

Goya et le corps : du sublime à l'horreur

MARC MARTI

UNIVERSITÉ CÔTE D'AZUR, LIRCES EA3159

Marc.Marti@univ-cotedazur.fr

1. La beauté a longtemps été tenue pour une qualité intrinsèque des objets et des œuvres. L'art classique et néo-classique la définissaient par une suite de concepts tels que « proportion » ou « harmonie ». Au XVIII^e siècle cependant va s'opérer un déplacement, ce sont les dispositions du sujet (créateur et spectateur) qui vont « définir l'expérience du beau » (Eco, 2004 ; 275). Ainsi, « le débat sur le beau se déplace de la recherche des règles pour le produire ou le reconnaître à l'examen des effets qu'il produit » (Eco, 2004 ; 276). C'est exactement ce qu'il va se produire avec la notion de sublime telle que l'a définie le philosophe Edmund Burke et qui va connaître une grande postérité dans l'Europe des Lumières, comme en témoignent les nombreuses traductions de son essai, en français, en allemand, en italien et en espagnol.
2. Bien que les lectures et la bibliothèque de Goya restent à ce jour une inconnue, nous pensons qu'il est possible de postuler que le peintre a eu une connaissance directe ou indirecte de la pensée du philosophe anglais. Au début de sa carrière madrilène, en particulier au cours de la période du mécénat de la famille des Osuna, Goya va, à sa façon, représenter une horreur maîtrisée, « sublime » au service du plaisir esthétique et de la réflexion philosophique. La représentation du corps y occupe une place centrale. Ce goût pour le sublime sera par ailleurs récurrent au-delà des œuvres de commande.
3. Cependant, un événement majeur, la guerre contre les Français (1808-1813) va contribuer à faire évoluer la création de l'Aragonais vers l'horreur et marquer l'abandon du sublime. Notre réflexion se centrera ainsi sur la représentation du corps à travers laquelle on pourra observer la crise éthique que traverse le peintre au moment du conflit. Une crise qui est bien plus qu'une crise personnelle. À sa façon, comme nous le verrons, Goya a représenté la crise de l'éthique des Lumières à travers les effets de la guerre sur la beauté et le corps.

1. Sublime et horreur : un nouvel intérêt au XVIII^e siècle

4. Dans le domaine artistique entendu au sens large, la notion de sublime apparaît en Europe au XVIII^e siècle. Elle trouve cependant ses origines dans un texte fondateur anonyme grec, dont la paternité et donc la datation sont soumises à discussion (entre le II^e siècle av. J.-C. et le I^e siècle ap. J.-C.) et qui traitait de rhétorique (Bompaire, 1973 ; 323). Il fut d'abord traduit en latin en 1554 par l'italien Francesco Robortello. Boileau en publia une version française en 1674 sous le titre de *Traité du sublime*. Cette dernière servira de base pour les traductions espagnoles du XVIII^e siècle de 1770 et 1782, qui constituèrent les références de l'enseignement littéraire de l'époque (González-Rivas Fernández, 2013 ; 288). Dans les poétiques, le style sublime est associé aux genres les plus nobles et c'est un synonyme de grand, glorieux ou éminent, un sens attesté par le dictionnaire de l'Académie tout au long de la période (Real Academia Española, 1791 ; p. 778/2). Il est à noter que l'adjectif a aussi parfois été employé comme synonyme de style simple, ce qui n'est pas son usage majoritaire (Álvarez Barrientos, 1998 ; 13).
5. Cette qualification d'un style littéraire particulier va être transposée dans le domaine général de l'esthétique dans *La Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* d'Edmund Burke (1729-1797), qui fut publié originellement en langue anglaise en 1757 puis dans une version remaniée en 1759. La traduction française est de 1765, par l'abbé Desfrancois, précédée d'une *Dissertation sur le goût et sous le premier titre Recherche philosophique sur l'origine des idées que nous avons du beau et du sublime*. La traduction espagnole a été faite assez tardivement en 1807, par Juan de la Dehesa, publiée à Alcalá de Henares par l'université, sous le titre *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello*. La traduction italienne est quasi contemporaine (1804).
6. L'œuvre de Burke ne se limite pas à la rhétorique (comme pour Boileau). Son propos est d'examiner la relation entre la nature et l'art en prenant en compte la physiologie et la psychologie, dans une optique proche du sensualisme anglais, qui défendait la théorie que toute émotion procédait des sensations (par la vue, l'ouïe, l'odeur, le toucher ou le goût). Pour Burke, le sublime est donc bien plus un sentiment, une sensation esthétique et non

un style. À l'origine, il n'est pas le produit de la nature, mais une sensation que peut engendrer le plaisir de la contemplation de l'œuvre d'art. Le style sublime se définit ainsi comme le procédé qui produit le sentiment de sublime.

