

Peindre l'indicible : représentation des violences sexuelles dans deux œuvres d'Antonio Fillol (1870-1930)

CRISTINA MARINAS

UPEC (IMAGER) ET ÉCOLE POLYTECHNIQUE

cri.marin@gmail.com

1. Dans la deuxième moitié du XIX^e siècle quelques peintres ont rejeté l'imaginaire érotique fondé depuis la Renaissance sur les violences faites aux femmes, celles des mythes de l'Antiquité, des récits bibliques, et aussi des scènes d'alcôves du XVIII^e siècle français. Sous l'essor d'une nouvelle esthétique du réel qui se développe dans la littérature et les arts, « l'art du viol¹ » se renouvelle, s'adapte dans ses thématiques et ses formes à la représentation de la vie moderne. La peinture réaliste, dite aussi sociale, s'efforce de représenter et de dénoncer les violences sexuelles, celles subies par les prostituées, mais également les viols évoqués souvent dans les romans ou dans les faits divers des journaux. Pour peindre les violences sexuelles contemporaines, l'indicible, l'inénarrable, le non-décrit des lacunes du langage², les artistes se servent d'une figuration elliptique qui suggère crûment les crimes. Dans cet article nous analyserons deux œuvres du peintre Antonio Fillol (1870-1930), longtemps oubliées par l'histoire de l'art et dont la redécouverte récente, lors de l'exposition *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España 1833-1931* organisée par le

1 « L'art d'Occident ne sait parler de sexe que sur un seul mode : la violence. Il vaudrait mieux dire le viol. L'obsession sexuelle de l'art occidental, c'est le viol. Traque, rapt, coït, avec usage de la force : à ce manège abrupt se réduit le système visuel de la poliorcétique amoureuse. L'indigence du discours est inversement proportionnelle au raffinement de la forme. On demeure stupéfait par l'aptitude des artistes à décliner avec brio un argumentaire aussi funeste. Et aussi tenace : de la Renaissance à la modernité, cette iconographie pulsionnelle a persévéré dans son être, sans altération profonde » (Michel, 2002 ; 84).

2 Comme le rappelle Suzanne Ferrières-Pestureau : « L'art est un moyen d'expression de la violence, son moyen d'expression et en ce sens il peut servir à prévenir la violence puisqu'il permet de dire ce qui n'est pas dicible. L'art en effet commence là où la parole s'arrête [...]. L'art a toujours eu une relation étroite avec la violence d'abord pour en capter la force en la mettant au service de la création mais aussi pour la figurer dans une œuvre partageable avec celui qui la regarde. La violence en effet, si elle n'est pas représentable en tant que telle, s'accomplit toujours dans une image dont celle du corps souffrant est un des paradigmes » (Ferrières-Pestureau, 2012 ; 17-18).

Musée du Prado en 2020 (García Navarro, 2020) a permis d'apprécier la modernité et l'audace.

2. Antonio Fillol Granell (Valencia 1870 - Castellnovo, Castellón 1930), formé à Valence, à l'École des Beaux-Arts de San Carlos et auprès du peintre Ignacio Pinazo, est considéré comme l'un des principaux représentants du réalisme social en Espagne, en particulier par ses premières toiles. Il est également l'auteur de nombreux portraits, paysages et scènes de genre et traditions populaires valenciennes³. Reconnu en son temps et plusieurs fois primé lors des Expositions Nationales des Beaux-Arts, Antonio Fillol n'a pas obtenu cependant le succès critique et populaire de son contemporain et ami, et Valencien comme lui, Joaquín Sorolla (1863-1923).

1. *El Sático* (1906)⁴

3. Jusqu'à sa récente présentation dans les salles du Musée du Prado lors de l'exposition *Invitadas*, cette œuvre de Fillol avait connu une réception polémique, d'abord lors de sa création en 1906, puis l'oubli dans l'atelier du peintre et enfin une exhumation en 2015, lorsque le Musée des Beaux-Arts de Valence l'emprunta aux héritiers de l'artiste pour l'exposition réalisée cette année sur Fillol (Pérez Rojas et Alcaide Delgado, 2015). Elle a été achetée en juin 2023 par le Musée du Prado, qui a justifié en ces termes son acquisition: « [...] no son frecuentes en la pintura española de principios del siglo XX manifestaciones tan descarnadas de un problema sobre el que el arte había decidido cerrar mayoritariamente los ojos » (Úbeda, 2023). Le Musée reconnaît ainsi l'originalité et la grande qualité artistique de cette œuvre qui fut l'une des plus commentées de l'exposition *Invitadas*.
4. Cette grande toile (197 x 290cm), présentée par Antonio Fillol à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de Madrid en 1906 avait été refusée par le jury pour des raisons de moralité et de bienséance, ainsi que trois autres

3 « Fillol es un artista profundamente identificado con el ámbito popular, un pintor de la vida tradicional que evoluciona al socaire de su época. No es un artista interesado por la representación de la vida moderna, pero cuando la aborda, la ve desde un punto de vista social; la existencia moderna que Fillol plasma conlleva una consideración política e ideológica » (Pérez Rojas et Alcaide Delgado, 2015 ; 41-44).

