

Goya : le loup et le chien

Jean-Michel Saussois

Goya peintre de cour et peintre de l'humanité. C'est ce en même temps qui constitue une véritable énigme. Courtisan et en même temps insoumis. Chien et en même temps loup. Goya fait son travail de portraitiste, obéissant comme un bon chien soumis à la voix de son maître mais « en même temps » le peintre de la cour royale se sent libre comme un chien sans collier, comme un loup qui n'a de cesse de se poser des questions en toute indépendance. Goya est en effet taraudé par la seule question qui vaille à ses yeux : face à un corps désarticulé par la cruauté des hommes, il pose cette question *¿Qué más?* Quoi faire de plus après avoir empalé un corps sur une branche d'arbre, après avoir dévêtu puis poignardé une femme, après avoir tiré à bout portant sur un homme implorant sa grâce, après avoir arraché les dents d'un pendu ? Jusqu'où pouvons-nous aller dans l'insoutenable ? Jusqu'où pouvons-nous supporter l'insupportable ? Voilà la question posée par Goya. Cette question, Primo Levi la posera dans les mêmes termes. Au sortir du camp d'Auschwitz, il se demande ce que signifie être un homme *Se questo é un uomo* (Si c'est un homme). Camus se posera lui aussi la même question pendant la guerre car tout devient possible quand tout devient permis « *Non, un homme ça s'empêche. Voilà ce que c'est un homme, ou sinon...* » Goya ne cessera de s'interroger sur ce « sinon » que Camus énonce après lui tout en continuant à jouer le jeu du peintre officiel, jusqu'au moment où il décide de rompre les amarres avec la cour royale espagnole alors sous la domination de Ferdinand VII, Roi qui rétablit l'inquisition interrompue pendant la courte occupation napoléonienne ; moment de rupture où le peintre s'investit dans les *pinturas negras*. Dans ces peintures noires, le « en même temps » disparaît. Il lui reste quelques années à vivre et assez d'énergie pour imaginer le « sinon » de Camus sous forme d'images terrifiantes et insoutenables.

Goya a passé sa vie au service des familles royales et des aristocrates. Il fera une entrée remarquée à la cour en peignant le frère du Roy, l'*infante* Don Luis de Borbón (*La familia del infante don Luis*, 1783-1784) avec toute sa famille. Sur le tableau, Goya apparaît discrètement à gauche de la toile en hommage à son maître Velasquez, auteur de *las meninas*, le personnage central étant l'*infante* vêtu de blanc assis à une table et

vers qui tous les regards se dirigent ; le peintre enchaîne portrait sur portrait et sa production est impressionnante, des centaines de tableaux de différents formats ; un tableau, parmi d'autres : la jeune María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo XIII, Duquesa de Alba. La duchesse vêtue d'une robe blanche est ceinturée d'un large ruban rouge qui contraint sa poitrine pour lui donner une taille de guêpe. Le peintre accroche des petits nœuds rouges sur son abondante chevelure noire et son corsage ; à ses pieds, la duchesse a son petit chien manchon, auquel Goya a également accroché un petit nœud rouge sur l'une des pattes arrière. Aujourd'hui, ce tableau apparaît comme une farce moqueuse. Ce serait pourtant une fausse piste : il faut imaginer la duchesse flattée du résultat et le peintre honoré de cette jeune aristocrate au teint d'albâtre. On dit même que la duchesse aurait été sa maîtresse.

