit.*, p. 214.

⁶⁴ Les *Caprichos enfáticos*, par ailleurs, soulignent la complicité du clergé comme allié objectif de la réaction absolutiste, persécutrice du libéralisme et de la liberté (n° 73, « *Gatesca pantomima* » ; n° 74, « *Esto es lo peor* » ; n° 75, « *Farándula de charlatanes* » ; n° 79, « *Murió la Verdad* » ; n° 80, « *Si resucitará ?* »).

⁶⁵ J.-M. MATTÉI, *op. cit.*, p. 30.

Ce pragmatisme positiviste du droit international en gestation va éclipser non seulement le droit de guerre – matrice jusqu’alors du droit des gens – mais, avec lui, la philosophie du droit naturel qui le sous-tendait. Le XVIII^e siècle peut ainsi être décrit comme « un siècle de transition entre deux âges et deux états du droit international ». Les *Desastres* participent de cette dynamique, en signant l’effondrement des grands systèmes universels : le droit naturel rationaliste, la morale humanitaire et la religion. Goya n’y fait pas seulement œuvre de mémorialiste : il contribue, selon nous, à la définition moderne du « crime de guerre » et du « crime contre l’humanité », deux catégories encore non théorisées à l’époque.

En 1808, les forces belligérantes en Espagne avaient pu sembler consentir aux exigences du droit dans la guerre, par le respect de conventions bilatérales donnant lieu à des capitulations formelles⁶⁶, des trêves, des mesures de protection des populations civiles⁶⁷, un encadrement du statut de prisonnier de guerre⁶⁸, etc. Très vite, cependant, la guerre totale allait tout emporter dans sa logique : exécutions sommaires des soldats captifs⁶⁹, représailles contre la population (n^o 18, « *Enterrar y callar* » ; n^o 26, « *No se puede mirar* »), actes de torture et de barbarie⁷⁰ (écorchement, énucléation, émasculat

⁶⁶ Sur le détail des capitulations d’Andújar signées le 22 juillet 1808 par les généraux Castaños et Dupont, à la suite de la victoire de Bailén, et sur celles de Saragosse, signées par le maréchal Lannes le 21 février 1809, voir Luis Ociel CASTAÑO ZULUAGA, « Antecedentes del Derecho humanitario bélico en el contexto de la Independencia hispanoamericana (1808-1826) », *Revista de estudios histórico-jurídicos*, n^o 34, 2012, p. 330-331.

⁶⁷ Après la reddition de Saragosse le 21 février 1809, les belligérants s’entendent sur un désarmement des habitants, un pardon général accordé à la population civile, un respect des personnes et des biens, la déposition des armes par la garnison de la ville, un serment de fidélité des officiers et des soldats à Joseph Bonaparte, et un encadrement des prisonniers de guerre.

⁶⁸ Cf. Capitulations d’Andújar et de Saragosse.

⁶⁹ En février 1809, le général Carrié ordonne l’exécution par pendaison de la moitié des prisonniers capturés dans le nord.

⁷⁰ Voir José María QUEIPO DE LLANO, *Historia del levantamiento, guerra y revolución de España*, Madrid, 1953, p. 195, 240, 257, 424. Voir aussi « Parte dado por la Junta de Plasencia sobre los excesos de los franceses a 16 de agosto de 1809 », in J. CANGA ARGÜELLES, *op. cit.*, II, p. 109 ; Gabriel H. LOVETT, *La Guerra de la Independencia y el nacimiento de la España contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1975, II, p. 281-294.

démembrement⁷¹), viols⁷². Toutes choses que Goya fixe avec précision dans ses gravures.

La violation du statut de prisonnier de guerre est un crime abordé dans plusieurs des planches des *Desastres* (n° 14, « *Duro es el paso* » ; n° 15, « *Y no hay remedio* » ; n° 31, « *Fuerte cosa es* » ; n° 32, « *Por qué ?* » ; n° 33, « *Qué hay que hacer más ?* » ; n° 36, « *Tan poco* » ; n° 37, « *Esto es peor* » ; n° 38, « *Bárbaros !* » ; n° 39, « *Grande hazaña ! Con muertos !* »).

Dès le mois de mai 1808, les juntas provinciales exhortent les hommes en âge de se battre à s'enrôler⁷³ au sein de régiments de volontaires, intégrés aux troupes régulières, et soumis, à ce titre, à la discipline militaire⁷⁴. Les guérilleros forment hors des cadres de l'armée, quant à eux, des commandos de résistance que la Junte Centrale tâche dès le 28 décembre 1808 par décret (puis le 7 février 1809) d'organiser en compagnies de « *partidas de cuadrillas* ». Le *Curso terrestre* est le nom officiel que reçoit la guérilla, formellement assimilée par la Junte à une structure auxiliaire paramilitaire⁷⁵. Le droit de guerre⁷⁶ devait donc s'appliquer à chacun de ses francs-tireurs, s'il venait à tomber entre les mains

⁷¹ Lettre de Ferdinand CHANTRAINE (3-XI-1810), in Émile FAIRON et Henri HEUZE, *Lettres de grognards*, Paris, Bénard et Courville, 1936, p. 182. En Calabre, le 8 août 1806, lors du siège de Lauria, un soldat napoléonien, muni d'un drapeau blanc, avait été envoyé afin d'obtenir des vivres et la soumission de la ville. Pour toute réponse, les *masse* (forces patriotes résistantes) avaient remis un panier contenant son cadavre découpé en morceaux (cf. D. A. BELL, *op. cit.*, p. 307).

⁷² La guerre suppose une atteinte au droit de *propriété* et à l'*intégrité physique*. De fait, les abdications de Bayonne, les 5-12 mai 1808, attaquent à la Nation car un roi ne dispose pas du pouvoir de céder son royaume comme s'il s'agissait d'un bien transférable. La souveraineté est l'attribut incessible de la Nation. De cette violation originelle allaient s'ensuivre violences et viols (n° 9, « *No quieren* »). A la dislocation d'une monarchie et d'un pays répondra la dislocation des corps : une profanation (n° 10, « *Tampoco* » ; n° 39, « *Grande hazaña ! Con muertos !* ») qui aura commencé par celle de la Nation.

⁷³ Voir Richard HOCQUELLET, *Résistance et Révolution durant l'occupation napoléonienne, 1808-1812*, Paris, La boutique de l'histoire, 2001, p. 172 sq. Il faut aussi signaler une insuffisance du recrutement, qui pousse la Junte centrale à prendre des dispositions autoritaires, dès l'automne 1808.

⁷⁴ Charles J. ESDAILE signale d'importantes désertions, corrigeant ainsi le mythe de la Nation unanimement en armes (*España contra Napoleón: guerrillas, bandoleros y el mito del pueblo en armas, 1808-1814*, Barcelona, Edhasa, 2006).

⁷⁵ [M. de GARAY], *op. cit.*, p. 6-7. Les veuves de guérilleros morts pour la patrie sont même éligibles à un régime de pensions. Sur les nombreux décrets espagnols autorisant la guerre de guérilla, voir David RIGOLET-ROZE, « La guérilla espagnole contre l'armée napoléonienne », *Cahiers du Centre d'Études d'Histoire de la Défense*, n° 18, 2002, p. 87-113.

⁷⁶ Sur le statut de prisonnier de guerre, se reporter à titre d'exemple à E. de VATTEL, *op. cit.*, p. 116 sq.

de l'ennemi. Il n'en fut rien, et les généraux espagnols ainsi que l'exécutif de la Junte ne cesseront d'en accuser l'état-major napoléonien⁷⁷, sur la foi de rapports décrivant les traitements vexatoires réservés aux prisonniers, ainsi que les exécutions sommaires et les actes de torture commis contre eux⁷⁸. Nommé brigand, bandit ou insurgé, le guérillero n'est pas honorable aux yeux des généraux impériaux et des soldats⁷⁹. C'est là, pour Goya, une tragédie de la culture car, derrière le statut de prisonnier de guerre, se trouve engagée la question philosophique du *semblable* : quand on perçoit dans son ennemi celui avec qui, *malgré tout*, sera conclue la paix, on demeure en effet soi-même fidèle à sa propre humanité, par-delà les questions d'allégeance au code d'honneur militaire.

Si les *Desastres* s'accordent aux conclusions des grands courants modernes du droit international de la fin du XVIII^e siècle (à savoir l'insuffisance du droit naturel rationaliste et de la morale humanitaire, laïque ou religieuse, comme base d'un droit des gens contraignant, modérateur de violence), ils marquent un profond pessimisme quant à la capacité de l'homme et des nations à surmonter en eux une agressivité et une cruauté qui, pour Goya, relèvent d'un invariant archaïque et donc invincible.

⁷⁷ « Manifiesto de la Central a los Generales franceses, sobre el mal trato que daban a los prisioneros » (*Gaceta de Valencia*, 11-IV-1809), in J. CANGA ARGÜELLES, *op. cit.*, II, p. 107 : « *Deben los Comandantes franceses saber que en España todos los habitantes que pueden llevar armas son soldados de la Patria. El estado les da este concepto ; la Junta Suprema los declara tales y no pueden menos de serlo en una guerra que no se hace de ejército a ejército como las otras, sino que es de un ejército contra una nación entera* ». Voir aussi « Oficio del Duque del Parque al general francés, conteniendo sus excesos » (18-VII-1809), *op. cit.*, p. 112-113 : « *Ha llegado a mi noticia que no consideráis como militares a los descubridores y cuadrilleros de mi ejército porque no visten uniforme; que los nombráis ladrones, vaqueros y que tratáis como sublevados y malhechores a los que tienen la desgracia de caer en vuestras manos. Sabed, general, que son militares y acreedores a que los tratéis como tales; conocen el derecho de la guerra y observan sus leyes mejor que vosotros* ».

⁷⁸ « Alocución del mariscal de campo, marqués de Labran, a los padres de los soldados franceses, exponiéndoles las atrocidades que, obligados por el emperador, hacían sus hijos en España » (20-VI-1809), in *Índice de los papeles de la Junta Central suprema gubernativa del reino y del Consejo de Regencia publicado por el Archivo Histórico Nacional*, Madrid, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904. C'est dans son article I que la Convention de La Haye de 1907 étendra les lois et droits de guerre aux « milices et aux corps volontaires » (J.-M. MATTÉI, *op. cit.*, p. 979).

⁷⁹ Voir Jean-René AYMES, « Les maréchaux et les généraux napoléoniens », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, n° 38-1, 2008. [En ligne]. [Consulté le 20 janvier 2016]. URL : <http://mcv.revues.org/946> ; Gildas LEPETIT, « Brigands ou soldats ? », *Revue historique des armées*, n° 269, 2012, p. 3-10.

Crime de guerre et tragédie de la culture

Dans la transmutation de la guerre juste en guerre totale, Goya aura vu la défaite absolue de la pensée, qu'il va tâcher de contrebattre en recourant notamment à des archétypes mythologiques, comme le *Saturno* des peintures noires. Sa conscience malheureuse est celle non pas seulement de sa propre intégration à la catastrophe collective⁸⁰, mais d'une lutte à mort de la culture contre des forces qui dépassent celles, contingentes et conjoncturelles, de la censure, de l'ignorance et du dogmatisme liberticide contre le libre esprit et la création⁸¹. C'est d'une tragédie de la culture qu'il en va, en effet.



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

⁸⁰ Un autoportrait de Goya se glisse ainsi parmi les personnages de la planche 27 (« *Caridad* »). Il est possible d'en voir un second dans la 61^e (« *Si son de otro linaje* »).

⁸¹ L'*Álbum C, intempestif* dans son brassage des temps (où Galilée et Zapata se trouvent mêlés aux prisonniers de droit commun contemporains de Goya), montre la culture exposée à la persécution. Dans le dessin n° 94 (« *Por descubrir el movimiento de la tierra* »), l'abjuration de Galilée est transformée en supplice, de façon hyperbolique, dos à la vérité historique. Goya se saisit aussi de la figure du sculpteur florentin Torregiano (C 100, « *No comas célebre Torregiano* »), qui, en 1528, avait préféré se laisser mourir de faim dans les cachots de l'Inquisition sévillane afin d'échapper à la torture. Goya lui-même aura dû comparaître devant le Tribunal de la foi en 1815 pour sa *Maja desnuda*. En 1799, il avait déjà retiré ses *Caprichos* de la vente, de crainte d'une instruction inquisitoriale contre lui.

Dans le corps supplicé du guérillero de la planche 37 (« *Esto es peor* »), l'histoire de l'art a très tôt identifié la répercussion du *Torse* dit du Belvédère, dont Goya avait réalisé un croquis dans son *Cuaderno italiano* lors de son séjour à Rome en 1770-1771, et dont il allait également s'inspirer pour son *Coloso*.

La sculpture, attribuée à l'artiste grec Apollonios, représente vraisemblablement Héraclès. « Le Torse d'Hercule, écrit Winckelmann en 1764, paraît être un des derniers chefs-d'œuvre de l'Art enfanté en Grèce avant la perte totale de la liberté des Grecs »⁸². De fait, dès sa découverte à Rome en 1430, l'œuvre allait exercer sur les artistes et les théoriciens de l'art de la Renaissance au Modernisme, en passant par le Classicisme et le Romantisme un puissant prestige. Des questions décisives cristallisaient en elle, telles que l'absoluité des canons esthétiques antiques, la poétique du fragment, le statut du *non finito* dans l'art, la dignité de l'œuvre artistique, la caducité de la culture, la force dislocatrice du temps et la mélancolie qui en émane, etc.⁸³ Michel-Ange, Annibal Carrache, Rubens, Goya, Delacroix, Gérôme, Turner, Rodin : la liste est longue des artistes à avoir étudié, copié et métabolisé ce *Torse* dans leur œuvre⁸⁴. La sculpture fut tôt élevée au rang non seulement de parangon artistique, de par la perfection du corps qu'elle restitue, mais de paradigme même de l'idée de culture parmi les peintres et les sculpteurs des XVII^e et XVIII^e siècles⁸⁵. C'est donc un emblème, saturé d'histoire et d'universalité

⁸² Johann Joachim WINCKELMANN, *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764), Paris, Barrois l'aîné, 1789, III, p. 127.

⁸³ Sur la fortune artistique du *Torse du Belvédère*, voir Veronica URIBE HANABERGH, « La influencia del Torso del Belvedere como fragmento accidental en el arte. Desde el Renacimiento hasta el siglo XIX », *Ensayos. Historia y teoría del arte*, n° 23, 2012, p. 74-99.

⁸⁴ Voir, par exemple, Marcantonio RAIMONDI, *Mars, Vénus et Éros* (c. 1508) ; Giulio ROMANO, *Vierge à l'enfant* (1523) et *La naissance de Bacchus* (c. 1530) ; MICHEL-ANGE, « Saint Bartholomé » et un des *ignudi* de la « Séparation de la terre et des eaux » (*Jugement dernier*, Chapelle Sixtine, 1536-41) ; LE BRONZINO, *Saint Jean-Baptiste* (1560-1561) ; Pierre Paul RUBENS, *Jugement de Pâris* (1597-1599) et *Christ ressuscité triomphant* (Palazzo Pitti, 1616) ; Diego VELÁZQUEZ, *Mars* (1638) ; Augustin van den BERGHE, *Le guerrier nu* (c. 1780-1790).

⁸⁵ Jacques BUIRETTE, *Union de la peinture et de la sculpture* (1663) ; Nicolas de LARGILLIÈRE, *L'artiste dans son atelier* (c. 1686) ; Étienne-Maurice FALCONET, *Allégorie de la sculpture* (1746) ; Pierre Hubert SUBLEYRAS, *Fantaisie d'artiste* (c. 1701-1750) ; Anne VALLAYER-COSTER, *Les attributs des arts* (1769) ; Angelica KAUFFMAN, *Design* (1778-1780) ; Jean-Baptiste MAUZAISSE, *Le Temps montrant les ruines qu'il amène, et les chefs-d'œuvre qu'il laisse ensuite découvrir* (1822), etc.

esthétique et philosophique, que Goya convoque dans ses *Desastres*, comme un point névralgique.

L'empalement du *Torse du Belvédère* est l'intéressante formule d'un enchâssement, où Goya semble porter à la valeur supérieure du *terrible sublime*⁸⁶ un commentaire de Winckelmann : « Comme d'un puissant chêne abattu et dépouillé de ses branches, il ne reste plus que le tronc : ainsi de la figure d'Hercule, qui était assis, on n'a que le corps tout mutilé »⁸⁷. L'art, « exercice de cruauté », écrit Georges Bataille⁸⁸.

Réduit à l'état de fragment estropié, le *Torse* donne forme et chair aux vicissitudes historiques de la culture. L'accident, le vandalisme, voire l'iconoclastie, auxquels celle-ci peut se trouver soumise dans les aléas du temps, nouent ici leur valeur à celle du crime de guerre, élevé, par ce travail de greffe, à la catégorie du *sublime* tragique. Par le prisme des atrocités de la guerre d'Indépendance, c'est donc à une méditation autour de la dislocation de la culture qu'invite Goya.

Dans ce *Torse* devenu corps supplicié de guérillero, il faut relever l'intentionnalité graphique de greffes incohérentes⁸⁹. En effet, Goya non seulement veille à restituer par l'eau forte et la pointe sèche l'effet poli et modelé du marbre ainsi que la découpe crue de l'avant-bras droit dont le moignon a toute la dureté de la pierre, mais il donne sciemment à l'attache de la

⁸⁶ Edmund BURKE, *A Philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, 1757, II, 7, p. 69 : « Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur ou du danger : c'est-à-dire tout ce qui est en quelque sorte terrible, tout ce qui traite d'objets terribles, tout ce qui agit d'une manière analogue à la terreur, est une source du sublime ».

⁸⁷ J. J. WINCKELMANN, « Description du Torse conservé dans le Belvedere à Rome », *Journal étranger*, Paris, Michel Lambert, mai 1760, p. 219.

⁸⁸ Georges BATAILLE, « L'art, exercice de cruauté », *Œuvres complètes*, XI, Paris, Gallimard, 1988, p. 486 : « L'art, sans doute, n'est nullement tenu à la représentation de l'horreur, mais son mouvement le met sans mal à la hauteur du pire et, réciproquement la peinture de l'horreur en révèle l'ouverture à tout le possible. C'est pourquoi nous devons nous attarder à l'accent qu'il atteint dans le voisinage de la mort. S'il ne nous convie pas, cruel, à mourir dans le ravissement, du moins a-t-il la vertu de vouer un moment de notre bonheur à l'égalité avec la mort ».

⁸⁹ Jesusa VEGA, « De la belleza ideal a la guerra absoluta: el Torso Belvedere y Francisco de Goya », in *Per speculum in aenigmate. Miradas sobre la Antigüedad. Homenaje a Ricardo Olmos*, Madrid, Asociación Cultural Hispano-Helénica, 2014, p. 570.

tête et de la nuque ainsi qu'à l'articulation de la jambe gauche une incohésion anatomique. Ce cadavre est un torse monstrueusement remembré. Dans cet accouplement de chair et d'art, tous deux frappés de mutilation, la tragédie de la culture trouve son *image dialectique* (Walter Benjamin), inventée et pensée comme telle par Goya.

Dialectique, cette image se polarise, en effet, entre culture et barbarie, toutes deux désastreusement couturées. Goya procède à un double mouvement de *remontée* vers l'origine (le marbre antique) et de *remontage* du contemporain (le crime de guerre), pour reprendre ici la terminologie de Georges Didi-Huberman⁹⁰.

L'événement historique si l'on veut aborder à sa complexité temporelle doit être saisi autrement que dans sa seule contingence. Il faut l'envisager, écrit Benjamin, « dans une double optique [...], d'une part comme une restauration, une restitution, d'autre part comme quelque chose qui est par là même inachevé, toujours ouvert »⁹¹. Toutes choses que formule en effet Goya par l'*entrecroisement de temps hétérogènes, en couturant une revenance fossile (celle de la culture antique et du mythe d'Hercule) et l'expérience tragique de la guerre d'Indépendance. En ajoutant ainsi deux temps (celui du Torse remonté de la Grèce d'Apollonios, et celui des guerres d'Empire), Goya fait de la catastrophe la seule vérité du continuum de l'histoire. Comme Benjamin invitait à écrire l'histoire « à rebrousse-poil »⁹², Goya invente ici une *image dialectique*, fondée sur une nouvelle conception de l'origine et du devenir : la survivance archaïque. C'est là un symptôme d'une profonde crise du régime d'historicité⁹³. Dans cette image métabolique, quelque chose vient percer.*

⁹⁰ Georges DIDI-HUBERMAN, « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° 27, mai 2011. Consulté le 8 janvier 2017. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3173>.

⁹¹ W. BENJAMIN, « Préface épistémocritique », *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, « Champs », 1985, p. 43.

⁹² W. BENJAMIN, *Sur le concept d'histoire* (1940), *Œuvres*, Paris, Gallimard, III, 2000, p. 433.

⁹³ F. PROT, *op. cit.*

L'origine, théorisée par Benjamin, n'est pas un point reculé du temps linéaire à compter duquel quelque chose a commencé, mais « un tourbillon dans le fleuve du devenir » : quelque chose se déplaçant *avec* le temps⁹⁴, toujours au contact d'un archaïque survivant et actif. La violence est, dans l'œuvre de Goya, cette origine tourbillonnaire (F 57, « *Sauvage prêt à en frapper un autre à terre* »⁹⁵ ; *Duelo a garrotazos*⁹⁶ ; *Saturno devorando a sus hijos* (dessin, 1797-1798) ; *Saturno*). Là plonge l'antagonisme constitutif et généralisé de la communauté humaine, Goya fixe obsessivement les images. *También riñen las viejas* (*Álbum D*)...

L'archaïque échappe à la chronologie linéaire. C'est une hantise du présent, comme les Grecs anciens l'avaient compris : *arkhè* désigne ce qui est premier, au commencement, et aussi ce qui commande et dirige (comme dans le mot « architecte »). Toute chose est donc *sous l'autorité de son origine*, que celle-ci soit une puissance dormante, ou fasse effraction. Telle est la violence et son autorité native. L'archaïque travaille le temps et l'esprit comme un impensé. La violence est cet éternel retour de l'origine dans la différence (Deleuze⁹⁷). Aussi Goya sollicitera-t-il les ressources du mythe pour l'approcher, ainsi que celles, antiques, du *Torse du Belvédère*.

Winckelmann, dans son œuvre d'historien, théorisait, inconsolable, une histoire des temps où l'Antiquité ne reviendrait plus. Goya parle, lui, d'une survivance archaïque de la violence. Le *Torse du Belvédère* n'est pas métabolisé dans la gravure n° 37 au titre de parangon de l'idéal classique, mais comme un morceau de culture à nouveau soumis à la mutilation (l'empalement d'un

⁹⁴ W. BENJAMIN, « Préface », op. cit., p. 44 : « L'origine n'émerge pas des faits constatés mais elle touche à leur pré- et post-histoire ».

⁹⁵ Selon le titre que lui a attribué Pierre Gassier (Pierre GASSIER, *Dessins de Goya. Volume I : les Albums*, Fribourg, Office du Livre, 1973, p. 435).

⁹⁶ C. von CLAUSEWITZ, *De la guerre*, Paris, Éditions de Minuit, 1955, p. 51 : « Bornons-nous à l'essence de la guerre : le duel. La guerre n'est rien d'autre qu'un duel à plus vaste échelle. Si nous voulions saisir en une seule conception les innombrables duels particuliers dont elle se compose, nous ferions bien de penser à deux lutteurs. Chacun essaie au moyen de sa force physique de soumettre l'autre à sa volonté ». Voir aussi l'*Álbum F* (n° 10, « *Desafíos. Con rodela* » ; n° 15, « *Desafíos. Con navajas* » ; n° 18, « *Lucha conyugal* » ; n° 73, « *Deux hommes se battant* », etc.)

⁹⁷ Gilles DELEUZE, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1968.

guérillero). Si pour Winckelmann, l'Antiquité a disparu de notre horizon et ne subsiste qu'à l'état de fragment, de ruine, de spectre et de simulacre, c'est l'homme, pour Goya, qui a disparu dans la guerre totale de 1808. Si Winckelmann érige en 1764 « autour de la muette famille de l'Olympe » ce sanctuaire⁹⁸ qu'est son *Histoire de l'art de l'Antiquité*, c'est une tombe que dresse Goya dans ce *Torse* empalé. Symboliquement, il lui greffe un visage énucléé, image d'une impossibilité à voir et à penser.

Le *Torse* du Belvédère, dans sa qualité de fragment vestigial, avait très tôt servi de support plastique et théorique à cette idée de l'imagination comme faculté habile non seulement à suppléer au réel, dans ses lacunes et carences, mais à étendre ce qu'il y a en lui d'inachevé, et à restaurer ce qu'il y en lui d'abîmé. Une véritable éthique de la *fantasía*. Le *Torse* invitait « ceux qui savent pénétrer dans les mystères de l'art » à en « déceler [l']ancienne beauté »⁹⁹. L'art et l'imagination étaient des forces où se régénérait ce que le temps menace toujours de détruire : la culture. Winckelmann parlait de « restauration » :

Ce dos, qui me paraît courbé par des méditations sublimes et profondes, m'annonce une tête occupée du souvenir de ses étonnants exploits ; et tandis qu'une pareille tête, remplie de sagesse et de majesté, s'offre tout à coup à mes yeux, je commence à me figurer aussi tous les autres membres qui manquent à cet admirable tronc ; tous ces membres me sont présents ; ils se reproduisent et se rassemblent ; je vois tout subitement restauré¹⁰⁰.

La chevelure hirsute, le visage énucléé, les jambes suturées du guérillero, ayant comme soudain poussé sur le marbre inerte, ne parlent pas de réparation d'une beauté mutilée par le fait d'un Frankenstein recomposant la vie par xénogreffe de fragments cadavéreux, tel un « Prométhée moderne », pour

⁹⁸ Walter PATER, « Winckelmann, une figure d'initiateur », *Essais sur l'art et la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1985, p. 131.

⁹⁹ J. J. WINCKELMANN, *Histoire...*, *op. cit.*, p. 120.

¹⁰⁰ *Id.*, « Description... », *op. cit.*, p. 224-225.

reprendre ici le titre du roman de Mary Shelley, paru en 1818 comme un symptôme de plus de cette dislocation du temps et du régime d'historicité. Goya entraîne le regard vers un corps anachronique, foyer de l'archaïque, « tourbillon dans le fleuve du devenir », à la conjonction des temps. La formule de *pathos* du marbre antique restitué au crime de guerre son sens terrible : une répétition nouvelle de la tragédie de la culture, dont Goya se fait le sismographe.

**Étude des *Desastres de la guerra* : entre fantasmagories et visions
pré-photographiques
Autour du corps violenté**

Corinne Cristini

Université Paris-Sorbonne, CRIMIC

Introduction

Du XIX^e au XXI^e siècle, l'œuvre monumentale de Francisco de Goya n'a eu de cesse d'être revisitée, redécouverte, et approfondie, tant elle est plurielle, originale et énigmatique, comme l'a mis en exergue Nigel Glendinning, notamment dans son ouvrage intitulé *Arte, Ideología y originalidad en la obra de Goya* de 2008¹ ; les *Pinturas negras* faisant office, selon lui, de cas paradigmatique. Depuis la fin des années 1990 et le début des années 2000, les travaux qui ont été entrepris à partir de la découverte des négatifs des *Pinturas negras* prises par Jean Laurent, à la *Quinta del Sordo*, en 1874, ont permis de dévoiler certains mystères concernant, entre autres, l'emplacement des peintures murales et l'état primitif de ces œuvres avant qu'elles ne soient transférées sur toile et restaurées par celui qui était tout à la fois directeur du Musée du Prado, peintre et restaurateur, Salvador Martínez Cubells². Actuellement, de nouvelles investigations, comme celles menées par le conservateur de l'institut du patrimoine culturel, Carlos Teixidor Cadenas, à partir

¹ Nigel GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, traduction de Marta GARCÍA GATO, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008.

² Pour un état des lieux sur la question, voir Corinne CRISTINI, « De la peinture à la photographie : étude autour de la figure du chien de Goya », *Iberic@l* n° 4 [en ligne], revue d'études ibériques et ibéro-américaines du CRIMIC, automne 2013, p. 137-148, consulté le 1^{er} février 2017, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/>.

de la grande maquette de l'ingénieur militaire León Gil de Palacio, contribuent à une meilleure connaissance de la demeure de Goya, ce lieu mythique qui a abrité les *Pinturas negras*³.

S'il est un trait récurrent qui définit aussi bien l'œuvre de Goya que l'artiste lui-même, c'est bien sa dualité, son ambivalence. Dans son article extrait du catalogue de l'exposition « Goya graveur » de 2008, Simon André Deconchat, évoquant l'artiste visionnaire, a mis l'accent sur l'image symbolique du précurseur qu'il incarne, en tant que figure tutélaire de différents courants aux orientations parfois contradictoires : « Premier des impressionnistes pour les uns, père du symbolisme pour les autres. Il occupe la place ambivalente de maître de l'art ancien et de précurseur de l'école moderne »⁴. Ce sont aussi les deux facettes de l'artiste que l'on a maintes fois soulignées, Goya l'apollinien, peintre de la chambre du roi, grand portraitiste de la Cour, et Goya dionysiaque, muré dans sa surdité, créateur d'œuvres plus intimes, *œuvres au noir*⁵ telles ses estampes qui rejoignent en cela les *Pinturas Negras*, porteuses d'angoisse et de souffrance, satiriques et dénonciatrices. Cet art dualiste et complexe s'inscrit pleinement dans l'imaginaire ambivalent de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e, où l'esthétique romantique et l'art du fantastique se conjuguent avec l'esprit des Lumières, puis avec le positivisme.

Le corpus retenu dans notre étude a trait en particulier à la série des gravures composant les *Desastres de la guerra* (ou selon le titre manuscrit original, *Las Consecuencias fatales de la sangrienta guerra en España contra Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*) qui s'articule autour de trois axes : la guerre et sa cruauté, les scènes de famine et de misère humaine qui en résultent, et une méditation sur la société et la politique de Ferdinand VII. Nous prendrons appui notamment sur les

³ Voir les articles de Carlos TEIXIDOR CADENAS, « La Quinta de Goya », *Descubrir el arte*, año XVII, n° 201, novembre 2015, p. 18-24, et « La Quinta del Sordo en 1828 », *Madrid Histórico*, n° 63, mai/juin 2016, p. 40-47.

⁴ Simon ANDRÉ-DECONCHAT, « Goya dans la seconde moitié du XIX^e siècle : échos et correspondances », in *Goya graveur*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue du 13 mars au 8 juin 2008, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la ville de Paris, Paris, Nicolas Chaudun, Paris Musées, 2008, p. 131.

⁵ L'expression est empruntée au titre du roman de Marguerite YOURCENAR, *L'Œuvre au noir*, Paris, Gallimard, 1968.

réflexions qu'André Rouillé nous livre en 1989, dans son article « Figures de l'horreur »⁶, puis en 2008, sur les possibilités de représentation visuelle de la barbarie, ses enjeux et ses limites. Selon lui, l'horreur qui, par nature, se donne comme impensable et inimaginable présente un véritable défi pour l'art. Dès lors, il nous rappelle comment « la question de l'irreprésentable (ou de "l'imreprésentable" de Jean-François Lyotard) fait place à celle de la distance représentative : la posture éthique vis-à-vis des faits, et esthétique vis-à-vis des matériaux mobilisables (mots, concepts, images) pour en rendre compte »⁷. Nous nous interrogerons donc sur les procédés plastiques mis en œuvre par Goya, et tenterons d'en appréhender toute la modernité, la force transgressive, notamment dans le primat accordé au corps, à cette mise à nu du corps violé, mutilé, soumis à toutes les formes de barbarie (corps pendus, lynchés, empalés, ou encore amoncelés dans des fosses). Nous pointerons en particulier cette double finalité qui anime l'ensemble des gravures : donner à voir et dénoncer.

Il s'agit de revisiter ce corpus et la problématique de la dénonciation de l'horreur en considérant deux aspects chez Goya : d'une part, l'art de la fantasmagorie, et d'autre part, une modernité esthétique, un « nouveau regard » que l'on pourra qualifier de « pré-photographique ». C'est d'ailleurs sous le signe du photographique que s'inscrivait l'exposition de la Chalcographie nationale de l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando de 2008 consacrée à Goya « *Cronista de todas las guerras. Goya, los Desastres y la fotografía de guerra* », lors de la célébration du bicentenaire de la guerre d'Indépendance ; la série des *Desastres* étant considérée comme la genèse du photojournalisme. Cette exposition itinérante, dirigée par le sculpteur Juan Bordes Caballero, a été, par la suite, présentée à travers le monde, entre autres, à Beyrouth, Belgrade, Berlin, Shanghai, Londres, Bordeaux⁸...

⁶ André ROUILLÉ, « Figures de l'horreur » [Editorial], « Un Combat photographique en Crimée », *La Recherche photographique*, juin 1989, n° 6, p. 5-7.

⁷ *Id.*, « Figures de l'horreur », ParisArt [en ligne], consulté le 1^{er} février 2017, <http://www.paris-art.com/figures-de-lhorreur/>.

⁸ Voir le site du Musée d'Aquitaine. <http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/evenement/exposition-goya-chroniqueur-de-toutes-les-guerres>, consulté le 1^{er} février 2017. Pour plus de

Si, au premier regard, ces deux pôles peuvent paraître antinomiques, la fantasmagorie convoquant des apparitions surnaturelles, aux antipodes de cette volonté de témoignage et d'ancrage de l'œuvre dans une époque donnée, en réalité les deux versants s'auto-alimentent et s'entremêlent chez l'artiste. Baudelaire l'avait bien perçu, qui soulignait déjà :

Nul n'a osé plus que lui dans le sens de l'absurde possible. Toutes ces contorsions, ces faces bestiales, ces grimaces diaboliques sont pénétrées d'*humanité*. [...] En un mot, la ligne de sature, le point de jonction entre le réel et le fantastique est impossible à saisir [...] ⁹.

Un siècle, plus tard, c'est André Malraux qui en propose une lecture semblable : « Ce qu'on appelle le réalisme de Goya lui est moins donné — comme le prétend chacun — et lui-même ! — par l'observation, qu'apporté par le fantastique »¹⁰.

Au travers de cette étude, il s'agit de mettre en exergue également la prégnance des dispositifs optiques dans l'Espagne des XVIII^e et XIX^e siècles, ces instruments considérés comme pré-photographiques ou pré-cinématographiques qui constituent, comme l'a souligné Régis Debray, une sorte « d'inconscient visuel »¹¹, un imaginaire de l'optique susceptible d'influer dès lors sur les productions artistiques de l'époque. S'inscrivant dans la même perspective que les études de Fontanella Lee, Bernardo Riego, Rebecca Haidt ou encore Jesusa Vega, cette réflexion entend revaloriser ces « machines de vision »¹², et mettre en avant leur

précisions sur cette exposition, on pourra se référer également au site de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/actividades/exposiciones/goja-cronista-de-todas-las-guerras>, consulté le 1^{er} février 2017. Cf. le Catalogue de l'exposition de Juan BORDES CABALLERO (commissaire de l'exposition), *Goya, cronista de todas las guerras: Los Desastres y la fotografía de guerra. Goya, chronicler of all war: the Disasters and the photography of war*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno (15 mai - 13 septembre 2009), 2009.