4 Antonio Fillol, *El Sático*, 1906, huile sur toile, 197x290 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado.
[https://es.wikipedia.org/wiki/El_sático_\(cuadro\)#/media/Archivo:El_sático.png](https://es.wikipedia.org/wiki/El_sático_(cuadro)#/media/Archivo:El_sático.png)

œuvres par différents peintres⁵ : *Vividoras del amor*, de Julio Romero de Torres, *Esperando*, de Juan Hidalgo Linares et *Nana*, de José Bermejo. Les quatre artistes décidèrent cependant d'exposer leurs tableaux refusés pendant une dizaine de jours au Centro Regional Valenciano de Madrid pour Fillol et au Centro Andaluz pour les autres, comme l'annonçait *El País* dans son article non signé et intitulé « Los cuadros inmorales » :

El de Fillol es admirado por numerosa concurrencia en el Centro Regional Valenciano. Los otros tres cuadros, rechazados de la Exposición de Bellas Artes, por considerarlos inmorales el Jurado de pintura, estarán expuestos al publico, desde hoy al día 22 de los corrientes, desde las diez de la mañana a la una de la tarde, en el Centro Andaluz (Alcalá, 12). Los autores de estos cuadros tienen la noble pretensión de probar al público que no han intentado ofender al decoro ni a la decencia (Anonyme, 1906).

5. *El Sátiro* évoque le viol d'une fillette ; la représentation explicite étant exclue, le viol est cependant peint et montré dans cette œuvre par différents procédés conceptuels et techniques. Tout d'abord par le choix du titre : en effet, le titre « détermine le regard porté sur le tableau et constitue selon les formules de Marcel Duchamp une *couleur supplémentaire* ou une *couleur invisible* qui lui est ajoutée » (Michel, 2011 ; 40). Le titre explique ici le sujet du tableau : selon le *Trésor de la langue française*, le satyre est dans la mythologie grecque et latine « une divinité terrestre, compagnon de Dionysos ou Bacchus, représenté avec un corps d'homme, des cornes, et des membres inférieurs de bouc, et réputé par son comportement libidineux » ; par la suite, le satyre est « un homme lubrique, obsédé, qui recherche des relations sexuelles avec des inconnues, notamment des petites filles ou qui se livre à des actes répréhensibles (exhibitionnisme, voyeurisme) ». Dans l'art occidental, il est le protagoniste de nombreuses scènes érotiques où nymphes et bacchantes sont enlevées par des faunes et des satyres. Le *Diccionario de la lengua castellana* (Real Academia Española) dans son édition de 1899 définit le satyre en ces termes : « *Mit.* Monstruo o semidiós que fingieron los gentiles ser medio hombre medio cabra/. *Fig. y fam.* Hombre lascivo ». Vers la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e, les viols décrits dans la presse consacrée aux faits divers « reprennent la terminolo-

5 Le jury refusa l'admission de ces peintures « por no hallarlas conformes con el respeto y decencia que se debe al público sin responder tampoco a los altos fines en que nuestro arte, por ser bello, debe inspirarse, máxime tratándose de una manifestación publica y oficial de la cultura artística nacional », cité par Pérez Rojas, qui a analysé les comptes rendus des réunions du jury de l'Exposition nationale des Beaux-Arts de 1906 qui aboutirent au rejet de ces œuvres (Pérez Rojas, 2008 ; 355).

gie liée à la mythologie » (Leïchlé, 2019⁶). Sans ce titre de *Sátiro*, le sens de la toile de Fillol perd force et clarté. Les critiques de l'époque furent nombreux à le souligner :

Le jury a soulevé une question que nous avons enterrée et oubliée en Espagne comme partout : celle de la moralité à outrance dans l'art. Quatre ouvrages ont été frappés des rigueurs de l'exclusion non à cause du manque de mérite artistique ni de maestría dans l'exécution de l'œuvre, mais par un caractère d'audace trop accusé. *El Sátiro*, *Nana*, *Vividoras del amor*, et *Esperando* sont les titres des tableaux refusés. L'exposition du sujet dans ces œuvres est discrète au point de rester complètement voilée si l'on supprimait le titre, ou les explications des catalogues, et c'est là une solution que le jury aurait pu adopter, évitant ainsi des polémiques inutiles (Saint-Aubin, 1906 ; X).