7. Sa théorie dissocie la beauté du sublime. Elle oppose en effet une sorte d'état tranquille ou paisible que causerait le beau avec la violence d'un ravissement qu'engendrerait le sublime. Il en donne la définition suivante (Burke, 1759 ; 70) :

Tout ce qui est propre à exciter les idées de la douleur et 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 ; ou, si l'on veut, peut susciter la plus forte émotion que l'âme soit capable de sentir.

8. Le texte de Kant qui est quasi contemporain de celui de Burke, *Réflexion sur les sentiments du beau et du sublime* fut écrit en 1764, mais fut traduit en français en 1796 seulement, par Hercule Peyer-Imhoff, ce qui laisse supposer qu'il eut moins d'influence que le penseur anglais. Les traductions espagnoles sont encore plus tardives, au cours de la seconde partie du XIX^e siècle, à partir de versions françaises postérieures à celles de Peyer-Imhoff. Il faut attendre le XX^e siècle (1919) pour trouver des traductions directes à partir de la langue d'origine¹. Le philosophe allemand propose une définition somme toute assez proche de celle de l'Anglais. Pour Kant (1764 ; 139) :

[...] le sentiment du sublime est [...] incompatible avec toute espèce de charmes, et comme l'esprit ne s'y sent pas seulement attiré par l'objet, mais aussi repoussé, cette satisfaction est moins un plaisir positif qu'un sentiment d'admiration ou de respect, c'est-à-dire, pour lui donner le nom qu'elle mérite, un plaisir négatif.

9. Cependant, le sublime ne constitue pas une simple catégorie esthétique. C'est une attitude de l'entendement face à la nature, qui provient d'une sorte de paradoxe : mesurant sa petitesse face à la nature, que ce soit en termes de grandeur mathématique ou de dynamique des éléments (tempête, orage, etc.), l'esprit humain, par le sublime, maîtrise le danger dont il fait l'expérience tout en étant en sûreté (Kant, 1764 ; 169) :

de même que l'immensité de la nature et notre incapacité à trouver une mesure propre à l'estimation esthétique de la grandeur de son domaine nous ont

1 Données recueillies à partir du catalogue général « Catálogo colectivo del patrimonio bibliográfico nacional » en ligne.

révélé notre propre limitation, mais nous ont fait découvrir en même temps, dans notre faculté de raison, une autre mesure non sensible, qui comprend en elle cette infinité même comme une unité, et devant laquelle tout est petit dans la nature, et nous ont montré par là, dans notre esprit, une supériorité sur la nature considérée dans son immensité ; de même, l'impossibilité de résister à sa puissance nous fait reconnaître notre faiblesse en tant qu'êtres de la nature, mais elle nous découvre en même temps une faculté par laquelle nous nous jugeons indépendants de la nature, et elle nous révèle ainsi une nouvelle supériorité sur elle : cette supériorité est le principe d'une espèce de conservation de soi-même bien différente de celle qui peut être attaquée et mise en danger par la nature extérieure, car l'humanité dans notre personne reste ferme, alors même que l'homme cède à cette puissance.

10. Ces trois écrits, encore que celui de Kant ne circule que tardivement, sont importants dans la définition du sublime, avant que le terme ne devienne, au cours du XIX^e siècle, une simple catégorie scolaire, voire triviale pour classer les œuvres d'arts, une sorte de beau superlatif. Dans le cadre de notre réflexion, nous retiendrons surtout que ce concept ne fut pas seulement une catégorie du beau, mais qu'il permit aussi l'entrée de l'horreur ou de l'effroi comme possibilités esthétiques pour produire le beau et que cette expérience relevait éventuellement de l'ontologie. Il témoigne de plusieurs changements importants dans la conception de l'art en fin de période des Lumières.

11. Chez Burke, la terreur ou l'effroi, mis à distance par la fiction artistique, procure un plaisir : celui d'échapper justement au danger (Burke, 1759 ; 70) :

Lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice ; ils sont simplement terribles : mais à certaines distances, et avec certaines modifications, ces affections peuvent devenir et deviennent réellement délicieuses.

12. Le sublime crée ainsi une nouvelle catharsis : il ne purge pas les passions, mais il joue sur la peur de la mort, par exemple, que l'on met à distance en la transformant en « spectacle ». En pleine époque des Lumières, le sublime fait entrer dans l'art l'irrationnel : la peur, les visions, les fantômes, les monstres (Burke, 1759 ; 105) :

Pour rendre une chose très terrible, l'obscurité semble généralement nécessaire. Lorsque nous connaissons toute l'étendue d'un danger, lorsque nos yeux peuvent s'y accoutumer, une grande partie de la crainte s'évanouit. Pour s'en convaincre, que l'on considère combien la nuit augmente notre frayeur dans tous les cas de danger, et quelle forte impression les notions des fantômes et des démons, dont personne ne peut se former des idées claires, font sur les esprits qui ajoutent foi aux contes populaires concernant ces sortes d'êtres.

