LA PASSION SELON SAINT FRANÇOIS DE GOYA
OU LA DIVINE COMÉDIE DE LA MORT
DANS *LES DÉSASTRES DE LA GUERRE*

Article extrait de la revue *Recherches contemporaines*, n° spé. "Image satirique", 1998

Corinne MONTOYA-SORS

À mon père que j'aime,
à son pays qu'il aimait.

La gravure, à l'époque où l'emploie Goya, est intéressante parce que problématique à plusieurs niveaux et notamment à un niveau technique, parce qu'elle fait intervenir l'art chimique et l'art du métal. Comme création, elle est d'un emploi très rare au 18e siècle, chez les grands peintres espagnols. Elle n'est d'ailleurs pas mentionnée dans les traités de peinture ou lorsqu'elle l'est, comme par exemple dans celui d'Antonio Palomino[1], on ne lui reconnaît de valeur qu'en tant qu'elle peut être illustration de l'écriture (comme les collections d'emblèmes qui ont probablement servi de source d'inspiration à Goya[2]) mais on se refuse à la considérer comme un art. L'aquatinte, quant à elle, reste un procédé secret jusqu'en 1788, c'est-à-dire très peu de temps avant que Goya ne l'utilise. Au début, son emploi est très limité et ne sert qu'à représenter des nuages. Personne en fait ne s'y spécialise et les quelques gravures qui existent en Espagne sont étrangères (italiennes, hollandaises et françaises surtout). C'est Rembrandt, à l'origine, qui a développé cette nouvelle technique et, chez lui, elle ne s'applique qu'à trois domaines distincts, érotisme, politique et critique

1. Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y Escala Óptica*, 1715.

2. Par exemple, les *Empresas Políticas, idea de un príncipe político-cristiano* de Diego Saavedra Fajardo, publiées en 1640, ou les *Emblemas Regio-Políticos* de Juan de Solórzano, de 1647, ou encore les *Empresas Sacras* de Núñez de Cepeda, publiées en 1682. Il est à remarquer que l'on continuait à publier ces ouvrages au 18e et même au 19e siècle. Il faut citer aussi, bien entendu, les traités d'emblématique de certains auteurs étrangers comme Cesare Ripa ou Andrea Alciato qui connurent une énorme diffusion.

des mœurs. Elle traduit toujours quelque chose de diabolique et de révolutionnaire, mal accepté par l'Église, qui aurait voulu qu'elle fût utilisée pour la représentation de motifs religieux et de scènes historiées. Mais la gravure est aussi intéressante à un niveau philosophique, parce qu'elle s'inscrit dans une perspective de reflet inversé, où le négatif (la plaque de cuivre gravée) est l'image exacte du réel, et parce qu'elle problématise l'image en miroir produite par cette gravure et donc le miroir lui-même, révélateur de cette image. La gravure est donc innovatrice quant à sa technique et subversive par définition ; elle s'applique ainsi parfaitement au propos satirique de Goya, au moment où il décide de l'employer, c'est-à-dire à la fin du 18e siècle et au début du 19e, époque de transition qui se traduit par des troubles au niveau national (politique, religieux et social), mais aussi au niveau des mentalités, puisque l'importante influence étrangère subie par l'Espagne a provoqué au sein du pays des réactions contradictoires.