6. Le titre ne décrit pas le tableau. Fillol peint la douleur, la souffrance, la peur de la fillette et suggère par la ligne et la couleur la violence indicible, et irreprésentable. Dans un écrit autobiographique rédigé quelques années plus tard, en 1913⁷, Fillol explique son tableau : « El asunto no era inmoral ni cosa parecida. Me limitaba a pintar en él una de esas brutalidades que de tiempo en tiempo realiza la bestia que el hombre lleva dentro, para exorcizarla » (Fillol, 1930 ; 12). Dans ce même texte il précise ce qu'il appelle sa « théorie de l'Art », au service de la « peinture d'idées » (*pintura de ideas*) qu'il pratique : la technique devient secondaire, la peinture dans sa matérialité existe à peine :

Ocurre que en diversas de mis obras, para que triunfe el concepto que las integra, no insisto en la técnica y apenas si pinto, es decir, apenas hay pintura [...]. Yo entiendo que es preferible en Arte un chispazo de Vida a una tela bien pintada [...]. He insistido alguna vez en unir la robustez atrayente de una buena pincelada a un concepto y me ha pasado que mientras la pincelada ha subsistido, la idea, el espíritu de ella, no se ha transparentado. Únicamente ha comenzado a vislumbrarse cuando el pincel, a fuerza de buscar lo intangible, ha derrumbado

- 6 Mathilde Leïchlé, qui a étudié les imaginaires du viol au XIX^e siècle, cite par exemple les titres de plusieurs articles du journal *L'œil de la police* (publié entre 1908-1914) où sont mentionnées ces agressions : « Satyre ayant attaqué une fillette », « Bergère violente » (Leïchlé, 2019, note 53).
- 7 D'après le site internet créé par la famille de Fillol (<https://www.fillol.es/2biografia.html>), ce texte faisait partie d'un « livre de souvenirs » découvert par ses héritiers après sa mort : « Fillol dejó al morir, entre obras de arte y otras pertenencias, una modesta biblioteca, una colección de autógrafos de escritores y artistas notables y un grueso libro de recuerdos y críticas de sus obras, conteniendo recortes de periódicos, retratos y cartas de escritores, fotografías de sus cuadros y de momentos significativos de su vida. El citado libro de recuerdos lo encabezaba una autobiografía inédita hasta su muerte y que el cronista firmado M.D. tuvo el acierto de hacerla pública en el diario *Las Provincias* con el título "Homenaje a Antonio Fillol", el martes día 2 de diciembre de 1930, en la página 12. Dicha autobiografía está fechada en Valencia, el 3 de enero del año 1913. »

el brochazo artificioso y deslumbrador [...]. El cuadro está... en lo que no está pintado (Filloi 1930 ; 12).

7. Le viol est ici évoqué par une deuxième agression : dans la salle voûtée de la tour de Serranos de Valence, qui servait alors de prison, l'enfant, blottie contre son père (ou grand-père ?) est confrontée à son agresseur, qu'elle a reconnu, parmi les quatre suspects qui lui font face. Le père — bras levé et regard accusateur — le montre du doigt. Dans le fond du tableau, plusieurs huissiers assistent impassibles à la scène, l'un assis à une table, l'autre debout, avec canne et chapeau. La composition de la toile, où deux groupes s'affrontent — prisonniers et accusateurs —, ses grandes dimensions et son austérité chromatique expriment ce qui ne peut être décrit ; le violeur est habillé en noir, sa victime en rose. La connotation symbolique des couleurs souligne la culpabilité de l'un, l'innocence de l'autre : le noir peut être associé ici au monde des ténèbres, au diable, au mal. La couleur rose à l'innocence, à la pureté, à la jeunesse, à la candeur. Le pinceau et le dessin dévoilent la double violence subie, représentée par les émotions contenues dans les gestes, les regards, selon une convention iconographique codifiée par l'histoire de l'art⁸ : la fillette baisse la tête, les yeux mi-clos, les mains sur la bouche. Image de la douleur et de l'effroi des victimes sans visage, comme celles dessinées, gravées et peintes par Goya : la petite fille qui pleure sa mère morte (*Madre Infeliz*, estampe n° 50 de la série *Desastres de la guerra*, 1810-1820 [https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/madre-infeliz/802]), les femmes violées et assassinées des deux tableaux de la collection du Marqués de la Romana *Bandido desnudando a una mujer* et *Bandido asesinando a una mujer* (1806-1808⁹). Visages cachés dans les mains, regards occultés : ainsi est représentée la souffrance et la violence subie, l'irreprésentable : comme le précise le titre du Desastre 26 (scène

8 « Il faut que le peintre considère qu'entre les mouvements que l'âme fait faire à toutes les parties du visage, il y en a deux principaux : l'un qui les élève, et l'autre qui les abaisse selon l'espérance ou la crainte qui se rencontre dans chaque passion ; parce qu'une personne dans une grande affliction, qui espère quelque assistance du ciel, aura les yeux ouverts et élevés, et une autre qui, accablée de tristesse, n'attendra aucun secours du ciel ni des hommes, aura les yeux abaissés et demi fermés, et toutes les parties du visage abattues » (Félibien, 1725, t. III; 242-243).