⁹ Charles BAUDELAIRE, « Quelques caricaturistes étrangers », *Le Présent*, 15 octobre 1857, *Baudelaire 1857-1870*, II, p. 569-570. Référence donnée par Juliet WILSON-BAREAU, « Goya maître-graveur : technique et esthétique », in *Goya graveur, op. cit.*

¹⁰ André MALRAUX, *Saturne. Essai sur Goya*, Paris, Nrf, La Galerie de la Pléiade, 1950, p. 32.

¹¹ Régis DEBRAY, *Vie et Mort d'une image*, Paris, Gallimard, 1997, p. 373 : « Chaque époque a un inconscient visuel, foyer central de ses perceptions (le plus souvent inaperçu lui-même) [...] ».

¹² L'expression est empruntée à Paul VIRILIO dans son ouvrage *La Machine de vision*, Paris, Galilée, 1988.

fonction. C'est d'ailleurs sous cet angle de l'optique et de la photographie naissante que nous avons déjà revisité la littérature espagnole du XIX^e siècle, marquée du sceau du *costumbrismo*, dans des travaux de thèse datant de 2004¹³.

Enfin, nous nous demanderons si, au-delà des aspects que nous avons soulignés, la force des gravures de Goya ne provient pas du fait que les scènes données à voir convoquent aussi des motifs iconographiques classiques, appartenant notamment à un répertoire religieux, traités ici sur un mode qui n'est plus transcendant, mais qui reflète la souffrance humaine dans tout ce qu'elle a de plus vil et de plus cruel. Nous nous interrogerons sur les éléments qui confèrent à ces estampes une dimension universelle.

La fantasmagorie : le corps projeté et transfiguré

Relevons, tout d'abord, l'essor des dispositifs optiques et des spectacles auxquels ceux-ci donnent lieu dans l'Europe des XVIII^e et XIX^e siècles, avant l'apparition de la photographie (des *tutuli mundi* ou *mundo nuevo*, sortes de cosmoramas portables, aux panoramas et dioramas, en passant par la lanterne magique, le microscope solaire ou encore la fantasmagorie) et qui s'inscrivent dans le registre des divertissements populaires, tout en symbolisant l'avancée de la science et des techniques. Jonathan Crary a mis en évidence ce rapport métaphorique de l'œil humain à l'œil de la machine, qui revêt une importance toute particulière à cette époque¹⁴. À partir de ces travaux, François Brunet a souligné un changement dans le rapport au monde que supposent ces instruments : du subjectivisme de l'observateur au paradigme de l'objectivité avec la photographie naissante¹⁵.

La fantasmagorie, à l'instar de la plupart de ces appareils d'optique, relève de la technique de la *camera obscura*. Du grec *fantasma*, « apparition », « fantôme », et *agoreuein*, « parler en public », d'où « parler aux fantômes » ou les « appeler », elle se

¹³ Corinne CRISTINI, « Émergence et rôle de la photographie dans la littérature espagnole de 1839 au début des années 1870 », thèse soutenue le 13 novembre 2004 à l'Université Paris-Sorbonne (sous la direction de Sadi LAKHDARI). Cf. *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 35-1, 2005, p. 330-333.

¹⁴ Jonathan CRARY, *The Techniques of the Observer*, Cambridge/London, The MIT Press, 1990.

¹⁵ François BRUNET, *La Naissance de l'idée de photographie*, Paris, PUF, 2000, p. 28 « [...] pour Crary, la photographie et l'objectivisme qui lui est associé au XIX^e siècle seraient presque une régression ».

définit, selon le *Littré*, comme « l'art de faire voir des fantômes, c'est-à-dire de faire paraître des figures lumineuses au sein d'une obscurité profonde [...]. Cela se fait au moyen d'une lanterne magique mobile qui vient former les images sur une toile que l'on voit par derrière ». Améliorant la technique de la primitive lanterne de Kircher, Étienne-Gaspard Robertson (*de son vrai nom, Étienne-Gaspard Robert*) dépose un brevet en 1799 pour son « fantoscope ». Si le dispositif de la lanterne magique, situé face au support de projection, était nettement visible pour les spectateurs, en revanche, dans le procédé de la fantasmagorie, l'appareil du « fantoscope » était dissimulé derrière un grand écran translucide. Rappelons qu'au milieu du public, le « fantasmagorien », par ses gestes et sa voix, animait le spectacle, tandis que ses assistants, répartis dans la salle, de part et d'autre de l'écran, se chargeaient de l'éclairage et de la projection de scènes diaboliques et monstrueuses.

Jesusa Vega, qui s'est intéressée à l'introduction de cette technique en Espagne, en retrace l'historique dans son ouvrage *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada* datant de 2010¹⁶ ; en s'appuyant sur les travaux de J. E. Varey, elle nous rappelle qu'avant la venue de Robertson à Madrid, dans les années 1820, d'autres « fantasmagores » (ou « fantasmagoriens ») opéraient déjà dans la capitale depuis le début du XIX^e siècle. Les nombreuses références qui paraissent dans le journal *Diario de Madrid*¹⁷, dans la première moitié du XIX^e, témoignent de la fréquence de ces spectacles et de l'engouement du peuple pour le trompe-l'œil et l'illusion, un réel en quelque sorte « recomposé », « fictionnalisé ».

¹⁶ Jesusa VEGA, *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada*, Madrid, Consejo superior de investigaciones científicas, Polifemo, 2010, p. 474-481.

¹⁷ Voir, à ce propos, l'article de Juan CARRETE PARRONDO, « De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto », in *Goya y su contexto*, Actas del seminario internacional celebrado en la Institución « Fernando el Católico » los días 27, 28, y 28 de octubre de 2011, Saragosse, Institución Fernando el Católico, 2013, p. 239-246.



« Tuti li mundi » (C 71), c. 1803-1824, crayon noir et encre de Chine sur papier, 20,7 x 14,4 cm
© The Hispanic Society of America (A3314)



« Miran lo que no ben » (G 2), c. 1824-1828, crayon noir et encre de Chine sur papier, Musée de l'Hermitage¹⁸

Les dessins de Goya représentant des scènes de *tuti li mundi* (« *Tutilimundi* », 1814-1823, ou « *Miran lo que no ben [sic]* », 1824-1828) rendent compte de l'importance que l'artiste leur accorde comme phénomène social, ce primat conféré au « voir » ou à son absence, thématique clé qui prend un relief particulier dans les *Desastres*, et notamment au travers de légendes emblématiques telles que « *No se puede mirar* » (planche 26). N'est-ce pas une façon en filigrane d'interpeler le spectateur et de le contraindre à devenir en quelque sorte « voyeur », à voir justement ce qu'il voudrait occulter ou ignorer ? Si des rapprochements entre l'art de Goya et la fantasmagorie ont déjà été établis — on rappellera, entre autres, les travaux de Claude Ferment, *Goya et la fantasmagorie*¹⁹ (1957), ceux de Priscilla E. Müller sur les *Pinturas Negras*,

¹⁸ Selon Pierre GASSIER (*Les Dessins de Goya. Les Albums (I)*, Fribourg, Office du livre, 1973, p. 559), le dessin a été détruit en 1945 à Berlin. Il appartenait à l'ancienne collection Gerstenberg (GW1712). https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Miran_lo_que_no_ven_Goya_ca.1825.jpg

¹⁹ Claude FERMENT, « Goya et la fantasmagorie », *Gazette des Beaux-Arts*, n° 140, 1957, p. 223-226. Cité par J. VEGA dans *Ciencia, arte e ilusión en la España ilustrada, op. cit.*

de 1984²⁰, et enfin, dans les années 2000, ceux de Wendy Bird²¹, de Jesusa Vega²² (2010) et de Juan Carrete Parrondo²³ (2011), en revanche l'étude des *Desastres* dans cette perspective semble plus novatrice, dans la mesure où la représentation de faits historiques relatifs à la guerre d'Indépendance espagnole ne semble a priori convoquer ni l'univers de l'illusion ni celui de la magie. Nous pouvons nous demander jusqu'à quel point les atrocités de la guerre et le paroxysme dans l'horreur rejoignent la monstruosité fantasmagorique en lui conférant une dimension plus dramatique encore, puisqu'il ne s'agit plus ici de spectres mais de la barbarie des hommes.

La troisième partie de la série des *Desastres*, les dénommés *Caprichos enfáticos* (*Caprices emphatiques*, n° 65 à 82) semblent, tout d'abord, les plus propices à s'inscrire dans la thématique fantasmagorique, renouant avec la série des *Caprichos* de 1799, et annonçant les *Disparates* (1815-1823) ou encore les *Pinturas Negras* (1819-1823). Sur la gravure n° 72, « *Las resultas* », on retrouve l'un des motifs récurrents chez Goya, celui des animaux de la nuit, et tout particulièrement le vol des chauves-souris. Celles-ci viennent s'abattre sur un sujet, au premier plan, et lui sucer le sang. Rappelons que l'une des caractéristiques des spectacles de fantasmagorie consistait justement à représenter des images spectrales en mouvement, en donnant l'impression aux spectateurs qu'elles s'élançaient sur eux. Le *Diario de Madrid* du 20 mai 1810 en fait état :

Les illusions propres à la fantasmagorie, ainsi que l'excellente et nouvelle scène des oiseaux nocturnes, où les spectateurs observeront que lesdits oiseaux se rapprochent d'eux, et croyant

²⁰ Priscilla E. MÜLLER, *Goya's Black Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*, New York, Hispanic Society of America, 1984.

²¹ Wendy BIRD, « Optical Entertainments in Madrid in the time of Goya », *New Magic Lantern Journal*, n° 2, 2002, p. 19-22. *Id.*, « Robertson in Madrid », *New Magic Lantern Journal*, IX, n° 4, 2003. *Id.*, « Oh monstrous lamp! Wendy Bird examines the special effects in Goya's a scene from *El Hechizado por Fuerza* in the National Gallery, London », *Apollo*, mars 2004.

²² J. VEGA, *op. cit.*

²³ J. CARRETE PARRONDO, « De dibujos, estampas y fantasmagorías en la vida de Goya. Apuntes para un seminario sobre Goya y su contexto », *op. cit.*

qu'ils en sont véritablement, ils les chasseront de la main, et ces derniers quitteront ce lieu pour un autre²⁴.



Desastres n° 72, « Las resultas »
© Trustees of the British Museum

Cette même atmosphère lugubre, marquée par la présence de chauves-souris qui se devinent sous d'épaisses hachures dans la partie droite de la gravure, imprègne la première estampe de la série aux accents fortement prophétiques : « *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* ». Celle-ci s'apparente au corpus des *Caprichos enfáticos*, et fut réalisée vraisemblablement à la même époque, vers 1814. À l'image de la chauve-souris est associée une figure corollaire, celle du vampire.

La gravure n° 71, qui constitue une sorte de diptyque avec la n° 72 « *Contra el bien general* », représente un personnage hybride, mi-homme, mi-animal, dont les doigts sont devenus des griffes, et les oreilles, des ailes de chauve-souris. Elle annonce d'ailleurs l'idée de métamorphose et de monstruosité, une forme de vampirisation

²⁴ Nous traduisons : « *Las ilusiones de fantasmagoría, y la primorosa y nueva escena de las aves nocturnas en la que los espectadores advertirán que dichas aves se les acercan a la vista, y creyendo que verdaderamente lo son, irán a separarlas con la mano, y desaparecerán de un lugar a otro* ». *Diario de Madrid*, 20 mai 1808, cité par J. CARRETE PARRONDO, *op. cit.*, p. 244.

dont rend compte la gravure n° 72. La critique a perçu le plus souvent dans cette représentation le symbole de l'obscurantisme des hommes d'Église qui, avec le retour au pouvoir du roi Ferdinand VII, prônent un discours allant à l'encontre des idées libérales de la Constitution de Cadix de 1812, et donc à l'encontre du peuple espagnol.



Desastres n° 71, « Contra el bien general »
©Trustees of the British Museum

Remarquons que la dimension historique, politique et sociale propre aux *Desastres de la guerra* ainsi que leur visée dénonciatrice caractérisent également le répertoire des fantasmagories. Juan Carrete Parrondo, qui s'est penché sur les différentes annonces du *Diario de Madrid* relatives à ces spectacles, nous rappelle celle du 30 novembre 1809 qui mentionnait les portraits d'hommes célèbres²⁵, ou encore celle du 29 mai 1814 faisant référence à l'apparition de la figure du monarque Ferdinand VII²⁶. Par ailleurs, la première partie des sessions de Robertson, lors du *Trienio liberal* (1820-1823), intégraient toujours ce qu'il dénommait la « Galerie

²⁵ *Ibid.*, p. 244.

²⁶ *Ibid.*, p. 245.

Historique » dans laquelle défilait les figures de personnages importants d'Espagne et d'ailleurs²⁷.

Si, à la lecture de l'article de Priscilla Müller, Bernardo Riego suggère un rapprochement entre l'un des personnages « types » du répertoire fantasmagorique, celui de la « *monja con el puñal ensangrentado* » (« la nonne au poignard sanglant ») et la scène diabolique du *Saturno* des *Pinturas Negras*²⁸, il serait intéressant, à la lumière de ces remarques, de s'arrêter sur l'une des dernières gravures de la série, la n° 81, « *Fiero monstruo* », sur laquelle un monstre hideux engloutit dans sa gueule ou bien régurgite-t-il des êtres humains nus miniaturisés, telle une allégorie de la boucherie de la guerre, ou encore une allusion symbolique au pouvoir politique.



Desastres n° 81, « *Fiero monstruo* »
©Trustees of the British Museum

Comment ne pas songer alors, face à l'incarnation du monstrueux, à un poème écrit par Paul Verlaine en 1868 et intitulé « Le Monstre » ?

²⁷ Voir Bernardo RIEGO AMÉZAGA, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Ed. Universidad de Cantabria, 2001, p. 76.*

²⁸ *Ibid.*, p. 77.

J'ai rêvé d'une bête affreuse et d'un grand nombre
 De femmes et d'enfants et d'hommes que dans l'ombre
 D'une nuit sans étoile et sans lune et sans bruit
 Le monstre dévorait ardemment, et la nuit
 Était glacée, et les victimes dans la gueule
 Du monstre s'agitaient et se plaignaient, et seule
 La gueule, se fermant soudain, leur répondait
 Par un grand mouvement de mâchoires²⁹.

L'imaginaire mortifère que Goya projette dans son œuvre des *Desastres* peuplée de figures monstrueuses est aussi celui des fantasmagories. Outre les animaux nocturnes, ce sont les apparitions, les spectres et les squelettes, répertoire privilégié des spectacles d'optique, qui peuplent également les estampes goyesques.



Desastres n° 69, « Nada. Ello dirá »
 ©Trustees of the British Museum

²⁹ Paul VERLAINE, « Le Monstre », poème publié le 28 septembre 1868 dans *Le Nain Jaune*.

La gravure n° 69, « *Nada. Ello dirá* », très différente du dessin préparatoire à la sanguine, en offre un exemple. Au premier plan, un squelette, qui semble s'extraire de sa sépulture, tient de sa main décharnée un papier où est inscrit « *Nada* », rien, traduisant l'idée du néant, de la vacuité de l'existence, comme l'est l'image de la guerre. Autour de lui, des ombres maléfiques ; sur la partie droite de la gravure, du fond de l'image, surgit un groupe de créatures démoniaques grimaçantes qui s'avancent vers lui et semblent pousser des hurlements.

L'extrême cruauté de la guerre métamorphose les traits des combattants qui portent en eux les stigmates de leur future mort, comme cela transparait sur la planche n° 3, « *Lo mismo* ». C'est la mort, qu'elle soit réelle ou allégorique, celle qu'incarne aussi la barque de Charon dans les spectacles de fantasmagories, qui rôde partout et traverse l'ensemble du corpus de la série des *Desastres*, notamment les deux premières parties concernant les scènes de guerre et de famine. Défilent alors les images des corps amoncelés des charniers, des corps soumis à toutes sortes de tortures dans une mise en scène macabre, des corps squelettiques et agonisants. Une atmosphère mortifère et pesante imprègne la planche n° 62 intitulée « *Camas de la muerte* », où les lits, devenus linceuls, sont dominés par la présence d'un être fantomatique au corps et à la tête en partie cachés par une ample cape, préfigurant l'image spectrale de la « faucheuse », motif récurrent des fantasmagories, dans le « *Disparate de miedo* » de 1815-1824.



Desastres n° 62, « Camas de la muerte »
©Trustees of the British Museum



Disparates n° 2, « Disparate de miedo »
©Trustees of the British Museum

Il conviendrait également d'établir un parallèle entre les planches des *Desastres* (de la 31 à la 39, l'une des plus sordides de la série, « *Grande hazaña! Con muertos!* ») qui montrent des corps pendus, émasculés, empalés, décapités et dépecés, et certaines séances de fantasmagorie axées sur les corps mutilés et fragmentés, comme le spectacle du « *Descuartizado* »³⁰ ou encore « la tête du géant Goliath »³¹, motif classique d'inspiration caravagiste. Par ailleurs, cet imaginaire obscur, mêlant illusion et cruauté réelle, constitue également l'univers de Giovanni Battista Piranesi, dit Le Piranèse, marqué par ses *Prisons imaginaires* (*Carceri d'invenzione*), une série d'estampes réalisée dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les dédales et autres labyrinthes ouvrent sur des espaces monstrueux dans lesquels les corps des condamnés sont soumis à toutes les formes de supplice. Les eaux-fortes intitulées « L'homme au supplice », « La roue géante », « La plate-forme aux prisonniers » en sont des exemples probants.

Au-delà de cet imaginaire commun que partagent les gravures goyesques et les spectacles de fantasmagorie, l'intérêt est de voir comment ces deux modes d'expression semblent animés par une même finalité. Chez Goya, il ne s'agit pas uniquement de donner à voir mais de dépasser par la critique, de dénoncer ; telle est la fonction assignée également à la fantasmagorie, comme l'a souligné Robertson à maintes reprises, notamment dans ses *Mémoires*³². Ces spectacles répondaient, certes, au goût romantique de l'époque, mais ils témoignaient avant tout de l'avancée de la science et se voulaient œuvres de la raison ; le but étant donc de combattre la crédulité du peuple attaché à des traditions et des superstitions, et de s'élever contre le fanatisme. Un article du *Semanario Pintoresco* de 1837 s'en fait l'écho :

La fantasmagorie, en nous donnant à voir ses spectres et ses fantômes, non comme des apparitions surnaturelles, ni comme le

³⁰ J. CARRETE PARRONDO, *op. cit.*, p. 245. Spectacle mentionné dans le *Diario de Madrid* du 15 novembre 1815.

³¹ *Ibid.*, cité dans le *Diario de Madrid* du 7 janvier 1816.

³² Étienne Gaspar ROBERTSON, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien aéronaute E. G. Robertson*, Paris, Chez l'auteur et à la librairie de Wurtz, 1831-1833, 2 vols (notamment p. 321-322, vol. 2).

fruit d'un pacte diabolique, ni de tout autre sortilège, mais comme une expérience de physique expérimentale, obtenue grâce à certains effets de la lumière soumise aux lois de l'optique, ne peut qu'avoir fortement contribué à la destruction des croyances superstitieuses³³.

Au-delà de leur valeur documentaire et testimoniale, les estampes de Goya ne cristallisent-elles pas également les peurs et les angoisses d'une époque, à la manière des spectacles de fantasmagorie ?

La modernité du regard chez Goya : captations du corps violenté et torturé

Chez Goya, comme on l'a vu, la représentation du corps humain est sujette à des déformations qui l'animalisent et le diabolisent, son art se faisant ainsi caricature. On assiste, dans l'ensemble du corpus, à une déshumanisation, à une dépossession de l'identité, que celle-ci se traduise par l'hybridité des êtres représentés – tel est le cas des *Caprichos enfáticos* – ou par la nudité, le dépouillement, l'humiliation et la dégradation, par toutes les formes de violence et de torture qui sont infligées à l'individu et à son corps. L'imprégnation du fantastique, caractéristique de son œuvre, est étroitement liée chez lui à un autre élément qui peut sembler aux antipodes de cet univers imaginaire, mais qui, en réalité, le complète et l'enrichit : sa volonté de restituer des scènes propres à la réalité de son temps et d'en témoigner, ce qui transparaît plus nettement encore dans un corpus comme celui des *Desastres de la guerra*. André Malraux l'avait bien perçu, nous rappelant que l'œuvre de l'artiste aragonais est aussi celle d'un rationaliste³⁴.

Lorsqu'on consulte l'iconographie sur l'occupation napoléonienne en Espagne, on comprend à quel point l'œuvre gravé de Goya se distingue des productions de ses contemporains : par exemple, celle de Tomás López Enguídanos, *Dos de mayo de*

³³ Cité par B. RIEGO AMÉZAGA, *La construcción social de la realidad*, op. cit., p 77. Nous traduisons : « *La fantasmagoría ofreciéndonos sus espectros y fantasmas, no como apariciones sobrenaturales, ni debido a un pacto diabólico u otra especie de sortilegio, sino como un experimento de física experimental producido por medios de ciertos efectos de la luz sometida a las leyes de la óptica, no puede menos de haber contribuido muchísimo a la destrucción de las creencias supersticiosas* ».

³⁴ André MALRAUX, *Saturne. Le destin, l'art et Goya*, Paris, Gallimard (nouvelle édition revue et corrigée), 1978, p. 82.*

1808, de 1813, ou encore celle de Zacarías Velázquez et Juan Carrafa, *Horrible sacrificio de inocentes víctimas, Fusilamientos del 2 de Mayo en el Paseo del Prado de Madrid*³⁵. Même si l'on retrouve la retranscription de scènes prégantes d'une histoire commune, à savoir la représentation du combat acharné du peuple espagnol contre l'envahisseur ou encore les fusillades, leur traitement esthétique diffère nettement chez Goya qui, rompant avec le style narratif de l'événement et le mythe des héros, offre aux spectateurs l'image désolée du chaos et l'expression de l'horreur dans ce qu'elle a de plus vil. Parmi tous les éléments qui participent de la modernité goyesque, notamment le choix de donner à voir l'après-guerre, ses conséquences, la dénonciation de la barbarie, l'importance accordée aux femmes et aux enfants dans la guerre, nous nous sommes penchée essentiellement sur ceux qui relèvent d'une sensibilité ou d'une intuition du regard que l'on pourrait qualifier de « pré-photographique », ce que Valeriano Bozal a défini comme « une philosophie du regard » (« Goya comme “peintre philosophe” dans un sens différent : il est philosophe par son regard, non par son érudition, ou au-delà de son éventuelle érudition [...] »³⁶).

Ce qui représentait habituellement le premier plan des scènes de bataille dans l'iconographie traditionnelle, à savoir, selon le *Traité de peinture* de Léonard de Vinci, les corps étendus, les chevaux, les selles et les armes diverses³⁷, a pris ici un relief particulier et s'est resserré pour constituer désormais le plan principal des scènes des *Desastres*. En l'absence de la représentation du combat en soi, qui le plus souvent dans l'histoire de l'art revêt un caractère magnifié et épique, à portée patriotique — ce que Carlos Serrano a analysé tout particulièrement dans un article

³⁵ On pourra citer également la gravure de José Ribelles et d'Alejandro Blanco, *Dos de mayo de 1808*, datant de 1814.

³⁶ Nous traduisons : « *Goya como “pintor filósofo” en un sentido diferente: es filósofo en su mirada, no en su erudición, o más allá de su eventual erudición [...]* ». Valeriano BOZAL, *Pinturas negras de Goya*, Alcobendas, Tf. Editores, 1997, p. 108.

³⁷ Léonard DE VINCI, *Traité de la peinture de Léonard De Vinci (Trattato della pittura)*, précédé de la vie de l'auteur et du catalogue de ses ouvrages, avec des notes et observations, par Pierre-Marie Gault de Saint-Germain. Nouvelle édition, ornée de figures d'après les originaux du Poussin et d'autres grands maîtres, Paris, Perlet, 1803, p. 81-83.

au titre emblématique « Que la guerre était jolie ! »³⁸, l'image des corps sans vie et des restes de la bataille (privés en quelque sorte de contextualisation) offre non seulement une vision chaotique de la guerre, mais en dénonce toute la cruauté et l'absurdité.

L'une des rares gravures à montrer les soldats de l'armée française à cheval (la n° 17 « *No se convienen* »), les représente excentrés, dans la partie gauche de l'image, dépourvus de toute grandeur, témoignant de l'incompétence et de la désorganisation des opérations militaires. La scène ne reflète de toutes parts que confusion et chaos : deux cadavres gisent au sol, l'un au premier plan, et l'autre, au second, dans une position centrale, alors qu'au lointain, surgit la masse formée par les combattants qui se livrent à un « corps à corps » acharné.



Desastres n° 17, « No se convienen »
©Trustees of the British Museum

³⁸ Carlos SERRANO, « Que la guerre était jolie ! (représentations espagnoles de la guerre du XIX^e siècle) », in *La violence en Espagne et en Amérique (XV^e-XIX^e siècles)*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, coll. « Iberica », 1997, p. 95-107.

Outre l'image transgressive du corps militaire, s'il est un élément souvent évoqué par la critique pour rendre compte de la modernité des *Desastres*, et suggérer un possible rapprochement avec la future technique photographique, c'est la volonté de l'artiste de témoigner, de faire de ses gravures « une trace visuelle », ce que traduisent les légendes suivantes : « *Yo lo vi* », planche 44, ou encore « *Así sucedió* », planche 45, proches de ce qu'un siècle et demi plus tard, Roland Barthes, désignera comme le « *ça a été* » qui, selon lui, représente l'essence, le noème de la photographie. On assiste au passage subtil d'une œuvre de commande, officielle Goya entreprit le voyage à Saragosse, en octobre 1808, à la demande du général Palafox pour « voir et examiner les ruines de la cité afin de peindre la gloire de ses habitants »³⁹ à une production intime, personnelle, d'un artiste profondément meurtri par la souffrance humaine. Dans son ouvrage *Devant la douleur des autres*, Susan Sontag a souligné tout particulièrement cette sensibilité de l'œuvre goyesque qui constitue un tournant dans l'histoire de l'art⁴⁰. Si Goya reprend un thème précis qui permet, en dehors de la sphère du religieux, de dénoncer l'atrocité de la douleur, à savoir « les souffrances endurées par une population civile à la merci d'une armée victorieuse qui s'adonne au saccage »⁴¹, le traitement et les procédés dont il use dans ces images sont novateurs et transgressifs. La cruauté des hommes se révèle sauvagement, sans transcendance apparente, visant à « réveiller, choquer, blesser le spectateur »⁴² comme le fait remarquer vivement Susan Sontag.

L'urgence, la nécessité que Goya ressent à témoigner fait songer à celle qui animera quelques années plus tard les photographes reporters. Rappelons la pénurie de matériel pendant la guerre d'Indépendance et la difficulté pour l'artiste de se procurer de bons cuivres. Celui-ci en vint alors à sacrifier deux de ses plus belles plaques sur lesquelles il avait représenté des paysages pour y graver de son sceau les atrocités qui l'avaient bouleversé.

³⁹ Monographique sur Goya, *Dossier de l'art*, n° 151, avril 2008, p. 53.

⁴⁰ Susan SONTAG, *Devant la douleur des autres* [*Regarding the Pain of Others*], trad. de l'anglais par Fabienne Durand-Bogaert, Paris, C. Bourgois, 2003, p. 52-53.

⁴¹ *Ibid.*, p. 50-51.

⁴² *Ibid.*, p. 52.

Il nous appartient de voir, à présent, comment le point de vue et le traitement adoptés par Goya dans les *Desastres* annoncent la modernité photographique, qu'il s'agisse de l'impression d'instantanéité de la représentation, ce que nous nommerons « le coup de la coupe » pour reprendre l'expression de Philippe Dubois⁴³, de l'art du gros plan et du détail, ou encore de l'importance accordée au « hors-champ ».

La gravure n° 12 (« *Para eso habéis nacido* ») est emblématique de cette instantanéité de la représentation qui caractérise la série des *Desastres*, plus proche de la captation sur le vif de l'image des charniers, que de l'élaboration graphique ou picturale en différé. Le seul personnage encore vivant qui se détache au-dessus du tas de cadavres, Goya nous le donne à voir au moment même où il vomit ; étant donné sa position, le corps penché prêt à tomber, les bras écartés, suggère-t-il un homme à l'agonie sur le point de rejoindre ses compagnons morts qui jonchent le sol, ou bien reflète-t-il la réaction de l'individu, son profond dégoût, face au spectacle macabre qui s'offre à lui ?



⁴³ Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique* (essentiellement le chapitre 4, « Le coup de la coupe »), Paris, Nathan, 1990.

Desastres n° 12, « Para eso habéis nacido »
 ©Trustees of the British Museum

Sur la planche 18 « *Enterrar y callar* », deux êtres, un homme et une femme, situés sur une hauteur, semblent se couvrir le visage, et plus particulièrement le nez, certainement pour ne pas respirer la puanteur qui se dégage de ces champs de cadavres nus, perçus comme en contre-plongée, et dont le paysage semble regorger. Cette scène est là encore saisissante par l'impression d'authenticité qu'elle suscite. La modernité chez Goya tient aussi à la présence, au sein de ces gravures, d'un personnage faisant office de « spectateur-témoin », un destinataire « intradiégétique » en quelque sorte, auquel les spectateurs « extradiégétiques » que nous sommes tendraient à s'identifier. Goya joue sur les contrastes que lui offrent les techniques de l'eau-forte et de l'aquatinte pour mettre en lumière les corps des victimes qui se détachent sur des zones marquées par l'intensité du noir.



Desastres n° 18, « Enterrar y callar »
 ©Trustees of the British Museum

Sur la gravure n° 44, « *Yo lo vi* », l'artiste traduit l'effroi et la panique d'un peuple fuyant à toute hâte un danger imminent, invisible pour le spectateur, mais dont la source se trouverait sur la gauche des sujets représentés et donc à droite de l'image, étant donné la direction des regards, les gestes, et le mouvement de repli de la population qui est suggéré. Notons un détail important, au premier plan : une mère, qui porte un nouveau-né sur l'épaule, se dirige en sens contraire pour récupérer son autre enfant. Or, la menace n'est pas représentée sur la gravure, ce qui ouvre dès lors sur l'espace du « hors-champ » accentuant la tension dramatique de la scène. Soulignons d'ailleurs que, dans certaines des planches des *Desastres*, Goya use de ce procédé consistant à se focaliser sur le corps des victimes et à uniformiser ou laisser dans l'ombre les figures des soldats meurtriers, voire à les effacer.



Desastres n° 44, « *Yo lo vi* »
©Trustees of the British Museum

C'est le cas en particulier de ces gravures : la n° 2 « *Con razón o sin ella* », la n° 15 « *No hai [sic] remedio* », la n° 26 « *No se puede mirar* », qui sont étroitement liées à l'œuvre magistrale du *Tres de mayo de 1808 en Madrid* de 1814, qu'elles annoncent. Goya s'attache au motif des soldats, qui, tous alignés, le visage penché et dissimulé,

fusils et baïonnettes au poing, ne forment plus qu'un seul corps déshumanisé, telle une machine de guerre.

À la différence de la gravure n° 2 (« *Con razón o sin ella* ») et du tableau du *Tres de mayo*, sur les gravures n° 15 et 26, on ne voit plus pointer, dès lors, que l'extrémité des fusils ou des baïonnettes qui entrent dans le champ de la représentation. La tension créée par ce « champ aveugle », par la présence suggérée de l'ennemi et son absence effective dans le cadre de la représentation, rend la tragédie plus palpable encore, chargée d'émotion, conférant au document une dimension universelle. Goya ne semble plus recomposer le réel dans son ensemble mais en saisir sur le vif une vision fragmentaire, le geste de l'artiste se rapprochant dès lors de celui de l'opérateur photographe qui intervient tout à la fois dans le *continuum* temporel et spatial.



Desastres n° 15, « No hai remedio »
©Trustees of the British Museum



Desastres n° 26, « No se puede mirar »
©Trustees of the British Museum

Comme l'a mis en exergue Philippe Dubois : « Temporellement, en effet, [...] l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle, la durée, en n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue »⁴⁴. C'est donc une nouvelle appréhension de l'espace et du temps que propose Goya, une esthétique de la fragmentation et du décentrement, transgressive dans l'histoire de l'art du début du XIX^e siècle.

La gravure n° 15 (« *Y no hai [sic] remedio* ») est l'une de celles qui a le plus d'affinités avec le *Tres de mayo* ; la notion de « *punctum temporis* » prend tout son sens ici. Trois « temporalités » s'y trouvent condensées : l'image du fusillé, à droite, au premier plan (qui figurera, à gauche, sur la peinture, corps gisant dans son propre sang) représente ce qui vient d'avoir lieu, au centre et de trois quarts, la figure lumineuse du martyr, garroté et yeux bandés (il deviendra le personnage christique, incarnant la résistance sur le tableau du *Tres de mayo*), symbolise

⁴⁴ Philippe DUBOIS, « Le coup de la coupe. La question du temps dans l'acte photographique », *Les Cahiers de la photographie* 8. Numéro spécial 2, L'Acte photographique (Colloque de la Sorbonne), 4^e Trimestre 1982, p. 58.

l'instant – probablement celui de la fusillade en soi –, enfin, la perspective, au loin, laisse entrevoir les autres condamnés et les pelotons d'exécution, annonçant ce qui va advenir. Ces images entrent alors en résonance avec d'autres, comme la photo du condamné à mort, Lewis Payne, attendant sa pendaison dans sa cellule ; cliché pris par Alexander Garder en 1865⁴⁵ et qui, selon Barthes, incarnerait pleinement le *punctum* : « Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu »⁴⁶.

S'il est une autre gravure qui inspira certainement Picasso dans la réalisation de son tableau *El Osario* de 1944-1945, c'est celle intitulée « *Estragos de la guerra* », planche 30, l'une des seules images des *Desastres* à montrer un intérieur ravagé, éventré par une explosion. Les corps gisant à terre – on devine deux hommes, une femme et un nouveau-né – sont contorsionnés, démembrés, comme disloqués et enchevêtrés, véritable chair à canon ; c'est l'horreur qui s'abat sur un foyer, au cœur de son intimité. Cette impression de captation de l'instant est étroitement liée à la représentation, quasiment au centre de la gravure, d'un corps féminin opérant sa chute lors de l'effondrement de l'habitation. Julia Kristeva nous rappelle que « cadavre » vient de « *cadere*, tomber » désignant « ce qui a irrémédiablement chuté, cloaque et mort »⁴⁷.

Les objets, notamment un fauteuil, se retrouvent en suspension, dans une vision presque fantasmagorique. Dans le passage du dessin à l'eau-forte, la scène a atteint son paroxysme dans la représentabilité de l'horreur extrême. L'effet d'instantanéité, de suspension brutale du mouvement et de la vie, auquel s'ajoute la présence, au premier plan, du corps sans vie d'un nourrisson en accentuent la portée dramatique. C'est d'ailleurs cette focalisation sur l'image mortifère des mères et des nouveau-nés dans la guerre qui semble avoir influencé Picasso dans son *Guernica* et dans les esquisses préparatoires qui l'ont précédé, mais aussi dans ses travaux postérieurs, ce dont témoigne justement l'œuvre *El Osario*.

⁴⁵ Voir la photo sur le site suivant : http://www.leninimports.com/alexander_gardner.html (consulté le 23/03/2017).