13. Ainsi, le sublime serait la liaison, le pont conceptuel entre la Raison et le monde imaginaire. Par cette conception du sublime, les Lumières avaient ainsi sans doute tenté de canaliser la pulsion, de la mettre à distance en l'objectivant : causes et conséquences de la terreur se mêlent ainsi chez le spectateur du sublime, impliquant « un détachement de ce qui fait peur » (Eco, 2004 ; 291).
14. L'œuvre de Goya a été peu analysée sous ce point de vue et souvent soumise à des évaluations anachroniques d'un Goya « nocturne » par plaisir ou aspiration morbide, une sorte de précurseur de tous les mouvements d'avant-garde, en incluant le surréalisme. Il convient au contraire de le réévaluer pour comprendre justement comment sa création est en prise avec son époque. Nous proposons donc d'examiner les éléments qui relèvent du sublime dans l'œuvre de l'Aragonais, en particulier dans la représentation des corps.

2. Goya et le sublime

15. Cantonné en début de carrière à l'exécution de scènes plaisantes pour la fabrique royale de tapisserie, Goya fut aussi un peintre très actif de scènes religieuses. Cependant, sa nomination comme peintre du Roi en 1786, ainsi que la fréquentation à Madrid des milieux aristocratiques les plus aisés et les plus éclairés vont lui permettre d'exercer un peu plus librement son talent. Il entame à cette époque une relation de mécénat avec la famille Osuna Benavente, qui va donner lieu à de nombreuses commandes. Ces commandes, dans lesquelles le peintre n'est pas absolument libre, sont extrêmement importantes : elles nous livrent le ton d'une époque, les façons d'appréhender l'art chez une élite espagnole en phase et en contact étroit avec la culture de l'Europe des Lumières.
16. La comtesse d'Osuna possédait une demeure en bordure du Madrid de l'époque, construite en 1783 et baptisée *El Capricho*. Une partie des tableaux qui allaient la décorer furent commandés à Goya, comme en attestent les factures conservées dans les archives (Canellas López, 1981 ; 90-91).
17. La première série, de thème champêtre, fut livrée en 1787. Il s'agit de sept toiles d'un assez grand format, (environ 169x100). Six de ces tableaux constituent des scènes plaisantes ou de genre : *El columpio*, *La conducción*

de una piedra, Apartado de toros, Procesión de aldea, La cucaña, La caída. Bien que *La caída* traite d'un sujet en soi dramatique — une femme fait une chute de mule —, la description du tableau par le peintre indique que la cavalière est simplement évanouie. Par contre, la scène du dernier tableau, *Asalto a una diligencia*, est bien plus dramatique. Elle est ainsi évoquée par Goya au dos de la facture de livraison (Fundación Goya, catalogue, *Asalto a la diligencia*) : « Unos ladrones que han asaltado a un coche y después de haberse apoderado y muerto a los caleseros, y a un oficial de guerra, que se hicieron fuertes, están en ademán de atar a una mujer y a un hombre ».



1.
Illustration 1 : Asalto a una diligencia, 1787, 169x127, collection particulière



2.
Illustration 2 : Détail de Asalto a una diligencia, 1787, 169x127, collection particulière

18. Le format et le décor suggèrent le déroulement de l'action sur une sorte de scène théâtrale. La position et la disposition des corps y sont pour beaucoup. Les deux premières victimes sont des corps inertes, suggérant ce qu'il vient de se passer juste avant. Leur inertie et la position allongée sont inhabituelles pour ce lieu dont la composition rappelle la peinture des cartons pour tapisserie et les scènes amènes. Celui qui résiste encore, essayant de repousser son agresseur du bras et de la jambe, n'en a plus pour longtemps, car il saigne abondamment. Le sort des maîtres, auquel un spectateur du salon des Osuna ne manquerait pas de s'identifier, est laissé en suspens dans le tableau, bien que le triple meurtre ne laisse rien présager de bon. L'attitude suppliante des corps et les visages tournés vers les brigands ne sont pas sans rappeler la disposition d'une scène religieuse. La narration repose sur cette disposition et cette attitude des corps. L'abondance d'hémoglobine inspire le frisson au spectateur et la position surplombante du dernier bandit, au-dessus de l'ensemble de la scène, suggère qu'il n'y a pas d'échappatoire.