9 Francisco de Goya, *Bandido asesinando a una mujer*, vers 1800-1810, huile sur toile, 40x32 cm, Madrid, Collection Marqués de la Romana. https://tinyurl.com/2b6naw96
Francisco de Goya, *Bandido desnudando a una mujer*, vers 1800-1810, huile sur toile, 40 x 32 cm, Madrid, Collection Marqués de la Romana. https://tinyurl.com/tz9ks3zs
Ces deux toiles appartiennent à une série de 11 tableaux, dont seuls 8 sont conservés, et représentent l'attaque à des voyageurs par des bandits qui violent et tuent leurs victimes.

d'exécution) : *No se puede mirar* (<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/no-se-puede-mirar/764>). En peignant le « langage de l'âme », les expressions du corps, les émotions exprimées dans le visage, Fillol peint le crime invisible, indescriptible, indicible.

8. *El Sátiro* donna lieu à de nombreux textes et commentaires — parfois illustrés — dans la presse de l'époque, et souvent favorables et critiques envers la décision du jury qui avait refusé l'œuvre¹⁰. *El Sátiro*, sous un titre provocateur et nécessaire, montrait et dénonçait le viol d'une fillette, une thématique jusque-là jamais abordée par les artistes. La représentation du viol à travers la douleur de la victime détermina sans doute son exclusion et explique l'admission du tableau *Flor deshecha*, également présenté par Fillol à l'exposition nationale des Beaux-Arts : une jeune femme nue endormie sur un lit, avec des fleurs défaits sur le sol et le drap... Un nu féminin « avec thèse », comme le définit alors la critique, *desnudo con tesis* (Palomo Anaya, 1906), évoquant la perte de la virginité, ou un viol... Mais une œuvre qui s'inscrivait dans les traditions picturales des Vénus amoureuses, rendant ainsi la violence sexuelle acceptable¹¹. La décision du jury renforça également la popularité de ces tableaux refusés, pendant leur brève exposition publique, suscitant des caricatures où les personnages étaient remplacés par des hommes politiques : ainsi, la revue satirique *Gedeón* publia dans son numéro du 13 mai 1906, les caricatures de *Vividoras del amor* (Romero de Torres), Nana (Bermejo) et celle de *El sátiro* dessinée par Joaquín Xaudaró (où la fillette représente la Démocratie, le violeur et ses compagnons les membres du Parti Libéral, Montero Díaz, Moret, Canalejas et Luque) et intitulée : « Los cuadros que rechazó el jurado y que ha admitido Gedeón. *El Sátiro*, de Fillol » (Caparrós Masegosa et Gamonal Torres, 2010 ; 254-255¹²).

9. Dans l'exposition *Invitadas* (García Navarro, 2020), le Musée du Prado décida d'accrocher près de *El Sátiro* une toile peinte en 1897 par Pedro Sáenz Sáenz, *Crisálida* : une fillette nue qui pose sur un lit avec ses jouets — une balle, un cerceau. Les deux toiles étaient accrochées sur le

10 Sur la réception critique de *El Sátiro*, voir Bonet Solves, 1999 ; 288-290 et Pérez Rojas, 2008 ; 354-358.

11 *Flor deshecha*, 120x180cm. L'œuvre est reproduite dans le Catalogue de l'Exposition Nationale des Beaux-Arts (*Catálogo de la Exposición General de Bellas Artes*, 1906 ; 32).

12 Xaudaró, " Los cuadros que rechazó el jurado y que ha admitido Gedeón. *El sátiro* de Fillol", *Gedeón*, 13-05-1906. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=710ea31a-b7f6-40c7-83b4-d1caf69ffc6f&page=5>

même mur dans deux sections contigües de l'exposition, la première dans celle intitulée dans le parcours expositif *Censuradas* (section 7), la deuxième dans *Desnudas* (section 6) ; elles étaient présentées au regard du visiteur dans une continuité inévitable¹³. *Crisálida*, dont le caractère pédophile n'offensa aucun critique en 1897, fait partie des collections du Musée du Prado depuis son acquisition par l'État cette même année et se trouvait jusqu'à sa présentation dans l'exposition *Invitadas* en dépôt au Cuartel general Fuerza Terrestre del Ejército del Aire (Séville)¹⁴. Conçue comme tant d'autres nus, pour le voyeur masculin. Contemporain de Fillol, Pedro Sáenz Sáenz défendait l'idéalisme pictural, qui dans cette fin de siècle s'opposait au réalisme social revendiqué par Fillol ; selon Sáenz le but de l'art était la représentation de la beauté, en particulier féminine, et non celle des événements tristes et désagréables de la vie, comme il le déclarait en 1903 au journaliste Manuel Carretero :