Pour la famille royale, Goya est certes un peintre talentueux mais elle le considère comme un simple fournisseur, tout comme Mozart dont Norbert Elias montre qu'il était aussi considéré comme un simple fournisseur pour les gens de cour de l'archevêché de Salzbourg. « *La position du musicien dans cette société était dans le fond celle d'un artisan faisant partie du service d'un prince et occupant un poste fixe. Elle n'était pas très différente de celle d'un graveur sur bois, d'un peintre, d'un cuisinier ou d'un orfèvre qui, sur ordre des nobles dames et seigneurs, confectionnent des produits élégants, de bon goût, voire excitants en restant dans la mesure, pour l'édification, le divertissement et l'amélioration de la qualité de vie de ses commanditaires* » (Elias, 1991, p. 198). Mozart, certes reconnu par la Cour comme un génie, vivait pourtant une sorte de dichotomie sociale : d'un côté, il évoluait avec aisance au sein des gens de cour, ayant appris à se conformer à leur normes sociales, de l'autre, les gens de cour le traitaient comme un employé somme toute de rang moyen – les aristocrates anglais parlaient de gens « *below the stairs* », pour qualifier ces gens-là. Cette analyse sociologique de Norbert Elias sur Mozart pourrait s'appliquer à Goya. Comme premier peintre de la Cour, Goya reçoit tous les honneurs, dont des gratifications généreuses. Cette reconnaissance sociale ne se fera pas sans efforts ni sans renoncements, lui qui a commencé à travailler dès l'âge de dix-sept ans puis comme employé recruté pour dessiner des cartons pour les tapisseries des chambres à coucher royales. À l'âge de vingt-trois ans, il financera lui-même un voyage en Italie pour se confronter pendant trois ans aux peintres italiens, puis dirigera l'académie des Beaux-Arts, et, enfin, deviendra le premier peintre de la Cour en 1789. Mais il sait que sa position est fragile, dépendant du bon vouloir des rois qui se succèdent, n'hésitant pas à prendre des risques comme celui de peindre Manuel Godoy, secrétaire d'État allié aux troupes françaises (*Manuel Godoy, principe de la paz*, 1801). Goya passe pour un collaborateur, un *afrancescado*, un francophile voulant exalter la puissance militaire et sexuelle du secrétaire d'État en se focalisant sur le noir luisant de ses bottes et sur sa braguette généreusement remplie. Il récidivera en peignant les ennemis de l'Espagne comme le général Nicolas Philippe Guye (1810), gouverneur de Séville pendant l'occupation française. Ces tableaux lui seront d'ailleurs reprochés d'autant plus qu'il aggrave

son cas en faisant un portrait de la maîtresse de Godoy, femme allongée lascivement sur un canapé, vêtue (*La maja vestida*, 1800-1807) puis dévêtue (*La maja desnuda*) Deux tableaux qui ne seront pas du goût de l'Inquisition rétablie en Espagne par Ferdinand VII. Prise de risque ou provocation ? Il y a chez Goya cette obsession voire cette fascination de la chute, chute du sommet de l'escalier social qui l'a conduit là où il est, premier peintre de la Cour. Ayant réussi à gravir les marches en partant du dessous de l'escalier, cette obsession/fascination de la chute (*La caída*, 1786-1787) explique peut-être sa soumission. Mais il faudrait en envisager une autre, fausse, un consentement feint. Goya serait à l'image des marranes en Espagne, juif converti au catholicisme mais qui n'en demeure pas moins juif et d'ailleurs traqué comme tel par l'Inquisition. Goya, artiste se sentant traqué, se convertit aux jeux de cour mais n'en demeure pas moins artiste qui affirme son indépendance, une indépendance qui tient de sa force créatrice que rien ne semble pouvoir arrêter, tout comme Mozart d'ailleurs, mais avec une différence importante, celle d'avoir obtenu la reconnaissance sociale de ceux qui, à la Cour espagnole, le considéraient comme inférieur. Cette reconnaissance de la Cour de Vienne, Mozart ne l'obtiendra jamais, il ne jouira jamais de ce poste fixe qui lui aurait permis une stabilité financière et d'écrire librement sa musique. Il se dirigera vers une voie escarpée pour l'époque, celle de l'artiste indépendant, un artiste revendiquant de produire sans commande. C'était le prix à payer pour qui ne voulait pas « ramper » devant la Cour et le faisait savoir trop ouvertement.

Goya cherche également à naviguer entre la dépendance du serviteur et l'autonomie du créateur mais d'une toute autre manière. Il aurait pu se mettre à genoux devant les puissants et se contenter de faire des portraits à la gloire de ses maîtres et vivre heureux comme le chien repus de la Fontaine :

*Flatter ceux du logis, à son Maître complaire :
Moyennant quoi votre salaire
Sera force reliefs de toutes les façons :
Os de poulets, os de pigeons,
Sans parler de mainte caresse*