19. La toile appartient sans nul doute à ce registre sublime évoqué par Burke. Danger et douleur sont « modifiés » et peuvent ainsi provoquer le frisson délicieux du « plaisir négatif » : celui de la mort et du danger de mort incarnés par les corps ensanglantés et suppliants, mais mis à distance par l'ensemble du dispositif de vision proposé au spectateur. Le tableau est en effet construit sur une ligne de fuite située entre les deux rangées d'arbres du fond de laquelle provient la lumière. Cette profondeur est un procédé classique pour détacher les événements de l'œil qui regarde et donner l'impression qu'il s'agit bien d'un spectacle, d'une mise en scène. On retrouve, dans la disposition qui encadre le motif narratif de ce tableau, le procédé fictionnel de la « désidentification affective » évoqué par Jean-Marie Schaeffer (1999 ; 324), qui « nous permet de réorganiser les affects fantastiques sur le terrain ludique, de les mettre en scène, ce qui nous donne la possibilité de les expérimenter sans être submergés par eux ».
20. Goya reçut commande d'une seconde série de six petits tableaux (40x30) à la fin du siècle, qu'il livra en 1798, toujours pour *El Capricho*. Ces œuvres sont directement en relation avec ce goût pour le frisson sublime et renvoient quasi explicitement aux théories de Burke. L'artiste y représente un surnaturel qui inspire l'effroi tout en le mettant à distance : il s'agit de scènes de sorcellerie ou de pseudo-sorcellerie ou d'apparitions surnaturelles. Le contexte du salon des Osuna joua sans nul doute un rôle prépondérant dans le choix thématique de la commande. En effet, la mère de la duchesse, Doña Faustina, était fascinée par les thèmes surnaturels et ésotériques. Cela l'amena à inviter quelques fois le jeune Williams Thomas Beckford (1760-1844), auteur d'un des premiers romans gothiques, *Vathek*, qu'il avait composé en français et publié en 1787 dans sa version définitive. Ce roman, très noir, accumule les scènes effroyables, en recourant à la démesure, tant par le nombre de victimes que par les sentiments qui animent les noirs desseins des personnages, tous avides de pouvoir. Cette littérature, par la mise en scène de massacres et de damnations, représente sans nul doute un des aspects du sublime tel que le concevait l'époque.
21. Les tableaux sont assez connus, bien que deux d'entre eux aient disparu suite à la dispersion de la collection au moment de la liquidation du patrimoine du dernier héritier à l'époque contemporaine. Il s'agit de *El Aquelarre*, *Vuelo de bruja/os*, *La cocina de las brujas (o Braganza y Cañizares)*, *El conjuro*, *El hechizado*, *Don Juan y el comendador*. Deux œuvres sont inspirées du théâtre d'Antonio Zamora (*El convidado de piedra* et *El*

hechizado por fuerza), *El vuelo de brujas* est inspiré du *Domine Lucas* (1714) d'Antonio Cañizares et *La cocina de brujas* reprend une scène décrite dans la nouvelle de Cervantès *El coloquio de los perros*. Les deux restantes, à savoir *El aquelarre* et *El conjuro* pourraient avoir été inspirées par la lecture de *El auto de fe de Logroño* qui avait été annoté de façon satirique par son ami Moratín. La sorcellerie serait, dans le cas de cette série, une thématique qui relèverait autant du sublime — avec des scènes pouvant inspirer l'effroi — que du grotesque, si on tient compte des sources littéraires et de la mise à distance d'une superstition populaire (celle de la sorcellerie en particulier), qui reste cependant représentée sous des traits menaçants. Goya lui-même confiait à son ami Martín Zapater en 1784 (Canellas López, 1981 ; 253) « ni temo a brujas, duendes, fantasmas, valentones, gigantes, follones, malandrines, etc. ni ninguna clase de cuerpos temo, sino a los humanos. »

22. *El vuelo de bruja/os* est exemplaire sur ce point. Trois personnages en lévitation et portant le couvre-chef (*coroza*) des condamnés de l'Inquisition semblent enlever un quatrième protagoniste. En bas, un paysan se couvre la tête tout en faisant *la higa*, un geste commun qui consiste, poings serrés, à placer le pouce entre l'index et le majeur, pour conjurer le mauvais œil. Un autre s'est jeté au sol en se bouchant les oreilles. Le fond noir renvoie à une scène nocturne ou alors suggère qu'il s'agit d'un cauchemar, d'une vision ou d'une superstition. Cette dernière hypothèse semble la plus probable et elle est suggérée par l'âne de l'arrière-fond, que Goya utilisait fréquemment pour représenter l'ignorance. La présence des *corozas* pourrait indiquer la même chose, bien que condamnée par l'Inquisition, la croyance superstitieuse sur l'existence des sorcières persiste dans les esprits. Il est ainsi probable que nous soyons en présence d'une scène allégorique et que la lévitation soit née de l'imagination des personnages qui se trouvent sur le sol. Cependant, le peintre n'a pas exécuté une peinture didactique, car bien qu'il y ait des éléments de mise à distance critique, le sublime demeure, en particulier dans la disposition et la représentation des corps. D'une part, les personnages vêtus suggèrent l'effroi, cachant leurs traits et leurs visages, d'autre part, ceux en lévitation forment une sorte de corps unique inquiétant, fait d'un entrelacs de membres qui emprisonne leur victime. C'est bien là un des paradoxes de Goya dans la peinture de la sorcellerie, mais qui avait été noté par Julio Caro Baroja (1968 ; 274), pour qui la force des images, au lieu de produire le rire produisait la terreur.