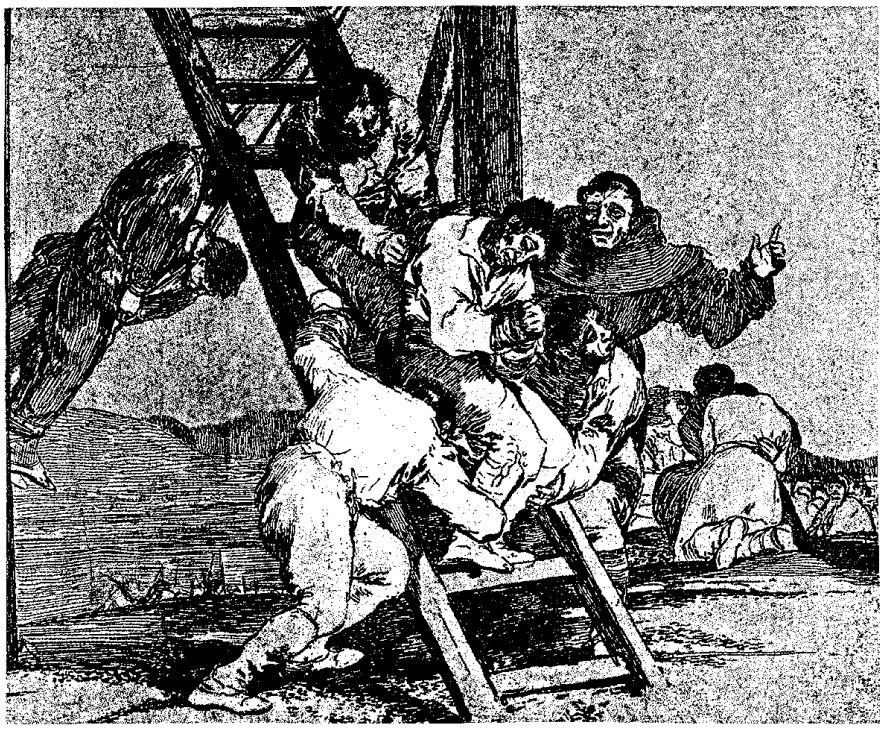

Fig. 1. – Goya, *Les Désastres de la guerre*, 1863.

Parmi les gravures de Goya, *Les Caprices* (première série gravée entre 1796 et 1799) sont surtout cités comme caricatures de l'époque, dans la mesure où ils contiennent une satire acerbe de la société de son temps, vue comme un théâtre de marionnettes grotesques, que le grand écrivain de la génération de

1898, Ramón del Valle-Inclán, appellera "*Esperpento*"[1] en 1920 et dont il attribuera la paternité précisément à Goya. Car cette Vérité, si chère à Goya qu'elle mérite une majuscule lorsqu'il la mentionne dans les légendes de ses gravures, se trouve dans la déformation de la réalité et la réutilisation de cette transgression à des fins révélatrices. Quant aux *Désastres de la guerre*, seconde série de quatre-vingt-deux estampes gravées entre 1810 et 1820, ils n'ont, à première vue, rien de commun avec des caricatures : la guerre d'indépendance contre les Français et le récit en images de ses atrocités sont des thèmes qui semblent se prêter plus difficilement à la caricature et à la satire. Pourtant, ce qui surprend à première vue, c'est l'opposition entre le réalisme critique de bon nombre de gravures et le caractère allégorique ou symbolique des dernières planches, qui furent appelées par Goya *Caprices emphatiques*, ce qui confirme bien cette référence constante à la série initiale, et pourquoi pas initiatique, des *Caprices*.

La première partie des *Désastres* (gravures 1 à 39) est ainsi consacrée à la mort et aux crimes commis par les Français lors de la guerre d'indépendance : ces gravures seraient en quelque sorte des carnets de guerre, complétés au fil des hostilités. Vient ensuite le *Désastre 40*, intitulé "Il en tire quelque profit", planche très énigmatique car elle semble ne rien avoir en commun avec les précédentes, et qui marque le milieu de la série avec le combat entre un homme et une sorte de chien géant. Et on pourrait d'ailleurs se demander si en fait ce n'est pas Goya qui tire parti de cette gravure pour signaler un tournant dans la série : ce *Désastre 40* vient en effet bouleverser l'inspiration des trente-neuf scènes de guerre précédentes et va jouer le rôle de "déclencheur" en faisant basculer la série dans un autre domaine, celui de l'irrationnel et de la folie, plus métaphorique et plus complexe, parce que codé, mais peut-être aussi plus productif de sens. Mais c'est surtout à partir de la gravure 66 (*Étrange Dévotion*) que la série "dérape" systématiquement vers le grotesque et l'inversion carnavalesque (*fig. 2*) : ce premier *caprice emphatique* qu'est le *Désastre 66*, représente un âne portant un corps momifié sur son dos et cette scène n'est pas sans rappeler le "*paso*", c'est-à-dire le "char portant des statues religieuses à l'époque de la Semaine Sainte", consacré à la représentation traditionnelle du Christ au tombeau. C'est lui qui va servir de transition entre Image réelle et Image virtuelle, ici entre les *Fatales Conséquences de la sanglante guerre en Espagne contre Bonaparte* (titre de la première partie de la série des *Désastres de la guerre*) et les *Caprices emphatiques* (titre de la seconde partie de la