Il n'en sera rien car le loup est toujours en embuscade. Vues de près, des failles sont visibles dès le début dans ses peintures officielles, des peintures qui ne sont pas si lisses et innocentes qu'elles en ont l'air à première vue. Dans l'une d'elle, *La caída*, il peint la chute d'une noble jeune fille tombée de son âne, on voit les servants l'aider à se relever tandis que la mère lève les bras au ciel d'impuissance sans pour autant la secourir. La noblesse ne pourrait pas vivre sans ses serviteurs, éloge



*La familia del infante
don Luis de Borbón,
Goya, (1784)*

de sa dépendance ? Voilà ce que semble nous dire ce tableau *a priori* champêtre. Peut-être faut-il n'y voir qu'une simple observation de la vie quotidienne, mais au risque peut-être d'une surinterprétation, il semble s'agir aussi d'une observation au scalpel, une observation acide qu'il développera par la suite dans ses gravures (*caprichos*, *los desastros de la guerra*). Dans un autre tableau, il peint des jeunes filles visiblement de bonne famille qui tiennent un drap blanc par les quatre bouts et font sauter en l'air un enfant sans visage ou un mannequin (*el pelele*, 1791-1792). Goya dessine là l'innocence, jeunes filles riant entre elles de ce jeu cruel. Il reprendra d'ailleurs cette image de la cruauté dans l'une de ses gravures de la série *disparates* (*disparate femenino*, 1815-1824). Dans une autre peinture (*el cacherrero*, 1778-79), il montre une noble jeune femme regardant de la fenêtre de sa calèche une banale scène : un potier en train de vendre des bols en porcelaine à de jeunes femmes de bonne famille qui semblent les inspecter avec précaution. L'élégante jeune femme a un air curieux, la curiosité de Madame de Sévigné observant de sa fenêtre les paysans en train de faner et relatant ce spectacle champêtre à sa fille, trouvant ce travail tout à fait ravissant. Goya observe les scènes de la vie quotidienne à la cour comme les scènes de campagne. C'est une attaque de diligence au cours de laquelle les cochers gisent sur les bas-côtés, un noble à genoux priant pour implorer sa grâce devant un bandit qui n'hésite pas à tirer sur lui à bout portant (*el asalto de ladrones*, 1793-1794). Quelques années plus tard, la même scène sera représentée avec des soldats français sans visage remplaçant les bandits et mettant en joue un patriote qui n'implore pas sa grâce mais lève les bras au ciel comme pour revendiquer son sacrifice au nom du peuple espagnol. Goya ne juge pas, il observe et aussi s'auto-observe comme pour voir « où il en est » : dans l'un de ses autoportraits (*autoretrato*, 1815), pointent dans ses yeux l'inquiétude mais aussi sa vulnérabilité. Goya a soixante-neuf ans. Comme si ses yeux nous disaient, vais-je tenir longtemps ainsi dans ce double jeu ?

Là est son ambivalence. Goya est un peintre de cour, certes, mais il fréquente à Madrid les intellectuels attirés par les idées révolutionnaires qui commencent à se diffuser de la France, des intellectuels qui dénoncent l'emprise de l'Église et ses rituels d'auto-flagellation, interdits en 1777 mais toujours présents dans le pays.

Les processions du Vendredi saint (*procesion de disciplinares*, 1810-1816) où les pénitents se flagellent jusqu'au sang, Goya les peint, avec une femme qui leur tourne le dos et nous regarde comme pour nous dire *qué más*. Les pénitents sont habillés de robe de bure blanche et portent des chapeaux pointus, *capirote*, emblème de l'appartenance à des fraternités, les moines encapuchonnés de Zurbaran sont toujours là. Goya a soutenu l'abolition de l'Inquisition en 1808 par Joseph Bonaparte, le frère de Napoléon. Car



Le pantin, Goya, (1791-92), Madrid, le Prado,
28 décembre 2012

l'Inquisition est encore vivace en Espagne et vient doubler le pouvoir royal, la séparation entre l'État et l'Église n'étant pas à l'ordre du jour et le code civil introduit sous Napoléon disparaissant rapidement. Mais, là encore Goya n'hésite pas à peindre le tribunal de l'inquisition sans aucune concession dans les détails (*Escena de Inquisición*, 1810-1816). On y voit sur une estrade un juge au chapeau pointu à moitié assoupi entouré d'assesseurs avec des trognes d'ivrogne et, au fond, sur une autre estrade surplombant la salle, on aperçoit un greffier maniant sa plume, comme si la condamnation de l'accusé, un homme assis sur un fauteuil, était déjà écrite avant d'avoir été prononcée.