3.
*Illustration 3 : El vuelo de brujas/os, 1797, 43,5x30,5,
Madrid, Musée du Prado*

23. L'inspiration sublime était nettement plus marquée dans les tableaux de cabinet peints en 1793-1794, antérieurement à ces commandes de sorcellerie. Ils étaient d'une dimension quasi similaire (autour de 40x30) mais sur un support différent (huile sur fer blanc). La série est mal connue. Bien que la correspondance de l'artiste en fasse mention, aucun document n'éta-

blit la liste de ces œuvres qui ont été dispersées. Actuellement on considère que sept tableaux la composent : *El incendio de noche*, *El naufragio*, *Interior de una prisión*, *Corral de locos*, *El vendedor de muñecos*, *Los cómicos ambulantes*, *El asalto a la diligencia*. Cinq de ces tableaux relèvent clairement de la définition du sublime, autant dans la thématique que dans la mise en scène, qui privilégie obscurité et indétermination du danger et des personnages. Les deux scènes d'intérieur, *Corral de locos* et *Interior de una prisión* provoquent le frisson en exposant au spectateur un espace inconnu, dérangent par les êtres qui le peuplent. Là encore, la représentation des corps est au service du sublime : tordus, dénudés, ils ne sont plus les corps rassurants du portrait ou du nu néoclassique, incarnation de la beauté. Ils témoignent d'un dérangement, d'une altération rendue visible, tout en étant éclairés par une lumière diffuse, accentuée par le support choisi, qui augmente leur indétermination. Dans le *Corral de locos* le corps à corps entamé par quelques protagonistes crée à nouveau ce monstre à plusieurs membres, incarnant la folie qui semble menacer le spectateur.

24. Cette association de plusieurs corps, on la retrouve dans la représentation des victimes d'un incendie (*El incendio*). Leur amoncellement dans la partie basse, serrés les uns contre les autres tend à effacer les lignes des corps individuels, qui se recomposent dans une masse, qui n'est pas sans rappeler des insectes flottant dans un espace indéterminé, menacés par la nuée ardente de l'incendie. Le corps dénudé d'une femme suggère la victime n'offrant plus aucune barrière pour retenir le danger. La lecture qui s'engage, du haut vers le bas, accentue l'écrasement des humains par les flammes.



Illustration 4 : *El incendio*, 1793-94, 43x32, Madrid, Collection Abelló

25. La scène du naufrage offre des ressemblances avec celles de l'incendie, les eaux détruisent et engloutissent les corps, dénudés pour la plupart. La roche dressée à l'arrière-plan suggère l'écrasement qu'essaie de conjurer la seule victime debout, une femme qui tend les bras vers le ciel, geste d'imploration face à la catastrophe.
26. Enfin, *El asalto a la diligencia* reprend une scène assez similaire à celle du tableau initialement peint pour la famille Osuna. Cependant, le décor amène a disparu pour laisser place à un paysage aride, des bandits plus nombreux et moins de sang versé malgré les morts.
27. Goya reprendra cette inspiration sublime dans la dernière série de ce type, mieux documentée, qu'il peindra dans la première décennie du XIX^e siècle (entre 1808 et 1810). Cette dernière collection est connue sous le nom de son propriétaire, le Marquis de la Romana. Les huit œuvres qui la composent (il y en avait initialement onze) sont les suivantes : *Bandido desnudando a una mujer*, *Bandido asesinando a una mujer*, *Bandidos fusilando a sus prisioneros*, *Cueva de gitanos*, *Fusilamiento en un campo militar*, *Hospital de apestados*, *Interior de prisión*, *La visita del fraile*. Dans chacune d'entre elles le corps joue un rôle central. Bourreaux et victimes sont mis en scène dans la série des bandits : les actions représentées suggèrent l'impunité totale dont jouissent ces derniers, pouvant disposer à leur gré du corps de leurs victimes, les tuant ou les violant. *Cueva de gitanos*, *Interior de prisión*, *Hospital de apestados* reprennent le système de représentation des tableaux sur fer blanc : des corps indéterminés ou amassés, suggérant un danger ou formant un monstre. *La visita del fraile* est assez spécifique de l'époque, elle évoque un fait divers, l'assassinat d'un mari par le couple adultère formé par la femme et l'amant déguisé en moine.
28. Enfin, *Fusilamiento en un campo militar* occupe une position assez particulière. L'œuvre représente directement la guerre, sous forme d'épisode nocturne.