1. *"El esperpentismo lo ha inventado Goya [...]. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada [...]. Las imágenes más bellas en un espejo cóncavo son absurdas"* (L'"Esperpentisme" a été inventé par Goya [...]. Le sens tragique de la vie espagnole ne peut être rendu qu'au moyen d'une esthétique systématiquement déformée [...]. Les plus belles images sont absurdes dans un miroir concave), Ramón del Valle-Inclán : *Luces de Bohemia*, Madrid, Espasa Calpe, 1973, p.106 (c'est nous qui traduisons).

série), vision plus allégorique d'une situation politique et sociale qui est la même que dans la première partie, mais qui subit un autre type de transcription. En fait, les *Caprices* restent les "premières amours" de Goya ; la guerre d'indépendance devient presque un prétexte à continuer de traduire sur le cuivre ses idéations capricieuses. Elle mène à une autre réécriture de la situation vécue et représente un autre discours codé sous-tendant les mêmes transgressions que dans la série des *Caprices*, même si les contextes respectifs sont différents : la société espagnole décadente pour les *Caprices* et la guerre d'indépendance pour les *Désastres*. *Les Désastres de la guerre* sont le terrain d'un autre "dérapage contrôlé" qui part d'une réalité, la guerre, pour virer vers une interprétation métaphorique, métonymique et caricaturale propre à Goya.

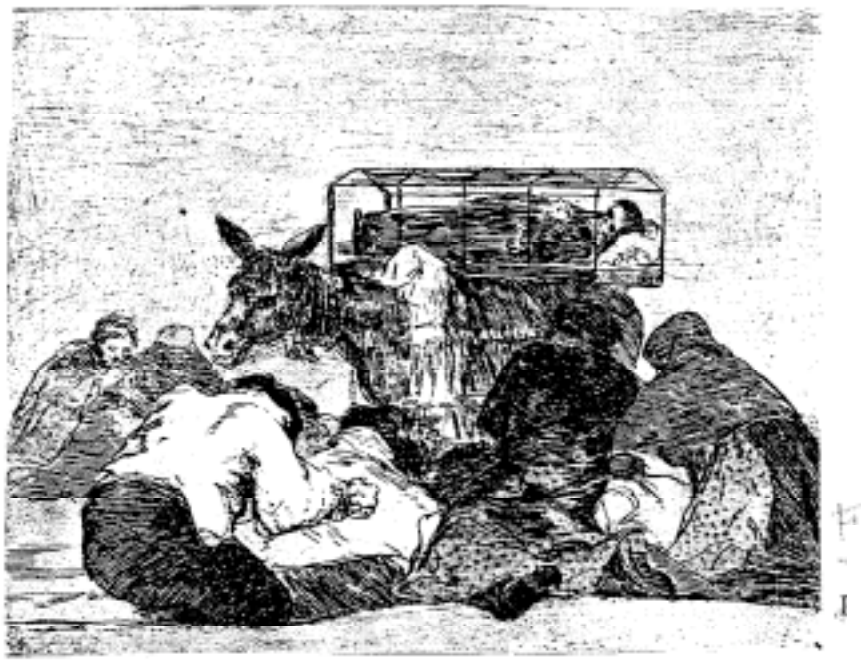

Fig. 2. – Goya, *Les Désastres de la guerre*, 1863.

L'individu présent sur ces planches est avant tout un soldat. Et si le soldat espagnol n'a pas vraiment d'attribut spécifique, si ce n'est sa chemise blanche, comme celle qui caractérise la victime centrale du fusillement du célèbre *Trois Mai 1808*, l'uniforme français, tel qu'il apparaît dans *Les Désastres de la guerre*, est effectivement caractéristique des armées du Premier Empire[1]. Le signe distinctif essentiel sur lequel insiste Goya en est la coiffe, parfaitement identifiable de par sa forme, lorsque le reste de l'uniforme est dans l'ombre, et différente selon les corps d'armée. Or cette coiffe pose problème