Déjà, en 1793 c'est-à-dire à 47 ans, Goya déclarait : « *j'ai choisi la liberté et je travaille à la conserver* » ; c'est à cette période qu'il se lance dans une série de gravures (80) qu'il nommera *Los caprichos*. Caprices du peintre pour dire ce qu'il avait à dire et cela en toute liberté ? Pourtant, toute vérité n'est pas bonne à dire, puisque la publication de ses planches qui devaient paraître régulièrement dans les journaux madrilènes est assez vite stoppée, la crainte de l'inquisition faisant office d'auto-censure. Ses premières gravures dénoncent la misère sociale, mais sans un regard militant pour autant, plutôt compassionnel qui appelle le silence (*chut ! caprice 28*), silence de la sidération devant un spectacle insoutenable. Bassesse, ignominie, cupidité, ivrognerie, emprise des sorcières, commerce des femmes, maltraitance des enfants, seront les thèmes gravés sur des plaques de cuivre. Plus tard, une autre série de gravures, *Los desastres de la guerra*, publiée après sa mort, en 1863, dénoncera les ravages de la guerre sanglante menée par les troupes de Napoléon.

L'inquisition avec son cortège d'images d'atrocité est de retour avec Ferdinand VII. De ce dernier (*Fernando VII con manto real* 1814/1815), Goya montrera la posture ferme à la Mussolini avec une mâchoire conquérante et un menton en galoche, marionnette bardée de toutes les décorations possibles du royaume et empoignant son spectre de Roi avec détermination. Sous son règne, les ponts semblent définitivement rompus avec la cour et le peintre « se lâche ». Enfin. Il lui aura fallu du temps, contrairement à Mozart qui, lui, les a coupés avec la société de cour de Salzbourg, se rendant compte assez vite qu'il lui fallait fuir pour ne pas étouffer sa puissance créatrice. Quitte à rencontrer plus tard des difficultés à Vienne, le compositeur s'enfuit au vu des traces que laisse sa chaîne sur le cou du chien. Pour Goya, la rupture a été plus lente, peut-être par sa capacité à être « en même temps » loup la nuit et chien le jour.

C'est dans cette dernière période, la fin du « en même temps », qu'interviennent *Las pinturas negras*, rassemblées aujourd'hui dans une salle au Musée du Prado à Madrid. On doit à un collectionneur français le sauvetage de ces peintures murales qui ont pu être miraculeusement reportées sur des toiles. Goya peint en effet à même le mur et cela sur les deux étages de sa maison nommée, la *quinta del sordo*, parce jusque-là habitée par un sourd. Goya aurait en fait repeint sur des fresques déjà là, fresques qui représentaient alors des paysages champêtres plutôt tranquilles. Or, au moment de sa rupture avec la société de cour

espagnole, la tranquillité des paysages n'est plus de mise pour l'artiste. C'est dans cette grande maison loin de Madrid qu'il passera ses dernières années en Espagne, vivant quotidiennement avec ses démons. Ils étaient déjà vivants dans ses peintures, comme ce bœuf cornu entouré par des femmes qui lui tendent des bœufs embrochés (*El aqualarre*) mais c'est dans cette maison qu'il ira le plus loin, comme si les amarres étaient rompues, comme si son surmoi était définitivement vaincu. Les barrières de la bienséance sont définitivement brisées, le consentement n'est plus de mise. Place aux cauchemars, aux rêves inavouables, aux images insoutenables. Saturne aux yeux hallucinés dévorant avec avidité son propre fils dont on ne voit plus qu'une partie de son corps sanguinolent (*Saturno devorando a su hijo*, 1820-1823).