⁴⁶ Roland BARTHES, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du Cinéma, 1981, p. 150.

⁴⁷ Julia KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 11.



Desastres n° 30, « Estragos de la guerra »
©Trustees of the British Museum

La dénonciation des atrocités de la guerre chez Goya et sa capacité à intégrer le spectateur dans les scènes représentées, à le faire participer malgré lui et à l'obliger à voir, provient aussi d'une esthétique que l'on pourrait qualifier du gros plan et du détail et qui, là encore, préfigure le médium photographique. Le reportage que nous livre Goya dans les *Desastres*, en exhibant les différentes formes de torture infligées au corps (de la planche 14 à la 46, essentiellement les gravures n° 31 à 39) s'inscrit directement dans la lignée de l'œuvre de Jacques Callot, qui au XVII^e siècle, en 1633, dans ses dix-huit eaux-fortes intitulées *Les Misères et les malheurs de la guerre* (ou encore *Les Grandes misères de la guerre*), offrait un témoignage des scènes de massacre, de pillage et d'exécutions dont avaient été victimes les civils de sa Lorraine natale. Toutefois, on voit combien le point de vue et la portée de ces deux œuvres diffèrent : de scènes panoramiques et fortement

narrativisées dans les gravures de Callot, on passe chez Goya à une focalisation rapprochée sur le sujet, sur son corps, mis en valeur par les forts contrastes de clair-obscur. La violence la plus sauvage est exposée au regard du spectateur dans des scènes de corps à corps acharné, mais surtout dans des scènes de viol (gravures n° 9, 10, 11, 13), de fusillades et d'assassinats, de lynchages et d'humiliations diverses. On pourrait reprendre le questionnement d'André Rouillé sur la dimension esthétique et éthique de la représentation de la guerre en l'appliquant ici aux *Desastres*⁴⁸.

Dans cet arrêt sur image que Goya nous impose, c'est le détail qui est exacerbé, sorte de « *punctum* » qui traduit avec virulence l'extrême de la cruauté et de l'horreur, mettant en exergue l'absurdité de la guerre. Relevons, entre autres, dans la gravure n° 11 (« *Ni por esas* »), la présence d'un nourrisson, à terre, dans une quasi nudité, aux côtés de sa mère sur le point d'être violée, dans la n° 15 (« *Y no hai [sic] remedio* »), les guêtres du condamné à mort qui sont descendues, dans la n° 36 (« *Tampoco* »), le pantalon baissé du personnage pendu, ou encore ces mains tendues face à l'indifférence générale dans les scènes de famine (planches 55, 58, 60, 61). De la gravure n° 60 « *No hay quien los socorra* », qui donne à voir l'expression de détresse profonde du personnage central, debout au milieu de corps étendus, abandonné de tous, semble s'élever un cri étouffé, préfigurant avec force la représentation du célèbre *Cri* d'Edvard Munch.

⁴⁸ A. ROUILLÉ, « Figures de l'horreur », *op. cit.*



Desastres n° 60, « No hay quien los socorra »
©Trustees of the British Museum

Goya use jusqu'à satiété d'une rhétorique visuelle transgressive, procédant par accumulation : les planches consacrées à la vision des charniers sont nombreuses, une dizaine dans la série. Les corps, dont certains ont été entièrement dépouillés, gisent pêle-mêle, amoncelés, tordus, confondus avec les lignes d'horizon et composant des pyramides chaotiques ; les bouches béantes, les traits crispés, suggérant l'agonie, les souffrances endurées avant la mort. Ces corps déshumanisés, devenus objets, sont laissés en pâture aux ennemis qui leur infligent encore les traitements les plus sordides. Sommet de l'horreur, les gros plans des eaux-fortes mettent en avant les scènes où l'on dépouille les cadavres, où l'on s'acharne avec virulence sur la chair déjà morte, à coups de fourche, de sabre, en la dépeçant. Si les décors sont à peine esquissés, les arbres, eux, souvent représentés au premier plan, se transforment en instruments de torture, comme éléments d'une mise en scène macabre. Par une esthétique du décentrement et de la fragmentation, du détail cru exorbité, le langage plastique de Goya ne tente-il pas de se faire aussi incisif et tranchant que ne l'est la guerre elle-même ?

Conclusion. Les *Desastres de la guerra* : vers un possible dépassement

Au-delà de cette modernité du regard sur la guerre que nous offre Goya, nous pourrions nous demander si l'impact des *Desastres* ne provient pas également d'une oscillation ou d'un brouillage entre la mise à nu de l'horreur, sa captation sur le vif et la capacité de l'artiste à lui donner corps, à l'inscrire dans une esthétique, suscitant dès lors chez le spectateur de possibles réminiscences religieuses, mythologiques et artistiques. La représentation de corps nus relevant directement de modèles de l'Antiquité, la gestuelle dramatisée de certains sujets, ou encore les allégories qui composent les *Caprichos enfáticos* invitent à considérer aussi les *Desastres* sous cet angle. Les légendes tout empreintes d'ironie nous incitant d'ailleurs également, comme nous le verrons par la suite, à une lecture au second degré.

Goya ne mêle-t-il pas les registres, le vil et le sacré, le prosaïque et le symbolique ? Il s'agit de voir comment l'artiste traite ces motifs relevant d'un imaginaire commun ou d'un inconscient collectif. Philippe Merlo, dans la conférence qu'il a donnée le 18 août 2016 au Mexique, à la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sur « *Goya y los Desastres de la guerra. Arte y religión para trascender el horror de la guerra* »⁴⁹, a mis l'accent sur les sources artistiques et l'héritage religieux qui alimentent l'œuvre goyesque.

Les *Desastres* s'inscrivent en marge des grandes représentations héroïques des combats, pointant la barbarie des hommes dans les deux camps « *Bárbaros* » indique la légende de la planche 38 ; toutefois, la figure sacrificielle, celle du martyr s'y donne à voir dans l'ensemble du corpus, et revêt différentes formes, pour resurgir enfin, au cœur du tableau du *Tres de mayo*, incarnée par ce personnage aux bras levés, symbolisant le peuple espagnol. Différentes scènes de la Passion du Christ, sujet de prédilection dans l'histoire de l'art, pourraient être

⁴⁹ Philippe MERLO, « *Goya y los Desastres de la guerra. Arte y religión para trascender el horror de la guerra* », conférence donnée le 18 août 2016, à la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, au Mexique, mise en ligne le 19 octobre 2016, consultée le 12 février 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=nliTREn-oEE>.

perçues en filigrane dans les estampes des *Desastres de la guerra*, même si leur traitement y est alors transgressif. Ainsi, la planche 16 « *Se aprovechan* » pourrait-elle, dans cette perspective, éveiller chez le spectateur l'image de la spoliation du Christ dont l'œuvre du Greco, *El expolio* de 1577-1579 est une illustration emblématique. Toutefois, il faudrait souligner chez Goya l'absence de transcendance dans la représentation du dépouillement sordide infligé aux morts. Par ailleurs, la gravure n° 36 (« *Tampoco* ») ne remémore-t-elle pas l'épisode central de la Crucifixion de Jésus, même si la scène est revisitée ici : la pendaison se substituant alors au supplice de la croix ? Dans son article « Les leçons de Goya », Laurent Wolf a mis l'accent sur cette nouvelle appréhension du sacré qui, chez l'artiste, acquiert une dimension humaine. Mentionnant la crucifixion peinte par Goya en 1780, il y perçoit déjà les prémices d'un point de vue moderne : « le Christ sur la croix est représenté à hauteur d'homme, alors qu'il est souvent vu d'en bas » et « la position de ses bras est celle du personnage principal du trois mai »⁵⁰. Il nous rappelle qu'en 1780, « Goya joue déjà avec la signification du point de vue et avec une humanisation des symboles qui est bien dans la continuation des Lumières. Mais trente-quatre ans plus tard, le Martyr est un homme du peuple et le jeu des relations symboliques est littéralement retourné »⁵¹.

Il convient de noter d'ailleurs que l'attitude implorante de certaines figures masculines ou féminines des *Desastres*, qui se détachent, lumineuses, dans de vifs contrastes de noir et blanc (la première de la série, « *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* », ou encore la n° 26 « *No se puede mirar* ») préfigurent l'image christique de cette icône du *Tres de mayo*, comme a pu le souligner Philippe Merlo⁵². C'est aussi la gestuelle dramatisée des personnages féminins qui convoque les images des saintes femmes au Calvaire, ou encore celles de la *Pietà*. Enfin, s'il est un thème religieux prégnant ravivé par les scènes des *Desastres* et montrant les souffrances des femmes et des enfants dans la guerre, c'est celui du « Massacre des

⁵⁰ Laurent WOLF, « Les leçons de Goya », *Études*, 2/2009 (t. 410), p. 221-230 (en ligne), consulté le 12 février 2017, <http://www.cairn.info/revue-etudes-2009-2-page-221.htm>.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² P. MERLO, « Goya y los *Desastres de la guerra*. Arte y religión para trascender el horror de la guerra », *op. cit.*

Innocents », qui s'inscrit dans une tradition iconographique très riche allant de Guido Reni (1611) à Nicolas Poussin (1625-29) en passant par Rubens (1621). Outre ces références à l'art chrétien, n'est-ce pas aussi le mythe de l'enlèvement des Sabines (sujet de prédilection chez Poussin, repris par David, entre autres) qui resurgit à travers ces scènes, dans le traitement et le mouvement des corps, l'expression des visages féminins, et la présence des nouveaux-nés au premier plan, dévoilant là encore la portée universelle de l'œuvre de Goya ?

Dans la même perspective, nous pourrions nous demander si ce « regard oblique »⁵³, chez Goya, ne permet pas également le dépassement en accentuant la visée dénonciatrice. Dans la série des *Desastres*, les signaux de l'ironie sont perceptibles, tantôt dans l'image seule, tantôt dans le décalage qui s'opère entre le message iconique, la gravure, et le message verbal, la légende, posant dès lors la question de la communication et du récepteur en tant que « complice partageant quelque chose – et notamment un système de valeurs – avec l'émetteur [...] »⁵⁴.

Ainsi, nombreuses sont les légendes qui, loin d'être descriptives, nous donnent à voir sur la planche l'antithèse de ce qu'elles mentionnent. Goya use de décalages, de dénivelllements, qui interpellent directement le spectateur. Nous retiendrons quelques exemples emblématiques de ce procédé : tout d'abord, sur l'estampe n° 29, « *Caridad* », relevons ce geste des vivants qui s'acharnent à jeter les cadavres dans les fosses et la dynamique des corps morts qui semblent s'élancer d'eux-mêmes dans ce trou béant. À cette vision tragique presque grotesque, Goya ajoute le titre de « charité » qui, par le biais de l'ironie, renforce la cruauté et le malaise de la scène. C'est aussi le décalage entre la beauté physique de certains corps rappelant la peinture antique et l'avilissement extrême dont ils sont victimes qui participe du décalage. Goya dérange et choque par ces images contrastées, déviées, telle la planche 36, « *Tampoco* », qui exhibe le regard satisfait d'un soldat de l'armée française face au spectacle d'un individu pendu. Il en va ainsi également de la

⁵³ L'expression est empruntée au titre d'une photo de Robert Doisneau ayant inspiré lui-même un essai de Philippe HAMON sur l'ironie : *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Université, 1996.

⁵⁴ P. HAMON, *op. cit.*, p. 12.

planche intitulée « *Grande hazaña! Con muertos!* » qui atteint le comble de l'horreur et de l'ironie grinçante, voire glaçante, ouvrant sur l'absurdité de la guerre. Peut-être les propos de Günther Anders sur le peintre Georg Grosz qu'Enzo Traverso remémore dans son article « La peur dans l'imaginaire européen » illustreraient-ils pleinement les gravures de Goya, dans le passage du genre pictural de la « nature morte » à la création, après la guerre, d'un genre nouveau, la « nature assassinée »⁵⁵.

Comparant Goya au titan Atlas, Georges Didi-Huberman nous rappelle ce « poids » ou cette « grande tache sombre de tout *un monde intérieur* » que le peintre « devra supporter *sur son dos* », « comme si les visions elles-mêmes étaient le châtiment, le prix à payer pour une lucidité du sujet à l'égard de ses propres monstres »⁵⁶. Ces monstres intérieurs de la peinture et de la gravure qui habiteront pleinement Goya dans ses *Pinturas Negras* ont rejoint ici, dans la série des *Desastres*, les monstres extérieurs, la barbarie de l'homme dans la guerre. Peut-être, hanté lui-même par les figures démoniaques, était-il plus à même de les cerner, de les saisir et de les donner à voir avec autant de puissance et d'authenticité.

Cet univers goyesque rendu par de violents contrastes de noir et blanc dus à la technique de l'eau-forte et de l'aquatinte, où les tensions sont traduites également par de fortes hachures, rappelle par ces effets visuels de dramatisation les fantasmagories que nous avons étudiées, mais appelle aussi par son esthétique le négatif photographique des reportages. Même si l'œuvre des *Desastres* convoque des réminiscences artistiques et culturelles, la douleur que Goya rend palpable dans nos propres chairs et qui résonne en nous est bien humaine, et rompt avec la tradition héroïque et grandiloquente de la peinture d'histoire. C'est ce témoignage cru et personnel des massacres de la guerre qui a retenu l'attention d'artistes tels que Léopold Desbrosses ou encore Édouard Manet, pour rendre compte des scènes de la Commune et du siège de Paris, en 1870-1871.

⁵⁵ Enzo TRAVERSO, « La peur dans l'imaginaire européen », in Nancy BERTHIER, Vicente SÁNCHEZ-BIOSCA (éds.), *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Madrid, Collection de la Casa de Velázquez, n° 129, 2012, p. 35.

⁵⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'Histoire*, 3, Paris, Les éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2011, p. 124.

Si l'œuvre magistrale du *Tres de mayo* a pu être qualifiée « d'icône opératoire »⁵⁷, les gravures des *Desastres*, étant donné leur dimension universelle, s'élèvent aussi à cette catégorie : elles ont permis de cristalliser visuellement l'innommable de la guerre, ce qui explique qu'elles aient tant imprégné l'imaginaire de Picasso dans l'élaboration de son *Guernica*, mais aussi dans la réalisation du tableau *El Osario*. Elles se sont chargées d'une force et d'une symbolique particulière en préfigurant les atrocités des XX^e et XXI^e siècles, notamment les charniers des camps de concentration et ceux de la guerre civile espagnole.

Œuvre palimpseste, les *Desastres* résonnent dans la peinture contemporaine, mais aussi au théâtre, dans l'une des dernières pièces de Laila Ripoll et de Mariano Llorente, *El triángulo azul* (prix national de littérature dramatique, en Espagne, en 2015, interprétée pour la première fois à Paris, en novembre 2016, dans le cadre du Festival don Quichotte), où l'univers noir et grinçant de Goya est porté sur scène pour rendre compte avec force de l'histoire des républicains espagnols déportés dans le camp de la mort de Mauthausen, comme un cri de dénonciation qui traverse les siècles.

⁵⁷ Jean-Philippe CHIMOT, « Les désastres de la guerre », *Amnis* [En ligne], mis en ligne le 1^{er} septembre 2006, consulté le 14 février 2017, <http://amnis.revues.org/goo>.

PARTIE IV

LA BÊTE HUMAINE

El bestiario goyesco y su simbología política

Lydia Vázquez, Juan Manuel Ibeas

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea

La representación del animal como el hombre en la España goyesca

La representación icónica de los animales y del hombre animalizado es una práctica artística tan antigua como la humanidad misma. Los bestiarios clásicos son la prueba del esfuerzo humano por entender el universo y a sí mismo a través de «las bestias»¹. En los tratados de fisiognomía clásicos², a cada animal se le atribuye unas características, unas cualidades físicas y morales que lo convierten en símbolo de las mismas en hombres y mujeres. En el mundo moderno, Giambattista della Porta, Le Brun y ya en el crepúsculo de las Luces, Lavater³, recogen y enriquecen esta tradición de correspondencias entre fisionomía humana y especies animales⁴, de la que tanto se han servido los pintores de los siglos XVII y XVIII, de Poussin a Goya o Füssli.

Si la tradición cristiana, asentada en la Kiriarkía, se esfuerza por separar herméticamente los reinos mineral, vegetal y sobre todo animal, del ser humano, reflejo de la divinidad, los paralelismos faciales y caracteriales entre hombres y

¹ Véase la Introducción de la obra de Lydia VÁZQUEZ y Juan IBEAS, *Perros y gatos del rococó*, Madrid, ed. ADE, coll. «Laberinto de la fortuna» n° 6, 2013.

² Véase la valiosa síntesis de Arnaud ZUCKER, « La physionomie antique et le langage animal du corps », *Rursus, Revue de poésie, réécriture et réception des textes antiques*, n° 1, 2006, www.rursus.org.

³ Johann Kaspar LAVATER, *La fisionomía o el arte de conocer a los hombres* (primera edición en alemán, 1775-1778), Madrid, Melladú, 1847.

⁴ Para ahondar en la cuestión, véase: Jurgis BALTRUSAITIS, *Aberrations. Légendes des formes*, París, O. Perrin, 1957; Louis VAN DELF, « Physiognomonie et peinture des caractères : G. B. della Porta, Le Brun et La Rochefoucauld », *L'Esprit créateur*, 1986, p. 43-52; Jean-Jacques COURTINE et Claudine HAROCHE, *Histoire du visage. XVI^e-début du XIX^e siècle*, París, Rivages, reed. 2007.

bestias, la representación artística reiterada desde la Antigüedad hasta el siglo XVIII, pasando por la iconografía cristiana, de seres híbridos prueba el esfuerzo de la humanidad por conjurar una contigüidad, un parentesco, una familiaridad innegable con la animalidad⁵.

La representación de los animales domésticos o al servicio del hombre junto a sus amos, por un Goya sensible a las relaciones entre unos y otros, traduce esta conciencia de permeabilidad entre los reinos animal y humano, y pone de manifiesto la semejanza fisionómica de ambos. Una representación que en ocasiones merece ser analizada y puesta en tela de juicio para captar la profundidad de su esencia mimética. No obstante, la tristeza de los brutos representados contrasta con la despreocupación o la satisfacción de los hombres y mujeres a los que acompañan: tal aspecto parece simbolizar la injusticia que subyace en toda sumisión, encarnada aquí por la subordinación del animal al ser humano. Una encarnación entre significado y significante que en el buril goyesco parece no siempre evidente. Sin embargo, el sacrificio de los animales, víctimas inocentes, en los lances festivos y bélicos no hará sino subrayar el destino trágico de esos seres que, en el fondo, representarán en su obra el del ser humano.

El animal, objeto de estudio en la Ilustración

Darwin supondrá el ocaso definitivo de la singularidad del hombre en el seno de la creación, pero ya antes que él Buffon y Diderot lo sitúan en el orden animal, reduciendo su especificidad a su uso de la razón. Según estas teorías tildadas de proto-evolucionistas o transformistas, la racionalidad ha permitido al hombre convertirse en el animal depredador más eficaz de la naturaleza, pero también estudiar a sus congéneres irracionales, convertirlos en objeto de observación y estudio⁶.

⁵ Acerca de la hibridación, véase Paul BROCA, *Recherches sur l'hybridité animale en générale et sur l'hybridité humaine en particulier* (1860), disponible en línea en www.archive.org.

⁶ Véase L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 11-12.

La curiosidad del filósofo europeo⁷ por la naturaleza en general y los animales en particular, las nuevas especies descubiertas en las distintas expediciones que recorren el globo en busca de nuevas tierras y nueva vida, la consolidación de los intercambios diplomáticos, en los que se incluyen los de riquezas naturales, todo contribuye a ese interés creciente por unos seres que se exhiben en *ménageries*, *sérails*, jaulas, pajarerías o en los recién inventados zoos⁸, con los que se experimenta en facultades y gabinetes⁹, como, de hecho, se hace con aborígenes de otros continentes¹⁰.

Un Goya curioso del mundo animal que rodea al hombre dieciochesco, familiarizado con la caza desde su infancia, con perros y gatos en su entorno doméstico, con aves y otros brutos que pueblan día y noche aldeas y villas, retrata a esos seres que escruta para representarlos mejor. Y ello dentro de un universo donde las correspondencias con las pasiones naturales humanas se ven materializadas en metáforas animales, diversificadas en un abanico naturalista postbuffoniano común a otros artistas europeos de la época, a la par que tan único y característico del aragonés¹¹.

La familiaridad entre animales y humanos en el siglo XVIII

En la centuria ilustrada acaece, además, una transformación del modo de vida, que gana en calidad y que ve surgir un nuevo miembro de la familia: el animal

⁷ En Francia podemos citar como modelo a Bernardin de Saint-Pierre.

⁸ En España, el primer zoo fue la Casa de Fieras del Parque del Retiro, que mandó construir en la Cuesta de Moyano el monarca Carlos III. La fauna provenía en su mayor parte de Hispanoamérica, aunque también se hallaban ejemplares regalados por gobiernos extranjeros, como el elefante, obsequio de la Embajada de Filipinas, que llegó andando a Madrid desde Cádiz, donde había desembarcado. Aunque la finalidad de estas «colecciones animales» era su observación y su estudio, se utilizaban también las fieras en combates, para regocijo de los espectadores.

⁹ Christine DESROUSSEAUX, « Du sérail au parc zoologique », *Vacarme*, n° 11, 2000, www.vacarme.org; Maurice Anatole SOURIAU, *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*, París, Société française d'imprimerie et de librairie, 1905.

¹⁰ Aunque el apogeo del «zoo humano» se dio en el siglo XIX, las exposiciones de distintas etnias comienzan a finales del siglo XVIII, principios del siglo XIX, y se prolongarán hasta entrado el siglo XX. Véase Charline ZEITOUN, « À l'époque des zoos humains », *CNRS. Le Journal*, 25-08-2015, que se puede consultar en www.lejournal.cnrs.fr.

¹¹ Véase, como sugiere Nigel GLENDINNING en *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya* (Salamanca, Universidad de Salamanca, 2008), la obra de Giambattista CASTI, *Gli Animali parlanti (Los Animales parlantes)*, poema heroico-comico en 26 cantos, 1801.

doméstico. Además de sus funciones ancestrales, la caza dentro y fuera del espacio doméstico, el amigo del hombre se ve adjudicar una nueva tarea en los hogares nobles y burgueses: la de acompañar a su amo, entretenerlo, jugar con él, darle afecto. Gatos y perros se convierten así en animales de compañía, en particular de niños y mujeres¹², más «caseros» que los varones adultos, que, salvo excepciones notables como Jean-Jacques Rousseau o ciertos monarcas y nobles insignes¹³, siguen asociando canes y felinos a sus ocupaciones tradicionales¹⁴. Perros convertidos en símbolos de lujo y que reflejan la «sensibilidad» de sus propietarios tal y como los representa Goya en el célebre retrato de *La Duquesa de Alba de Tormes* de 1795 o en el retrato de familia *Los Duques de Osuna y sus hijos* de 1787¹⁵.

Además de los tradicionales animales domésticos, otras bestias, destinadas a diferentes faenas relacionadas con el trabajo humano, rural o urbano, multiplican su presencia en el siglo XVIII. Hasta esa centuria, los animales de carga como bueyes, yeguas o burros, o de granja, como vacas y cerdos, solo estaban al alcance de los campesinos más acaudalados¹⁶.

En el siglo del progreso, el alza demográfica, junto con los avances técnicos en el mundo agrícola y en el industrial, el subsiguiente crecimiento económico: todo desemboca en un alza de la cría de bestias de carga y tiro, así como de alquería. A las funciones ancestrales, se añaden nuevas como el arrastre de carros y carretas en

¹² El cambio de trato hacia el animal aparece atestado en el artículo «*Chat*» del Caballero de Jaucourt, colaborador de Diderot, en la *Encyclopédie*, donde pone incluso en guardia a aquellas personas que gustan de besarse con los felinos: «*Les chats sont fort caressants lorsqu'on les a bien apprivoisés ; cependant on les soupçonne toujours de tenir de la férocité naturelle à leur espèce : ce qu'il y aurait de plus à craindre, lorsqu'on vit trop familièrement avec des chats, serait l'haleine de ces animaux, s'il était vrai, comme l'a dit Matthiolo, que leur haleine pût causer la phtisie à ceux qui la respireraient. Cet auteur en rapporte plusieurs exemples. Quoi qu'il en soit, il est bon d'en avertir les gens qui aiment les chats au point de les baiser, et de leur permettre de frotter leur museau contre leur visage.*» (C. de JAUCOURT, «*Chat*», in *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert (1751-1765); consultable en línea en: www.lexicologos.com).

¹³ Véase Jacques BERCHTOLD, «*Aimer son chien au siècle des Lumières. Jean-Jacques Rousseau dans l'héritage de ses modèles*», in AA. VV., *Chiens et chats littéraires*, editado por S. Birrer, A. Ganzoni, M.-Th. Lathion y U. Weber, Berna-Ginebra, Zoé, 2001, p. 175-198; y L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 38-40.

¹⁴ Véase L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 14-19.

¹⁵ Esos mismos canes de razas minúsculas suelen acompañar los juegos amorosos de los petimetres y majos en los grabados y cartones goyescos como en ¿*Quien mas rendido?*, *Joven leyendo una carta* o *El quitasol*.

¹⁶ Véase Éric BARATAY, *Bêtes de Somme. Des animaux au service des hommes*, París, Éds. de La Martinière, col. «*Histoire*», 2008.

minas, de máquinas agrícolas, de camiones de basura en las urbes... convirtiéndose así el animal en el motor fundamental del engranaje mercantil, con un fin evidentemente instrumentalista. Los animales van adaptándose a sus nuevas tareas, y vemos aparecer distintas variantes de caballos, de mulos, de asnos, de bueyes y vacas o de cerdos, mediante importaciones de razas, cruces e hibridaciones que permitan mayor rentabilidad productiva y reproductiva.

El perro y el gato combinan sus ocupaciones tradicionales de cazadores de exterior e interior con otras nuevas, en particular los canes, que tiran también de carretas y vagonetas allá donde los équidos son demasiado voluminosos, en ciudades, canteras, senderos, etc.¹⁷ Goya muestra la innovadora tracción canina en su dibujo «Yo lo he visto en París»¹⁸ donde se ve a una anciana en un carrito arrastrado por un perro. También son aprovechables, una vez muertos, no ya como mano o más bien pata de obra extremadamente barata, pues tan solo requieren una escasa alimentación, sino como fuente de derivados, ya que con sus despojos, su pelo, sus huesos, sus tendones, su sebo, su sangre, se fabrican cola, jabón, velas, colorante «azul de Prusia», ácido fosfórico, sales amoniacales, «carbón animal», perfumes, peines. También estos animales, junto al gallo, sirven para espectáculos de peleas, riñas muy populares en los medios más humildes de las urbes y las aldeas¹⁹. Aunque los animales son objeto de malos tratos, en una sociedad donde tampoco se libran de ellos pobres, mujeres, ancianos y niños, las bestias conocen un trato mejor que en siglos anteriores, en particular los animales de compañía, los caballos y los perros de caza, sobre todo entre las clases más elevadas²⁰.

De esta contigüidad entre el ser humano y la bestia extrae Goya los componentes de un imaginario inquietante, donde el animal simboliza la dimensión salvaje del hombre, al que representa en una iconografía que los avecina, al tiempo que, como en *Niños con perros de presa* (óleo sobre lienzo, 1786), deja de manifiesto que la

¹⁷ É. BARATAY, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸ *Album G*, 31. Colección privada, París. Véase *Goya y el espíritu de la Ilustración*, Madrid, Ed. Museo del Prado/Manufacturers Hanover, 1988, p. 458.

¹⁹ É. BARATAY, *op. cit.*, p. 26.

²⁰ L. VÁZQUEZ y J. IBEAS, *op. cit.*, p. 41-59.

ferocidad, la agresividad y la violencia del animal (aquí el can nacido y educado para cazar y matar) nunca es gratuita, a diferencia de sus congéneres.

La simbología de los animales que pueblan el universo goyesco

De todo tiempo, cada animal se ha visto adjudicado un talante que califica, acompañándolo, su nombre. Tomás de Iriarte, en el prólogo a sus fábulas, sintetiza así los lugares comunes del bestiario europeo cuando el elefante, émulo del fabulista, indica a los diferentes animales cómo se comportan, para que intenten corregirse:

[...] Gustosos en extremo

y abriendo tanta boca,
sus consejos oían
muchos de aquella tropa:
el cordero inocente,
la siempre fiel paloma,

el leal perdiguero,
la abeja artificiosa,
el caballo obediente,
la hormiga afanadora,
el hábil jilguerillo,

la simple mariposa.
Pero del auditorio
otra porción no corta,
ofendida, no pudo
sufrir tanta parola.

El tigre, el rapaz lobo
contra el censor se enojan.
¡Qué de injurias vomita
la sierpe venenosa!
Murmuran por lo bajo,

zumbando en voces roncadas,
el zángano, la avispa,
el tábano y la mosca.
Sálense del concurso,
por no escuchar sus glorias,

el cigarrón dañino,
 la oruga y la langosta.
 La garduña se encoge,
 disimula la zorra,
 y el insolente mono

hace de todo mofa [...] ²¹.

Es evidente que Tomás de Iriarte utiliza la fábula animal para aleccionar moral y políticamente a la nación española, y «a mil naciones», como señalará en la moraleja. De la misma manera, Goya se sirve de su particular elenco de «bestias» para transmitir un mensaje, en ocasiones satírico, en otras dramático, siempre ideológico y ejemplarizante, es decir político. Si recorremos rápidamente y no de un modo exhaustivo el bestiario goyesco, advertiremos que el pintor español reúne en un mismo universo a «brutos» familiares, como gatos o perros, a animales que forman parte de la vida y costumbres de la España dieciochesca, como el caballo, el asno o el toro, con aves y otros moradores de la noche, con bestias salvajes cargadas de valor simbólico y con especímenes híbridos, grotescos, inventados por un Goya presa de las más extraordinarias visiones.

El gato

El gato es un animal asociado generalmente a la noche, a la luna y de ahí que también se le vea junto a humanos nocturnos, en especial como acompañantes de las brujas en aquelarres y otras escenas de hechicería²². Por supuesto, el color puede jugar en contra de este «bicho» de las tinieblas, si se confunde con ellas por su pelaje negro, convirtiéndolo en un símbolo de la mala suerte.

Este felino ha sido a menudo considerado, desde un punto de vista androcentrista, como un símbolo de lascivia, lujuria, concupiscencia. En el *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694, retomado por el de 1762, «*On dit*

²¹ Tomás de IRIARTE, *Fábulas literarias* (1782), reed. por Á. Prieto de Paula, Madrid, Cátedra, 1992. En línea en edición de J. Pérez Magallón en:

http://www.cervantesvirtual.com/bib/bib_autor/iriarte/pcuartonivel.jsp?conten=obra&pagina=obra6.jsp&tit3=F%EBulab+literarias%22

²² Véase «gato» en el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo CIRLOT, Barcelona, Siruela, 1997, última ed. 2006, p. 219.

bassement d'une femme friande qu'elle est friande comme une chatte, que c'est une chatte»²³. Según el Caballero de Jaucourt, autor de numerosos artículos de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, la hembra es conocida por su intemperancia, audible y visible por sus chillidos y su agresividad, libertinaje que la lleva a cruzarse con otras razas animales y a procrear seres híbridos, dignos de la curiosidad humana:

*On prétend que les femelles sont plus ardentes que les mâles, puisqu'elles les préviennent et qu'elles les attaquent. M. Boyle rapporte qu'un gros rat s'accoupla à Londres avec une chatte ; qu'il vint de ce mélange des petits qui tenaient du chat et du rat, et qu'on les éleva dans la ménagerie du roi d'Angleterre*²⁴.

También, como buen cazador, el gato hace menos uso de la fuerza que de la astucia, la artimaña, que simboliza, tal y como recoge De Jaucourt en el mismo artículo:

*Tout le monde sait que les chats donnent la chasse aux rats et aux oiseaux ; car ils grimpent sur les arbres, ils sautent avec une très grande agilité, et ils rusent avec beaucoup de dextérité*²⁵.

El gato puede ser considerado como un animal político, probablemente porque simboliza la hipocresía, el disimulo, por su manera de comportarse interesadamente con los humanos y por su forma de cazar, sibilina²⁶. Para los romanos, los gatos eran símbolo de victoria, por lo que los acompañaban en sus campañas. Félix María Samaniego, en una de sus fábulas, hace del gato el símbolo de la sabiduría y la prudencia: «La gata con cascabeles» pone en escena a una gatita muy bella, Zapaquilda, adornada con cascabeles y que a todos enamora, pero Garraf, «gato prudente», advierte a la asamblea de los peligros de la alianza con una

²³ Consultables en línea: « Dictionnaires d'autrefois », en www.artflsrvo2.uchicago.edu.

²⁴ C. de JAUCOURT, *op. cit.*

²⁵ *Ibid.*

²⁶ El «chaqueteo», diríamos hoy, la traición, como indica la reiterada representación de Judas en la Última Cena con un gato a sus pies, en la tradición cristiana.

minina coqueta, que solo piensa en exhibirse, exige el doble de pitanza y ahuyenta a las presas con su tintineo²⁷.

Los símbolos evolucionan y se actualizan. Así, el gato, tradicionalmente considerado como artero y nada valiente, escurridizo, en el siglo XVIII va a ver transformada su imagen en la de un felino aguerrido y noble gracias al reciente cuento de Perrault, *El gato con botas*²⁸.

Estos felinos goyescos, numerosos, poseen, como casi todos los símbolos en la obra del maestro de Fuendetodos, una ambivalencia que los convierte, según la representación, en compañeros fieles y afectuosos o en personajes enigmáticos, amenazantes, salvajes, o avatares de los hombres y sus luchas fratricidas, como veremos más adelante, en *Riña de gatos* (óleo sobre lienzo, 1786).

El *Gato acosado*, cartón para tapiz (1788), puede formar parte, junto con *La merienda*, *La Pradera de San Isidro* o *La Gallina ciega*, de un conjunto que representa la romería de San Isidro, destinado a decorar el dormitorio de las Infantas en el Palacio del Pardo. Dos majos y un perro acosan a un gato encaramado a un árbol. Tras la aparente escena lúdica y en consecuencia intrascendente, puede aquí el felino, alegórico, representar al individuo, débil y aislado, frente al grupo gratuitamente violento, en una lección sobre la naturaleza en general y la naturaleza humana en particular. Más allá de bandos, Goya nos advierte de los peligros de los instintos violentos del pueblo, en grupo, embrutecido, frente al sujeto aislado. Podemos considerar esta escena como la cara amable y solar, juguetona y rococó, del envés que supondrán las escenas terribles de los *Desastres*. En esta colección encontramos la *Gatesca pantomima*, donde el sagaz y oscuro felino encarnaría a Fernando VII rodeado de su corte de sombríos consejeros²⁹. Las referencias al felino y a la pantomima parecen referirse directamente a la obra de Giovanni Battista Casti *Gli Animali parlanti*; en el segundo volumen de esta obra el personaje

²⁷ Félix María SAMANIEGO, *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Vascongado* (1781, Libro IX), consultable en línea en: www.amediavoz.com/samaniego.htm.

²⁸ Charles PERRAULT, « *Le maître chat ou le chat botté* », primera versión manuscrita e ilustrada de 1695.