1. Cf. Liliane et Fred Funcken, *L'Uniforme et les Armes des soldats du Premier Empire*, Casterman, 1968.

car Goya ne distribue pas les mêmes accessoires à tous les soldats : en effet, si la gravure 8 nous montre bien le casque à cimier surmonté de la crinière noire caractéristique des dragons, et la gravure 17, le casque typique du chevau-léger, en revanche les soldats d'infanterie sont coiffés par Goya tantôt du shako, tantôt du colback. L'infanterie napoléonienne ne portait pourtant que le shako, s'il s'agissait de voltigeurs ou de fusiliers chasseurs, et le bonnet à poil, appelé familièrement « ourson », s'il s'agissait de grenadiers. Le colback, bonnet de fourrure plus bas que l'ourson, était porté par les chasseurs à cheval qui étaient, durant la guerre d'indépendance, sous le haut commandement de Murat. Or chacun sait que Murat fut le grand responsable de la répression à Madrid et des exécutions sommaires à la Moncloa et Goya l'a bien représenté dans son diptyque du *Deux* et *Trois Mai 1808*. Goya manipule donc l'uniforme français en choisissant parfois, pour caractériser le soldat d'infanterie napoléonien, le signe distinctif du soldat de cavalerie responsable des massacres de Madrid, et il le fait précisément dans les scènes de violence les plus atroces. La coiffe militaire qui permet de distinguer les soldats entre eux est ici le révélateur d'un dysfonctionnement iconographique caricatural, volontaire chez Goya.

Sur le *Désastre 18*, les mains sont traitées avec beaucoup de soin et l'une d'elles a attiré notre attention car elle est singulièrement ouverte, contrairement aux autres mains de cadavres, crispées et refermées sur elles-mêmes. Sa paume, s'offrant à notre regard, présente une curieuse blessure qui rappelle les stigmates christiques que Goya a représentés aussi sur la main droite du fusillé central du célèbre tableau du *Trois Mai 1808*. Sur le *Désastre*, ce n'est pas en réalité une blessure, mais un œil, fiché au centre de cette paume, comme celui que l'on trouve sur l'emblème XVI d'Alciat, "*Sobrie vivendum et non temere credendum*"[1], qui fait allusion à la tempérance, source de toutes les autres vertus. Cette vision emblématique de la réalité nous conduit à penser que le "*paso*" suggéré par la légende du *Désastre 14* ("*Duro es el paso*", "Dur est le passage", *fig. 1*) est autre chose qu'une simple transition d'un espace à un autre ou d'une époque à une autre. Et le terme contient bien plus qu'une simple connotation spatio-temporelle. Goya l'emploie aussi avec son sens liturgique d'"Épisode de la Passion du Christ", dont nous trouvons d'ailleurs une effigie avec l'âne portant une relique du *Désastre 66*. Dans cette procession métaphorico-liturgique transgressée que représentent ces estampes sur la guerre, l'image christique est véhiculée par un homme ordinaire qui s'achemine inexorablement vers la mort et que la guerre crucifie systématiquement. Ce *Désastre 14* qui avait retenu notre attention au niveau lexical, pour la polysémie du terme "*paso*", est très intéressant au niveau de son iconographie : il représente un condamné qui monte sur l'échafaud et qui va être exécuté par

1. Andrea Alciato, *Emblemas*, Madrid, Ed. Akal, Arte y Estética, 1985, p. 47.

pendaison, comme cela a été le cas pour les deux personnages qui se balancent au bout d'une corde, au second plan. Après les batailles violentes du début, cette scène correspond à la première exécution de la série. Le "passage" dont parle Goya, c'est celui qui fait correspondre ces deux domaines que sont la terre et l'air, par l'intermédiaire de l'échelle présente sur l'estampe et dont Goya omet volontairement de représenter l'extrémité supérieure.