4.
Illustration 5 : Fusilamiento en un campo militar, 1808,
33x57, Collection Marqués de la Romana

29. La peinture suggère un cadre et une narration. Comme le remarque Valeriano Bozal (2002 ; 214), la disposition indique que le moment figuré appartient à un cadre plus vaste, ce qui le fait apparaître comme un instantané. Au fond, on distingue une tente de campagne. Au premier plan à droite, un groupe militaire anonyme (des Français ?), un peu à la façon du *Tres de mayo*, fait feu sur un groupe constitué par des soldats (espagnols ?) auxquels s'est mêlé un groupe de civils. Des militaires gisent au sol, certains la bouche ouverte, et semblent avoir été tués par leurs ennemis. Le moment représenté indique que c'est au tour des civils de tomber sous le feu ennemi. Le point central de la scène est une femme en jaune, aux pieds nus et aux épaules découvertes, qui semble fuir le peloton. Elle porte dans ses bras un bébé nu qu'elle protège de la salve de balles. Son visage, tourné vers les bourreaux, est marqué par l'effroi, alors que deux civils à côté d'elle soutiennent un cadavre. On pourrait le considérer comme une charnière dans la relation de Goya au sublime (Marti & Cabassut, 2015). En effet, le sublime n'est pas qu'une façon de faire, une simple mode artistique, il contient aussi un noyau éthique. Chez Goya, c'est l'éthique des Lumières, celle qui pense que par le sublime, proche de la sublimation artistique telle que la définira Freud plus tard, on socialise la pulsion. L'art place cette dernière dans un cadre rationnel, celui de la beauté de l'horreur. Et il faut bien remarquer que cette combinaison s'exprime par la disposition et la lumière (ce que suggérerait Burke sur l'indétermination), mais aussi par la représentation du corps. Le corps néoclassique était l'incarnation de la rationalité et donc du beau, le sublime lui faisait subir une déformation, lisible comme telle, assez importante pour la rendre inquiétante tout en la contrôlant.
30. Cependant, la guerre va constituer un point de bascule, une limite que le sublime, qui était finalement une gestion rationnelle de l'irrationnel, ne pourra plus rendre.

3. Goya et l'horreur

31. Une étude contemporaine rapproche la pensée politique de Burke dans *Réflexions sur la Révolution de France* (1790) de ses théories esthétiques développées dans la Recherche. Mark Neocleus écrit :

L'étonnement qui est célébré dans la Recherche en tant que source du sublime devient dans les Réflexions un étonnement face à une autre sorte d'horreur, qui, elle, n'est plus sublime. Burke cherche alors implicitement à réfuter toute prétention selon laquelle la Révolution serait sublime ou belle, en tentant de montrer qu'elle ne relève que de la terreur barbare.

32. Bien entendu, il s'agit des écrits d'un conservateur anglais qui met à distance le régime français. La « crise » de Burke peut être lue de plusieurs façons, au-delà de sa position politique. C'est d'abord l'irruption violente et inattendue du réel dans la théorie esthétique. C'est ensuite la prise de conscience que l'événement historique doit être reconsidéré car la théorie esthétique n'arrive pas à le contenir. Burke s'oriente alors vers la catégorie du monstrueux pour définir ce qui échappe « aux règles », qu'elles soient esthétiques, politiques ou juridiques. Le théoricien anglais représente ainsi un des avatars de la « crise de conscience des Lumières » sur le plan politique et sur le plan conceptuel. À partir de sa position conservatrice, il va créer la catégorie « antinaturelle » du monstre, contraire à l'humain et à la raison.
33. Dans le contexte espagnol de la guerre contre l'occupation française et à partir d'idées politiques différentes, Goya va passer par une forme de crise de conscience similaire, mais qui ne va pas déboucher sur la création du monstre. Au contraire, Goya va exposer tout ce qu'il y a d'humain dans la barbarie, la violence et l'irrationalité : le sublime disparaît, laissant place à une horreur qui n'a rien de commun avec un quelconque plaisir esthétique. Comme l'écrit Burke, (1790 ; 70) « lorsque le danger et la douleur pressent de trop près, ils ne peuvent donner aucun délice ; ils sont simplement terribles ».
34. La série de gravures des *Désastres de la guerre* est l'œuvre de Goya qui reprend de la façon la plus évidente cette « crise » du sublime. L'horreur, terrible, s'y expose crûment, directement. Les gravures montrent la guerre et les conséquences de son irrationalité. La représentation du corps y occupe une place centrale. Dans la collection, comme le rappelle Todorov (2011 ; 154), il n'y a pas « la moindre tentation esthétisante, ces corps découpés, ces femmes violées, ces pendus ne sont pas beaux ». Goya va utiliser le dessin académique pour franchir presque simultanément deux interdits. Le premier est moral, car il grave une abondance de corps nus mais morts, le second est esthétique et éthique, car ce sont des corps mutilés, torturés, violés et parfois indifférenciés. Cette mise à l'épreuve du corps néo-