²⁹ Claudette DÉROZIER, *La guerre d'Indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Université de Lille, 1976, t. II, p. 944-945.

del gato organiza junto al mono y el oso una celebrada pantomima en la corte animal. De igual modo el infante, el leoncito, destaca en el arte de la pantomima: el vínculo con la representación goyesca parece inevitable³⁰.

El *Capricho* n° 65, «¿Dónde va mamá?», pone en escena un gato cómplice de las supersticiones populares, de esas «madres» que se creen «brujas» y piensan que vuelan, simbolizando, pues, las fuerzas oscuras, los prejuicios, contrarios a una sociedad ilustrada³¹.

El perro

El perro ha sido a menudo considerado como símbolo de la fidelidad. El zoólogo y naturalista Louis Jean-Marie Daubenton es el autor del artículo «*Chien*» de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert. A pesar de no ser partidario del evolucionismo, y de establecer una distancia infranqueable entre el hombre y los animales, hace del can el mejor y más fiel amigo del hombre en unas patéticas líneas que recuerdan el reiterado abandono de los perros a manos de sus amos:

Les chiens sont peut-être de tous les animaux ceux qui ont le plus d'instinct, qui s'attachent le plus à l'homme, et qui se prêtent avec la plus grande docilité à tout ce qu'on exige d'eux. Leur naturel les porte à chasser les animaux sauvages ; et il y a lieu de croire que si on les avait laissés dans les forêts sans les apprivoiser, leurs mœurs ne seraient guère différentes de celles des loups et des renards [...] mais en les élevant dans les maisons et en en faisant des animaux domestiques, on les a mis à portée de montrer toutes leurs bonnes qualités. Celles que nous admirons le plus, parce que notre amour propre en est le plus flatté, c'est la fidélité avec laquelle un chien reste attaché à son maître ; il le suit partout ; il le défend de toutes ses forces ; il le cherche opiniâtement s'il l'a perdu de vue, et il n'abandonne pas ses traces, qu'il ne l'ait retrouvé. On en voit souvent qui restent sur le tombeau de leur maître, et qui ne peuvent pas vivre sans lui.

³⁰ Giovanni Battista CASTI, *Les animaux parlans: poëme épique en vingt-six chants, Traduit en Français*, Lieja, Latour, 1808, vol. 2, p. 36 y 205.

³¹ Los gatos son un atributo habitual de las brujas de Goya como en *Allá va eso, Vieja columpiándose o Habla con su gato*.

Il y a quantité de faits très surprenants et très avérés sur la fidélité des chiens. La personne qui en est l'objet, ne pourrait se défaire de la compagnie de son chien, qu'en le faisant mourir ; il sait la retrouver malgré toutes les précautions qu'elle peut employer ; l'organe de l'odorat que les chiens paraissent avoir plus fin et plus parfait qu'aucun autre animal, les sert merveilleusement dans cette sorte de recherche, et leur fait reconnaître les traces de leur maître dans un chemin, plusieurs jours après qu'il y a passé, de même qu'ils distinguent celles d'un cerf, malgré la légèreté et la rapidité de sa course, quelque part qu'il aille, à moins qu'il ne passe dans l'eau, ou qu'il ne saute d'un rocher à l'autre, comme on prétend qu'il arrive à quelques-uns de le faire, pour rompre les chiens³².

Los perros simbolizan además para la tradición especista la sagacidad, el buen olfato, la tenacidad, representados por la figura del buen perro de caza, tal como recogen *Le Trésor de la Langue française* de Jean Nicot (1606) y las dos ediciones del *Dictionnaire de l'Académie française* de 1694 y 1762. Pero el can conoce, como el gato, un envés de esa cara positiva: el perro puede volverse loco, rabioso, morder, como sus parientes no domésticos: el lobo, el chacal, el zorro o la raposa. En su variante femenina también puede simbolizar la lubricidad, de lo que dan fe los diccionarios académicos afirmando que « *une femme abandonnée, c'est une chienne* »³³.

Por Cancerbero, el perro se halla ancestral e íntimamente asociado a la muerte, por lo que se le considera psicopompo o « *guide de l'homme dans la nuit des morts, après avoir été son compagnon dans le jour de la vie* »³⁴. Por lo tanto para la tradición instrumentalista son guías, guardianes de puertas sagradas de otros mundos; los perros no son animales nocturnos, como los gatos, pero sí se asocian a la trilogía «tierra-agua-luna», de significado oculto, «femenino, a la vez vegetativa, sexual y adivinatoria»³⁵.

³² Louis Jean-Marie D'AUBENTON, conocido como DAUBENTON, « *Chien* », in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot y D'Alembert, 1751-1765, consultable en línea en www.lexicologos.com.

³³ Consultable en línea en « Dictionnaires d'autrefois », www.artflsrvo2.uchicago.edu.

³⁴ Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT, « *Chien* », *Dictionnaire des symboles*, París, R. Laffont, « Bouquins », p. 239.

³⁵ *Ibid.*

La domesticidad de los canes puede hacerles adquirir ciertos vicios de los que se transforman en símbolos. Así en la fábula del «Herrero y el perro» de Félix María Samaniego, este es un vago y un tragón, y lo justifica de esta manera:

Un Herrero tenía
 Un Perro que no hacía
 Sino comer, dormir y estarse echado;
 De la casa jamás tuvo cuidado;
 Levantábase sólo a mesa puesta;
 Entonces con gran fiesta
 Al dueño se acercaba,
 Con perrunas caricias lo halagaba,
 Mostrando de cariño mil excesos
 Por pillar las piltrafas y los huesos.
 «He llegado a notar, le dijo el amo,
 Que aunque nunca te llamo
 A la mesa, te llegas prontamente;
 En la fragua jamás te vi presente,
 Y yo me maravillo
 De que, no despertándote el martillo,
 Te desveles al ruido de mis dientes [...]»³⁶.

El perro también forma parte del bestiario político. Compañero noble de las cabezas coronadas, puede simbolizar esa mano derecha, ese guerrero que ataca en lugar de su amo y lo defiende de los peligros, el que se mancha las patas y las fauces de sangre para que el hombre conserve las manos limpias. También puede representar al pueblo por su sumisión y su fidelidad al líder, al gobernante, cuya autoridad no discute³⁷. Es el caso del retrato de *Carlos III, cazador* (óleo sobre

³⁶ F. M. SAMANIEGO, *op. cit.*, libro I, disponible en línea en :

https://es.wikisource.org/wiki/Categor%C3%ADa:F%C3%A1bulas_de_F%C3%A9lix_Mar%C3%ADn_Samaniego

³⁷ M^a Dolores Carmen MORALES MUÑIZ, «El simbolismo animal en la cultura medieval», *Espacio, tiempo y forma. Serie III, Historia medieval*, n^o 9, 1996, p. 229-256. Consultable en <http://e->

lienzo, 1786), o de *Carlos IV como cazador* (1799), aunque las actitudes caninas son muy diferentes en ambos lienzos, confirmando, como veremos, connotaciones simbólicas divergentes.

El can puede también ser compañero del humilde, de campesinos y obreros, puesto que su característica principal es la fidelidad al amo.



La nevada, o El invierno, 1786, óleo sobre lienzo, 275 x 293 cm, Madrid
© Museo Nacional del Prado

En el hermosísimo cartón para tapiz conocido como *La nevada* o *El invierno* (1786), hay tres animales: un asno, un cerdo sacrificado y transportado a lomos del asno, y un perro. La escena puede dar lugar a distintas interpretaciones³⁸; es legítimo pensar incluso que ese cochino va de camino a Madrid, para servir de pitanza al

spacio.uned.es/fez/eserv.php?pid=bibliuned:ETFE63E424-4813-5EB2-3EEA-17F5DC8A7F78&dsID=Documento.pdf.

³⁸ Véase a este respecto Nigel GLENDINNING, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, op. cit., y el comentario en la página Web del Museo del Prado.

monarca Carlos IV y su familia, puesto que el tapiz, que nunca llegó a ser colgado, estaba destinado a cubrir una de las grandes paredes del comedor de este monarca. En cualquier caso, vemos a unos hombres de pueblo, sufriendo por la ventisca, caminando con alpagatas en medio de la nieve, ateridos, dirigiéndose a alguna parte a entregar el animal sacrificado, cuyo peso sufre el burro, junto a un perro que, en primer plano, en medio de la escena y expectante, mirando a los hombres, ha dejado sus huellas con sus patas desnudas en medio del manto blanco que cubre el sendero, y mantiene el rabo entre las patas, prueba de frío, cansancio, hambre, temor ante el hombre armado, o todo al mismo tiempo³⁹. Ese perro, que anuncia ya *El perro semihundido* de las pinturas negras, resulta el personaje más patético, reflejo simbólico del pueblo más desvalido frente a la opulencia de los poderosos.

El caballo

Junto con el perro y el gato, el caballo es uno de los animales de trascendencia simbólica más recurrentes en la iconografía dieciochesca. El autor del artículo «*Cheval*» de la *Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert es el propio Diderot que, con su ironía, su *wit* tan inglés, adhiere inmediatamente al bando animal contra el hombre dominador de brutos:

*La domesticité du cheval est si ancienne et si universelle, qu'on ne le voit que rarement dans son état naturel. Quand cet animal n'a pas été brisé par les travaux, ou abâtardi par une mauvaise éducation, il a du feu dans les yeux, de la vivacité dans les mouvements, de la noblesse dans le port ; cependant l'âne a cet avantage sur lui, qu'il ne paraît pas fier de porter l'homme*⁴⁰.

Diderot hace del caballo salvaje americano el emblema del ser libre y pacífico: no ataca, no se alimenta de los otros animales, y cuando le atacan solo rechaza la agresión, sin contraatacar:

³⁹ Un perro que se encuentra en condiciones muy alejadas a las de los que encontramos en *El cacharrero* o en *La cometa*, pese a su similitud simbólica.

⁴⁰ Denis DIDEROT, «*Cheval*», *Encyclopédie ou Dictionnaire des Sciences, des Arts et des Métiers* de Diderot y D'Alembert, 1751-1765, consultable en línea en www.lexicologos.com.

Les auteurs parlent très diversement de ces chevaux de l'Amérique, devenus sauvages de domestiques. Il y en a qui assurent que ces affranchis sont plus forts, plus légers, plus nerveux que la plupart de nos chevaux esclaves ; qu'ils ne sont pas féroces ; qu'ils sont seulement fiers et sauvages ; qu'ils n'attaquent pas les autres animaux ; qu'ils les repoussent seulement quand ils en sont attaqués ; qu'ils vont par troupe ; que l'herbe leur suffit, et qu'ils n'ont aucun goût pour la chair des animaux⁴¹.

Para el enciclopedista de Langres, el caballo es «*courageux, docile, ardent, sensible*» y resistente al cansancio, al sueño, la sed, el hambre y las condiciones climáticas adversas. Estas características, junto con su nobleza natural, hacen del equino una de las bestias más positivamente valoradas por el filósofo.

No obstante, el caballo se asocia ancestralmente a las tinieblas del mundo, a sus entrañas; se le considera hijo de la noche y el misterio, hasta el punto de que simboliza el subconsciente humano, así como su desenfreno, pasional y sexual:

Le cheval n'est pas un animal comme les autres. Il est la monture [...] de l'homme. Entre eux deux intervient une dialectique particulière [...]. En plein midi, entraîné par la puissance de sa course, le cheval galope à l'aveugle, et le cavalier, les yeux grands ouverts, prévient ses paniques, et le dirige vers le but qu'il s'est assigné ; mais la nuit, quand le cavalier à son tour devient aveugle, le cheval peut se faire voyant et guide ; c'est lui alors qui commande, car lui seul peut franchir impunément les portes du mystère inaccessible à la raison⁴².

El caballo simboliza, pues, en estos casos la impetuosidad del deseo, el equino desbocado representa el deseo desenfrenado del ser humano, tal y como lo encarna Goya en el *Caballo raptor* de los *Disparates*.

El equino alcanza su dimensión política enganchado a un carro divino, a una carroza real. De esta suerte, el jaco se vuelve la imagen de la belleza misma, de la

⁴¹ *Ibid.*

⁴² J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Cheval* », *op. cit.*, p. 222-223.

majestuosidad, de la realeza, ya sea solar, como el caballo blanco que tira del astro, o tenebrosa, como las cabalgaduras de los jinetes del Apocalipsis⁴³.

El caballo en la España simbólica es el áter ego del toro, que encarna en la estructura simbólica tradicional el sentido del sacrificio, la valentía del pueblo español: el noble equino del retrato ecuestre del general José de Palafox y Melzi (1814), que parece escupir fuego, encarna mejor que ningún otro esa furia. Ciertamente, los caballos del Goya retratista lucen nobleza y elegancia, y a menudo dan prestancia a su jinete, como el de *María Teresa de Vallabriga a caballo* (1783), el del *Retrato ecuestre de Carlos IV* (1800), o el del *Retrato ecuestre de María Luisa de Parma* (1799). Sin embargo, enseguida se transforman en fieles súbditos al servicio de la defensa de una unidad territorial, representada simbólicamente por la plaza taurina, o en víctimas inocentes, en la arena de la serie de grabados de la *Tauromaquia*. Pero, sobre todo, encarnan a las víctimas colaterales de una contienda fratricida y sin sentido, al servicio del hombre, cualquiera que sea el bando que le haya tocado, en los *Desastres*.

Pero quizá la representación equina de mayor trascendencia política en la obra goyesca sea el *Desastre* n° 78, y aún más dramática la sanguina preparatoria: claramente simbólico, este esbozo, como el grabado definitivo, muestra a una España-caballo, noble, luchando con uñas y dientes para defenderse, contra unas alimañas que representan al invasor frente a la impasibilidad de unos perros de presa (alanos probablemente), al servicio del gobierno español, que permanecen inertes, sin defender al equino, que ha quedado solo entre dos fuegos⁴⁴. Ese pencho desafiante parece la representación en aguafuerte de los caballos enfrentados a todo el mundo animal, a excepción de los cánidos⁴⁵, del ya citado texto *Gli Animali parlanti* del italiano Giovanni Battista Casti.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ Véase la interpretación de N. GLENDINNING, *op. cit.*, p. 64-66.

⁴⁵ G.B. CASTI, *op. cit.*, p. 62 y p. 222-223.

El toro

El toro es un animal desconocido para los estudiosos del bestiario de las Luces francesas. Si un colaborador no identificado de la *Encyclopédie* relata con más o menos acierto el transcurso de una corrida de toros en España, las dos ediciones del *Dictionnaire de l'Académie* ya citadas no van más allá de explicar que el toro es el macho de la vaca. Así pues, la simbología del cornudo es esencialmente ibérica y pocos franceses del siglo XVIII comparten ese imaginario como algo próximo.

En España, Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de la Lengua castellana o española* (1611, adiciones de 1674) explica que hay lugares donde se toma «el toro por el buey fuerte y corpulento», pero frente a la mansedumbre de este, reconoce que lo que caracteriza al toro bravo es su ferocidad, «siendo irritado». El toro es pues para estos autores bravo, valiente, pero no ataca si no es agredido, y su fuerza es tal que, según Marcial, al que cita, «echaron con el rinoceronte un toro, y dice que le venteó en alto como si fuera un dominguillo de paja»⁴⁶.

Cuando el toro es «corrido», dice el *Diccionario de la Real Academia española*, es porque no se deja engañar, al tener mucha experiencia en las lides con el hombre. Por extensión, se dice del hombre con experiencia que no cae en ninguna trampa. También representa el «*mâle impétueux*», «*féroce et mugissant [...], dont pourtant la semence abondante fertilise la terre*»⁴⁷. Desde Grecia, los toros simbolizaban la fuerza desencadenada, sin freno. Pero también se le confiere esencia divina, precisamente por esa simiente inagotable, esa virilidad fecunda con la que fantasea el androcentrismo. No hay que olvidar que Zeus se metamorfosea en toro para raptar a Europa. El toro es como una tempestad, como un huracán⁴⁸.

Políticamente, como explican Chevalier y Gheerbrant, el toro se asemeja al hombre que no huye la confrontación, que se enfrenta de cara al peligro, al desafío, noble, que ataca de frente, que se defiende sin engaños, y valiente, que lucha hasta la muerte. Por su energía se asocia al revolucionario, al resistente. En ese sentido,

⁴⁶ Sebastián DE COVARRUBIAS, «Toro», *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611 y 1674), reed. por Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1993, p. 968.

⁴⁷ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, «*Taureau*», *op. cit.*, p. 929.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 930-931.

su cara oculta, por su asimilación a la luna, y con ella a la nocturnidad, puede hacer del toro una imagen de lo subversivo. El toro-hombre político es un apasionado, nada cerebral, que actúa por sentimiento y mediante sus sentidos⁴⁹.

En España el valor simbólico del toro («este toro de siglos, / este toro que dentro de nosotros habita», dice Miguel Hernández⁵⁰) alcanza una profundidad superior, en particular durante y desde el siglo XVIII, época en la que se regulan las corridas, y ello hasta la crisis actual. De Goya a Picasso, el toro representa la bravura y la libertad del pueblo español que no se deja someter ni por el invasor extranjero o las monarquías despóticas ni por las dictaduras fascistas⁵¹. Así lo proclama Rafael Alberti (*Desprecio y maravilla*, 1972): «[...] Ya el toro de España, / libre de alimaña, / en el ruedo brilla. / Y el pueblo sin miedo / en medio del ruedo / baila a maravilla [...]»⁵².

La tradición mitológica del toro se confunde con la historia legendaria de una España que «Tienes forma de toro, / de piel de toro abierto, / tendido sobre el mar.»⁵³ El toro es símbolo del destino trágico del pueblo español («Despierta, toro: esgrime, desencadena, víbrate, / Levanta, toro: truena, toro, abalánzate. / Atorbéllinate, toro, revuélvete. / Sálvate, denso toro de emoción y de España. // Sálvate.»⁵⁴), y de cada español que, individualmente, y por serlo, se sabe abocado a resistir, a plantar cara, a sufrir, a dar su sangre por su libertad. Así lo vive Goya, así lo siente Miguel Hernández: «Como el toro he nacido para el luto / [...] Como el toro me crezco en el castigo»⁵⁵.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 934. Así, en efecto, puede interpretarse la caracterización del signo del zodiaco, descrito aquí.

⁵⁰ Miguel HERNÁNDEZ, *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 650.

⁵¹ Los invictos toros goyescos de mirada desafiante ante la catástrofe encarnan como ninguno esa insumisión.

⁵² Rafael ALBERTI, *90 poemas*, prólogo y selección de M^a A. Mateo, Madrid, Eds. de la Torre, 1992, p. 196.

⁵³ R. ALBERTI, «Toro en el mar», *Entre el clavel y la espada*. Esta idea procede de la Antigüedad, cuando Estrabón afirma: «Iberia se asemeja a una piel de buey extendida a lo largo de Oeste a Este, con los miembros delanteros en dirección al Este, y a lo ancho de Norte a Sur.» ESTRABÓN, *Géographie, III, 1 – L'Ibérie – La côte atlantique [entre 20 av. J.-C. et 23 apr. J.-C.]*, trad. Amédée Tardieu, Paris, Hachette, 1867.

⁵⁴ M. HERNÁNDEZ, *op. cit.*, p. 650.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 506.

El *Disparate de toritos* (o *Disparate de tontos*, 1815-1819) figura unos toros cogidos unos a otros formando un círculo y volando por los aires. La relación con las brujas aprendiendo a volar de la serie de dibujos de «Los sueños», así como la época en que esta obra fue ejecutada, hacen pensar en un Goya escéptico tras la guerra civil, desencantado del pueblo español, que lo figura como un conjunto de sujetos que siguen creyendo en sus supersticiones, imaginándose que vuelan, mientras el despotismo fernandino se ensaña con ellos.

El asno

El burro ha sido durante siglos para la mentalidad del amo, la Kiriarkía, un emblema de las tinieblas y de la ignorancia. El asno es, como el macho cabrío, un alter ego de Satán y, como él, simboliza a sus ojos la libido, el sexo, lo terrenal y sensual, los instintos «bajos»⁵⁶. Goya se sirve del burro humanizado para criticar los vicios de su siglo en la serie de grabados de los *Caprichos*.

Políticamente, el burro permite a Goya denunciar que los más incapaces ocupan puestos de responsabilidad en instancias públicas, como la magistratura o las Academias de Ciencias y Artes. En el *Capricho* n° 39, «Hasta su abuelo», un burro vestido noblemente muestra orgulloso al espectador su árbol genealógico, donde podemos ver su linaje compuesto por burros desde sus orígenes. El artista aprovecha el lugar común del asno como símbolo de la ignorancia para burlarse de quienes usan y abusan de la alcurnia para ocupar puestos de poder en lugar de alcanzarlos por propios méritos. En *Los animales parlantes* de Casti⁵⁷ aparece el modelo del burro pedagogo, encargado de transmitir su escaso saber, un motivo también presente a menudo en las representaciones goyescas (*Si sabrá más el discípulo!*). Este tema, constante en el pensamiento ilustrado, encuentra en Goya este medio privilegiado de expresión, a fuer de elocuente.

⁵⁶ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, «Âne», *op. cit.*, p. 41.

⁵⁷ G.B. CASTI, *op. cit.*, p. 15, 19 y 204.

El mono

El mono es simbólicamente, para el antropomorfismo, el reflejo degradado del hombre, al que se asemeja por su similitud fisionómica. Por ello, en la iconografía cristiana y especista, el mono es la representación de los vicios humanos, de la lujuria y la malicia⁵⁸. Es el que imita, el que actúa como los demás, sin dar muestras de raciocinio. En un claro caso de incorporación, como los descritos por la ecocrítica, es el que salta de una actividad a otra, de un sentimiento a otro, sin continuidad ni tesón. Es también el bufón, aunque agresivo y pendenciero⁵⁹. Su carácter exótico lo puso de moda en el siglo XVIII y se vieron como animales domésticos alternativos de perros y gatos en las casas europeas más insignes, incluidas las reales.

Políticamente, simboliza a sus ojos al vasallo hipócrita que le ríe las gracias al gobernante, al monarca, al señor, al que imita en todo, algo difícil de aceptar desde una perspectiva de la conciencia ecológica. Goya lo representa a menudo como avatar del hombre, para ridiculizar a sus congéneres arribistas y poco dotados intelectualmente. En el *Capricho* n.º 41⁶⁰, un mono pintor realiza el retrato de un asno que posa orgulloso junto a él. El notable pero ignorante borrico posa sin atributos, mientras que el mono, bien pagado para mejorar el original, añade en el lienzo una peluca y un cuello blanco, por lo que suponemos que se trata de un noble de toga. El tópico del burro indocto se combina aquí con el del mono malicioso y bufón de los grandes para criticar a los hombres de Estado incapaces que se complacen en su propia incompetencia gracias a los aduladores, incluidos los artistas a sueldo⁶¹.

⁵⁸ *Ibid.*, « *Singe* », p. 887.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 884-885.

⁶⁰ Ambos *Caprichos* son analizados por su trasfondo político en N. GLENDINNING, *Arte, Ideología y Originalidad en la obra de Goya*, *op. cit.*, p. 45-47.

⁶¹ Nuevamente se aprecian los ecos de la obra de Casti, donde el mono mimético conoce mil reverencias y gestos humanos. G.B. CASTI, *op. cit.*, p. 51 y 202.

Leones y otras fieras

El león es considerado por la tradición como un símbolo solar y luminoso, un animal que encarna el poder, la sabiduría y la justicia⁶², lo que lo convierte en emblema de las cabezas coronadas, de figuras paternas más o menos simbólicas, reuniendo en una sola imagen al monarca y al padre del pueblo, ambición de los déspotas ilustrados del siglo XVIII. Desde esta perspectiva el exceso de orgullo puede convertir al león-rey en un tirano, faz negativa de esta bestia simbólica.

Por otra parte, el león es, desde Felipe II, e inspirado por el mueble heráldico del antiguo reino de León, alegoría de España en mapas e ilustraciones, y por ende del pueblo español⁶³. Ello permitiría dar un doble sentido al lienzo de Velázquez *Felipe IV armado y con un león a sus pies* (hacia 1653), donde el rey de los animales representaría poder y nobleza, como doble alegórico del rey, y también el pueblo entregado a su soberano.



Figura masculina desnuda sometiendo a un león. Noticia de la salida de Zaragoza hacia Madrid, 1775, lápiz negro, pluma y tinta de bugalla sobre papel verjurado, 187 x 129 mm, Madrid

© Museo Nacional del Prado

⁶² J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « Lion », *op. cit.*, p. 575.

⁶³ Juan José SÁNCHEZ BADIOLA, *Símbolos de España y de sus regiones y autonomías*, Madrid, Visión Libros, 2010, p. 209 sq.

Goya mantiene la simbología tradicional recurriendo a la mitología, a Hércules sojuzgando al león de Nemea en *Figura masculina desnuda sometiendo a un león*, pero su lectura puede contener el reverso del símbolo, siendo el héroe humano quien vence, aquí con una espada, y no mediante estrangulación, al emblema de la realeza y el poder.

Además del león, aparecen en el universo goyesco felinos como el lince, asociado al gato, nocturno e inquietante como él, pero de visión penetrante, muy humanizado en sus rasgos faciales, como en el *Capricho* n° 43, «El sueño de la razón produce monstruos», donde los tres felinos dirigen la mirada, alternativamente, al espectador y al artista, presa de sus pesadillas. ¿Con la razón adormecida, el artista puede dar en «todo tipo de locuras e iniquidad»⁶⁴? ¿O quizá ese sueño de la razón permita al artista dar con la visión profunda, la que percibe el mundo entre las tinieblas, como los ojos del lince? ¿Es el artista un adivino, y en este sentido un mediador entre la verdad profunda y los gobernantes?

Aves

Los pájaros son por excelencia seres volátiles que simbolizan la libertad y la mediación entre la tierra y el cielo, habiendo sido considerados en tiempos antiguos como presagiadores, mensajeros del cielo. Por ello, se asocian a la elevación del alma, a la esencia etérea del hombre⁶⁵. Las aves goyescas, más materiales pero igualmente alegóricas, se dividen en diurnas y nocturnas. Las primeras aparecen como presas idóneas, como animales nacidos para ser cazados por el hombre con ayuda del can. Es fácil, pues, identificarlas con los seres humanos más débiles, más desprotegidos, el pueblo más humilde, sus miembros más frágiles. Como los hombres, las aves son presa, pero también reclamo para atraer a la presa, cómplices y víctimas del cazador a un tiempo. Así puede entenderse el cartón para tapiz *Caza con reclamo*, también conocida como *Caza con mochuelo y red* (1775), donde los reclamos, entre los que se ve un mochuelo, esperan

⁶⁴ N. GLENDINNING, *op. cit.*, p. 43.

⁶⁵ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Oiseau* », *op. cit.*, p. 695.

enjaulados bajo la red, junto al perro, a que caigan las presas que vuelan ingenuas en torno a la red.

Más compleja es la interpretación simbólica del famoso retrato de *Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño* (hacia 1787). El retrato en sí es toda una novedad dieciochesca, pues el mundo lúdico del crío se limita a unos animales domésticos, pájaros y gatos. En el lienzo, el notable infante retiene sujeta, tal y como se hacía en la época, una de sus mascotas aladas, una urraca en este caso. La ingenuidad del niño parece asemejarse a la inocencia del pájaro que sostiene en el pico un trozo de papel con la firma del pintor, ajeno a la amenaza de los gatos, ocultos tras el personaje infantil. Del otro lado del niño, una jaula con unos pajarillos. Las aves están presas, en una jaula o retenidas por un hilo, mientras que los mininos observan, ávidos, la urraca, víctima potencial.



Don Manuel Osorio Manrique de Zúñiga, niño
c. 1787, óleo sobre lienzo, 27 x 101.6 cm, New York
© Metropolitan Museum

El niño parece ajeno al drama que se avecina a sus pies. Y, sin embargo, ¿no es él quien ha colocado el pájaro al alcance de los depredadores? ¿En sus manos no está salvarlo si tira de la cuerda, de la misma manera que la jaula preserva los otros volátiles del ataque felino? ¿Por qué no deducir que la protección del noble preserva a los débiles de los ataques de los más fuertes en una sociedad donde, como en la naturaleza, impera la violencia?

Las aves nocturnas ocupan el universo onírico de los grabados goyescos. Las lechuzas, los búhos y los murciélagos pueblan los tenebrosos cielos del maestro maño⁶⁶. Lechuzas y búhos gozan de un valor simbólico ambivalente, pre y post-cristiano. Representan la sabiduría, la clarividencia, la adivinación, iluminados por la luz de la luna que los cobija. Pero también evocan la tristeza, la melancolía y la soledad⁶⁷. Si para Atenea, la lechuza domina las tinieblas gracias a la reflexión, si el búho es el intérprete de Átropos, la Parca que corta el hilo del destino (representada por Goya en una de sus *Pinturas negras*), la visión negativa de la noche por el cristianismo hace de estos pájaros aves de mal agüero, acechantes, peligrosos. Los murciélagos son los siniestros compañeros de los precedentes en el cortejo lúgubre que acompaña al ser humano en sus pesadillas. El origen compuesto de su nombre, tanto en francés como en español y otras lenguas latinas, alude a su carácter híbrido, a su esencia roedora, de «ratón», pero «calvo», «ciego» y sobre todo «alado», volador. Buffon lo consideraba como un «ser monstruoso» precisamente por esa naturaleza híbrida⁶⁸, y su vuelo bajo, sus alas membranosas y peludas lo asocian en el imaginario occidental al ser maldito, que no ha encontrado su esencia⁶⁹.

Políticamente simbolizan para la tradición dualista a las fuerzas ocultas, toda la energía de los seres que, en la sombra, ejercen un anti-poder. También representa esa tendencia al caos, que se opone a la inclinación al orden, en toda sociedad

⁶⁶ Hasta el loro se vuelve oscuro en el buril del artista en *Que pico de Oro!*, donde el ave encarna la verbosidad de los predicadores pedantes.

⁶⁷ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Chouette* », « *Hibou* », *op. cit.*, p. 246 y 504.

⁶⁸ BUFFON, *Œuvres complètes*, París, Firmin-Didot, 1825, t. V, p. 1-17.

⁶⁹ J. CHEVALIER y A. GHEERBRANT, « *Chauve-souris* », *op. cit.*, p. 219-220.

ilustrada. En el *Capricho* n° 43, los murciélagos ensombrecen el firmamento con sus alas, presagio de las calamidades que provoca el sueño de la razón. No es pues de extrañar que estos murciélagos acaben convirtiéndose en auténticos vampiros en el *Desastre* n° 72, «Las resultas».

Otras bestias

El dibujo *Los elefantes* y la estampa *Disparate de la bestia* (1800, según Gassier; 1806-1807, según Sánchez Espinosa) pueden haber surgido a raíz de la llegada del elefante filipino a Madrid en 1773, o bien tras las representaciones del «Elefante sabio», espectáculo ambulante de José Padovany en el otoño de 1806. Pero esta simple escena circense puede tener una interpretación política, como quiso creer la revista *L'Art* que, al publicar por primera vez el *Disparate de la bestia* bajo el título de «Otras leyes para el pueblo», interpretó que el elefante simbolizaba al pueblo llano que, con Fernando VII, se vio discriminado por la aplicación de leyes distintas que las aplicadas a burgueses y nobles⁷⁰.



Fotografía de *La osa hormiguera*, expuesta en el Museo Nacional de Ciencias Naturales
Fotografía de E. Sebbagh

⁷⁰ Véase José Manuel MATILLA, «Francisco de Goya (1746-1828). Cuatro estampas de la serie de los *Disparates* publicadas en 1877», *Museo Nacional del Prado. Memoria de actividades 2006*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2007, p. 46.

La prueba de la curiosidad de Goya, como hombre ilustrado, por el mundo animal es sin duda la obra *La osa hormiguera de su Majestad*. Unos años después de la inauguración del Real Gabinete de Historia Natural (1771), una expedición obsequió a Carlos III con una hembra de oso hormiguero, que quedó ubicada en la casa de fieras del Parque del Retiro. El monarca ordenó a Anton Raphael Mengs, entonces pintor de la Cámara Real, un retrato de su nueva mascota. Goya trabaja por aquel entonces como ayudante de Mengs en el fresco *La Apoteosis de Trajano* en el Palacio Real. Las similitudes de la factura de esta obra (1776) con los cartones de la misma época han llevado a los especialistas a atribuir esta obra a Goya⁷¹. Si no podemos atribuir valor simbólico al oso hormiguero, el hecho de que el monarca posea su propia casa de fieras con animales exóticos venidos de todos los continentes refuerza la imagen de un déspota ilustrado, interesado por el progreso científico, los estudios naturalistas y el arte.

Animales fabulosos, híbridos y grotescos

El bestiario goyesco alterna la representación más o menos fiel de los animales, en contextos realistas o fantásticos, con la figuración de seres fabulosos, medio bestias medio hombres, o monstruos de espantosa apariencia.

Los seres grotescos, animales con apariencia humana o humanos con rostro u orejas animales, pueblan los grabados satíricos, y los *Caprichos* en particular. Los humanos con orejas de burro pueden interpretarse como una actualización del mito de Apolo y Midas, donde el dios cambió las orejas del rey por las de un asno, para castigarle por haber preferido la flauta de Pan, es decir, la seducción de los sentidos, frente a la música del templo de Delfos, es decir, la armonía del espíritu. Uno de los grabados más significativos en este sentido es el *Capricho* n° 63, «Miren que grabes». En esta imagen observamos a dos bestias fantásticas, grotescas, medio humanas medio animales, el primero con pico de ave y cuerpo y extremidades

⁷¹ Véase información complementaria en la página del CSIC: «Un óleo atribuido a Francisco de Goya se expone por primera vez en el Museo Nacional de Ciencias Naturales», artículo del 23 de noviembre de 2011.

humanos y el segundo con orejas de asno y cuerpo de hombre. Ambos están subidos a lomos de dos asnos que parecen más bípedos que cuadrúpedos, con lo que la confusión de las especies es total. Los dos parecen representar, por su actitud, y respectivamente, al clero y a la judicatura, abusando de su poder, subidos a estúpidos sujetos que aparecen encantados y ante una muchedumbre de fondo que parece vitorear a los insignes personajes desde la ignorancia de la lejanía del poder⁷².

Los monstruos recorren la obra goyesca, de dimensiones gigantescas, con fauces felinas o caninas, con alas desmesuradamente amplias, todos se presentan como figuraciones dantescas del hombre que lo espantan, lo devoran, lo aniquilan. Como si el animal fuera la fiera que el hombre lleva dentro y que acabará, tarde o temprano, con su humanidad.

Bodegones

Goya practica todos los géneros, y sobresale, también, en el bodegón. De por sí, la «naturaleza muerta» o bodegón no simboliza nada, o mejor dicho, nada más que lo que proclama toda *vanitas*, a saber, que el tiempo huye (*tempus fugit*). Ninguna trascendencia política en este sentido, o al menos a priori. Nada que actualice el bodegón haciendo de ese lienzo donde todo yace fuera del tiempo y del espacio, nada que lo contextualice en un entorno político en el que tome parte. Y sin embargo Glendinning ha incluido sus naturalezas muertas dentro de los lienzos del artista con connotaciones ideológicas. En su comparación de *Pavo muerto* (1808-1812) y de *Pavo desplumado con sartén y pescados* (1810-1823), Goya representa mucho más que un alimento en proceso de preparación antes de ser ingerido por el hombre. En ambos, el animal muestra rasgos antropomorfos. Mientras el pavo con plumas parece ser un hombre recién ejecutado, aún con un soplo de vida, y por ello más dramático, el pavo desplumado, desnudo, simbolizaría la verdad brutal, desvelada por fin sin tapujos, con toda su ferocidad.