Tous les éléments d'une crucifixion y sont, mais revus et corrigés par Goya : le condamné que l'on persécute jusqu'au bout, en compliquant avec cruauté ses derniers instants en même temps que son acheminement vers le lieu de son supplice. Se balançant au bout de leur corde, les deux larrons sont là, au second plan, ainsi que deux personnages éplorés, dans les bras l'un de l'autre, comme la Vierge et saint Jean, immanquablement au pied du gibet de toutes les crucifixions et descentes de croix traditionnelles. Le groupe formé par le condamné et les bourreaux se distingue de la dureté des lignes droites de l'échelle et de la potence, par les courbes des genoux fléchis. Il semble tracer par ses méandres la lettre *dzêta* de l'alphabet grec (initiale de *dzéi*, "il est vivant ") et confirme ainsi cette référence au texte culturel, tel que le définit Edmond Cros[1], qui est ici la passion du Christ et plus particulièrement l'une des étapes de sa vie souffrante, la crucifixion. En outre, le chiffre trois, correspondant au nombre de personnages pendus et à pendre, n'est pas à négliger sur cette estampe : directement associé à l'essence divine, il est omniprésent dans la vie du Christ, dont la vie cachée dure trente ans, la vie publique, trois ans, et la vie souffrante, trois jours. Et sur le mont Golgotha, il y a bien trois croix qui attendent trois condamnés ; nous remarquerons d'ailleurs que les pendaisons des *Désastres 31*, *36* et *39* font aussi figurer trois corps et que ce chiffre trois se retrouve encore dans le nombre des victimes du fusillement du *Désastre 15.*

La croix est une figure qui apparaît maintes fois dans cette série des *Désastres* et sous divers aspects mais il nous faut signaler que Goya l'utilise comme instrument révélateur, non pas de foi mais de mensonge et de fausseté, ce qui coïncide parfaitement avec l'image du religieux que nous donne Goya dans toutes ses séries gravées : celle d'un individu intéressé et ladre, lascif et peu charitable. La croix apparaît ainsi, subtilement, par l'intermédiaire du bois, matière première de celle sur laquelle mourut le Christ. Elle apparaît ici sous plusieurs formes dérivées. Au niveau naturel, par l'intermédiaire des arbres,

1. "On définira le texte culturel comme un fragment d'intertexte d'un certain type qui intervient suivant des modes spécifiques de fonctionnement dans la géologie de l'écriture. Il s'agit d'un schéma narratif de nature doxologique dans la mesure où il correspond à un modèle infiniment retransmis qui, en conséquence, se présente comme un bien collectif dont les marques d'identification originelles ont disparu. […] Il n'existe que reproduit dans un objet culturel sous la forme d'une organisation sémiotique sous-jacente qui ne se donne que fragmentairement à voir, dans le texte émergé, par le biais de traces imperceptibles, fugaces, qui relèvent d'une analyse en quelque sorte symptomale" (Edmond Cros, "Dans la marge de l'écriture, le rêve. Pour une approche théorique du texte culturel : à propos de *Viridiana* de Luis Buñuel", *D'un sujet à l'autre : sociocritique et psychanalyse, Études Sociocritiques.* Montpellier, Institut Sociocritique, 1995, p. 17).

plus ou moins feuillus, qui peuplent le décor goyesque et que l'homme malmène jusqu'à ce qu'ils meurent. Il est utilisé aussi comme poteau d'exécution improvisé, comme sur le *Désastre 38* dont le personnage ligoté apparaît tel un nouveau saint Sébastien. L'arbre est ainsi préfiguration de la colonne, elle-même préfiguration de la croix, objet de la Passion christique. On le retrouve aussi à la base de ces machines à torturer que sont l'échafaud, la roue et le gibet (le terme "gibet" désigne d'ailleurs le bois de la croix du Christ), ou de ces images à adorer, ces statues religieuses empalées sur un socle comme les suppliciés sur des branches. L'arbre des *Désastres* est un arbre dont l'extrémité des branches a été sectionnée et qui ne conserve que le tronc et les branches majeures et sur les estampes 36, 37 et 39, on remarque qu'il dessine une croix en upsilon (Y) qui deviendra, en fin de série, le perchoir d'un perroquet (*fig. 3*). Ce perroquet devient ainsi l'image en miroir, inversée et parodique, du personnage du *Désastre 1*, implorant et bras en croix, et il fait partie de la trilogie grotesque formée par les volatiles des *Désastres 75* et *76* et par le moine-équilibriste du *Désastre 77*, sortes d'ersatz du coq de saint Pierre et négatifs parfaits de la colombe de l'Esprit-Saint.