C'est peut-être l'artiste/cinéaste Philippe Parreno qui a le mieux réussi à nous faire directement entrer dans la grotte mentale de Goya. Dans son court métrage, *La quinta del sordo*, il nous fait entendre la maison du sourd sachant que Goya, faut-il le rappeler, l'était lui-même, et cela depuis de nombreuses années. D'emblée, un son métallique et strident emplit la pièce et cela de façon ininterrompue. Ce que l'on entend, c'est comme un bruit de soufflet de forge mais aussi un bruit sourd avec des crissements et aussi des bruits d'écoulement d'eau, une eau qui semble sourdre du tréfonds de la terre. Le son vient comme s'imprimer sur des images qui défilent très lentement, en fait des gros plans sur la toile épaisse comme du goudron plus ou moins noir et reluisante d'eau où scintillent des étoiles, ou plutôt des points lumineux qui apparaissent de façon aléatoires comme lors de l'examen d'un champ visuel, des points apparaissant de façon aléatoire de gauche à droite ou de haut en bas, puis une oreille surgit tout d'un coup comme pour nous rappeler la surdité de Goya. Nous voyageons dans le temps, en pleine science-fiction. Le cinéaste nous plonge volontairement dans les abîmes de Goya et après un long moment fixé sur cette toile saturée de matière, des visages surgissent lentement. Le chien si souvent commenté par les critiques d'art (*Perro semihundido*) s'enfonce inexorablement dans une terre glaise maronnasse, une terre jaunâtre si présente dans les tableaux du peintre, une terre maculée de tâches. Les yeux du chien, je les retrouve dans les yeux inquiets de l'auto-portrait du peintre. Ces yeux du chien sont les siens, qui semblent nous dire *¿que más?* Nous nous enfonçons lentement mais sûrement dans la boue, le corps du chien est à demi enfoncé, il va disparaître sans l'ombre d'un doute. L'enlèvement assuré, le chien le sait et il nous prend à parti. Autre peinture, une femme assise sur le bord d'un lit cage sorti de nulle part nous regarde et là encore le lit semble posé sur un sol meuble, la couleur des draps est la couleur de la terre. Autre image. Deux garçons se battent à coup de gourdins (*Duelo a garrotazos*) enfoncés à mi-corps dans de la boue, là encore couleur maronnasse, et l'issue du combat semble incertain, guerre fratricide conduisant à la mort de l'un des deux combattants ou des deux à la fois. Ce que veut nous faire sentir Philippe Parano, c'est l'expérience de la nuit et du silence, notre malaise face au surgissement de fantômes, de trognes inquiétantes à la Brueghel, des orbites de femmes hallucinées.

Nous faisons l'expérience de ce que ces *pinturas negras* signifient pour le peintre, ses démons intérieurs cette *inquiétante étrangeté* que Freud a été le premier à théoriser lorsqu'il explorait les rêves (Freud, 1988). Shakespeare vient à notre rescousse pour nous faire comprendre ce que nous voyons :

Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more. It is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.
(Macbeth, Acte 5, scène 5)

C'est peut-être dans la gravure *El sueño de la razon produce monstruos* (1797-99) où le peintre s'interroge sur le débordement des émotions incontrôlées lorsque la raison disparaît sous le sommeil, que les fresques murales trouvent leur sens. La gravure largement commentée par les historiens de l'art insiste sur *el sueño*, le sommeil en espagnol, mais *el sueño*, c'est aussi le songe. Roger Caillois dans un magnifique petit livre sur la lumière des songes se risque à faire une hypothèse passionnante sur le rôle de l'art et cette hypothèse est une clef de compréhension de l'œuvre de Goya : « *Je soupçonne que l'art a souvent été employé [...] à nier des reculs et des effrois qu'il n'est pas au pouvoir de l'homme de surmonter par ses propres forces et il doit pour les vaincre recourir aux subterfuges qu'il tire de son industrie* » (Caillois, 1984, p. 21). La raison mise en sommeil est certes un danger mais elle produit aussi des images qui peuvent être source de lumière ou procurer de l'apaisement à qui est en proie à ses démons.

Mais il nous faut retourner aujourd'hui aux désastres de la guerre. J'ai écrit ce texte deux mois avant la guerre en Ukraine. Les images quotidiennes montrant les immeubles éventrés par des missiles, les chiens errant au milieu des cadavres, les corps de civils aux mains liées, le regard apeuré des enfants, toutes ces images renvoient à la question posée par Goya : ¿qué más? ■

Références

- Elias Norbert (1991) *Mozart sociologie d'un génie*, Paris, Éditions du Seuil.
Freud Sigmund (1988) *L'inquiétante étrangeté*, Paris, Folio Essais.
Caillois Roger (1984) *La lumière des songes*, Fontfroide le haut, Fata Morgana.