⁷² Véase la interpretación de N. GLENDINNING, *op. cit.*, p. 49-50.

Dos obras emblemáticas de trasfondo político: *Riña de gatos* y *Carlos III cazador*

De todas las obras con animales de Goya, hemos decidido considerar con una atención especial dos de ellas que, por el animal representado, gato y perro, los dos más frecuentes en lienzos y dibujos goyescos, y por la importancia simbólica de ambos, nos parecen emblemáticas: *Riña de gatos* (1786) y *Carlos III cazador* (hacia 1786).

Riña de gatos (1786)

Se trata de un cartón para tapiz, destinado al comedor de los Príncipes de Asturias, es decir, el futuro Carlos IV y su mujer María Luisa de Parma. Por su forma parece destinado a una sobreventana, y en tal caso sería la pareja de una escena de vuelo de pájaros, de la que se conserva solo el tapiz. Esta escena formaba parte supuestamente de un conjunto en torno al tema de las «Cuatro estaciones». Desde su recuperación en 1984 por Mercedes Águeda se ha llegado a cuestionar la autoría del aragonés por no concordar ni con el grupo temático ni con otras obras goyescas⁷³. Nos inclinamos a pensar que Goya fue su autor, y que la escena forma parte de sus representaciones más «enfáticas».



Riña de gatos, 1786, óleo sobre lienzo, 56,5 x 196,5 cm, Madrid
© Museo Nacional del Prado

Dos gatos, sobre una tapia, se desalían cara a cara, con el pelo erizado y el lomo arqueado, a punto de saltar el uno sobre el otro. Más allá de cuestiones técnicas, la simbología animal de Goya, y la existencia de su *Duelo a garrotazos*, hace pensar en este lienzo como la pareja «ideológica» de aquel. En efecto, a los madrileños se les

⁷³ Mercedes ÁGUEDA, «Novedades en torno a una serie de cartones de Goya», *Boletín del Museo Nacional del Prado*, n.º 13, Madrid, enero-abril, 1984, p. 41-46.

conocía como «gatos» desde los tiempos de Alfonso VI. Las tropas de este rey intentaban, allá por el siglo XI, conquistar el Madrid musulmán. En 1085, las tropas llegaron ante las murallas de la ciudad. Un soldado, armado de una simple daga, escaló la tapia con una agilidad sorprendente. Una vez encaramado, arrancó la bandera mora y la sustituyó por la de las tropas cristianas. A aquel soldado, por su destreza, se le apodó «gato», y desde entonces los madrileños recibieron el mismo sobrenombre.

Viendo la escena de los gatos enfrentados, en *Riña de gatos*, y comparándola con la del *Duelo a garrotazos* (1819-1823), es lícito pensar en un Goya simbólico que estableciera el paralelismo entre animales y humanos para denunciar las luchas fratricidas en la capital española.

Carlos III cazador (*hacia 1786*)



Carlos III cazador, c. 1786, óleo sobre lienzo, 207 x 126 cm, Madrid
© Museo Nacional del Prado

Se desconoce el primer destino de este óleo (del que existen varias copias, tal vez realizadas por el propio artista) antes de su llegada al Museo en 1847, pero sin duda se trataba de un emplazamiento de claro signo político, tal vez en el Palacio Nuevo o en alguno de los Salones Reales donde el monarca exhibía las banderas de los Órdenes de Carlos III y del Toisón de Oro. La idea era la de presentar al rey ilustrado defensor de la patria y proveedor de riqueza con un rostro de inmensa bondad e inteligencia; y qué mejor compañero para tal fin que un perro fiel y servicial, de raza despierta y robusta que, tranquilo por la paz reinante, puede descansar a los pies de su amo. Un animal ataviado de un grueso collar con el nombre de su dueño (en la inscripción se lee: «REY N.º S.º») y que como avanzábamos encarna al pueblo, el cual, guiado por un buen dueño, forma un equipo perfecto de progreso y fortuna.

Conclusión

La trascendencia política del bruto en la obra goyesca resulta por lo tanto innegable. Los animales son trasunto de los humanos, pero menos crueles, menos violentos, menos pervertidos. Sirven además por su valor simbólico para representar al pueblo y/o al monarca, siendo el pueblo el animal frágil, cazado o explotado y rara vez agresivo, y que, si ataca, es de forma natural o azuzado por los humanos/gobernantes. Unos gobernantes cuya figura principal la encarna el monarca, retratado de forma más o menos positiva: Carlos III el más favorecido en su representación bestial y en su relación con los animales, frente a un Carlos IV y un Fernando VII más cuestionados por el pintor aragonés.

Por todo ello podemos hablar de una actitud muy moderna por parte de Goya con respecto a los animales, y que se vincula con la producción de autores coetáneos como Giovanni Battista Casti, Samaniego o los autores de la Enciclopedia. El pintor muestra en sus obras una sensibilidad especial: los animales como los hombres, como el pueblo, son víctimas inocentes de los abusos de los poderosos. En los retratos cortesanos, los animales se identifican con los poderosos en sus cualidades, justicia, capacidad de gobernar, nobleza, etc. Pero en

el buril goyesco y en sus pinturas y cartones más simbólicos, los animales encarnan los peores vicios de los poderosos y sus pasiones más bajas.

Por lo tanto, todo el bestiario conocido se despliega en su paleta y dota de nuevos significados a símbolos arcaicos, confiriéndoles una modernidad sorprendente. Esta paleta además se multiplica, como hemos visto, con nuevos animales oníricos y espeluznantes que forman hoy parte del imaginario universal. Así se puede concluir que la defensa del animal en contra de la violencia del entorno es una constante en la obra del pintor aragonés, y que también concuerda con las circunstancias personales y vitales del artista y su época.

Allégories et animalisation dans les *Desastres de la guerra*

Jacques Soubeyroux
CELEC Université de Saint-Étienne

On a souvent dit que l'allégorie n'occupait qu'une place secondaire dans l'œuvre de Goya. Cette affirmation peut sans doute se justifier pour certaines périodes de la production de l'artiste, mais c'est loin d'être le cas pour les années 1800-1815 qui sont marquées par un accroissement significatif du nombre des représentations allégoriques. Cette tendance s'affirme dès les années 1801-1805 avec les tableaux peints pour décorer le palais de Godoy (cinq au moins et sans doute huit si on prend en compte trois œuvres aujourd'hui disparues) et elle s'accroît entre 1810 et 1815 avec, dans l'ordre chronologique de leur création, la *Alegoría de la Villa de Madrid*, les deux peintures *Las Viejas o El Tiempo* et *El Coloso*, le tableau *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz*, plusieurs dessins de l'*Album C* et surtout douze gravures de la dernière partie des *Desastres de la guerra* où les représentations allégoriques prennent souvent la forme de l'animalisation¹. C'est cette double dimension d'allégorisation et d'animalisation que je voudrais étudier pour montrer la place importante qu'occupe l'imaginaire dans cette collection de gravures qu'on a eu trop souvent tendance à aborder dans la perspective de la représentation prétendument réaliste de scènes de guerre.

¹ J'adopte ici la datation des *Desastres de la guerra* (1810-1815) établie par Harris à partir de l'étude des plaques de cuivre et confirmée par les travaux de Jesusa Vega de préférence à celle, plus tardive (1810-1820), qui avait été proposée par Pierre Gassier. Voir les travaux suivants de Jesusa VEGA : *Fatales consecuencias de la guerra por Francisco de Goya Pintor*, Madrid, Turner, 1992 ; « Goya y el dolor de la guerra de España », in *Francisco de Goya. Desastres de la guerra*, Madrid, Fundación Mapfre, 2015, p. 9-41.

J'étudierai d'abord les représentations à figure humaine des grands idéaux, avant d'aborder dans une seconde partie les différentes formes de représentations animales.

La représentation allégorique des grands idéaux

Cinq gravures des *Desastres de la guerra* appartenant à la troisième partie de la collection, les « *Caprichos enfáticos* », représentent des images féminines symbolisant trois idéaux traditionnellement considérés comme « abstraits » : la Nation, la Justice, la Vérité, auxquels j'en ajouterai un quatrième, la Paix. En cela Goya n'innove pas. « L'allégorie féminine des vertus abstraites est déjà une vieille tradition de la culture classique, depuis l'Antiquité, rajeunie par la Renaissance... », écrit Maurice Agulhon² qui justifie cette domination de genre par le fait que ces idéaux abstraits sont désignés par des substantifs féminins, ce qui est vrai en espagnol comme en français.

Les trois premiers de ces idéaux apparaissent déjà dans des œuvres appartenant à l'*Album C* qu'il est important de dater précisément dans leur contexte de production qui peut seul nous permettre de comprendre leur signification replacée dans le vécu de Goya. Dans le dessin 117 de l'*Album C*, « *Lux ex tenebris* », une jeune femme, vêtue de blanc, apparaît sur un nuage dans un halo de lumière qui jaillit du livre qu'elle tient dans ses mains, une édition de la Constitution de Cadix de 1812, symbole de la Vérité qu'elle vient apporter aux hommes pour les arracher à l'obscurité dans laquelle ils étaient plongés. Dans le dessin suivant n° 118, « *Triunfo de la Justicia* », la balance, symbole de la justice, apparaît rayonnante dans un grand cercle lumineux, semblant descendre du ciel au-dessus d'une foule dont une partie exprime sa joie en dansant, tandis que l'autre partie demeure figée, comme effrayée par cette vision.

L'association entre lumière et Vérité se retrouve aussi dans le grand tableau conservé au musée de Stockholm connu de nos jours comme *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812*. Le titre originel du tableau, *La Verdad*,

² Maurice AGULHON, « Un usage de la femme au XIX^e siècle : l'allégorie de la République », *Romantisme, Mythes et représentations de la femme*, vol. 6, n° 13, 1976, p. 144.

el Tiempo y la Historia, correspond aux trois personnages allégoriques qui y sont représentés : le Temps n'est plus porteur de la Mort comme il l'était dans *Las Viejas*³, au contraire le sablier plein qu'il tient dans sa main gauche annonce une ère nouvelle qui sera celle de la Vérité incarnée par le personnage qu'il guide de sa main droite. Cette jeune femme, vêtue de blanc, a la poitrine à demi nue pour rappeler le symbolisme traditionnel de la vérité qui n'admet pas d'être dissimulée sous une quelconque apparence. Elle porte dans une main une édition de la Constitution de Cadix et dans l'autre un sceptre symbole du pouvoir, tandis qu'une autre jeune femme assise et presque entièrement nue, image de l'Histoire au début d'une ère nouvelle, écrit avec une plume sur quelques feuillets les événements récents en foulant aux pieds les gros ouvrages contenant les chroniques passées.

Il ne fait aucun doute que ces trois œuvres – les deux dessins qui se suivent dans l'*Álbum C* et le tableau de Stockholm – sont complémentaires et qu'elles s'inscrivent idéologiquement dans le courant de pensée des libéraux radicaux défenseurs de la Constitution de 1812 : elles sont donc antérieures aux gravures des *Desastres de la guerra* et ont été produites entre la promulgation de la Constitution de Cadix (mars 1812) et le rétablissement de la monarchie absolue (mai 1814), et non entre 1814 et 1823, dates proposées par Gassier pour tous les dessins de l'*Álbum C*. La métaphore de la lumière victorieuse des ténèbres est un autre signe confirmant la datation des trois œuvres. Cette métaphore, empruntée au symbolisme chrétien, qui est fréquente dans les écrits des philosophes français du XVIII^e siècle, comme l'ont montré les travaux de Michel de Certeau⁴, est particulièrement récurrente dans les textes de tous genres publiés en Espagne en 1812-1813 au lendemain de l'approbation de la Constitution de Cadix. Nous allons voir que les changements

³ En dépit de cette opposition symbolique entre représentation de la mort et de la naissance, les deux figures du Temps sont identiques physiquement, l'une inclinée vers la droite, l'autre vers la gauche. Cette similitude confirme la proximité chronologique de la création des deux tableaux (1810-1812 pour *Las Viejas* et 1813 pour la *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812* suivant la lecture qu'en propose l'historienne américaine Eleanor A. Sayre à laquelle je souscris de préférence à celle de Gassier qui l'identifiait avec les tableaux peints pour le palais de Godoy et la datait de 1797-1800.

⁴ Michel de CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, chap 4, « La formalité des pratiques : du système religieux à l'éthique des Lumières », Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1975. Voir mon livre *Goya politique*, Cabris, Sulliver, 2011, p. 165.

qui affectent ces mêmes représentations allégoriques dans les planches des *Desastres de la guerra* attestent au contraire que celles-ci sont postérieures au rétablissement de l'absolutisme.

L'allégorie de la Justice est représentée deux fois dans les « *Caprichos enfáticos* ». Elle apparaît d'abord au second plan de la gravure 69, « *Nada. Ello lo dice* »⁵, éclairée par un rayon de lumière, derrière le cadavre qui se soulève dans son sépulcre, mais la balance qu'elle tient est en déséquilibre, signe du triomphe de l'arbitraire consubstantiel à la monarchie absolue.



Desastres de la guerra n° 69, « *Nada. Ello lo dice* » (détail)
©Trustees of the British Museum

Cette présence de la balance confirme l'interprétation politique qu'il faut donner à la légende, plutôt que la lecture religieuse mettant en doute l'existence d'un au-delà qui a été retenue par Todorov⁶ : « *Nada* » signifie non pas l'absence de vie éternelle, mais l'anéantissement total de l'Espagne causé par la guerre et le retour de l'absolutisme. En ce sens la planche 69 est une anticipation de la planche 72,

⁵ Tel était le titre original donné par Goya à cette gravure, qui a été modifié en « *Ello dirá* », plus ambigu, par l'Académie dans son édition de 1863. On lira avec profit l'analyse de la planche par José Manuel Matilla dans le catalogue de l'exposition *Goya en tiempos de guerra*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 338-340.

⁶ Tzvetan TODOROV, *Goya à l'ombre des Lumières*, Paris, Flammarion, 2011, p. 186-188.

« *Las resultas* », dans laquelle une femme en robe blanche, étendue sur le sol, est dévorée par des vampires : c'est l'image de la Nation, l'Espagne à l'agonie, ce qui est le « résultat » de cinq années de guerre dont les conséquences sont encore aggravées par la rapacité et la cruauté des gouvernants de la monarchie restaurée.



Desastres de la guerra, n° 79 : « *Murió la Verdad* »
©Trustees of the British Museum

La gravure 79, « *Murió la Verdad* », réunit les allégories de la Vérité et de la Justice. La belle jeune femme en robe blanche symbolisant la Vérité gît cette fois sur le sol, illuminée par un halo de lumière et la tête couronnée de lauriers. Tout en elle est paisible, comme si elle était seulement assoupie. Elle est entourée par un cercle de moines, munis de pelles et de pioches pour l'enterrer, sous les yeux d'un évêque qui dirige les opérations et de la Justice en larmes, qui se couvre le visage pour ne pas voir la scène. La gravure 80, « *¿Si resucitará?* », prolonge la précédente. Elle nous montre la Vérité rayonnante de lumière, essayant de se redresser dans sa sépulture en dépit des efforts de ses fossoyeurs qui ne semblent pas pouvoir maîtriser les rayons lumineux qui forment une barrière protégeant le corps de la

jeune femme. Même si la forme interrogative de la légende ouvre pour le lecteur une lueur d'espoir après les images pessimistes qui précèdent, ces représentations de la mort de la Vérité s'opposent aux images euphoriques des années précédentes. Et cette opposition est encore renforcée par les ténèbres dominantes dans les trois gravures 69, 79 et 80, qui contrastent avec la lumière resplendissante des trois œuvres antérieures.

On retrouve encore la notion de vérité dans la gravure finale de la collection (n° 82), intitulée « *Esto es lo verdadero* » : la jeune femme à la poitrine nue et la tête couronnée, illuminée par un grand cercle solaire, rappelle les images antérieures de la Vérité convoquées par la légende de la planche, mais le panier de fruits posé à ses pieds, l'agneau qui l'accompagne et les gerbes de blé amoncelées à sa gauche évoquent aussi Cérès, la déesse de l'abondance, qui accueille à bras ouverts un vieux paysan portant une houe. Comme le suggère Frédéric Prot⁷, on peut voir dans cette image idyllique de prospérité une réactivation du mythe archaïque de l'Âge d'or. J'ajouterai que, comme chez Ovide et Virgile, cette image idyllique est aussi le lieu poétique de la paix qui s'oppose au monstre cruel de la guerre représenté dans la planche précédente. Cette opposition ne se limite d'ailleurs pas aux deux planches constituant le diptyque final : à tous les niveaux (paix VS violence, abondance VS famine, mais aussi la vérité, « *lo verdadero* » VS les « *tristes presentimientos* » de la planche 1), la planche 82 prend le contrepied des images négatives qui se sont accumulées tout au long de la collection. Même si ce n'est que de façon utopique, cette réactualisation du mythe archaïque donne un contenu plus concret à l'horizon d'attente d'un avenir meilleur créé par les planches 78, dont je parlerai plus loin, et 80.

⁷ Frédéric PROT, « Régimes d'historicité dans les *Désastres de la guerre* : crise du temps et crise du récit », *Les Langues Néo-latines*, décembre 2016, p. 17.



*Desastres de la guerra, n° 80 : « ¿Si resucitará? »
©Trustees of the British Museum*



*Desastres de la guerra, n° 82 : « Esto es lo verdadero »
©Trustees of the British Museum*

Je soulignerai, pour conclure ce premier point, l'utilisation politique faite par l'artiste de ces allégories renvoyant à des idéaux traditionnellement abstraits. Chez Goya les symboles sont rarement abstraits : chacun des idéaux convoqués possède une référence concrète qui évolue en fonction de la conjoncture et qui, de positive dans les œuvres datées de 1812-1813, devient négative dans celles de 1814-1815. D'où l'importance de la datation précise établie ci-dessus qui donne une plus grande cohérence à l'analyse du corpus et qui permet de mieux comprendre les prises de position idéologiques de l'artiste.

L'animalisation

Je poserai le problème de l'animalisation dans les *Desastres de la guerra* à deux niveaux, l'un concernant les humains dans la première partie de la collection, l'autre les animaux dans la troisième partie.

L'animalisation des figures humaines

La collection s'ouvre sur deux scènes (gravures 2 et 3) d'une extrême violence où les rôles de victimes et de bourreaux s'inversent d'une image à l'autre, affirmant d'entrée de jeu l'anti-manichéisme de Goya. La première « conséquence fatale » de la guerre, pour reprendre le titre donné par Goya à sa collection, ce sont les excès des deux camps, c'est la folie meurtrière qu'elle provoque chez tous les combattants, une folie que Goya condamne au nom de la Raison dans la légende commune aux deux planches « *Con razón o sin ella* ». Dans la gravure n° 2, les soldats français forment un groupe compact, dépourvu de visage, totalement inhumain face aux visages pleinement expressifs de leurs futures victimes. Dans la gravure n° 3, le geste du combattant espagnol, qui lève sa hache le plus haut possible au-dessus de sa tête pour frapper avec le maximum de force son adversaire à terre, exprime toute sa fureur incontrôlée. Cette opposition entre Raison et Dérison (« *Con razón o sin ella* ») pose d'emblée la question fondamentale de la différence entre l'homme, en tant qu'être doué de raison, et l'animal ou le monstre qui en est privé, comme Goya l'affirmait déjà dans les *Caprichos* (« *El sueño de la razón produce monstruos* »).

Cette dialectique entre Raison et Dérison est reprise dans les deux gravures suivantes qui mettent en scène cette fois des femmes, censées être naturellement moins violentes que les hommes, mais pas nécessairement plus raisonnables. Les femmes sont souvent dans les *Desastres de la guerra* des modèles de courage (le mot « *valor* » est employé deux fois dans les légendes des planches 4, « *Las mujeres dan valor* », et 7, « *¡Qué valor!* », mettant en scène des combattantes, alors qu'il n'est jamais utilisé pour des combattants). Mais les femmes peuvent aussi, comme le montre la planche 5, se transformer en bêtes sauvages, comme celle qui plante furieusement sa lance dans le ventre d'un soldat ennemi. La légende « *Y son fieras* », qui prolonge la précédente (« *Las mujeres dan valor* »), constitue en fait son contrepoint négatif et invite le lecteur à établir la frontière nécessaire entre le courage relevant du sentiment patriotique et la cruauté irraisonnée propre aux bêtes sauvages.



Desastres de la guerra, n° 2 : « *Con razón o sin ella* »

©Trustees of the British Museum



Desastres de la guerra, n° 3 : « Lo mismo »

©Trustees of the British Museum



Desastres de la guerra, n° 5 : « Y son fieras »

©Trustees of the British Museum

Cette Dérision est l'objet de la première partie de la collection (planches 2 à 47) qui multiplie les images de militaires aux visages monstrueux (planches 9, 11, 31, 33) et de cadavres horriblement mutilés, décapités ou empalés à un arbre (planches 33, 37, 39), dans une escalade de la cruauté impliquant les hommes comme les femmes. La violence est traduite par l'importance du champ lexical de la mort : « enterrar » (18), « muertos » (39 et 63), « muerte » (62), « espirar » (53), « cementerio » (56 et 64), « murió » (79). Mais elle ressort particulièrement des termes employés pour qualifier les acteurs qui sont autant d'appels au jugement du lecteur :

- les hommes et les femmes qui s'acharnent avec une fureur irrationnelle contre un cadavre qu'ils traînent dans les rues sont rabaissés au rang de « *Populacho* » (planche 28), qui est défini par le *Diccionario de Autoridades* (1737) comme « *Despectivo - Parte ínfima de la plebe* », et aussi comme « *Multitud en revuelta o desorden* », les deux acceptions étant ici réunies à la valeur péjorative,



Desastres de la guerra, n° 28 : « *Populacho* »

©Trustees of the British Museum

- les soldats qui tirent dans le dos d'un prisonnier attaché à un arbre sont traités de « *Bárbaros* » (planche 38), mot qui désignait pour Covarrubias au XVII^e siècle des êtres privés de « raison » : « [...] *los esquivos que no admiten la comunicación de los demás hombres de razón que viven sin ella llevados de sus apetitos, y finalmente los que son desapiadados y crueles* »,

- et comment expliquer la délectation que semble éprouver l'officier qui s'est confortablement installé face à un arbre pour contempler le combattant ennemi qui y est pendu (planche 36) ? Les interrogations récurrentes « *¿Por qué?* », « *No se puede saber por qué* » (planches 32, 35) soulignent l'impossibilité de toute explication rationnelle de comportements qui sont jugés insupportables (planche 26, « *No se puede mirar* »).

Les allégories animales

On trouvait déjà des allégories animales à valeur satirique dans les *Caprichos* (1799), en particulier la série centrale des « *Asnerías* » (planches 37-42) où la figure de l'âne sert à dénoncer l'ignorance des maîtres d'école et des médecins, ou l'orgueil des aristocrates, selon une tradition le plus souvent empruntée à la culture populaire. Si les oiseaux de proie et les chauves-souris, présents dans les *Caprichos*, réapparaissent dans les *Desastres de la guerra*, on passe à un autre niveau. Le changement de registre est annoncé dès la gravure initiale des *Desastres de la guerra*, avec les animaux symbolisant les puissances du mal qui s'agitent dans les ténèbres du second plan et semblent menacer le personnage central agenouillé, rappelant la figure du Christ au mont des Oliviers. Mais c'est dans la troisième partie de la collection qu'apparaît une forme nouvelle de dénonciation politique, inspirée par le poème héroï-comique *Gli animali parlanti* (1802) du poète italien Giovanni Battista Casti (1724-1803), grand voyageur d'esprit voltairien de l'Europe des Lumières. Goya a pu utiliser la traduction du poème publiée en 1813 par Francisco Rodríguez de

Ledesma⁸, personnalité libérale qui avait présidé les Cortes de Cadix et qui a ajouté au poème de Casti une préface, destinée aux lecteurs espagnols, qui insiste sur l'intentionnalité politique de l'œuvre, comme le montre l'extrait suivant :

¡Pueblo español! Tú has gemido largos años bajo las cadenas de la arbitrariedad y de la más dura opresión: lee pues este Poema, que en boca de animales te pinta al natural los extravíos de los hombres, y al paso que verás en él la depravación de un gobierno arbitrario, la venalidad servil de sus ministros, la bajeza de los viles y orgullosos cortesanos, y la voluptuosidad e intemperancia de todos estos actores, aprenderás a conocerlos, y a tantos otros sus auxiliares subalternos, que concurrieron de acuerdo a forjar tus grillos pasados, y a tratarte como bestia de carga y freno⁹.

Les animaux parlants décrivent le fonctionnement d'une « zoocratie » dans laquelle chaque animal occupe une fonction politique : le Lion est le Roi, le Renard qui était le Premier Ministre est supplanté par le Chien, ennemi du Cheval, etc. Les débats entre les différents personnages et les conflits qui les opposent permettent de dénoncer les haines, les intrigues, les terribles luttes pour le pouvoir et de poser à terme la question du meilleur régime politique possible.

Les planches 71 à 76 et 78 des « *Caprichos enfáticos* » fonctionnent aussi comme une espèce de zoocratie dans laquelle des figures humaines ou hybrides, mi-humaines et mi-animales, alternent avec celles d'animaux dont certains conservent la même fonction que dans le poème de Casti ou jouent un rôle identique : le Renard comme Premier Ministre, le Hibou comme ecclésiastique et conseiller du roi, le Cheval comme défenseur de la démocratie et le Chien comme personnage opportuniste. Mais Goya supprime le Lion et l'Eléphant, qui étaient sans doute trop nobles pour la Cour qu'il voulait montrer et ajoute par contre deux figures

⁸ Il est également possible que Goya ait eu connaissance de la traduction complète que Juan Antonio Llorente aurait faite en 1812-1813, comme il l'affirme dans sa *Noticia biográfica de D. Juan Antonio Llorente, o memorias para la historia de su vida escritas por él mismo* (Paris, 1818). Cf. Marcial CARRASCOSA ORTEGA, « Giambattista Casti traducido por un cesante anónimo: reflexiones en torno a su identidad », *Cuadernos de Filología Italiana*, vol. 18, 2011, p. 100, note 11.

⁹ Cité par Jesusa VEGA, *Fatales consecuencias de la guerra por Francisco de Goya Pintor*, Madrid, Turner, 1992, p. 46.

négatives qui conviennent mieux à l'image qu'il veut en donner : les vampires et les oiseaux de proie. En outre, et c'est là une autre différence plus importante, les animaux mis en scène par Goya ne sont pas des « animaux parlants » : leurs discours sont remplacés par les légendes des gravures et par les textes qui y sont parfois intégrés, comme c'est le cas dans la gravure 74 « *Esto es lo peor* », où un Renard est en train de signer sur un parchemin un décret qui est sans doute la condamnation à mort de tous les hommes enchaînés qui se pressent derrière lui. On remarquera le rôle joué par l'ecclésiastique qui tend l'encrier où le Renard trempe sa plume. Mais ce que le lecteur peut lire sur le manuscrit, c'est le nom de Casti et la traduction d'un vers du poème italien : « *Misera humanidad, la culpa es tuya* », traduction affaiblie parce que le poème ne parlait pas de « malheureuse humanité », mais d'« humanité esclave » (« *chiava umanità* »), adjectif qu'on ne peut comprendre qu'en le replaçant dans le contexte du chant 21 du poème que je cite dans sa traduction espagnole de 1840¹⁰ :

[...] *mientras haya en el mundo quien pueda sacrificar millares de víctimas sin riesgo de su persona como y cuando le agrade, esclava humanidad, no te duelas de su barbarie que es tuya la culpa. Está fuera de duda que el género humano tiene extremada simpatía por la esclavitud, ¿a qué pues gastar el aliento en vanas palabras?*

On peut lier cette scène à celle de la planche 71, « *Contra el bien general* », où un monstre hybride à tête d'homme mais aux ailes de vampire et aux griffes d'oiseau de proie (image qui renvoie sans doute à Ferdinand VII) rédige un recueil de lois que la légende permet d'identifier comme étant celles qui rétablissent l'ancien régime de la monarchie absolue.

Les vampires ainsi présentés comme un signe distinctif de l'absolutisme, on les retrouve en train de dévorer le cadavre de l'Espagne à l'agonie, dans la planche 72, « *Las resultas* », que nous avons déjà commentée.

¹⁰ *Los animales parleros. Poema épico escrito en verso italiano y traducido en prosa castellana por J.M.L. y M.F.*, Barcelona, Ramón Martín Indar, y Madrid, Boix, 1840.



Desastres de la guerra, n° 74 : « Esto es lo peor »

©Trustees of the British Museum



Desastres de la guerra, n° 71 : « Contra el bien general »

©Trustees of the British Museum

Dans la planche 73, « *Gatesca pantomima* », image de la Cour de Ferdinand VII, c'est un chat, animal diabolique, souvent associé aux sorcières dans les *Caprichos*, qui représente le Roi, assis sur son trône et écoutant les conseils d'un énorme hibou, tandis qu'une figure d'ecclésiastique encapuchonné s'incline respectueusement à ses pieds.

La planche 75, « *Farándula de charlatanes* », offre une autre image de la Cour : une figure hybride à tête d'oiseau, couverte d'un habit d'ecclésiastique, semble prêcher à une foule d'animaux âne, cochon, renard, chien et perroquet entourés dans la pénombre du second plan par un groupe compact de personnages dont un est coiffé d'une couronne nobiliaire.



Desastres de la guerra, n° 76 : « *El buitre carnívoro* »
©Trustees of the British Museum

On interprète généralement le grand vautour aux ailes rognées de la planche 76, « *El buitre carnívoro* », comme une représentation dégradée de l'aigle napoléonien vaincu par le peuple espagnol qui le chasse avec une fourche, tandis que sur la droite ses troupes battent en retraite. Cette évocation de la guerre peut surprendre dans un ensemble portant sur la période postérieure au retour de Ferdinand VII. Il

ne peut se comprendre, comme le souligne justement Claudette Dérozier¹¹, que si on considère que le combat des patriotes libéraux contre les Français était aussi un combat pour la liberté. Le vautour ne représente donc pas seulement Napoléon, mais l'oppression en général.

Au vautour de la planche 76 répond dans la première planche du diptyque final intitulée « *Monstruo cruel* » un animal (chien ou loup) gigantesque, déjà ébauché à l'arrière-plan de la gravure 40, « *Algún partido saca* », qui apparaît maintenant en train d'avaler des êtres humains minuscules. Succédant aux images des vampires et des vautours, il est là pour rappeler les ravages de la guerre, mais aussi ceux causés par la répression exercée par Ferdinand VII à l'encontre des libéraux.



Desastres de la guerra, n° 81 : « *Monstruo cruel* »
©Trustees of the British Museum

Je terminerai par l'examen de la planche 78, « *Se defiende bien* », où le cheval blanc est une représentation allégorique positive des libéraux qui luttent contre la

¹¹ Claudette DÉROZIER, *La Guerre d'indépendance espagnole à travers l'estampe (1808-1814)*, Lille, Atelier de Reproduction des thèses, 1976, p. 956.

meute des loups et des renards de l'absolutisme sous le regard de chiens étrangement passifs. Cette passivité ne peut se comprendre qu'en faisant appel une fois de plus au poème de Casti dont elle est directement inspirée : le cheval, qui représente la Raison et la monarchie constitutionnelle, y apostrophe en ces termes le chien, qui était d'abord partisan des libéraux mais qui se rallie finalement par intérêt à l'absolutisme : « *Te creo próximo a abandonar la senda de la razón para entrar en la de la injusticia* ». On peut y voir une dénonciation de la défection de certains libéraux ralliés au pouvoir absolu de Ferdinand VII, mais la planche est aussi une prise de position en faveur du système de la monarchie constitutionnelle, identifié par Casti avec « la raison », que Goya espère encore voir triompher : la légende qui témoigne de sa confiance dans la force du libéralisme va dans le même sens que celle de la planche 80, annonçant une possible résurrection de la Vérité.



Desastres de la guerra, n° 78 : « *Se defiende bien* »

©Trustees of the British Museum

Los animales parleros...

Succédant à l'animalisation des êtres humains qui se massacraient dans les scènes de guerre, les animaux — loups, vampires, renards et oiseaux nocturnes représentant la Cour de Ferdinand VII —, disent aussi la bestialité de l'homme. Si Goya s'est inspiré du poème de Casti, il a renouvelé la zoocratie du poète italien, qui était une condamnation générale de l'absolutisme, en lui donnant un référent politique concret. Les situations qu'il a mises en scène constituent une dénonciation des principales décisions politiques qui ont marqué la restauration de 1814 : l'abolition de la Constitution de 1812 et le rétablissement des lois fondamentales de l'Ancien Régime avec la restitution à la noblesse de ses privilèges et de ses propriétés, la collaboration étroite avec l'Eglise présente dans la quasi-totalité des gravures et les mesures répressives prises à l'encontre des libéraux. Les « *Caprichos enfáticos* » sont ainsi, selon l'expression de Pierre Gassier « le plus violent réquisitoire qu'un artiste ait osé lancer contre les hommes de son temps »¹². Un réquisitoire qui de toute évidence rendait impossible la publication de la collection tant que Ferdinand VII était au pouvoir et que la conjoncture politique de l'Espagne du XIX^e siècle ne devait rendre possible que près d'un demi-siècle plus tard.

Conclusion

Dans la conclusion de son poème (chant 26), Casti écrit :

Mi deseo no se equivoca, la libertad y la seguridad, conocidas ahora solamente de nombre entre nosotros, y premio digno para todo corazón que aprecia la justicia, derramarán tal vez algún día sobre la tierra la siempre deseada y única disputada felicidad [...].

*¡Ven, o razón santa! Resplandece, rayo amigo de la verdad: resplandece y destierra la ignorancia y las preocupaciones antiguas, vuelva contigo la razón a nuestro seno, y fije su mansión en la tierra*¹³.

¹² Pierre GASSIER, *Goya témoin de son temps*, Paris-Fribourg, Office du Livre, 1983, p. 240.

¹³ *Los animales parleros...*, *op. cit.*, p. 176-177.

On mesure la similitude profonde entre ce texte de Casti et les allégories de Goya : la même image inspirée par la tradition religieuse (la lumière qui illuminera la terre), le même appel à la Raison qualifiée de « *santa* » et associée à la Vérité, le même espoir d'un avenir de Liberté, de Justice et de Bonheur, assorti d'une nuance hypothétique (« *tal vez* ») équivalent au futur employé par Goya dans la légende de la planche 80. Cette similitude confirme que les deux œuvres, en dépit de leur différence générique, participent d'un même courant idéologique qui se développe au sein de l'élite éclairée européenne dans le contexte historique tourmenté des années 1800. C'est précisément le contexte historique propre à l'Espagne des années 1800-1815 qui explique l'importance nouvelle que prend l'allégorie dans l'œuvre de Goya, principalement utilisée comme vecteur d'idées politiques dans des œuvres de genres différents (peinture, gravure, dessin) produites pendant les années de guerre et de l'immédiat après-guerre. Le choix de ces allégories est directement dicté par l'évolution du contexte historique et il reflète fidèlement le vécu de Goya et les sentiments qui l'animent : l'euphorie qu'il éprouve au lendemain de l'approbation de la Constitution de Cadix et de la fin de la guerre cède la place à une dysphorie encore teintée d'un certain espoir après le rétablissement de la monarchie absolue. Mais le pessimisme qui se manifeste dans les gravures des *Desastres de la guerra* n'est pas démobilisateur : il semble au contraire insuffler à l'artiste une force combative nouvelle à travers laquelle s'exprime son engagement politique en faveur de la monarchie constitutionnelle. Un tel positionnement permet de rattacher l'artiste à ce courant politique du libéralisme que les historiens espagnols ont baptisé « *doceañismo* ». On peut même dire que c'est à travers ces allégories que s'affirment le plus clairement les fondements idéologiques et éthiques de l'engagement de Goya, exprimé au moyen de quelques concepts-clés qui se répètent dans les légendes de ses différentes œuvres : la Raison, la Justice et la Vérité. Un engagement qui donne un contenu concret aux concepts abstraits exaltés par les intellectuels de son temps, et qui fait de Goya en ce XIX^e siècle naissant un véritable peintre politique.