Y yo no comprendo —decía el artista— cómo se pinta otra cosa que no sean mujeres, copiando todas sus incomparables gracias [...]. Un muerto, uno que en el quicio del portal de un palacio fenece de hambre y de frío, mientras que el burgués a pocos pasos goza y vive... otro que roba, que mata, que prostituye... etc., de las infamias y crímenes de la vida: la eterna historia que todos conocemos y que tanto nos aflige... ¿por qué conservarla en los cuadros? ¿Es que va a morir o a dejar de perseguirnos? Destiérrese esa costumbre, todo ese mal gusto y vengan sus compensaciones. La Eva soñadora, la mujer ideal que nos acaricia y nos duerme en esas horas de placer, en las que se mide la dicha en tiempo feliz que no debía tener término... (Carretero, 1903).

10. Par cet accrochage, le Musée du Prado complétait en 2020 le *Sátiro* de Fillol : en l'interprétant, en proposant un récit ou une lecture de l'indécrit de la toile de Fillol.

2. *La bestia humana* (1897)

11. La thématique du *Sátiro* (évoquant le viol contemporain d'une fillette) est exceptionnelle dans l'art du XIX^e siècle. Les scènes de prostitution sont en revanche très nombreuses dans la peinture de cette période.

13 Pour le plan de l'exposition, avec la disposition des différentes sections, voir la brochure éditée par le Musée : <https://content3.cdnprado.net/doclinks/pdf/visita/folleto-invitas.pdf>

14 Pedro Sáenz Sáenz (Málaga 1863-Málaga 1927), *Crisálida*, 1897, huile sur toile, 84 x 129 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. [P006358] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/crisalida/7311a89b-8805-47cc-940f-56b94585bb8f>

Dans une toile antérieure, *La bestia humana*¹⁵, présentée à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de 1897, Fillol met en œuvre les mêmes procédés conceptuels et plastiques. *La bestia humana*¹⁶ est composée de deux parties : à gauche, assise sur un sofa, une jeune fille vêtue de noir pleure les mains dans le visage. La prostituée est représentée comme une victime, peut-être une veuve, comme le suggère son accoutrement. À ses côtés, debout, une femme corpulente et plus âgée — sans doute la maquerelle — l'exhorte violemment à accomplir sa tâche. À droite se trouve le client, regard indifférent, debout à côté d'une table sur laquelle Fillol a peint une superbe nature morte : une bouteille d'anis, deux verres, quelques gâteaux dans leur emballage. L'homme attend, allume une cigarette, la seconde, puisqu'un mégot gît sur le sol, près de la chaise à gauche. Dans le fond de la pièce, derrière un rideau à fleurs, on aperçoit l'alcôve. Le mur est décoré par une affiche de course de taureaux, un portrait de torero. Par terre, sur le premier plan, à droite, un brasero apporte une faible lueur rougeâtre, comme le paillason effiloché en sparte posé sur le bord du tableau¹⁷ et la flamme du briquet. Les tonalités froides de cet intérieur ainsi que les dimensions de la toile (2,50x 3,50m) renforcent le dramatisme de la scène. Le viol effectué ou à venir est exprimé, ici aussi, par l'esthétique des émotions et des gestes : visage et regard occultés de la victime. Fillol peint un intérieur de maison close dépourvu d'érotisme : pas de nus ou de corps dévêtus.... Pour quelques critiques de l'époque, le sujet du tableau devient mystérieux, surtout pour les dames :

No puede figurarse los apuros que pasa uno para explicar el asunto de muchos cuadros a las señoras. Hay que suplir el Catálogo con la imaginación. Al pasar se oyen frases felicísimas. Delante de la Bestia humana, de Fillol, pregunta una joven: —¿Qué significa eso? y le responde su acompañante: —La visita del médico a una muchacha enferma (Mínimo, 1897).

12. Et comme dans le *Sátiro*, le titre est ici aussi essentiel, il oriente notre regard, écrit ce qui ne peut être décrit sur la toile. Si la *Bestia humana* est

15 Antonio Fillol, *La bestia humana*, 1897, huile sur toile, 2,50 x 3,50 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, [P007167]. <https://tinyurl.com/4wd77kpy>

16 *La bestia humana* a été amplement analysée (composition, réception et fortune critique) par Carrasco Garrido, 1997-1998 ; 379-395 et par Bonet Solves, 1999 ; 277-296.