classique lui sert à montrer le dérèglement de la guerre, l'irrationalité des hommes ne peut plus être rendue par un quelconque effet sublime qui supposerait sa mise à distance. L'unité du corps est mise à mal. « L'artiste nous fait passer de la beauté parfaite, incarnée et pratiquement sacralisée par (et dans) le corps académique, au réel de la violence saccageant la beauté » (Marti et Cabassut, 2016 ; 118).

35. Par exemple, dans la gravure n°39, beaucoup de critiques d'art ont relevé que ces corps d'hommes dénudés et saccagés renvoyaient à un paradoxe esthétique. On reconnaît, malgré l'horreur, un corps néoclassique, identifiable par exemple au torse du Belvédère ou l'Hercule de Farnèse que l'Aragonais dessina dans son carnet lors de son voyage de formation en Italie (Symmons, 2002 ; 27). À l'époque, il l'avait fait car c'était là deux modèles de l'art, de la beauté intrinsèque telle que la concevait le néoclassicisme, faite de proportion, d'unité et d'harmonie. La gravure s'appuie aussi sur un processus de dévoilement : les corps nus sont des corps universels, ils ne portent aucun uniforme, ne sont d'aucun des deux camps, ils sont l'Humanité, la Raison, la Beauté, disloquées par la pulsion de mort. Et à l'horreur de ce qui est montré, s'ajoute ce qui est suggéré. Pris dans sa pulsion scopique, le spectateur ne peut que reconstruire la narration. Le corps disloqué est antinaturel et engage une pulsion narrative irrépressible : l'imagination remonte le temps pour recomposer le corps. Mais le recomposer suppose de remonter à l'instant où il formait encore une unité, remonter vers cette unité, c'est affronter le pire. C'est imaginer le geste barbare et calculé qui a mis fin à l'unité.



5. Illustration 6 : Desastre n° 39, Grande hazaña. Con muertos

36. D'autres gravures suggèrent le dégoût, proche de l'horreur, provoqué cette fois par l'amoncellement des corps, comme la planche n° 12. Ce sont des corps habillés, qui ont perdu leur unité car ils sont entassés. Le dernier arrivé semble être un spectateur dégoûté, dont témoigne son vomissement, à moins qu'il ne s'agisse d'un futur mort, qui va rejoindre le groupe, comme le suggère sa position inclinée vers l'avant, préfigurant sa chute. La légende explicite un renoncement à toute transcendance, donc à la beauté ou au sublime. La mort est laide et surtout inéluctable : « Para eso habéis nacido ». Le renoncement au sublime n'est pas cependant remplacé par un simple nihilisme qui consisterait à représenter l'horreur dans sa brutalité la plus directe.



6. *Illustration 7: Desastre n° 12, Para eso habéis nacido*

37. En effet, les légendes des gravures invitent à une mise à distance de ce qui est représenté. Contrairement à la peinture, la gravure permet de recourir au langage verbal, une façon de maîtriser et de canaliser le pouvoir de suggestion de l'image vers une intention. Néanmoins, cette mise à distance n'est pas destinée à provoquer le « frisson de plaisir » cher au sublime. D'ailleurs Burke suggérait que le sublime ne fonctionnait qu'à partir de

l'imagination chez le spectateur. Il s'agit d'une mise à distance critique. Le spectateur est invité à interpréter les gravures comme la fin d'un rêve brisé où l'humain apparaît dans sa part la plus irrationnelle, qui n'est plus catégorisable par la pensée des Lumières. Chez Goya, ce ne sont pas des monstres, ce sont des humains, qui peuvent rester impassibles face à la souffrance et à la mort des autres, car ils en sont les bourreaux. Dans la planche n° 36, un officier français regarde impassiblement un pendu, le dernier d'une longue série qui apparaît au début d'une ligne de fuite qui semble infinie. Le « Tampoco » de la légende renvoie à la gravure précédente, qui apparaissait sous des victimes d'une exécution capitale « No se puede saber por qué ».

38. Les légendes qui accompagnent les images donnent souvent le ton, ce n'est plus la raison qui est convoquée, mais les sentiments, comme l'indignation, la compassion ou l'ironie, autant de mise à distance de l'horreur, mais qui ne sont pas censés provoquer du plaisir.