Œuvres de guerre et tauromachie chez Goya

Violence et fascination

Ozvan Bottois

Université Paul Valéry – Montpellier 3

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

Deux séries pour une guerre ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Une histoire politique de la corrida

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un Goya moralisateur ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

De l'esthétisation à la fascination ?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

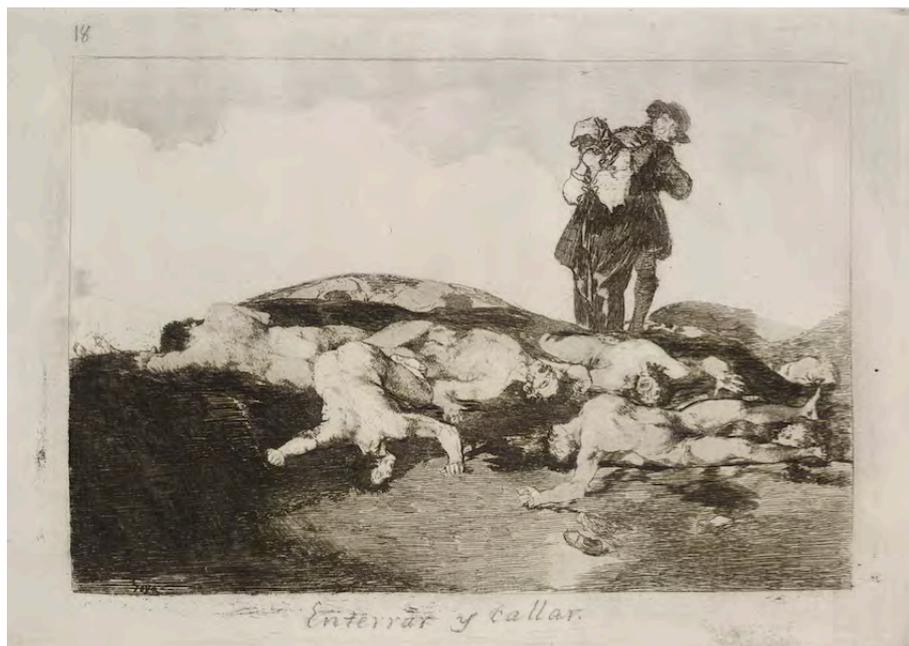
La violence et la folie ?

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

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

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

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



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

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

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

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



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



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

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

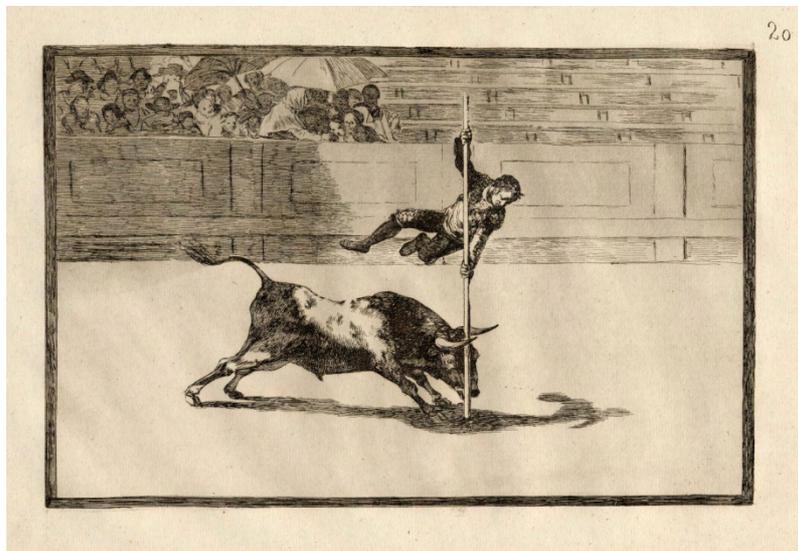
²⁶ Pierre WAT « La relève. Paysages en guerre », *Les Désastres de la guerre. 1800-2014*, Laurence Bertrand-Dorléac (dir.), catalogue de l'exposition, Musée du Louvre-Lens, Paris, Somogy, 2014, p. 38-43.

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

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



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



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

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

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

Les formes de la violence

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

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

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

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

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

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

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

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

PARTIE V

CONTRE-POINT

L'AUTRE VERSANT DES PYRÉNÉES

De quelques caricatures révolutionnaires à l'époque de Goya

Jacques-Louis David, James Gillray et autres exemples

Arlette Sérullaz

Conservateur général honoraire

au département des Arts graphiques du musée du Louvre

Le 12 septembre 1793, le Comité de Salut Public demande au peintre Jacques-Louis David de « multiplier les gravures et les caricatures qui peuvent réveiller l'esprit public et faire sentir combien sont atroces et ridicules les ennemis de la liberté de la République »¹. L'objectif est d'importance et pourtant David n'a, semble-t-il, livré que deux caricatures sur lesquelles son nom comme celui du graveur n'apparaissent du reste pas : *L'Armée des Cruches* et *Le Gouvernement Anglais*.

Pour faciliter la compréhension de ces deux œuvres, il convient au préalable de rappeler brièvement la position de l'artiste avant la Révolution. Nous verrons ensuite dans quelles circonstances et de quelle manière David s'est mis au service de celle-ci.

David avant la Révolution : quelques repères²

Né à Paris le 30 août 1748, Jacques-Louis David est le fils unique de Louis-Marie David, marchand-mercier habitant le quai de la Mégisserie, et de Marie-Geneviève Buron. Par son père, il appartient à une famille de commerçants, par sa mère, à un milieu d'entrepreneurs en bâtiments et d'architectes. Si l'on se reporte à

¹ Françoise REYNAUD et Roselyne HUREL, catalogue de l'exposition *L'Art de l'estampe et la Révolution française*, Paris, Musée Carnavalet, 27 juin-20 novembre 1977, p. 11.

² Pour plus d'éléments biographiques, voir Antoine SCHNAPPER et Arlette SERULLAZ (dir.), *Jacques-Louis David, 1748-1825*, Paris, Musée du Louvre, 1989.

l'autobiographie que nous a laissée le peintre, la vocation de celui-ci a été précoce³. Sa mère étant apparentée à François Boucher (1703-1770), le jeune David veut apprendre le métier auprès de lui, mais Boucher, trop âgé, le recommande à Joseph-Marie Vien (1716-1809) qui le prend dans son atelier en 1764. Sous sa protection, David devient élève de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1766. Après trois échecs au concours du Grand Prix de Rome, il remporte le Grand Prix de Peinture en mars 1774 avec *Antiochus et Stratonice*⁴.

L'année suivante, en novembre, David arrive à Rome avec Vien, nommé Directeur de l'Académie de France située alors au palais Mancini. Il y reste cinq ans. De retour à Paris, à la fin septembre 1780, il est précédé d'une certaine notoriété, grâce notamment au tableau qui lui avait été commandé par le Bureau de Santé de la ville de Marseille afin de commémorer la peste qui avait ravagé la ville en 1720 : *Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés*⁵. En août 1781, David est agréé à l'Académie avec *Bélisaire demandant l'aumône*⁶. En 1782, il épouse Marguerite-Charlotte Pécoul, fille d'un entrepreneur en bâtiments, qui lui donnera quatre enfants : deux garçons, Jules et Eugène, et les jumelles Emilie et Pauline. Le 23 août 1783, il est reçu à l'Académie avec *La Douleur d'Andromaque*⁷. En octobre 1784, il se rend à Rome afin d'exécuter le tableau qui lui a été commandé par le comte d'Angiviller, directeur des Bâtiments du roi. Après avoir hésité longtemps, il choisit de représenter *Le Serment des Horaces*. Exposée dans l'atelier du peintre à Rome, Casa Constanzi, non loin de la Piazza del Popolo, à la fin juillet 1785, puis à

³ Notes écrites par David sur son enfance et ses études, jusqu'à son premier séjour à Rome (Paris, Beaux-Arts de Paris, M. 316/54).

⁴ *Érasistrate découvrant la cause de la maladie d'Antiochus*, 1774, huile sur toile, 120 cm x 155 cm, Beaux-Arts de Paris. Le sujet du concours était emprunté à Plutarque : Antiochus I^{er}, fils du roi Seleucus de Syrie, se consume d'amour pour sa séduisante belle-mère, Stratonice. Érasistrate, son médecin, découvre en présence de celle-ci les causes du mal.

⁵ *Saint Roch intercède la Vierge pour la guérison des pestiférés*, 1780, huile sur toile, 260 cm x 195 cm, Musée des Beaux-Arts de Marseille. Signé et daté en bas à droite : *L. David faciebat/Romae. 1780*. Le tableau fut exposé au Salon de 1781.

⁶ *Bélisaire demandant l'aumône*, 1781, huile sur toile, 288 cm x 312 cm, Palais des Beaux-Arts de Lille. Signé et daté en bas à gauche : *L. David faciebat/anno 1781 Lutetiae* [fin du mot peu lisible]. Le tableau, pour lequel David s'est librement inspiré du roman éponyme de Marmontel publié en 1767, fut exposé au Salon de 1781.

⁷ *La Douleur d'Andromaque*, 1783, huile sur toile, 275 cm x 203 cm, Paris, Musée du Louvre. Signé et daté en bas à gauche : *L. David 1783*. Le tableau, dont le sujet est tiré de l'*Illiade* d'Homère (livre XXIV), fut exposé au Salon de 1783.

Paris en septembre de la même année, au Salon, l'œuvre fait grand bruit⁸. À la veille de la Révolution, David expose au Salon de 1789 le tableau peint pour le roi, *Les lecteurs rapportent à Brutus le corps de ses fils*⁹.

L'engagement de David vis-à-vis de la Révolution

David a accueilli avec sympathie la Révolution. De 1789 à 1791, son activité publique s'est déroulée toute entière dans la sphère artistique, avec, entre autres, de multiples interventions pour obtenir la suppression de l'Académie dont il détestait les méthodes d'enseignement et la hiérarchie rigoureuse¹⁰. En se renforçant, cet engagement a pour conséquence d'infléchir l'inspiration du peintre, qui abandonne alors l'histoire antique pour l'histoire nationale. Sollicité par les Jacobins désireux de commémorer le serment prêté par les députés du Tiers État le 20 juin 1789, David commence ainsi en 1790 une immense toile, *Le Serment du Jeu de Paume*¹¹. Celle-ci est restée à l'état d'ébauche, pourtant le grand dessin¹² que David exposa au Salon de 1791 après l'avoir montré dans son atelier pendant une semaine permet de se faire une idée assez précise de la composition finalement adoptée par l'artiste qui, ne l'oublions pas, n'avait pas assisté à l'événement¹³.

⁸ *Le Serment des Horaces*, 1785, huile sur toile, 330 cm x 425 cm, Paris, Musée du Louvre. Signé et daté en bas à gauche : *L. David/faciebat Romae/anno MDCCLXXXIV*.

⁹ *Les lecteurs rapportent à Brutus le corps de ses fils*, 1789, huile sur toile, 323 cm x 422 cm, Paris, Musée du Louvre. Signé et daté en bas à gauche : *L. David f.^{bat} parisiis/Anno 1789*. Le sujet se rapporte à l'histoire de Lucius Junius Brutus, racontée par Tite-Live et Plutarque : les fils de Brutus, Titus et Tiberius, ayant trempé dans une conspiration inspirée par la famille de leur mère, les Vitellii, Brutus n'hésita pas à les faire condamner à mort et assista, impassible, à leur exécution. Mais la scène peinte par David est de son invention.

¹⁰ Après diverses tentatives pour réformer les statuts de l'Académie, ou plutôt de toutes les académies qui la composaient (regroupées sous le nom de « Commune des Arts », puis de Commune générale des Arts), la Convention décréta leur suppression le 8 août 1793.

¹¹ *Le Serment du Jeu de Paume*, c. 1790-1794 (inachevé), huile sur toile, 358 cm (environ) x 648 cm, Musée national du Château de Versailles. David a cessé de travailler sur le tableau lorsqu'il s'engagea dans la politique active mais on sait qu'il a songé à le reprendre au temps du Directoire.

¹² *Le Serment du Jeu de Paume*, 1791, dessin (plume et encre brune, reprises en certains endroits à la plume et encre noire, lavis brun et rehauts de blanc, sur traits de crayon), 66 cm x 11 cm, Musée national du Château de Versailles. Le dessin est signé et daté en bas à droite, à la plume et encre brune : *J.L. David faciebat anno 1791*, et présente un morceau découpé et contrecollé au centre.

¹³ Voir Juliette TREY et Antoine de BAECQUE (avec préface de Pierre ARIZZOLI-CLEMENTEL et postface de Philippe BORDES), *Le Serment du Jeu de paume ou quand David récrit l'histoire*, Versailles, Château de Versailles - Éditions Art-Lys, 2008.

Vient ensuite ce que nous pourrions appeler « l'affaire du portrait du roi ». À la veille de sa dissolution, l'Assemblée constituante, par un décret pris le 29 septembre 1791, prie Louis XVI « de faire don de son portrait au Corps Législatif pour être placé dans le lieu des séances et de s'y faire représenter au moment où, venant d'accepter la Constitution, il montre au Prince Royal, son fils, son acceptation »¹⁴. Le roi se plie à cette demande et confie à David le soin d'illustrer ce moment solennel. Le peintre accepte, du moins pour un temps : le tableau, en effet, n'a pas été exécuté. Une séquence de dessins esquissés dans un album conservé au musée du Louvre atteste cependant un début de recherches, que les historiens datent vers mars 1792¹⁵. Plusieurs croquis représentent de diverses façons Louis XVI et le Dauphin près d'une table¹⁶, les autres révèlent que l'artiste s'orientait résolument vers une composition de caractère allégorique, centrée sur une figure d'homme nu symbolisant le Peuple français et portant sur ses épaules un enfant incarnant le Génie de la Liberté ou de la Victoire¹⁷.

L'activité proprement politique de David, qui remonte sans doute à la fin 1789, s'est précisée en septembre 1792 lors de son élection comme vingtième député de Paris à la Convention nationale : il en sera un temps secrétaire et même Président. Nommé au Comité d'Instruction publique le 13 octobre 1792, le peintre est chargé de l'organisation des fêtes civiques et révolutionnaires, avec, sous ses ordres, une équipe d'architectes, de menuisiers et de musiciens. Il imagine alors des mises en scène ambitieuses dont les gravures de l'époque donnent un aperçu pittoresque. Nous pensons notamment à celles de Pierre-Gabriel Berthault (1737-1831), pour la fête en l'honneur des Suisses de Châteauevieux du 15 avril 1792, et d'Isidore-

¹⁴ Philippe BORDES, « *Le Serment du Jeu de Paume* » de Jacques-Louis David : le peintre, son milieu et son temps, de 1789 à 1792, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 1983, p. 78-80 et p. 166-173.

¹⁵ Album à couverture cartonnée de couleur vert foncé (18,5 cm x 11,5 cm) comprenant 53 feuillets (18,2 cm x 11,3 cm). Voir Pierre ROSENBERG et Louis-Antoine PRAT, *Jacques-Louis David 1748-1825, Catalogue raisonné des dessins*, Milan, Leonardo Arte, 2002, t. II, p. 953-975, numéros 1436-1489.

¹⁶ <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/4/38900-Jeune-enfant-devant-une-table-pres-de-laquelle-un-homme-est-assis-max>

¹⁷ <http://arts-graphiques.louvre.fr/detail/oeuvres/8/38904-Homme-nu-selancant-vers-la-droite-portant-deux-figures-dont-lune-aile-max>. Voir Lina PROPECK, « David et le portrait du roi », in Régis MICHEL dir., *David contre David*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 6 au 10 décembre 1989, Paris, La Documentation Française, 1993, t. I, p. 295-318.

Stanislas Helman (1743-1806), pour la fête de la Réunion républicaine, dite de l'Indivisibilité et de l'Unité, du 10 août 1793.



*Première fête de la Liberté à l'occasion des Suisses de Château-Vieux. Le 15 avril 1792, 1802, eau-forte d'après Jean-Louis Prieur (1759-1795), 24 cm x 29 cm.
Source : Bibliothèque nationale de France*



*La Fontaine de la Régénération sur les débris de la Bastille, le 10 Août 1793, 1796, eau-forte d'après un dessin de Charles Monnet (1732-1808), 35 cm x 46 cm.
Source : Bibliothèque nationale de France*

À titre d'exemple, la scénographie conçue pour la fête de l'Être Suprême, le 8 juin 1794, et popularisée par des graveurs anonymes, commença aux Tuileries où Robespierre prononça deux discours (hommages à l'Être Suprême, victoire sur l'Athéisme et le fanatisme) et se poursuivit au Champ de la Réunion (actuel Champ-de-Mars), en se concentrant autour de la Montagne. Près de mille cinq cent personnes réunies autour des Conventionnels et de Robespierre avaient alors entonné l'hymne à l'Être Suprême, sur une musique de Gossec.



Anonyme, *Vue du Jardin national et des décorations, Le jour de la fête célébrée en l'honneur de l'Être Suprême le Decadi 20 prairial de l'an 2^{ème} de la République française,*

c. 1794, eau-forte coloriée, 30 cm x 41 cm¹⁸.

Source : Bibliothèque nationale de France

Le 19 janvier 1793, David vote la mort de Louis XVI et, dans le courant de cette année, il prend une part active dans la politique de la Terreur. Nommé président du club des Jacobins puis membre du Comité de Sûreté générale (en septembre), il

¹⁸ On pourrait aussi citer la gravure anonyme, *Vue de la Montagne élevée au Champ de la Réunion : pour la fête qui y a été célébrée en l'honneur de l'Être suprême le Decadi 20 prairial de l'an 2^{ème} de la République française*, 1794, eau-forte coloriée, 29,2 cm x 39,5 cm.

exerce pleinement le métier de policier à la tête de la section des interrogatoires. Parallèlement, il célèbre avec ses pinceaux les nouveaux martyrs de la liberté : Le Pelletier de Saint-Fargeau, assassiné le 20 janvier 1793 par le garde du corps Pâris, Marat, assassiné par Charlotte Corday le 13 janvier 1793, le jeune Bara tombant sous les coups des Vendéens le 7 décembre 1793¹⁹.

Entraîné par la chute de Robespierre le 9 Thermidor, David est incarcéré à deux reprises : la première fois du 2 août au 27 décembre 1794 d'abord à l'Hôtel des Fermes puis au Luxembourg, la seconde entre mai et août 1795, au Collège des Quatre-Nations. Il revient alors à l'inspiration antique, comme le prouve le grand tableau qu'il a commencé en prison, *Les Sabines*²⁰.

David et la commande du Comité de Salut public

Le 12 septembre 1793, le Comité de Salut public, présidé par Carnot et qui comprend alors Barère, Billaud-Varenne, Héroult de Séchelles, Prieur de la Côte-d'Or, Prieur de la Marne, Jean-Bon Saint-André, Lindet, Collot d'Herbois, Couthon, Saint-Just et Robespierre, arrête « que le député David sera invité à employer les talents et les moyens qui sont en son pouvoir, à multiplier les gravures et les caricatures qui peuvent réveiller l'esprit public et faire sentir combien sont atroces et ridicules les ennemis de la Liberté et de la République ».²¹

Cet arrêté s'inscrit dans une entreprise de propagande fort vaste que le Comité prévoyait de financer grâce à un crédit de 50 millions de livres qui lui avait été accordé au début d'août 1793 et qui servit principalement à subventionner des journaux et à créer un réseau d'agents de renseignements. À dire vrai, les crédits accordés à la propagande par l'image ne dépassèrent pas 40 000 livres : ils furent partagés entre des estampes de caractère « sérieux » (mort de Bara), des gravures de

¹⁹ *La mort de Marat*, 1793, huile sur toile, 165 cm x 128 cm, Musées royaux des Beaux-Arts de Bruxelles. *La mort de Bara*, 1794, huile sur toile, 119 cm x 156 cm, Musée Calvet d'Avignon. Le tableau représentant *Le Pelletier de Saint-Fargeau sur son lit de mort* a disparu mais il est connu par un dessin d'André Devosge (Musée des Beaux-Arts de Dijon) et par la gravure fragmentaire de Pierre-Alexandre Tardieu (Bibliothèque nationale de France).

²⁰ *Les Sabines*, 1799, huile sur toile, 385 cm x 522 cm, Paris, Musée du Louvre. Le tableau est signé et daté en bas à gauche : *David f^{bat} anno. 1799*.

²¹ Arch. imp., registre AF, II, 46, p. 326. Cité dans *Charlotte de Corday et les Girondins, pièces classées et annotées par Charles Vatet*, Paris, Henri Plon, 1864-1872, t. III, p. 816.

caractère « utilitaire » (les modèles de costumes dessinés par David et gravés par Denon, par exemple) et quelques caricatures politiques comme celles de David²².

Le processus de la commande et de l'exécution de ces caricatures demeure mal connu, peut-être parce qu'il s'agissait d'une opération financée sur des « fonds secrets ». D'où la difficulté d'évaluer l'ampleur de leur diffusion : nous savons seulement que le nombre des épreuves acquises par le Comité (un millier environ) suffisait à peine pour les distribuer aux députés et aux organismes officiels²³. Ne comportant aucune inscription permettant de les reconnaître comme des productions ordonnées par le Comité de Salut Public, ces estampes sont longtemps restées non identifiées et ignorées, de ce fait, des chercheurs. Nous savons seulement que certaines épreuves avaient été conservées dans les archives du Comité de Salut Public. Quoi qu'il en soit, quinze estampes ont bien été livrées entre octobre 1793 et octobre 1794, à raison d'un ou deux sujets par artiste sollicité, plus ou moins connu : David (2 sujets), Dubois (2 sujets), Dupuis (2 sujets), Godefroy (1), Naigeon (1), de Roo (1), Chaudet (1), Mailly (1), etc...

Les deux caricatures révolutionnaires de David

Passons à présent à l'analyse des deux gravures révolutionnaires de David. La légende qui figure sous la composition de la première, *L'Armée des Cruches*, nous livre en partie la clé du sujet, dont la veine scatologique²⁴, courante à cette époque chez les caricaturistes révolutionnaires, peut surprendre de la part de David :

N° 1 George Roi d'Angleterre commande en personne l'élite de son Armée Royal-Cruche N° 2. Il est conduit par son Ministre Pitt ou

²² David BINDMAN, « La guerre par l'image » dans le catalogue de l'exposition *La Révolution française et l'Europe 1789-1799*, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 mars-26 juin 1989, t. II, p. 568-570 et p. 596. On pourra également consulter Claudette HOULD, « La propagande d'État par l'estampe durant la Terreur », in Michel VOVELLE éd., *Les Images de la Révolution française*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1988, p. 29-37.

²³ Claudette HOULD, catalogue de l'exposition *L'Image de la Révolution française*, Québec, Musée du Québec, 19 février-28 mars, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 14 avril-11 juin 1989, et autres lieux.

²⁴ Albert BOIME, « Jacques-Louis David, le discours scatologique de la Révolution française et l'art de la caricature », dans le catalogue de l'exposition *La Caricature française et la Révolution 1789-1799*, Grunwald Center for the Graphic Arts, University of California, Los Angeles, Paris, Bibliothèque nationale, 15 mars-30 avril 1989, p. 81-82.

Milor Dindon N° 3 qui le tient par le Nez pour mieux lui prouver son attachement. L'avant-Garde de la Royal Armée N° 4 reçoit un échec à la porte de la Ville N° 5 qui est occasionné par la colique de quelques Sans-Culottes placés au haut de la Porte N° 6. L'avant-Garde dans sa défaite brise les cruches, dont il ne sort que toutes sortes de Bêtes venimeuses N° 7 qui est l'esprit qui les anime. Fox ou milord Oie N° 8 ferme la marche montée sur sa Trompette Anglaise et qui témoin de l'échec sonne un rappel en arrière par prudence. Artillerie Anglaise nouvelle N° 9 qui a la vertu d'éteindre les incendies et de délaïer les fortifications.



L'Armée des cruches, 1794, eau-forte coloriée, 30,5 cm x 50 cm.
Source : Bibliothèque nationale de France

Les documents dont nous disposons précisent que la gravure fut payée le 18 mai 1794 à raison de 3 000 livres pour 1 000 exemplaires, dont 500 coloriés. Il en est de même pour la seconde gravure, *Le Gouvernement Anglais*, que la légende explicite en ces termes :

Ce gouvernement est représenté sous la figure d'un Diable écorché tout vif, accaparant le Commerce et revêtu de toutes les décorations Royal [sic], le portrait du Roi se trouve au derrière du Gouvernement lequel vomit sur son peuple une multitude d'impôts avec lesquelles il le foudroie. Cette prérogative est attaché [sic] au Sceptre et à la Couronne.



Le Gouvernement Anglais, 1794, eau-forte coloriée, 33,5 cm x 44,5 cm²⁵
© Trustees of British Museum

Le sens de la scène est clair. Il l'est encore plus si l'on se reporte à la description donnée lors de la présentation de la gravure au Comité de Salut public, le 18 mai 1794 (29 floréal an II) :

Le Gouvernement anglais représenté sous la forme d'une figure horrible et chimérique revêtue de tous ses ornements royaux. Le Roy se trouve au derrière du Gouvernement, lequel vomit sur son

²⁵ Au-dessous, à droite : « Se trouve À Paris chez Bance, Rue S Severin ».

peuple une multitude d'impôts qui le foudroie : cette prérogative est attachée au sceptre et à la couronne²⁶.

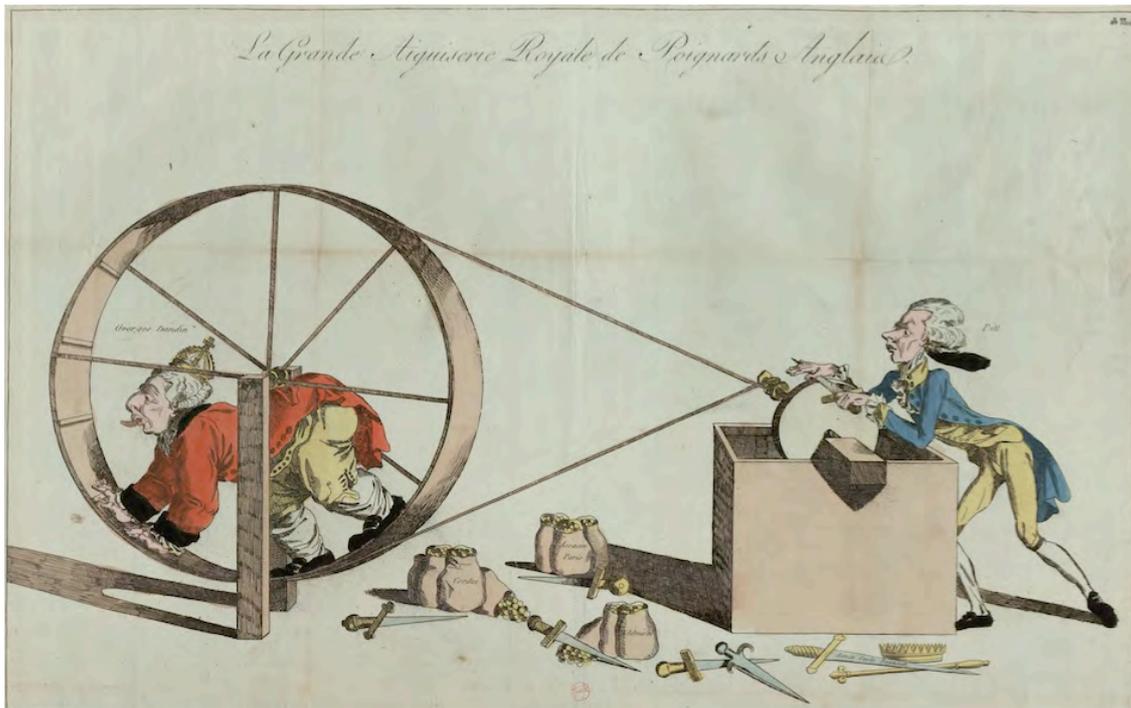
À regarder de plus près, nous remarquons d'autres détails savoureux : le ruban avec l'ordre du Saint-Esprit qui pend aux épaules du Diable, la tête du Roi d'Angleterre, George III (1738-1820), plaquée sur les fesses du Diable et crachant par sa bouche de la fumée et des éclairs dûment identifiés : « Impôts sur le Jour, Impôts sur la Terre, Impôts sur la Nourriture, Impôts sur les Vetemens [*sic*], Impôts sur l'Air, Impôts sur l'Eau ». Sans oublier les éclairs qui s'abattent sur un groupe de jeunes gens dont certains se sont jetés sur le sol tandis que d'autres – les Anglais nés libres – s'enfuient vers la droite.

Si l'on reprend les termes de la commande adressée à David par le Comité de Salut public, il ne fait aucun doute que les deux caricatures réalisées par l'artiste y répondaient pleinement.

Quelques autres œuvres d'artistes français

Il en est de même des autres gravures : celle, par exemple, que les historiens considèrent comme la meilleure par la simplicité de sa composition, la concision de sa légende et l'aspect dérisoire du corpulent roi d'Angleterre. Sous les traits de George Dandin, tel un écureuil en cage, le roi fait tourner une meule sur laquelle son premier ministre, William Pitt, aiguise des poignards. Il s'agit de *La Grande Aiguiserie Royale de Poignards Anglais*, commandée à Dubois par le Comité de Salut public le 30 mai 1794, moyennant un mandat de 1 500 livres pour 1 000 exemplaires.

²⁶ Archives nationales, AF II 66, dossier 489.



Dubois, *La Grande Aiguiserie Royale de Poignards Anglais*, 1794,
eau-forte coloriée, 32,5 cm x 51 cm.

Source : Bibliothèque nationale de France

Une inscription, en bas, vient compléter le titre : « Le fameux ministre Pitt aiguissant les Poignards avec lesquels il veut faire assassiner les défenseurs de la liberté des Peuples, le gros George Dandin tournant la roue et haletant de fatigue ». Les noms visibles sur les sacs d'or, « Cordai », « Assasin Paris », « Admiral », celui d'« Aimée Cécile Regnault » inscrit sur l'une des épées ainsi que les armes placées sur le sol sont par ailleurs des références clairement identifiées. Elles rappellent en effet les assassinats ou tentatives de meurtres attribués aux agents anglais dont avaient été victimes plus ou moins récemment des personnalités du nouveau régime : Charlotte Corday poignardant Marat le 13 juillet 1793, Pâris tuant Lepeletier le 20 janvier 1793, Henri Admiral tirant deux coups de pistolet sur Collot d'Herbois, sans l'atteindre, le 23 mai 1794, Cécile Renaud arrêtée le 22 mai 1794 dans la cour de la maison de Robespierre avec deux petits canifs... Ce faisant, Dubois livre une brillante interprétation d'un thème rémanent du discours révolutionnaire : celui du poignard, instrument privilégié de crime contre la Nation, contre la République ou contre la Constitution.

Citons, également, l'eau-forte coloriée commandée à Antoine-Louis Chaudet²⁷ (1763-1810) sous le titre *L'Échafaudage ridicule et prêt à crouler de la puissance britannique* et payée 1 440 livres pour 1 200 exemplaires le 27 mars 1794, plus connue sous le titre *Le Charlatan politique ou Le Léopard apprivoisé*.

Une fois encore, les inscriptions dans le champ de l'estampe aident à identifier les personnages : « George, Charlotte femme de George, Yorck, femme d'Yorck de Galle, les Enfants de George bis sans culotte français Pitt Vaisseau de la République française ». Et la portée de la scène s'avère double : ridiculiser la famille royale britannique chevauchant son léopard héraldique mené par Pitt et évoquer la prochaine ruine du commerce anglais. Chaudet a-t-il atteint le but recherché ? Rien n'est moins avéré, mais sa gravure ne manque pas de piquant.



Antoine-Louis Chaudet, *Le Charlatan politique ou Le Léopard apprivoisé*,
1794, eau-forte coloriée, 46 x 60,5 cm.
Source : Bibliothèque nationale de France

²⁷ Peintre et sculpteur, Chaudet avait remporté le premier prix de Rome de sculpture en 1784.

On peut en outre évoquer la gravure de Jean-Claude Naigeon (1783-1810)²⁸, *La Grande Émigration du roi des Marmottes*, payée 1 250 livres pour 1 000 exemplaires le 5 octobre 1794.

Cette fois-ci, nulle légende pour comprendre d'emblée le sujet de la représentation, lié à l'histoire de la Savoie : cette partie du royaume de Sardaigne avait été envahie par les troupes françaises en septembre 1792 et annexée comme département du Mont-Blanc. Reprise par les troupes sardes durant l'été 1793, elle fut de nouveau envahie par l'armée républicaine au cours des premiers mois de 1794. C'est sans doute à cette seconde conquête de la Savoie que renvoie l'estampe de Naigeon, dont il faut admirer la sinueuse disposition des plans.