17 Les traits rougeâtres peints par Fillol près du brasero sont intrigants et difficiles à identifier. Nous reprenons ici l'interprétation d'Octavio Jacinto Picón, qui est le seul à décrire très minutieusement la toile et en particulier ce détail : « en primer término, a la derecha, hay un felpudo de esparto y un brasero con tarima de pino y alumbrera vieja, bajo la cual brilla el rescoldo. Tal es el escenario, más que modesto, pobre, y más que pobre, vulgar » (Picón, 1897).

une claire référence au roman d'Émile Zola¹⁸, écrivain que le peintre admirait (Bonet Solves, 1999 ; 279-280), dans le tableau de Fillol, qui désigne-t-il ? La maquereille¹⁹, le client qui attend²⁰, ou l'humanité qui porte en elle cette animalité, à laquelle Fillol se référait à propos du *Sátiro* ? : « Me limitaba a pintar... una de esas brutalidades que de tiempo en tiempo realiza la bestia que el hombre lleva dentro, para execrarla » (Fillol, 1930 ; 12). Le titre évoque une agression sexuelle, un viol socialement accepté, celui des prostituées, souvent des jeunes femmes poussées par la pauvreté à se prostituer²¹... Mais il n'éclaire pas l'ambiguïté de la scène : s'agit-il d'un avant, d'un après ? La bestia humana, qui a été comparée à la toile d'Edgar Degas, *Intérieur*, peinte vers 1868-69 (Bonet Solves, 1999 ; 283²²), représenterait, pour certains auteurs, les préliminaires du viol²³. Comme pour le *Sátiro*, qui évoque l'après, la violence sexuelle est évoquée dans des temporalités décalées.

13. *La Bestia Humana* donna également lieu à une intense polémique, lors de sa présentation à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts, comme le rappela Fillol avec amertume, quelques années plus tard dans son autobiographie de 1913 :

Y convencido que el arte no debe ser un simple juego de nuestras facultades representativas, sino la expresión de la vida, me lancé al palenque en la Exposición de 1897 con la *Bestia humana*, que fue recibida en los primeros momentos

18 Dans *La bête humaine*, publié par Émile Zola en 1890, l'un des héros du roman, Jacques Lantier, essaye de résister à ses pulsions meurtrières envers les femmes, à « la bête enragée qu'il sentait en lui ». Cette expression est reprise par Antonio Fillol dans sa description du *Sátiro* (voir plus haut).

19 Le caractère brutal et vulgaire de cette femme est souligné par de nombreux critiques, en particulier par Jacinto Octavio Picón : « Es grandullona, gorda y ordinaria: sus ademanes groseros y su gesto brutal revelan lo que dice; a la proposición de aquel rostro repulsivo corresponden proposiciones infames; tiene la desvergüenza en la postura y el cinismo en la mirada. Es la intermediaria entre el libertinaje y la deshonor, la eterna celestina que con engañosas promesas y espejismos de grandezas arroja arroja a la circulación del vicio, como materia cotizable, lo que pudo ser gala del amor dichoso y molde de hijas honradas. Es la tentación hecha hembra en su modo más repugnante » (Picón, 1897).

20 « [...] comprador de placeres que en el fondo, indiferente, parece un animal que espera resignado su pienso », (Alcántara, 1897).

21 « Una mujer hermosa a quien el hambre y la miseria obligan a buscar en la inmoralidad los recursos que la sociedad debiera proporcionarle por su trabajo: eso es todo » (Areliuga, 1897).

22 Edgar Degas, *Intérieur*, vers 1868-1869, huile sur toile, 81 x 114 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art. <https://philamuseum.org/collection/object/82556>

23 « En los dos cuadros surge una mujer como víctima resignada de sus circunstancias y atrapada en un opresivo interior [...] El lienzo de Fillol y el de Degas marcan un antes y después de la triste realidad de la agresión sexual », (Bonet Solves, 1999 ; 283).

poco menos que a pedradas. Algunos críticos me trataron de inmoral, pretendiendo además que mi obra no fuera admitida en aquel concurso. Otros, más piadosos de mí, la ensalzaron, demostrando a la vez que la finalidad de ella era sana y altamente educativa. Benito Pérez Galdós, Jacinto Octavio Picón, Mariano de Cavia, Joaquín Dicenta, Francisco de Alcántara, Rodrigo Soriano, Vicente Blasco Ibáñez y otros ilustres escritores y críticos me ampararon espontánea y noblemente en mi cuita y gracias a ellos aun salí bastante bien librado de aquella exposición. Y si bien mi nombre adquirió algún relieve, la segunda medalla alcanzada llegó a mí huérfana del dinero que reglamentariamente me correspondía ¡Pobre venganza de los altos contra un modesto pintor de las tristezas sociales! (Fillol, 1930 ; 12)

14. Les critiques les plus négatives portaient essentiellement sur le sujet du tableau, considéré par certains immoral et « répugnant²⁴ », mais la plupart en louaient les aspects formels (composition, dessin, coloris) :

En cuanto a la ejecución es hábil y discreto [...] expresa honrada, sincera y acaso trabajosamente la índole y estructura de cada cosa: su toque es distinto en la carne, la tela, la madera y el metal, pero como si aborreciese toda osadía, vuelve sobre lo pintado, lo funde, lo iguala sin dejar rastro de por donde ha ido la mano [...]. *La Bestia Humana* es [...] un cuadro admirablemente pensado, sentido y compuesto. Las condiciones de dibujo, color y ejecución que revela son de excelente calidad (Picón, 1897).