7. Illustration 8: Desastre n° 36, *Tampoco*

Conclusion

39. L'œuvre d'art est un document historique à part entière. Son analyse indique que de nouvelles façons de représenter le monde engagent profondément l'éthique. Il convient de renoncer à une histoire de l'art qui expliquerait les tendances historiques de façon mécanique, les nouvelles esthétiques naissant dans une simple opposition aux anciennes dont elles feraient le bilan critique. Le sublime et sa représentation du monde étaient issus à la fois de la pensée des Lumières et de la culture de salon, où l'on discutait des effets de l'art et de ses caractéristiques. Comme courant artistique il reposait sur l'émergence d'une nouvelle valeur, l'individualisme, qui devient alors une clé dans la conception artistique : la beauté n'est plus seulement intrinsèque, elle est aussi dans l'œil du spectateur, un produit de son jugement et de son goût individuel, de même que l'artiste peut investir explicitement l'œuvre de son individualité et de son « génie ».
40. La crise du sublime, que les historiens ont observé chez Burke, se produit aussi chez Goya, bien qu'à partir de positions politiques différentes. Elle ne signifie pas seulement la fin d'une « mode » esthétique. Elle est bien plus profonde que cela et marque un tournant dans la représentation du monde, en particulier à travers le corps. La pensée et la suggestion de la mort pour le frisson n'est plus de mise. La mort qu'engendre la guerre est brute, horrible, massive. Elle ne peut être sublimée, ni pour le frisson, ni pour la gloire militaire.

Goya est ici à rebours de tous les artistes de son temps, qu'ils soient espagnols ou français. Pour lui, la guerre n'est pas héroïque, elle n'est jamais légitime. Cette vision, on aurait tort de l'assimiler à un fatalisme goyesque ou espagnol, ou bien, à un nihilisme avant la lettre. C'est d'abord une pensée politique, le constat amer d'un artiste et d'un intellectuel qui voit s'effondrer l'utopie pacifiste en laquelle croyaient tant les Lumières (Marti et Cabassut, 2015 ; 229).

Bibliographie

ÁLVAREZ BARRIENTOS Joaquín, *Traducción y novela en la España del siglo XVIII*, Una aproximación, CSIC Digital.es, 1998, 21 p.

BOMPAIRE Jacques, « Le pathos dans le Traité du Sublime », in *Revue des Études Grecques*, tome 86, fascicule 411-413, Juillet-décembre 1973, p. 323-343, URL : www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1973_num_86_411_4030

BOZAL Valeriano, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994, (rééd. 2002).

BURKE Edmund, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau* [1759], traduction française par E. Lagetie de Lavaïsse, Picho et Deperrieux, 1803, texte en Open Access disponible sur Wikisource, URL:
https://fr.wikisource.org/wiki/L'Origine_de_nos_Idees_du_Sublime_et_du_Beau

_____, *Réflexions sur la Révolution de France* [1790], traduction de J. A. A*** sur la troisième édition, Adrien Egron, 1819, texte en Open Access disponible sur Wikisource, URL:
https://fr.wikisource.org/wiki/Réflexions_sur_la_révolution_de_France_-_1819

CANELLAS LOPEZ Ángel, *Francisco de Goya, Diplomatario*, Fernando el Católico, Zaragoza, 1981.

CARO BAROJA Julio, *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza, 1968.

ECO Umberto, *Histoire de la beauté*, Paris, Flammarion, 2004.

FUNDACIÓN GOYA EN ARAGÓN, *Catálogo online*, URL:
<https://fundaciongoyaenaragon.es>

GONZALEZ-RIVAS FERNANDEZ Ana, « Los clásicos y la estética de lo sublime en España. El diálogo entre Edward Young y José Cadalso », *Analecta Malacitana*, 2013, p. 283-310.

KANT Emmanuel, *Critique du jugement*, traduction de Jules Barni, Paris, Librairie Philosophique de Ladrangé, 1846, texte en Open Access disponible sur Wikisource, URL:
https://fr.wikisource.org/wiki/Critique_du_jugement

MARTI Marc, CABASSUT Jacques, *Goya dans l'Espagne du XIX^e*, Paris Atlante, 2015.

MARTI Marc, CABASSUT Jacques, *Goya. Los desastres de la guerra*, Paris Atlande, 2016.

NEOCLEOUS Mark « La tératologie politique: de la canaille et des monstres », *Multitudes* 2008/2 (n° 33), p. 101-109, URL: <http://www.cairn.info/revue-multitudes-2008-2-page-101.htm>

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso. Tercera edición, en la qual se han colocado en los lugares correspondientes todas las voces de los suplementos, que se pusieron al fin de las ediciones de los años de 1780 y 1783, y se han intercalado en las letras D.E. y F. nuevos artículos, de los quales se dará un suplemento separado.* Madrid. Viuda de Joaquín Ibarra, 1791.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, 1999.

SYMMONS Sarah, *Goya*, Paris, Phaidon, 2002.

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