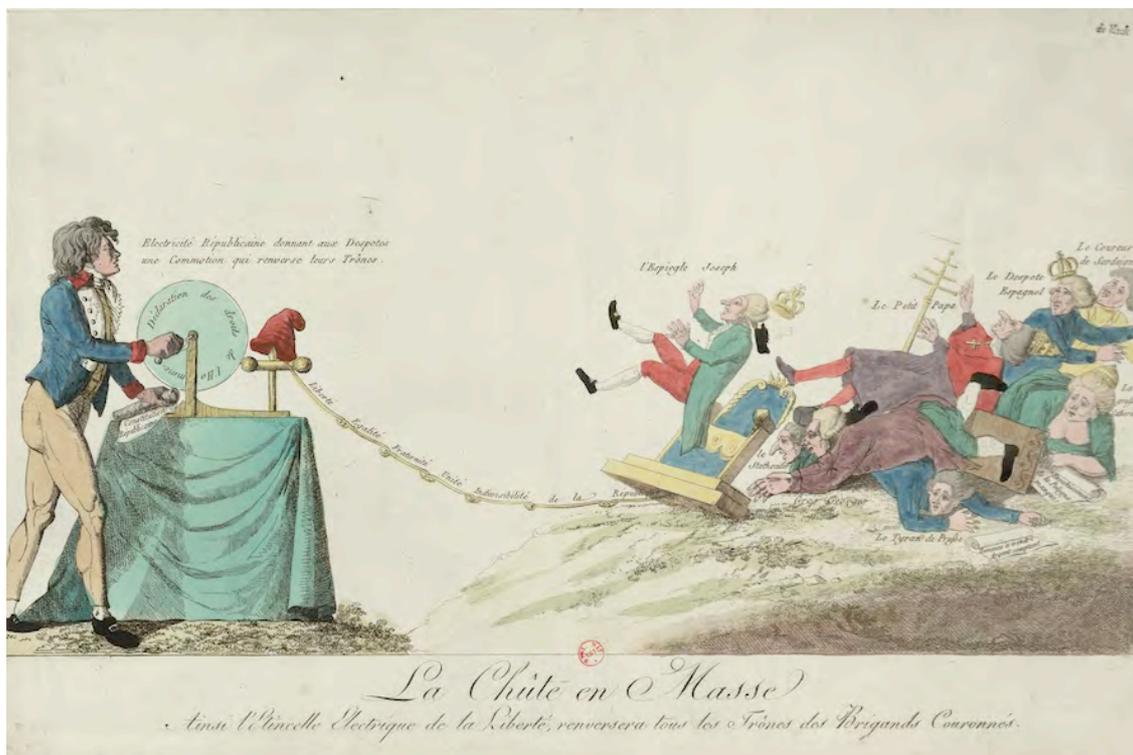


Jean-Claude Naigeon, *La Grande Émigration du roi des Marmottes*,
1792-1793, eau-forte colorisée, 34,5 x 47,5 cm.
Source : Bibliothèque nationale de France

La dernière gravure que nous avons retenue est celle de Dupuis, *La Chute en masse*, payée 1 250 livres pour 1 000 exemplaires le 20 septembre 1794.

²⁸ Originaire de Dijon, Jean-Claude Naigeon est connu comme dessinateur, sculpteur et peintre.

Grâce aux inscriptions, nous disposons de précieux indices pour comprendre le sens de la scène et apprécier la démarche originale de Dupuis. Ainsi, à gauche, près de l'ingénieur : « Électricité Républicaine donnant aux Despotes une Commotion qui renverse leurs trônes » ; à l'intérieur du disque « Déclaration des droits de l'Homme » ; sur le fil conducteur : « Liberté-Égalité-Fraternité-Unité-Indivisibilité de la République » ; à droite, au dessus des personnages jetés à terre : « L'espiègle Joseph Le Petit Papa le Despote Espagnol Le Coureur de Sardaigne la grosse Catherine Le Stathouder Gros George le tyran de Prusse ».



Dupuis, *La Chûte en masse* : ainsi l'étincelle électrique de la liberté, renversera tous les trônes des brigands couronnés, eau-forte coloriée, 25 cm x 37 cm.

Source : Bibliothèque nationale de France

Plus précisément, Dupuis, pour évoquer le choc éprouvé par les souverains européens au contact de la Révolution, a utilisé, en la détournant, une expérience physique largement vulgarisée à la fin du XVIII^e siècle : celle-ci consistait, à partir d'une machine à friction ou d'une bouteille de Leyde à faire passer un flux électrique, au moyen d'un conducteur, à travers un groupe de personnes. Sous l'effet de la décharge, les patients sursautaient et perdaient l'équilibre. Ici, le générateur est un disque de verre tourné à la manivelle.

Contrebalancer le point de vue anglais

Avant de conclure, nous voudrions rappeler que les caricatures réalisées à la demande du Comité de Salut public avaient assurément l'ambition non seulement de rivaliser avec les estampes anglaises comme celles de James Gillray (1757-1815), mais aussi de contrebalancer leur influence. Si étonnant que cela puisse paraître, en effet, alors que la France et l'Angleterre étaient en guerre l'une contre l'autre, la circulation en France de caricatures anglaises, même anti révolutionnaires, n'était pas entravée²⁹. La concurrence était donc rude : près de mille gravures sont attribuées au « prince de la caricature », parmi lesquelles celles ridiculisant les Français constituent un ensemble aussi significatif que celles dirigées contre George III. Nous en avons retenu deux parmi les plus célèbres, *French Liberty British Slavery* et *Un petit Souper à la Parisienne or A Family of Sans Culotts refreshing after the fatigues of the day*³⁰.

La première, divisée en deux volets, publiée par Humphrey le 20 septembre 1792, traite d'un thème cher à Gillray et à certains de ses confrères, Cruikshank ou Rowlandson : l'opposition ironique de la misère des Français, réduits à se nourrir de cuisses de grenouilles à l'ail, et du confort des Anglais, qui se plaignent tout en se régalant de juteux rosbifs. Nous voyons, à gauche, un sans-culotte décharné, en haillons, qui mange des oignons crus, assis devant un maigre feu en disant :

*O ! Sacre Dieu ! vat blessing be de Liberté
Vive le Assemblé Nationale ! – no more Tax !
no more Slavery ! – all Free Citizen ! ha hah !
by Gar, how ve live ! ve svim in de Milk & Honey*³¹.

À droite, un Anglais apoplectique fait un plantureux repas en s'exclamant :

²⁹ Diana DONALD, *The Age of Caricature. Satirical Prints in the Reign of George III*, New Haven, Yale University Press, 1996. Sur la caricature anglaise, on pourra consulter également Pascal DUPUY, *Caricatures anglaises. Face à la Révolution et l'Empire (1789-1815)*, Paris, Paris-Musées et Nicolas Chaudun éditions, 2008.

³⁰ Sur les rapports entre Gillray et David, voir par exemple Karen DOMENICI, « James Gillray: an English Source for *Les Sabines* », *The Art Bulletin*, septembre 1983, vol. 65, n° 3, p. 493-495.

³¹ « Sacredieu, bénie soit la Liberté, vive l'Assemblée nationale, plus d'impôts, plus d'esclavage, tous citoyens libres voyez comme nous vivons, nous nageons dans le lait et le miel ». Ici et dans les notes suivantes, nous traduisons.

*Ah ! this cursed Ministry ! they'll ruin
us, with their damn'd Taxes !
why, Zounds ! they're making Slaves of
us all & Starving us to Death !³².*



James Gillray, *French Liberty British Slavery*, 1792, eau-forte, impression en bistre, coloriée, 24,9 cm x 35,3 cm au trait carré³³.
© National Gallery, London

La seconde est assurément l'une des satires antifrancaises les plus féroces réalisées par Gillray. Elle fut publiée le 20 octobre 1792 par Humphrey peu avant une campagne qui suscita une production intensive d'images antifrancaises, à la fin de 1792³⁴. Nous avons là un témoignage des plus corrosifs de la prompte réaction anglaise à l'annonce des massacres de Septembre à Paris avec la prise en compte de

³² « Maudits Ministères, ils nous ruinent avec leurs impôts, ils nous réduisent en esclavage et nous affament. »

³³ Signée en bas de la composition, au centre : *J. G. del. et fec. pro bono publico*.

³⁴ David BINDMAN, « Revolution Soup, dished up with human flesh and French Pot Herbs: Burke's reflections and the Visual Culture of Late 18th Century England », in Guillard SUTHERLAND éd., *British Art 1740-1820. Essays in Honor of Robert R. Wark*, San Marino California, Huntington Library, 1995, p. 125-143.

l'existence des sans-culottes, présentés comme des êtres dénués de tout sentiment humain si l'on se reporte au comportement de tous les personnages, adultes ou enfants et aux vers inscrits sous la légende :

*Here as you see, and as 'tis known
Frenchmen mere Cannibals are grown ;
On Maigre Days each had his Dish
Of Soup, or Sallad, Eggs, or Fish ;
But now 'tis human flesh, they gnaw ;
And every Day is Mardi Gras³⁵.*

Sans omettre, bien entendu, les moindres détails d'un décor sordide orné de corps démembrés.



James Gillray, *Un petit Souper à la Parisienne or A Family of Sans Culotts refreshing after the fatigues of the day*, 1792, eau-forte coloriée, 24,5cm x 34 cm.

Source : Bibliothèque nationale de France

³⁵ « Comme vous le voyez et comme on le sait, les Français sont devenus de véritables cannibales ; les jours maigres chacun avait son bol de soupe, ou de la salade, ou des œufs ou du poisson ; mais maintenant ils dévorent de la chair humaine et tous les jours c'est mardi-gras. »

À ce propos, en découvrant les têtes fixées sur des piques en haut à droite nous est aussitôt venu à l'esprit un thème récurrent de l'iconographie révolutionnaire : celui des têtes coupées, dont l'œuvre de Dominique-Vivant Denon (1747-1825) offre des exemples significatifs, tel ce croquis de la tête sanguinolente de Robespierre³⁶.



Dominique-Vivant Denon, *Portrait de Maximilien-François-Marie-Isidore de Robespierre*, 1794, graphite, 16,3 cm x 11,3 cm, New York, The Metropolitan Museum, Rogers Fund, inventaire 62.119.8b

L'évocation des caricatures révolutionnaires de David nous aura permis de montrer un aspect diversement apprécié de la vie et de l'œuvre de David : son engagement en tant qu'homme politique et en tant qu'artiste lors de la Révolution. La mise en parallèle de ses gravures avec celles, contemporaines, de Gillray, elle, nous aura permis de mieux cerner le discours de propagande de l'époque.

Qu'il nous soit permis de terminer en montrant l'un des plus célèbres dessins de notre artiste, où quelques traits de plume soulignent de façon implacable la silhouette raidie de *Marie-Antoinette conduite au supplice*³⁷.

³⁶ Sur ce thème des têtes coupées, voir Julia KRISTEVA, *Visions capitales : arts et rituels de la décapitation*, Paris, Éditions de La Martinière, 2013.

³⁷ Plume et encre brune, 14,8 cm x 10,1 cm. Annotations sur la feuille de papier bleuté servant de montage : « Portrait de Marie Antoinette reine de France conduite / au Supplice ; dessiné à la plume



Marie-Antoinette conduite au supplice, c. 1793-1815, plume et encre brune, 26,5 cm x 21,5 cm.

Copie d'après le dessin original conservé au musée du Louvre.

Source : Bibliothèque nationale de France

par David Spectateur / du Convoi, & placé sur la fenetre avec la citoyenne jullien / epouse du representant jullien, de qui je tiens cette piece ». Paris, musée du Louvre, département des Arts graphiques, collection Edmond de Rothschild. Aucun document ne permet de savoir dans quelles conditions le dessin a été réalisé. Rappelons seulement que Marie-Antoinette a été guillotinée le 16 octobre 1793.

COMPTES RENDUS D'OUVRAGES RECENTS SUR GOYA

Xavier BRAY (dir.), *Goya : los retratos*, [Madrid], Turner, 2015, 270 p.

Traduction de : Xavier BRAY (dir.), *Goya : The Portraits*, London, National Gallery, 7 octobre 2015 - 10 janvier 2016, London, National Gallery Company, 2015, 270 p.

D'octobre 2015 à janvier 2016, la National Gallery de Londres proposa la première exposition consacrée exclusivement au portrait dans l'œuvre de Goya : une sélection attentive de soixante-dix tableaux, choisis parmi les œuvres fondamentales de l'artiste, est ainsi exposée, et mise en valeur par une scénographie particulièrement soignée. Le catalogue *Goya : los retratos*, dirigé par Xavier Bray¹, complète cette grande exposition et présente ainsi une suite d'études purement chronologiques sur l'ensemble de la carrière du peintre, en évacuant la question latente des attributions².

Le catalogue débute par quelques *Reflexiones sobre los retratos de Goya*, un texte de Manuela B. Mena Marqués qui souligne à grands traits les principales caractéristiques du portrait chez le peintre. La conservatrice du Musée du Prado constate avec justesse l'importance d'Anton Raphaël Mengs et de Velasquez dans le corpus et insiste surtout sur la volonté du maître de capter de manière réaliste la psychologie des personnes représentées.

Le texte de Xavier Bray développe ces différentes idées dans une suite d'études qui constituent le corps central du catalogue, et que nous présenterons ici. On trouvera à la fin du volume les fiches biographiques des personnes citées dans le texte : elles sont résumées en quelques lignes par Thomas Gayfort. Alison Goudie propose quant à elle les fiches des œuvres exposées.

Un des grands intérêts de cet ouvrage est qu'il interroge les relations humaines et esthétiques de Goya. La structure chronologique adoptée est en ce sens un réel avantage, puisqu'elle permet de mieux signaler les évolutions de l'artiste face à ses

¹ Conservateur en chef à la Dulwich Picture Gallery de Londres.

² À titre d'exemple, le portrait de *Mariano de Goya* de la collection des ducs d'Albuquerque, récemment déposé au musée Goya - colección IberCaja de Saragosse, est indiscutablement un faux.

modèles. Par contre, puisque Xavier Bray ne centre pas toujours son propos sur le portrait chez Goya, le texte manque parfois de développement sur certains points. La réception de la peinture anglaise, par exemple, aurait pu faire l'objet d'un article cohérent sur un aspect tout de même peu abordé par la bibliographie. Il aurait été intéressant, surtout, de replacer la production de Goya dans l'art de son temps, ce que l'auteur ne propose pas.

On notera, en revanche, que Xavier Bray n'élude pas les faiblesses de l'œuvre, spécialement dans les premiers portraits, ce qui n'est pas toujours le cas dans la bibliographie. L'exemple paradigmatique de ces premières hésitations est le portrait du comte de Floridablanca de 1783 dans lequel les postures sont jugées trop rigides, les expressions figées, la composition désordonnée. Pour la galerie de portraits de l'université Sertorienne de Huesca, par ailleurs, Ramón Bayeu peint un portrait « très raffiné » du *Conde de Aranda* (1769) : le dessin est soigné, la composition ambitieuse est bien maîtrisée, l'auteur cite explicitement des modèles d'Anton Raphaël Mengs. À l'inverse, pour le même commanditaire, Goya peint un portrait d'*Antonio Veyán y Monteagudo* (1782) qui n'est pas sans maladresses : les proportions et la perspective ne sont pas tout à fait maîtrisées, notamment pour le fauteuil, mais il se dégage une humanité dans l'expression du visage et un dynamisme dans la pose, qui le distinguent déjà clairement de ses contemporains. Malgré tout, donc, et dès les premiers portraits, Goya s'éloigne irrémédiablement du portrait de cour.

Dans l'analyse de l'œuvre de Goya et de ses filiations, Xavier Bray insiste particulièrement sur le caractère « naturaliste » de sa production, qui se traduit par des interprétations explicites à des modèles de Velasquez. C'est là, de toute évidence, une exception dans l'Espagne du XVIII^e siècle. Les lecteurs pourront par ailleurs s'étonner de trouver dès les années 1770, en Espagne, des débats théoriques sur le naturalisme — en France, on ne les trouve que bien plus tard, au début du XIX^e siècle. Ainsi, Anton Raphaël Mengs définit dès 1776 la notion de naturalisme

en peinture comme la volonté d'imiter la nature sans chercher à l'idéaliser, se référant en cela clairement aux modèles de Velasquez et de Rembrandt³.

L'ouvrage propose ainsi trois niveaux de lecture pour expliquer la dimension naturaliste des portraits de Goya. On constate, tout d'abord, une volonté marquée de citer Velasquez : comme dans le portrait du *Conde de Cabarrús* (1788), où il reprend le *Pablo de Valladolid* (vers 1635), ou dans la représentation de *María Teresa de Vallabriga y Rozas a caballo* (1783), qui interprète le portrait équestre d'*Isabel de Borbón* (1629-1636). La citation explicite des modèles de Velasquez est tout aussi flagrante dans les portraits des membres de la famille royale : le *Carlos III cazador* (1786-1788) se réfère à *Felipe IV cazador* (vers 1635), tandis que dans *La familia de Carlos IV* (1800), Goya se peinture comme Velasquez dans *Las meninas*. Un second niveau est constitué par la manière dont Goya adopte le regard cultivé par Velasquez. Dans son portrait, Martin Zapater (1793-1794), interrompu dans sa lecture, nous regarde de manière simple et directe. On retrouve ce caractère immédiat de la représentation dans un grand nombre d'œuvres : *Bernardo de Iriarte* (1797), *Juan Antonio Meléndez Valdés* (1797) ou bien encore le *Gaspar Melchor de Jovellanos* (1798). Dernier point développé par Xavier Bray : ce naturalisme se traduit chez Goya par la volonté de révéler la personne physiquement et psychologiquement. Le *Juan Fernández de Rojas* (vers 1800-1815) est simple, austère et intimiste. Quant au portrait de la *Condesa de Chinchón* (1800), il est plus émouvant et pénétrant encore. L'auteur n'en relève pas moins des exceptions : dans le portrait de la condesa-duquesa de Benavente (1785), par exemple, le visage est idéalisé afin de l'embellir.

Au-delà de cette importance fondamentale de Velasquez, Xavier Bray signale très justement d'autres influences décisives dans l'œuvre de Goya et son évolution.

Pour ce qui est du rôle joué par son maître Francisco Bayeu dans la culture visuelle du jeune Goya, l'ouvrage pourrait certes l'expliciter davantage. En effet, dans certains de ses portraits, notamment ceux représentant des membres de sa

³ Anton Raphaël MENGES, « Carta de Don Antonio Rafael Mengs, primer pintor de cámara de S. M. al autor de esta obra », in Antonio PONZ, *Viage de España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1776, t. 6, p. 205.

famille (Feliciano Bayeu, sa fille ; Sebastiana Merklein, son épouse), Bayeu utilise ce caractère spontané et pénétrant dans la représentation, un fait totalement éludé par l'historiographie. On peut ajouter que dans l'inventaire des biens de Bayeu (1796), de nombreuses copies de Velasquez et même de Rembrandt sont signalées, une preuve que le peintre faisait copier ces modèles à ses élèves⁴. Bayeu lui-même, dans ses œuvres de jeunesse, interprète Velasquez et copie Van Dyck⁵.

L'admiration du jeune Goya pour Mengs, elle, est nettement exposée. Xavier Bray fait ainsi remarquer que dans son célèbre portrait de *Carlos III cazador*, Goya reprend la posture et copie le visage du portrait officiel du roi peint par Mengs vers 1761. D'ailleurs, dans son autoportrait de 1771, Goya interprète clairement celui de Mengs, notamment la version qui appartenait alors à Bernardo de Iriarte.

L'étude souligne par ailleurs le rôle de certains commanditaires de Goya dans l'enrichissement de sa culture visuelle, particulièrement en ce qui concerne les modèles anglais. C'est là un point essentiel, dans la mesure où, bien que la question des modèles anglais dans l'œuvre de Goya ait été introduite par Enrique Lafuente Ferrari dès 1947, le sujet n'a guère eu de fortune depuis⁶. Comme le retrace l'ouvrage, la première étape de cette métamorphose date de 1783 et de sa rencontre avec l'infant Louis. Dans *La familia del infante don Luis de Borbón*, un « tableau vivant » tout à fait exceptionnel dans la peinture espagnole, les modèles de William Hogarth, Joseph Wright de Derby, Benjamin West ou bien encore de Giandomenico Tiepolo semblent s'imposer, même si rien ne permet de le confirmer.

⁴ José Luis MORALES Y MARÍN, *Francisco Bayeu*, Zaragoza, Moncayo, 1995, p. 264-293, n° 217.

⁵ Frédéric JIMÉNO, « Une œuvre inédite de Francisco Bayeu. Un nouveau regard sur la fortune de Diego Velasquez dans l'Espagne des Lumières », *Groupe Histoire Architecture Mentalités Urbaines*, 25 juillet 2013. (www.ghamu.org).

⁶ Enrique LAFUENTE FERRARI, *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*, Madrid, Sociedad española de amigos del arte, 1947, p. 115-121.



La familia del infante don Luis de Borbón, 1783-1784, huile sur toile, 248 x 328 cm
© Fondazione Magnani Rocca (Parma)

Quant au portrait *Los duques de Osuna y sus hijos* (1788), il s'inspire clairement de Benjamin West, comme le démontre Xavier Bray. En effet, en mars 1787 puis en 1790, les ducs d'Osuna achetèrent des lots de gravures au marchand d'estampes britannique Joseph Boydell à travers le libraire madrilène Antonio Sancha, en particulier deux portraits de membres de la famille royale peints par Benjamin West (1738-1820) : *La Reine Charlotte et sa fille* (1776) et *Le Prince Octavien enfant* (1783). Goya s'en inspire directement dans la représentation des enfants de la famille ducale. On peut ajouter que lors de son séjour à Cadix, Goya put étudier l'impressionnante collection de gravures de Sebastián Martínez. À la différence de ses beaux-frères, Francisco et Ramón Bayeu, dont la culture visuelle fut essentiellement déterminée par les collections royales qu'ils pouvaient étudier et copier aisément, on constate donc chez Goya une prise en compte de modèles inhabituels en Espagne grâce à ses relations avec une clientèle fortunée et cultivée. Ce n'est pas un fait unique, puisque le peintre Antonio Carnicero (1748-1814) interpréta lui aussi des modèles anglais, notamment dans son portrait de *La*

marquesa de Ariza y su hijo (vers 1800)⁷, mais Goya reste le premier à les prendre en compte.

Un dernier exemple particulièrement intéressant concernant les influences perceptibles dans l'œuvre de Goya peut être mentionné. Lors d'un séjour dans le palais de La Granja de Saint-Ildefonso (1799-1800), Goya étudia les collections d'antiques achetées à Rome par Philippe V en 1725, notamment le célèbre groupe de Saint-Ildefonso. Il utilise clairement ce modèle dans son portrait du *Marqués de San Adrián* (1804). Durant la même période, il se réfère une nouvelle fois à l'Antiquité dans les portraits de la *Marquesa de Villafranca* (1804) et de la *Marquesa de Santa Cruz* (1805), deux pièces d'une grande originalité où les marquises sont représentées à la manière de muses.

Parmi les points forts de l'ouvrage *Goya : los retratos*, et en particulier de l'étude approfondie de Xavier Bray, on peut ainsi citer, notamment, la vision d'ensemble permise par la structure chronologique adoptée, l'importance accordée à la question de ses modèles et la mise en valeur de ses relations esthétiques avec les modèles anglais et antiques.

Ce cheminement pas à pas permet d'insister sur l'indépendance de Goya qui, dès ses premiers portraits, fut toujours peu conventionnel. Il faut dire que sa clientèle, formée essentiellement d'aristocrates, de hauts fonctionnaires et de proches, lui permit de cultiver de nouveaux courants esthétiques – le naturalisme, mais aussi le romantisme, dans ses derniers portraits. Charles IV lui-même, pour qui il peignit de nombreux tableaux, avait des goûts artistiques plus assurés que ceux de son père. La culture visuelle de ses clients, notamment celle de l'infant Louis et de la famille Osuna, facilita ses expérimentations. L'identité et le goût sûr

⁷ Emilio LA PARRA LÓPEZ, Carlos SAMBRICIO, José Luis SANCHO, *Ilustración y liberalismo 1788-1814*, Madrid, Palacio Real, octobre 2008 - enero 2009, Madrid, Patrimonio nacional, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2008, p. 54-55, n° 12, p. 68, n° 23, p. 69, n° 24.

de certains de ses commanditaires, ainsi, contribuèrent à faire de lui l'un des plus grands portraitistes de son temps.

Frédéric Jiméno
Chargé d'enseignement en histoire de l'art
Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

Compte-rendu : Leonardo ROMERO TOBAR, *Goya en las literaturas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016, 383 p.

Cet ouvrage, composé de sept chapitres, passe en revue les textes qui parlent de l'œuvre du peintre ou qui reflètent Goya lui-même en prenant pour appui le thème et le « mythe » que le peintre a générés dans la mémoire collective, dans l'histoire du pays et en dehors. L'auteur procède à une étude chronologique, allant du XVIII^e au XXI^e siècle, et thématique par genre (poésie, prose, peinture, théâtre et septième art). Il détermine également, pour les deux genres littéraires « majeurs » que sont la poésie et le roman, une césure temporelle : jusqu'à la guerre civile, puis de la deuxième guerre mondiale à nos jours. Chaque chapitre est lui-même décomposé en sous-parties assez équilibrées évoquant tantôt les types de récits faisant allusion à l'artiste ou son œuvre, tantôt les auteurs inspirés par Goya. Leonardo Romero Tobar s'appuie pour cela sur de nombreux extraits de poèmes, de romans, de scénarii (et aussi des représentations de tableaux de Goya) afin de conforter son propos, et surtout afin de tenter d'expliquer pourquoi (et sous quel angle) tant d'auteurs espagnols et étrangers l'ont évoqué dans leurs écrits.

Sans nul doute le premier chapitre résume et explique déjà le pourquoi de cette pérennisation puisqu'il évoque la genèse de ce livre : la figure emblématique qu'est devenu Goya a interpellé l'auteur sur le pourquoi de cette renommée et de son évocation à travers les siècles et dans tous types de supports.

Bien qu'il ne parle pas de mythe mais de « thème littéraire », Leonardo Romero Tobar évoque à plusieurs reprises ce qui fait de Goya un sujet inépuisable pour l'écriture :

Goya servía pues no sólo de prototipo del artista moderno [...] sino que también era el símbolo idóneo de una época histórica confusa, terrible y en cambio acelerado'. [...]

¹ Leonardo ROMERO TOBAR, *Goya en las literaturas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016, p. 14.

*Goya por tanto es alusión, cita, motivo y tema literario en abundantes textos de las literaturas modernas*².

Et cette construction quasi ‘mythologique’ de Goya et de son œuvre, que l’on va retrouver tout au long de l’ouvrage, suit le processus qui l’a érigé comme tel : de la vision que ses contemporains et amis ont donnée de lui, à celle que les écrivains de voyages européens (comme Théophile Gautier, etc..) ont ressentie ; de l’image que les *romantiques* français surtout (comme Baudelaire) et les écrivains *costumbristas* ont évoquée, à sa ‘mythification’ de fin et de début du siècle lors du transfert de sa dépouille en Espagne et lors du centenaire de sa mort : l’histoire se mélange avec le récit et le corpus artistique.

Des premières évocations au XVIII^e siècle (un poème paru en 1799 dans le *Semanario de Zaragoza*) à celles plus récentes dans le septième art, l’hommage est souvent entre les mains d’Aragonais qui en font non seulement un étendard patriotique national mais aussi régional³. Apparaissent d’abord les évocations concernant la poésie, car chronologiquement il en fut ainsi. Leonardo Romero Tobar nous montre comment il fut tant pour les Espagnols de son cercle proche et pour les poètes du XIX^e (aussi variés que Espronceda, Gallardo, etc...) que pour les auteurs français de l’époque, ayant cette vision romantique et romancée de l’Espagne (*Le Petit Cénacle*⁴ autour de Victor Hugo) le meilleur exemple du patriote éclairé qui avait défendu l’Espagne lors de la guerre d’Indépendance à travers ses tableaux et gravures, et celui qui restituait le mieux l’« hispanité » aux yeux des non Espagnols.

La charnière que choisit Leonardo Romero Tobar pour « diviser » l’appropriation du peintre par la poésie est la guerre civile. À cette époque, de nombreux poètes comme Bergamín, Aleixandre etc... vont écrire des *Romances de la Guerra civil* qu’ils illustreront avec des images des *Desastres de la guerra*. Mais

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 69.

⁴ *Ibid.*, p. 70 sq.

l'impact est important aussi chez des écrivains anglais par exemple, comme Aldous Huxley dès 1921.

La partie sur la poésie contemporaine replace Goya comme peintre universel suite aux conflits espagnols et mondiaux, période pendant laquelle sa peinture prend toute sa place et où ses interprétations picturales sont 'lues' comme des vers⁵. Leonardo Romero Tobar signale que les hommages poétiques correspondent au genre qui a le plus célébré l'auteur, et en particulier à cette époque. Mais il y a aussi, à travers son œuvre et ce que les poètes ont voulu voir de lui, la mise en exergue de la violence de la guerre et de la dénonciation politique (comme le poème de Manuel Machado dans *Apolo* ou des poèmes de Dionisio Ridruejo), y compris chez de nombreux poètes anglais, russes et européens qui ont utilisé sa peinture pour dénoncer cette répression vécue dans toute l'Europe de la deuxième partie du XX^e siècle.

À l'opposé, tout en étant complémentaire, le Goya qui apparaît dans les romans du XIX^e siècle devient un personnage revisité par les légendes orales qui l'entraînent dans des aventures quelque peu rocambolesques, basées souvent sur des faits biographiques inventés ou escamotés. L'auteur nous montre comment il se crée une image de lui, dans les romans romantiques, et comment ensuite il deviendra avec sa peinture le représentant de la « *narrativa realista* », dans son versant de 'casticismo' madrilène. Avant cela, il était apparu comme personnage de fiction majeur dans l'œuvre de Benito Pérez Galdós, tout particulièrement dans *La Corte de Carlos IV*.

Il fut également mis à l'honneur dans l'écriture de la fin de siècle chez des auteurs européens tel que le Français Pierre Louys⁶ et l'Espagnole Emilia Pardo Bazán. Sans compter les avant-gardes, pour lesquelles il est sujet d'écrits chez des compositeurs, tel que Granados, ou des cinéastes, comme Luis Buñuel.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ *Ibid.*, p. 179-180.

Comme ce fut le cas pour la poésie, l'impact de la guerre d'Espagne et du deuxième conflit mondial change un peu le rôle de Goya dans les romans qui l'évoquent. Nous nous trouvons face à de nombreuses biographies romancées de l'auteur, en particulier chez des étrangers comme Marion Chapman en 1937 qui pour la première fois fait du peintre le personnage central d'un roman, à Marguerite Duras, en 1960⁷. Mais dans cette deuxième partie du siècle, Goya apparaît également dans des biographies d'autres personnages, comme la douzaine de romans traitant de la duchesse d'Albe publiés entre 1960 et 2012, où le peintre est « convoqué » comme personnage ami. Il fera l'objet aussi de romans historico-biographiques, comme dans le *Goya* de Ortega y Gasset de 1958, ou dans le roman de Lion Feuchtwanger de 1951⁸, dans lequel Goya laisse son empreinte comme victime de la répression inquisitoriale, statut qui permet à l'auteur de dénoncer l'abus de pouvoir des plus puissants.

L'auteur évoque ensuite la présence de Goya comme personnage ou thème d'énigmes policières, d'évocations sur la brutalité de la guerre, ou sur les falsifications et copies. Dans la première catégorie, citons un ouvrage qui sera par la suite adapté au cinéma : *Volaverunt* (1980) de l'Uruguayen Antonio Larreta. Depuis les années quatre-vingts à aujourd'hui, on retrouve encore Goya comme source d'inspiration chez des auteurs espagnols ou européens (Tabucchi, Mario Claudio) mais à travers un genre nouveau : l'échange épistolaire. Les textes se fondent alors souvent sur sa correspondance avec ses amis ou celle présumée avec la duchesse d'Albe.

Puis Leonardo Romero Tobar consacre deux chapitres au théâtre et au cinéma, deux genres qui ont pris aussi Goya comme modèle tant à partir de sa peinture que de sa vie. Concernant le théâtre, l'auteur évoque quatre types de représentations : le Goya du théâtre entre deux siècles, celui du théâtre de dénonciation, celui des dramaturgies expérimentales et celui du théâtre musical couvrant tout le XX^e siècle.

⁷ *Ibid.*, p. 197 sq.

⁸ *Ibid.*, p. 214 sq.

Nul doute que la partie la plus connue et intéressante est celle qui lie Goya à Ramon del Valle-Inclán à travers « *el esperpento* », et cette filiation provenant des peintures de l'Aragonais, comme l'affirme son personnage principal dans *Luces de Bohemia*, est soulignée par l'auteur aux pages 265-266. La présence quasi littérale de la peinture dans le théâtre apparaît aussi dans l'œuvre du britannique Alfred Noyes en 1917, cité page 266. Mais il s'agit aussi de la *zarzuela* de José Picón *Pan y toros*, de 1864, dont Goya est le personnage principal.

Les pièces du théâtre de dénonciation, sans doute plus connues, sont, elles aussi, commentées, en particulier la pièce de Rafael Alberti *Noche de Guerra en el Museo del Prado* (1955), un écho en souvenir du « martyr » de Madrid de 1808 réapparaissant en 1937 avec les bombardements de la ville.

Quant au Goya dans le théâtre musical, il est mis en scène dès les années soixante avec *Le Prince de Madrid* de Francis Lopez, jusqu'à la comédie musicale *La Maja de Goya* de Arbex et Escrivá de 1996, jouée à Madrid. Et dans la même veine, c'est le chorégraphe José Antonio qui prépara les danses d'une comédie musicale (basée sur la musique de Granados) en 1996, puis en 2011.

Enfin, Leonardo Romero Tobar montre comment le septième art s'est emparé du personnage de Goya dès les années du surréalisme avec Buñuel à travers le scénario de *La Duquesa de Alba y Goya*, qu'il analyse plus précisément. Mais aussi comment cette appropriation a donné lieu sous le franquisme à des visions plus « nationalistes » du peintre et des Espagnols, avec *La Tirana* (1958) ou *The Naked Maja* (1958) de Henry Coster, où il s'agissait surtout d'évoquer la tauromachie et les femmes.

Les trois films les plus récents sont également commentés : *Volaverunt* de Bigas Luna, *Goya en Burdeos* de Saura (le film est de 1999 mais le scénario adapté en livre est de 2002) et *Les Fantômes de Goya* de Jean-Claude Carrière et Milos Forman (2006).

L'ouvrage termine sur la compilation non exhaustive — comme l'avait indiqué en préambule Leonardo Romero Tobar —, dans l'annexe allant des pages 341 à 362, des

écrits retrouvés, cités et pour beaucoup d'entre eux, commentés par l'auteur, classés par ordre chronologique de parution. Autant d'écrits qui permettent une mise en perspective de ce que l'œuvre révèle de l'homme, mais aussi de la perception que ses contemporains ou les nôtres ont eu de ses réalisations, et en particulier des *Desastres*.

Pour conclure, et résumer ce qui peut expliquer le succès inégalé du peintre aragonais comme figure inspiratrice de la littérature sous toutes ces formes, reprenons les mots de Leopoldo Alas *Clarín* en 1900, évoqués par l'auteur à la page 41 :

*La gloria de Goya es de primera, y Goya es indiscutible; es en la pintura mucho más que Moratín en las letras. [...] La hermosura de Goya la aprecian todos, está pintada, entra por los ojos. El mérito de Moratín pueden apreciarlo muy pocos. Goya es de fama universal porque no está en español, no hay que traducirle; le entienden hasta los chinos [...]*⁹.

Marie-Hélène GARCÍA

Maître de Conférences à l'université d'Artois

⁹ *Ibid.*, p. 41.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Claire CHANOSKI

Professeur agrégé d'espagnol

RESUMES

Cordélia HATTORI, « Nestor Regnard et la mystérieuse provenance des *Caprichos* de Goya du Palais des Beaux-Arts de Lille ».

Résumé. Le Palais des Beaux-Arts de Lille conserve un exemplaire de la première édition des *Caprichos* de Goya mais jusqu'à présent la provenance de cet album n'a pu être déterminée. Face à un tel mystère, cet article nous présente quelques éléments-clés, pour tenter de mieux comprendre le parcours de cet exemplaire. Pour cela, il s'intéresse notamment à l'histoire du musée de la gravure, qui ouvre ses portes en 1887, à l'inventaire établi dans les premières années du XX^e siècle et au collectionneur valenciennois, Nestor Regnard (1806-1885), une personnalité à redécouvrir.

Mots-clés : Goya, *Caprichos*, Nestor Regnard, musée, Lille, collection.