15. Le « réalisme sale », selon le terme employé par un des critiques (*realismo sucio*, Gotor y Briz, 1897), de l'œuvre de Fillol, était cependant plus efficace, radical et moderne que celui du tableau de Joaquín Sorolla, *Trata de blancas*, également présenté à l'Exposition Nationale des Beaux-Arts de 1897 et qui n'obtint aucun prix. Sorolla a peint quatre jeunes filles endormies sur les sièges en bois d'une voiture de train ; elles sont accompagnées d'une vieille maquerelle. Malgré le titre très explicite, la dénonciation de la prostitution ici est cependant adoucie par les tonalités chaudes, la délicatesse de la touche dans le rendu des visages, l'élégance modeste et humble des prostituées... ; et l'absence du client-consommateur.

16. *La Bestia Humana*, qui avait été acheté par l'État en 1910, demeura dans les réserves du Musée du Prado jusqu'à son exhumation triomphale pour l'exposition *Invitadas* ; ce tableau est à l'origine, avec *El sátiro*, d'une extraordinaire revalorisation de la peinture de Fillol. Dans ces deux œuvres,

24 Par exemple, comme d'autres critiques, le Barón d'Adnara estimait le sujet du tableau répugnant, tout en appréciant ses qualités picturales : « En esta sala es donde está expuesto el cuadro de Fillol Granés [sic], *La bestia humana*, obra muy discutida y de verdadero valor. El dibujo es magnífico, el colorido excelente. Ahora bien, el asunto es repugnante, asqueroso y el cuadro carece de ambiente, resulta pobre, raquítico » (D'Adnara, 1897).

Antonio Fillol, par ses choix thématiques et formels, peint l'indicible, l'indescriptible, des violences sexuelles. « El cuadro está en lo que no está pintado ».

Bibliographie

ALCÁNTARA Francisco, « Exposición de Bellas Artes: La Bestia humana », *El Imparcial. Diario liberal*, Madrid, 01-06-1897.

ANONYME, « Los cuadros inmorales », *El País. Diario Republicano*, Madrid, Año XX, n°6857, 15-05-1906.

ARELIUGA, « Instantánea. La bestia humana », *La Justicia. Diario republicano*, Madrid, n°3278, 09-06-1897.

BONET SOLVES Victoria E., «De prostitutas y otras víctimas. La pintura social de Antonio Fillol (1870-1930) », *Boletín de Arte*. Universidad de Málaga, n°20, 1999, p. 277-296.

CAPARRÓS MASEGOSA Lola et GAMONAL TORRES Miguel Ángel, « Gedeón en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1897-1912). Crítica de arte y caricatura », *Cuadernos de Arte*. Universidad de Granada, n°41, 2010, p. 277-296.

CARRASCO GARRIDO Reyes, « Arte, moral y prostitución: un asunto escabroso en la Nacional de 1897 », in *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*. UAM, vols. IX-X, 1997-1998, p. 379-395.

CARRETERO Manuel, « Estudios y modelos. IX. Pedro Sáenz », *Vida Galante*, Barcelona, 28-01-1903.

Catálogo de la Exposición general de Bellas Artes de 1906, Madrid, 1906.

D'ADNARA el barón de, « Crónicas de la Exposición », *El Estandarte*, Madrid, Año XXXVIII, n°121, 01-06-1897.

FÉLIBIEN André, *Entretien sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris, A. Trévoux, t. III, 1725 (première édition : 1666-1688).

FERRIÈRES-PESTUREAU Suzanne, « Figures de la violence dans l'art pictural », *Cahiers de psychologie clinique*, 2012/2, n° 39, p. 11-30. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-psychologie-clinique-2012-2-page-11.htm>

FILLOL Antonio, « La vida de Antonio Fillol contada por él mismo. Su juventud, sus primeros triunfos, su obra », *Las Provincias. Diario de Valencia*, Valencia, 2-12-1930, p. 12.

GARCÍA NAVARRO Carlos (ed.), *Invitadas. Fragmentos sobre mujeres, ideología y artes plásticas en España (1833-1931)* [catalogue d'exposition], Madrid, Museo Nacional del Prado, 2020.

GOTOR Y BRIZ, « Por el interior. Cartas de arte », *El Correo Español. Diario tradicionalista*, Madrid, Año X, n° 2640, 08-06-1897.