Cordélia HATTORI, “Nestor Regnard y la misteriosa procedencia de los *Caprichos* de Goya del Palacio de Bellas Artes de Lille”.

Resumen. El Palacio de Bellas Artes de Lille conserva un ejemplar de la primera edición de los *Caprichos* de Goya pero hasta ahora la procedencia de este álbum no pudo ser determinada. Ante tal misterio, este artículo nos presenta algunos elementos claves, para intentar entender mejor el trayecto de este ejemplar. Para ello, se centra en particular en la historia del museo del grabado, que abre sus puertas en 1887, en el inventario establecido a principios del siglo XX y en el coleccionista oriundo de Valenciennes, Nestor Regnard (1806-1885), una figura a la que cabe redescubrir.

Palabras claves: Goya, *Caprichos*, Nestor Regnard, museo, Lille, colección.

Cordélia HATTORI, “Nestor Regnard and the Mysterious Origin of Goya’s *Caprichos* of the Palace of Fine Arts of Lille”.

Abstract. The Palace of Fine Arts of Lille conserves a copy of the first edition of Goya’s *Caprichos*, but until now, the origin of this album could not be determined. In front of such a mystery, this article presents us with some key elements to try to better understand the history of this copy. In order to do so, it focuses on the history of the museum of the print, which opened its doors in 1887, on the inventory established at the beginning of the 20th century, and on the collector from Valenciennes, Nestor Regnard (1806-1885), a personality which we must rediscover.

Keywords: Goya, *Caprichos*, Nestor Regnard, museum, Lille, collection.

*

Donatienne DUJARDIN, « Trajectoire et approche matérielle de deux chefs-d’œuvre de Goya devenus indissociables : *Las Viejas, o El Tiempo* et *Las Jóvenes, o La Carta* ».

Résumé. Le Palais des Beaux-Arts de Lille fait partie des rares musées français qui comptent dans leurs collections des œuvres de Goya. Les deux chefs-d’œuvre du maître espagnol qui y sont exposés, *Las Viejas, o El Tiempo* et *Las Jóvenes, o La Carta*, contribuent ainsi largement à la renommée du musée. Devenus aujourd’hui

indissociables, ces deux tableaux ont pourtant été conçus indépendamment. C'est ce que cet article s'attache à montrer. Le récit de leur trajectoire, quelque peu épique, ainsi que l'étude de leur histoire matérielle complexe permettent effectivement d'identifier deux contextes de création distincts et de comprendre comment le temps a conduit à l'association étroite de ces deux peintures, forgeant ainsi leur légende et créant entre elles une résonance impérissable.

Mots-clés : Goya, Palais des Beaux-arts de Lille, Edouard Reynart, Baron Taylor, Louis Philippe, Galerie espagnole.

Donatienne DUJARDIN, "Trajectory y análisis material de dos obras maestras de Goya hoy en día indisociables: *Las Viejas, o El Tiempo y Las Jóvenes, o La Carta*".

Resumen. El Palacio de Bellas Artes de Lille forma parte de los pocos museos franceses que abarcan obras de Goya en sus colecciones. Las dos obras maestras del pintor español allí expuestas, *Las Viejas, o El Tiempo y Las Jóvenes, o La Carta*, participan así sobradamente de la fama del museo. Hoy indisociables, estos dos cuadros fueron concebidos sin embargo de manera independiente. Este artículo se aplica a mostrarlo. El relato de sus trayectorias, algo épicas, así como el estudio de sus historias materiales complejas permiten efectivamente identificar dos contextos de creación distintos y entender cómo el tiempo llevó a asociar estrechamente estas dos pinturas, forjando así su leyenda y creando entre ambas una resonancia imperecedera.

Palabras claves: Goya, Palacio de Bellas Artes de Lille, Edouard Reynart, Barón Taylor, Louis Philippe, Galería española.

Donatienne DUJARDIN, "Trajectory of and Material Approach to Two Now Inseparable Masterpieces of Goya: *Las Viejas, o El Tiempo* and *Las Jóvenes, o La Carta*".

Abstract. The Palace of Fine Arts of Lille is one of the few French museums which include works of Goya in their collections. The two masterpieces of the Spanish painter which are exposed there, *Las Viejas, o El Tiempo y Las Jóvenes o La Carta*, thus contribute to a great extent to the museum's renown. Now inseparable, those two canvases were however conceived independently. This is what this article endeavours to show. Indeed, the account of the somewhat epic trajectory of those two paintings, as well as the study of their complex material history, allow us to identify two distinct contexts of creation and to understand how time led to their close association, forging in this way their legend and creating between them a indestructible resonance.

Keywords: Goya, Palace of Fine Arts of Lille, Edouard Reynart, Baron Taylor, Louis Philippe, Spanish Gallery.

*

Maud LE GUELLEC, « Les coquettes de Goya. De *Las Jóvenes* à *Las Viejas*, en passant par quelques figures féminines des *Caprichos* ».

Résumé. Cet article se propose de lier les œuvres de Goya présentes dans les collections du Palais des Beaux-Arts de Lille (*Las Viejas, o El Tiempo, Las Jóvenes, o La Carta*) et une série complète des *Caprichos* selon le fil directeur de la moquerie : celle dont fait preuve l'artiste face à la superficialité féminine. Idéologie des Lumières ou réflexion existentielle, satire sociale ou politique : quels véritables objectifs se cachent derrière ces figures de jeunes et de vieilles coquettes ?

Mots-clés : Goya, femmes, coquetterie, *Caprichos, Las Viejas, o El Tiempo, Las Jóvenes, o La Carta*.

Maud LE GUELLEC, “Las coquetas de Goya. De *Las Jóvenes* a *Las Viejas*, pasando por algunas figuras femeninas de los *Caprichos*”.

Resumen. Este artículo se propone vincular las obras de Goya presentes en las colecciones del Palais des Beaux-Arts de Lille (*Las Viejas, o El Tiempo, Las Jóvenes, o La Carta*) y una serie completa de los *Caprichos* según el hilo conductor de la mofa: la que caracteriza al artista cuando aborda la superficialidad femenina. Ideología de la Ilustración o reflexión existencial, sátira social o política: ¿cuáles son los verdaderos objetivos que se esconden tras dichas figuras de coquetas, jóvenes o viejas?

Palabras claves: Goya, mujeres, coquetería, *Caprichos, Las Viejas, o El Tiempo, Las Jóvenes, o La Carta*.

Maud LE GUELLEC, “The Coquettes of Goya. From *Las Jóvenes* to *Las Viejas*, Including Some Feminine Figures of the *Caprichos*”.

Abstract. This article aims to link Goya's works that are included in the Palais des Beaux-Arts of Lille's collections (*Las Viejas, o El Tiempo, Las Jóvenes, o La Carta*) to a complete set of the *Caprichos* according to a central theme: the mocking attitude which is displayed by the artist when approaching feminine superficiality. Enlightenment ideology or existential consideration? Social or political satire? What are the real objectives hidden behind these characters of young and old coquettes?

Keywords: Goya, women, vanity, *Caprichos, Las Viejas, o El Tiempo, Las Jóvenes, o La Carta*.

*

Pierre GÉAL, « Légendes et dénonciation dans les gravures et les dessins de Goya ».

Résumé. La contribution des légendes à l'expression de la dénonciation dans l'œuvre dessiné et gravé de Goya est ici analysée selon deux axes principaux. D'une part, la question de la diversité des modalités d'énonciation utilisées par Goya dans ses légendes, du discours impersonnel et impartial à l'apostrophe exprimant la compassion ou l'invective, en passant par le monologue. D'autre part, le lexique et

la syntaxe de la dénonciation, dont l'étude fait ressortir la richesse et la subtilité, l'appel fréquent à la complicité du spectateur-lecteur, et la volonté de suggérer l'impossibilité de dire l'horreur.

Mots-clés : Goya, gravures, dessins, légendes, titres, énonciation, dénonciation.

Pierre GÉAL, “Leyendas y denuncia en los grabados y los dibujos de Goya”.

Resumen. Se analiza en este artículo la contribución de las leyendas a la expresión de la denuncia en la obra dibujada y grabada de Goya, siguiendo dos ejes principales. Por una parte, la cuestión de la diversidad de las modalidades de enunciación utilizadas por Goya en sus leyendas, desde el discurso impersonal e imparcial al apóstrofe que expresa la compasión o la invectiva, pasando por el monólogo. Por otra parte, el léxico y la sintaxis de la denuncia, cuyo estudio permite resaltar la riqueza y la sutileza, la frecuente llamada a la complicité del espectador-lector y la voluntad de sugerir la imposibilidad de decir el horror.

Palabras claves: Goya, grabados, dibujos, leyendas, títulos, enunciación, denuncia.

Pierre GÉAL, “Captions and Denunciation in Goya’s Prints and Drawings”.

Abstract. This article studies how the captions contribute to express denunciation in Goya’s prints and drawings. It looks at two main aspects. Firstly, it focuses on the diversity of modes of enunciation Goya uses in his captions, from impersonal and impartial discourse to compassionate or invective address, and to monologue. Secondly, it analyzes the vocabulary and the syntax of denunciation: here the study stresses its richness and subtlety while showing Goya’s frequent appeals to the spectator-reader’s complicity, and his will to suggest the inability to speak about horror.

Keywords: Goya, prints, drawings, captions, titles, enunciation, denunciation.

*

Eva SEBBAGH, « La satire en peinture. Les clés de l’image satirique des primitifs flamands à Goya ».

Résumé. Souvent synonyme de « moquerie » ou plus vaguement apparentée au genre comique, la satire est rarement regardée comme mode d’énonciation à part entière. La complexité propre qu’elle recèle force pourtant l’attention et conduit à considérer que sa mise en œuvre dans le domaine pictural est loin d’être évidente. Il s’agit ainsi, à travers cette étude, d’ouvrir un champ de réflexion autour de l’idée de « satire figurative » pour mieux cerner les spécificités d’un type de représentations dont l’identification résulte souvent de considérations purement intuitives. La recherche d’ingrédients fondamentaux attestant qu’il existe bien une catégorie d’images pouvant être dites « satiriques » permettra en outre d’envisager plus précisément le cas de Goya et sera l’occasion de donner quelques éléments de réponse à une question qui n’a encore jamais été directement abordée dans la vaste bibliographie consacrée à l’artiste : en regard de la tradition picturale qui le

précède et au-delà de l'utilisation, sans doute trop « machinale », que nous avons tendance à faire de l'adjectif, dans quelle mesure est-il légitime de considérer l'œuvre de l'Aragonais comme « satirique » ?

Mots-clés : Goya, image satirique, peinture de genre, dégradation, discours critique, réception, imaginaire collectif.

Eva SEBBAGH, “La sátira pictórica. Las claves de la imagen satírica de los primitivos flamencos a Goya”.

Resumen. A menudo sinónima de “burla” o más remotamente relacionada con el género cómico, la sátira casi nunca se valora como modo de enunciación de pleno derecho. Ahora bien, su complejidad propia llama la atención y lleva a considerar que su implementación en el ámbito pictórico está lejos de ser evidente. A través de este estudio, se trata pues de abrir un campo de reflexión sobre la idea de “sátira figurativa” para entender mejor las especificidades de un tipo de representaciones cuya identificación muchas veces procede de consideraciones exclusivamente intuitivas. La búsqueda de ingredientes fundamentales que acrediten la existencia de una categoría de imágenes que podrían ser llamadas “satíricas” permitirá además focalizarse sobre el caso de Goya y será ocasión para dar algunos elementos de respuesta a una pregunta a la que la amplia bibliografía dedicada al artista todavía no se ha enfrentado de forma directa: en vista de la tradición pictórica que llega antes y más allá del uso, sin duda demasiado “automático”, que tendemos a hacer del adjetivo, ¿en qué medida resulta legítimo considerar la obra del aragonés como “satírica”?

Palabras claves: Goya, imagen satírica, pintura de género, degradación, discurso crítico, recepción, imaginario colectivo.

Eva SEBBAGH, “The Satire in Painting. The Keys of Satirical Image from the Flemish Primitives to Goya”.

Abstract. Usually seen as a synonym for “mockery”, or more vaguely related to the comical genre, satire is rarely apprehended as a mode of enunciation in its own right. However, the particular complexity it discloses holds the attention, and leads one to consider how far from being obvious its implementation in the pictorial field is. This study thus aims to open new ways of reflecting on the idea of “figurative satire” in order to better pinpoint the distinctive features of a type of representations whose identification is more often led by merely intuitive considerations. Besides, finding basic elements which attest the existence of the category of “satirical pictures” will allow for a more precise approach of Goya’s case. It will be an opportunity to start answering a question which has never been addressed by the vast bibliography dedicated to the artist: both in view of the pictorial tradition which precedes him and beyond the probably too “automatic” use we tend to make of the adjective, to what extent is it suitable to consider the Aragonese’s work as “satirical”?

Keywords: Goya, satirical image, genre painting, degradation, critical discourse, reception, collective imagination.

Xavier ESCUDERO, « Goya et l'expression de l'horreur dans la prose et la poésie espagnoles contemporaines ».

Résumé. Francisco de Goya n'est pas seulement le peintre de la cour, des portraits ou de la famille royale, ou le graveur des *Caprichos* et des *Desastres*. Il introduit le discours universel de l'horreur dans l'histoire de l'Art. Son influence dépasse ce champ pour atteindre celui de la littérature. Lui-même proche des hommes de lettres de son temps, la littérature reconnaît à Goya d'avoir inventé le langage universel de l'horreur. Son observation des horreurs de la guerre et son esthétique ont particulièrement marqué les poètes, chroniqueurs, dramaturges et romanciers espagnols de la fin du XVIII^e siècle à nos jours. Nous dévoilons dans cet article quelques-unes de ces traces goyesques et, plus précisément, celles des *Desastres* dans des textes variés.

Mots-clés : Goya, *Desastres*, horreur, poésie, roman, chroniques, Espagne contemporaine, littérature.

Xavier ESCUDERO, “Goya y la expresión del horror en la prosa y la poesía españolas contemporáneas”.

Resumen. Francisco de Goya no sólo es el pintor de la corte, de los retratos o de la familia real, o el grabador de los *Caprichos* y de los *Desastres*. Introduce el discurso universal del horror en la historia del Arte. Su influencia va aun más allá de este campo para alcanzar el de la literatura. Mientras él mismo fue cercano a los literatos de su tiempo, la literatura reconoce que Goya es el inventor del idioma universal del horror. Su observación de los horrores de la guerra y su estética marcaron en particular a los poetas, cronistas, dramaturgos y novelistas españoles desde finales del siglo XVIII hasta la actualidad. Exponemos en este artículo algunas de esas huellas goyescas y, más precisamente, las que se relacionan con los *Desastres* en diversos textos.

Palabras claves: Goya, *Desastres*, horror, poesía, novela, crónicas, España contemporánea, literatura.

Xavier ESCUDERO, “Goya and the Expression of Horror in Contemporary Spanish Prose and Poetry”.

Abstract. Francisco de Goya is not only the painter of the court, of portraits or of the royal family, nor is he only the engraver of the *Caprichos* and the *Desastres*. Indeed, he introduces the universal discourse of horror into history of Art. But his influence is broader than this field, and reaches the one of literature. As a man close to the intellectual elite of his time, Goya is recognized in literature as the inventor of the universal language of horror. His observation of the horrors of war and his aesthetics greatly influenced Spanish poets, chroniclers, playwrights and novelists from the end of the 18th century to the present day. This article presents some of those goyesque traces – more precisely those of the *Desastres* – as they may be discovered in various texts.

Keywords: Goya, *Desastres*, horror, poetry, novel, chronicles, contemporary Spain, literature.

Roland BÉHAR, « Goya : le corps profané, ou la rupture du modèle classique »

Résumé. La violence des *Desastres de la guerra* de Goya est produite non seulement par l'horreur immédiate de ce qui est représenté, la guerre, mais aussi par une profonde rupture avec les canons néo-classiques de son temps. L'article rappelle, en prêtant une attention particulière aux aquarelles n° 37 et n° 39, comment Goya s'est formé à l'école de l'imitation des Anciens, du *Torse du Belvédère* mais aussi et surtout du *Laocoon*, et comment cette leçon est sensible jusque dans ses œuvres les plus tardives, au prix de constantes transgressions de la représentation classique du corps. Cette transgression, enfin, n'est pas seulement visuelle, elle est aussi intellectuelle : avec les *Desastres*, Goya fait écho aux considérations du *Laocoon* (1766) de Lessing sur la laideur et le moment fécond (*fruchtbarer Moment*) et crée un art se situant radicalement en-dehors de ce que la théorie des Beaux-Arts considèrerait comme de l'art.

Mots-clés: Goya, *Desastres de la guerra*, Beaux-Arts, *Torse du Belvédère*, *Laocoon*, Winckelmann, Lessing, *fruchtbarer Moment*.

Roland BÉHAR, “Goya: el cuerpo profanado, o la ruptura del modelo clásico”

Resumen. La violencia de los *Desastres de la guerra* de Goya emana no sólo del horror inmediato de lo que se muestra, la guerra, sino también de una profunda ruptura con los cánones neoclásicos de su tiempo. Prestando especial atención a las aguatinas 37 y 39, el artículo recuerda cómo Goya se formó en la imitación de los antiguos, del *Torso del Belvedere* y, ante todo, del *Laocoonte*, y cómo esta lección es sensible hasta en sus últimas obras, pero con constantes transgresiones de la representación clásica del cuerpo. Esta transgresión, por último, no es sólo visual, sino también intelectual: con sus *Desastres*, Goya se hace eco de las consideraciones del *Laocoonte* (1766) de Lessing acerca de la fealdad y del momento fértil (*fruchtbarer Moment*), creando así un arte que se ubica completamente fuera de lo que la teoría de Bellas Artes consideraba como arte.

Palabras claves: Goya, *Desastres de la guerra*, Bellas Artes, *Torso del Belvedere*, *Laocoonte*, Winckelmann, Lessing, *fruchtbarer Moment*.

Roland BÉHAR, “Goya: the Profaned Body, or the Rupture of the Classical Model”

Abstract. The violence of Goya's *Desastres de la guerra* is a result not only of the immediate horror of what is represented, war, but also of a deep rupture with the neoclassical canons of its time. Paying particular attention to aquatints n° 37 and n° 39, this paper recalls how Goya was trained in the school of imitation of the Ancients, of the *Belvedere Torso* and of the *Laocoön*, and how this lesson is evident even in his late works, though with constant transgressions of the classical representation of the body. This transgression is not only visual, it is also intellectual: with the *Desastres*, Goya echoes the considerations of Lessing's *Laocoon* (1766) on ugliness and the fruitful moment (*fruchtbarer Moment*), and creates an art that lies radically beyond what the theory of the fine arts considered as art.

Key Words: Goya, *Desastres de la guerra*, Fine Arts, *Belvedere Torso*, *Laocoon*, Winckelmann, Lessing, *fruchtbarer Moment*.

*

Corinne CRISTINI, « Étude des *Desastres de la guerra* : entre fantasmagories et visions pré-photographiques. Autour du corps violenté ».

Résumé. Cette étude se propose de revisiter les *Desastres de la guerra* de Goya en considérant essentiellement deux aspects a priori antinomiques, et qui, pourtant, s'auto-alimentent chez l'artiste : d'une part, l'art de la fantasmagorie, et d'autre part, une modernité esthétique transgressive, un nouveau regard « pré-photographique ». Nous nous interrogerons sur les procédés plastiques mis en œuvre par Goya et sur le primat accordé au corps torturé, violé, mutilé, soumis à toutes les formes de barbarie. En dernier lieu, nous nous intéresserons aux éléments qui confèrent à ces gravures une dimension universelle en mettant l'accent notamment sur les sources artistiques et religieuses qui nourrissent l'œuvre goyesque.

Mots-clés : Goya, *Desastres de la guerra*, fantasmagorie, photographie, corps, torture.

Corinne CRISTINI, “Estudio de los *Desastres de la guerra*: entre fantasmagorías y visiones pre-fotográficas. En torno al cuerpo violentado”.

Resumen. Este estudio se propone visitar los *Desastres de la guerra* de Goya considerando especialmente dos aspectos aparentemente antinómicos, pero que, en realidad, se autoalimentan en la obra goyesca: por una parte, el arte de la fantasmagoría, y, por otra parte, una modernidad estética transgresiva, una nueva mirada “pre-fotográfica”. Cuestionaremos los procedimientos plásticos usados por Goya y la importancia otorgada al cuerpo torturado, violado, mutilado, sometido a todas las formas de barbarie. Por fin, nos interesaremos en los elementos que confieren a estos grabados una dimensión universal recalando particularmente las fuentes artísticas y religiosas que nutren la obra goyesca.

Palabras claves: Goya, *Desastres de la guerra*, fantasmagoría, fotografía, cuerpo, tortura.

Corinne CRISTINI, “Study of the *Desastres de la guerra*: between Phantasmagorias and Pre-photographic Visions. About the Violated Body”.

Abstract. The purpose of this study is to revisit Goya's *Desastres de la guerra* by focusing on two aspects which seem contradictory prima facie, but are actually sustaining one another in the artist's work: the art of phantasmagoria on the one hand, and a transgressive aesthetic modernity or a new “pre-photographic” view on the other. It examines the plastic processes used by Goya as well as the prominence he gives to the tortured, violated, mutilated body, which has been subjected to every possible form of barbarism. Lastly, it is interested in the elements which convey a universal dimension to Goya's engravings, with a special emphasis on the artistic and religious sources nourishing his work.

Keywords: Goya, *Desastres de la guerra*, phantasmagoria, photography, body, torture.

*

Juan Manuel IBEAS, Lydia VÁZQUEZ, « Le bestiaire goyesque et sa symbolique politique ».

Résumé. La défense de l'animal a été une constante dans la trajectoire vitale et artistique de Francisco de Goya. Les toiles et les cartons pour tapisserie de sa première époque représentent de manière récurrente des animaux domestiques et sauvages dans toute leur splendeur : de l'animal de compagnie aux côtés de son maître, au symbole de diverses vertus, l'animal acquiert depuis les débuts de la carrière artistique du peintre aragonais une place insolite dans la tradition picturale. Les gravures des *Caprichos*, des *Desastres* et de la *Tauromaquia* continuent à accorder au règne animal la même importance. L'animal familier, la bête féroce, non seulement ne perdent pas de leur poids mais s'imposent avec toujours plus de force dans l'imaginaire de l'artiste. Paradoxalement, le premier Goya revendique, par le biais de l'animal, une humanité en harmonie avec la nature, pour céder le pas progressivement à l'« autre Goya » qui se servira de l'animalité pour dénoncer la cruauté humaine : chats, chiens, chevaux, taureaux, ânes, singes, lions, oiseaux, bêtes fantastiques et monstres concourent à ce but. Des œuvres comme l'énigmatique portrait de *Don Manuel de Osorio de Zúñiga niño*, *La riña de gatos*, *Carlos III cazador* ou, déjà dans sa seconde période, « *El Sueño de la Razón produce monstruos* », « *Donde va mamá* », jusqu'au point culminant du *Perro semihundido*, le montrent bien. La défense de l'animal contre la violence de son environnement est une constante dans l'œuvre du peintre aragonais, qui entre magistralement en adéquation avec les circonstances personnelles de la vie de l'artiste et son époque.

Mots-clés : Goya, bestiaire, animaux, chats, chiens.

Juan Manuel IBEAS, Lydia VÁZQUEZ, “El bestiario goyesco y su simbología política”.

Resumen. La defensa del animal ha sido una constante en la trayectoria vital y artística de Francisco de Goya. Los lienzos y cartones para tapices de su primera época representan de manera recurrente animales domésticos y salvajes en todo su esplendor: del animal doméstico compañero de su amo, al símbolo de virtudes diversas, el animal adquiere desde los inicios de la carrera artística del pintor aragonés un protagonismo insólito en la tradición pictórica. Los grabados de sus *Caprichos*, *Desastres* y *Tauromaquias* siguen otorgándole la misma envergadura al reino animal. El animal familiar, la fiera, no sólo no pierden relevancia sino que se van imponiendo en el imaginario del artista. Paradójicamente, el primer Goya reivindica, a través del animal, una humanidad armónica con la naturaleza, para dar paso paulatinamente al “otro Goya” que se servirá de la animalidad para denunciar la crueldad humana: gatos, perros, caballos, toros, asnos, monos, leones, aves, bestias fantásticas y monstruos sirven a sus fines. Todo ello queda reflejado en obras como el enigmático retrato de *Don Manuel de Osorio de Zúñiga niño*, *La riña de gatos*, *Carlos III cazador*, o ya en su segunda época “*El Sueño de la Razón produce monstruos*”, “*Donde va mamá*”, hasta culminar en el *Perro semihundido*. La defensa del animal en contra de la violencia del entorno es una constante en la obra del

pintor aragonés, lo que concuerda magistralmente con las circunstancias personales y vitales del artista y su época.

Palabras claves: Goya, bestiario, animales, gatos, perros.

Juan Manuel IBEAS, Lydia VÁZQUEZ, “The Goyesque Bestiary and Its Political Symbolism”.

Abstract. The protection of animals has been a constant aspect of Francisco de Goya’s life and artistic path. The canvas and tapestry cartoons of his early period frequently represent domestic and wild animals in all their splendour: from the pet side by side with its master, to the symbol of various virtues, the animal has occupied an unusual space within the pictorial tradition since the beginning of the Aragonese painter’s artistic career. Later, the prints of the *Caprichos*, the *Desastres* and the *Tauromaquia* still give this importance to the animal kingdom. Rather: not only do the domestic animal or the beast not lose their influence, they also gradually impose themselves into the artist’s imagination. Paradoxically, through the animal, the First Goya claims humankind is in harmony with nature, but he then gives way to the “other Goya”, who uses animality to denounce human cruelty. Cats and dogs, horses and bulls, donkeys, monkeys, lions and birds, fantastic beasts and monsters, contribute to achieve this goal. It is evidenced in works such as the enigmatic portrait of *Don Manuel de Osorio de Zúñiga niño*, *La riña de gatos*, *Carlos III cazador* or, already in his second period, “*El Sueño de la Razón produce monstruos*” and “*Donde va mamá*”, until the climax of the *Perro semihundido*. The protection of animals against a violent environment is a constant aspect of the Aragonese painter’s work, which masterfully gets along with the personal circumstances of the artist’s life and his time.

Keywords: Goya, bestiary, animals, cats, dogs.

*

Jacques SOUBEYROUX, « Allégorie et animalisation dans les *Desastres de la guerra* ».

Résumé. L’une des caractéristiques des *Desastres de la guerra* est sans doute la place importante qu’y occupe l’imaginaire, sous la forme de l’allégorie et de l’animalisation. Les grands idéaux abstraits (la Nation, la Justice, la Vérité) apparaissent dans cinq planches de la troisième partie qu’on peut rapprocher d’autres œuvres (les dessins n° 117 et 118 de l’*Album C*, la *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812*) produites pendant la période euphorique allant de la promulgation de la Constitution à la fin de la guerre. La dialectique entre Raison et Dérison, posée par la légende de la planche n° 2, ouvre la voie à une représentation tout au long de la première partie d’humains animalisés sous la forme de combattants (hommes et femmes) transformés en bêtes sauvages. Les planches n° 71 à 78 fonctionnent, sur le modèle explicitement cité des *Animaux parlants* de Giambattista Casti, comme une zoocratie qui est une satire virulente de la Cour de Ferdinand VII dans laquelle les animaux (renard, chat, vautour,

vampires, oiseaux de proie) représentent le roi et son entourage. C'est finalement à travers ces allégories que s'affirment le plus clairement les fondements idéologiques et éthiques de l'engagement politique de Goya.

Mots-clés : Nation, Justice, Vérité, Raison vs Déraison, Satire politique.

Jacques SOUBEYROUX, "Alegoría y animalización en los *Desastres de la guerra*".

Resumen. Una de las características de los *Desastres de la guerra* es sin duda el papel importante que desempeña el imaginario bajo la forma de la alegoría y la animalización. Los grandes ideales abstractos (la Nación, la Justicia, la Verdad) aparecen en cinco grabados de la tercera parte que podemos relacionar con otras obras (los dibujos 117 y 118 del *Álbum C*, la *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812*) producidas durante los años eufóricos que median entre la proclamación de la Constitución y el fin de la guerra. La dialéctica entre Razón y sinrazón anunciada por la leyenda del grabado 2 abre la vía a una representación en toda la primera parte de humanos animalizados bajo la forma de combatientes, hombres y mujeres, convertidos en fieras. Los grabados 71 a 78 funcionan, según el modelo explícitamente citado de los *Animales parlantes* de Giambattista Casti, como una zocracía que es una sátira feroz de la Corte de Fernando VII en la que los animales (la zorra, el gato, el buitre, los vampiros, las aves de presa) representan al monarca y su entorno. A través de esas alegorías es finalmente donde mejor se afirman las bases ideológicas y éticas del compromiso político de Goya.

Palabras claves: Nación, Justicia, Verdad, Razón vs sinrazón, Sátira política.

Jacques SOUBEYROUX, "Allegory and Animalization in the *Desastres de la guerra*".

Abstract. Without a doubt, one of the characteristics of the *Desastres de la Guerra* is the important part of it which belongs to imagination, in the form of allegory and animalization. The great abstract ideals of Nation, Justice and Truth appear in five plates from the third part, which can be compared to other works (drawings 117 and 118 of *Album C*, the *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812*) realized during the euphoric period that goes from the enactment of the Constitution to the end of the war. The dialectic between Reason and Unreason, which is established by the caption of plate no. 2, paves the way for a representation of animalized human beings, in the form of male and female fighters turned into wild beasts. Following the explicitly quoted model of Giambattista Casti's *Talking animals*, plates no. 71 to 78 function as a zoocracy, which is an aggressive satire of Ferdinand VII's court. Here, animals – the fox, the cat, the vulture, vampires, birds of prey – represent the king and his relatives. Finally, it is through these allegories that the ideological and ethical founding principles of Goya's political commitment are most clearly expressed.

Keywords: Nation, Justice, Truth, Reason vs unreason, political Satire.

*

Ozvan BOTTOIS, « Œuvres de guerre et tauromachie chez Goya : violence et fascination ».

Résumé. Ce travail interroge le rapport de l'artiste à la violence et aux événements politiques de son temps. Il propose de rompre avec la vision répandue d'un peintre au regard objectif qui pourfendrait la barbarie humaine, en analysant l'ambivalence, l'ambiguïté qui traversent l'ensemble de son œuvre. À travers une brève étude comparée des séries gravées par Goya dans les années 1810, *La Tauromaquia* et *Los Desastres de la Guerra*, une autre image de l'artiste émerge : celle d'un peintre pris dans des contradictions irrésolubles, partagé entre fascination, résignation et indignation face à la violence des hommes.

Mots-clés : Goya, tauromachie, Guerre d'Indépendance, violence.

Ozvan BOTTOIS, “Obras de guerra y tauromaquia en el arte de Goya: violencia y fascinación”.

Resumen. Este trabajo cuestiona la relación del artista con la violencia y con los acontecimientos políticos de su tiempo. Propone romper con la visión ampliamente difundida de un pintor de mirada objetiva, que denuncia la barbarie humana, analizando la ambivalencia y la ambigüedad que atraviesan el conjunto de su obra. Por medio de un breve estudio comparado de las series grabadas por Goya en los años 1810, *La Tauromaquia* y *Los Desastres de la Guerra*, emerge otra imagen del artista: la de un pintor atrapado en contradicciones irresolubles, dividido entre fascinación, resignación e indignación ante la violencia de los hombres.

Palabras claves: Goya, tauromaquia, Guerra de Independencia, violencia.

Ozvan BOTTOIS, “Works of War and Bullfighting in Goya’s Art: Violence and Fascination”.

Abstract. This work questions the artist’s relationship with the violence and the political events of his time. It intends to break from the widespread image of an artist who criticizes human savagery with an objective eye, by analysing the ambivalence and the ambiguity that are to be found throughout his work. Through a brief comparative study of Goya’s series engraved in the 1810’s, *La Tauromaquia* and *Los Desastres de la Guerra*, a different image of the artist emerges: one of a painter caught in unsolvable contradictions, divided between fascination, resignation and outrage in front of human violence.

Keywords: Goya, bullfighting, Peninsular War, violence.

Arlette SÉRULLAZ, « De quelques caricatures révolutionnaires à l’époque de Goya : Jacques-Louis David, James Gillray et autres exemples ».

Résumé. Le 12 septembre 1793, le Comité de Salut Public demande au peintre Jacques-Louis David de « multiplier les gravures et les caricatures qui peuvent réveiller l’esprit public et faire sentir combien sont atroces et ridicules les ennemis de la liberté de la République ». On sait que l’artiste a livré deux gravures, *L’Armée des Cruches* et *Le Gouvernement Anglais*, dont l’analyse constitue la partie centrale de

cette communication. Après avoir évoqué les principales étapes de la carrière de David avant 1791 et rappelé dans quelles circonstances et de quelle manière l'artiste s'est mis au service de la Révolution, il est proposé en effet d'étudier ses compositions en les confrontant à certaines gravures relevant de la même commande dont celles de Chaudet ou de Naigeon et en les rapprochant des estampes de Gillray publiées en Angleterre à la même époque.

Mots-clés : Comité de Salut Public, David, caricatures, Révolution, Chaudet, Naigeon, Gillray.

*

Arlette SÉRULLAZ, “Sobre algunas caricaturas revolucionarias en la época de Goya: Jacques-Louis David, James Gillray y otros ejemplos”.

Resumen. El 12 de setiembre de 1793, el Comité de Salvación Pública le pide al pintor Jacques-Louis David “multiplicar los grabados y las caricaturas que pueden despertar el espíritu público y dar a percibir cuán atroces y ridículos son los enemigos de la libertad de la República”. Se sabe que el artista entregó dos grabados, *L'Armée des Cruches* y *Le Gouvernement Anglais*, cuyo análisis constituye la parte central de esta comunicación. Después de evocar las principales etapas de la carrera de David antes de 1791 y de recordar en cuáles circunstancias y de qué manera el artista se puso al servicio de la Revolución, el artículo se propone en efecto estudiar sus composiciones confrontándolas a ciertos grabados procedentes del mismo encargo, los de Chaudet o de Naigeon por ejemplo, y comparándolas con las estampas de Gillray publicadas en Inglaterra en la misma época.

Palabras claves: Comité de Salvación Pública, David, caricaturas, Revolución, Chaudet, Naigeon, Gillray.

Arlette SÉRULLAZ, “About a Few Revolutionary Caricatures of the Time of Goya: Jacques-Louis David, James Gillray and Other Examples”.

Abstract. On 12th September 1793, the Committee of Public Safety asked the painter Jacques-Louis David to “multiply the prints and the caricatures able to reawaken the public spirit and make one feel how atrocious and ridiculous the enemies of the freedom of the Republic are”. It is known that the artist delivered two prints: *L'Armée des Cruches* and *Le Gouvernement Anglais*, whose analysis constitutes the central part of this presentation. Indeed, after mentioning the main stages of David's career before 1791 and then reminding the way and the circumstances under which the artist put himself at the service of the Revolution, this article intends to study his compositions by comparing them to a number of prints from the same commission, including those of Chaudet or Naigeon, and by drawing a parallel between them and Gillray's etchings published in England at the same period.

Keywords: Committee of Public Safety, David, caricatures, Revolution, Chaudet, Naigeon, Gillray.



Dessin de couverture : Omar Estela