LEÏCHLE Mathilde, « Brève histoire des images et imaginaires du viol au XIX^e siècle », *Actes des Journées d'Etudes. Désir, consentement et violences sexuelles dans la littérature du XIX^e siècle*, Malaises de la lecture. Hypothèses.org. 2019 . URL : <https://malaises.hypotheses.org/1078>

MICHEL Christian, « Le titre du tableau », *La lettre du Collège de France*, n° 31, 2011, p. 40-41.

MICHEL Régis, « L'Art du viol », *Mouvements*, n° 20, 2002/2, p. 84-97. URL : <https://www.cairn.info/revue-mouvements-2002-2-page-84.htm>

MÍNIMO, «Apertura de la Exposición de Bellas Artes. (Diálogos al vuelo) », *El Globo. Diario Político Ilustrado*, Madrid, n° 7856, 26-05-1897.

PALOMO ANAYA José, « La Exposición de Bellas Artes », *El País. Diario Republicano*, Año XX, n° 6860, 18-05-1906.

PÉREZ ROJAS Francisco Javier, « Vividoras y señoritas. Romero de Torres y Picasso en el burdel de la polémica y la vanguardia », *Semata. Ciencias Sociais e Humanidades*, Valencia, n° 20, 2008, p. 351-388.

PÉREZ ROJAS Francisco Javier et ALCAIDE DELGADO José Luis, *Antonio Fillol y Granell (1870-1930). Naturalismo radical y modernismo*, Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2015.

PICÓN Jacinto Octavio, « La Exposición de Bellas Artes. Impresiones. IV », *El Imparcial*, Madrid, 30-06-1897.

SAINT-AUBIN Alexandre de, « Espagne. Le mois artistique », *L'Art et les artistes. Revue mensuelle d'art ancien et moderne*, Paris, Tome III, avril-septembre 1906, p. X-XI.

ÚBEDA Andrés, «El Museo del Prado adquiere la obra El Sátiro del valenciano Antonio Fillol», *Noticias. Museo Nacional del Prado*, 08-08-2023. URL: <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-adquiere-la-obra-el-satiro-del/a12392a5-2d9d-ee6d-a9f4-866393d84c13>

Annexe

Liste des 10 illustrations, légendes et hyperliens :

Antonio Fillol, El Sátiro, 1906, huile sur toile, 197x290 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado

[https://es.wikipedia.org/wiki/El_sátiro_\(cuadro\)#/media/](https://es.wikipedia.org/wiki/El_sátiro_(cuadro)#/media/Archivo:El_sátiro.png)
Archivo:El_sátiro.png

Francisco de Goya, Desastres de la guerra, n° 50, Madre Infeliz! ,gravure à l'eau-forte, (1810-1820)

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/madre-infeliz/802>

Francisco de Goya, Bandido asesinando a una mujer, vers 1800-1810, huile sur toile, 40x32 cm, Madrid, Collection Marqués de la Romana.

https://es.wikipedia.org/wiki/Bandido_asesinando_a_una_mujer#/media/Archivo:Bandido_asesinando_a_una_mujer_por_Goya.jpg

Francisco de Goya, Bandido desnudando a una mujer, vers 1800-1810, huile sur toile, 40x32 cm, Madrid, Collection Marqués de la Romana

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2c/Bandido_desnudo_a_una_mujer_por_Goya.jpg?uselang=fr

Francisco de Goya, Desastres de la guerra n° 26, No se puede mirar , gravure à l'eau-forte (1810-1820)

<https://fundaciongoyaenaragon.es/obra/no-se-puede-mirar/764>

Xaudaró, " Los cuadros que rechazó el jurado y que ha admitido Gedeón. El sátiro de Fillol", Gedeón, 13-05-1906

<https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=710ea31a-b7f6-40c7-83b4-d1caf69ffc6f&page=5>

Pedro Sáenz Sáenz , Crisálida, 1897, huile sur toile, 84 x 129 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado. [P006358] © Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/crisalida/7311a89b-8805-47cc-940f-56b94585bb8f>

Antonio Fillol, La bestia humana, 1897, huile sur toile, 2,50 x 3,50 cm, Madrid, Museo Nacional del Prado, [P007167]. © Museo Nacional del Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-bestia-humana/3a8218ba-0434-422d-8894-24fb798482ee>

Edgar Degas, Intérieur, vers 1868-1869, huile sur toile, 81 x 114 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art.

<https://philamuseum.org/collection/object/82556>

Joaquín Sorolla, Trata de blancas, 1895 , huile sur toile, 1,66 x 195 cm. Madrid, Museo Sorolla.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Trata_de_blancas_\(Sorolla\)#/media/Archivo:Trata_sorolla.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Trata_de_blancas_(Sorolla)#/media/Archivo:Trata_sorolla.jpg)