Fig. 3. – Goya, *Les Désastres de la guerre*, 1863, pl. 75.

Deux épisodes de la vie cachée du Christ semblent servir de toile de fond à quelques-unes des gravures de la série des *Désastres de la guerre* : le Massacre des Innocents, dans la vision de femmes et d'enfants massacrés sans pitié, et la Fuite en Égypte, implicite dans les évocations d'exodes de la population civile devant l'arrivée des troupes ennemies. Prophéties et miracles sont les deux types de preuves que donnera Jésus de sa divinité, lors de sa vie publique, et l'on peut retrouver ces deux sortes de manifestations divines en introduction et en conclusion de la série :

– les pressentiments du *Désastre 1* ("Tristes pressentiments de ce qui doit arriver") tiennent lieu, en effet, de tristes prophéties sur le calvaire que le peuple espagnol va devoir endurer ;

– quant aux miracles, nous devons attendre la dernière estampe de la série pour en avoir un, de premier ordre, dans la résurrection de la Vérité : "La Vérité est morte" *(Désastre 79*), "Va-t-elle ressusciter ?", *(Désastre 80*), "Voilà la Vérité" *(Désastre 82*) ;

– parmi les miracles dits de second ordre, on pourrait voir dans la scène de charité du *Désastre 51*, qui représente une femme nourrissant des pauvres dans la rue, une version parodique des Noces de Cana, premier des signes de Jésus et miracle avorté dans le cas des *Désastres*, puisque Goya insiste sur l'inutilité du breuvage qu'elle distribue : les légendes des trois estampes qui suivent immédiatement ce *Désastre 51* indiquent en effet : "Elles n'arrivent pas à temps" (*Désastre 52*), "Il expira sans remède" (*Désastre 53*), "Clameurs en vain" (*Désastre 54*).

En fait, ce sont surtout des épisodes de la vie souffrante du Christ qui semblent servir de texte culturel à la série des *Désastres de la guerre* : outre la crucifixion, le partage des vêtements du Christ par les soldats se retrouve dans le *Désastre 16*, "Ils en profitent", qui représente des soldats déshabillant des morts pour les voler. Par ailleurs, comment ne pas voir dans le ramassage des blessés du *Désastre 20* ainsi que dans l'enlèvement du corps du *Désastre 56*, une représentation de la déposition du Christ ? Et dans l'ensevelissement des cadavres du *Désastre 21*, une représentation de la mise au tombeau de Jésus ? Les scènes d'exécution et de souffrance sont autant d'évocations de martyres de saints anonymes et leur pathétique n'a d'égal que l'ingéniosité de leurs bourreaux à inventer de nouvelles tortures. *Les Désastres de la guerre* se présentent ainsi comme une sorte de martyrologe qui décrit les sévices subis par certains saints et martyrs, leur souffrance et leur mort, et qui en tire, si ce n'est une leçon de morale, du moins une réflexion métaphysique sur la guerre, sur l'homme et sur sa raison. Ils servent en quelque sorte d'emblèmes, revus et corrigés, d'exemples de ce qu'il ne faut pas faire si l'on veut pouvoir prétendre exister en tant qu'être humain et se distinguer de la bête.

Les planches 71 à 81 deviennent le domaine exclusif des bêtes et des monstres qui ont envahi définitivement le monde, après s'être emparés de l'humanité coupable, et la série se termine avec l'évocation saturnienne et apocalyptique d'un Léviathan-mangeur d'hommes (*Désastre 81*, "Fier monstre") couché sur le flanc, qui vomit les corps intacts de ceux qu'il a avalés, rappelant l'épisode biblique de Jonas et de la baleine. Les animaux vont ainsi submerger progressivement les planches des *Désastres*. C'est l'animal, introduit par l'âne de la planche 66, qui reprend le flambeau et prolonge l'œuvre humaine en poussant ses aberrations jusqu'au paroxysme. Sur le *Désastre 75*, le perroquet de taille humaine est la preuve tangible que Goya a inversé le processus d'assimilation (*fig. 3*) ; ce n'est plus l'animal qui singe l'homme, c'est l'homme qui singe l'animal et se fait vampiriser par lui. Pour preuve nous signalerons, à l'arrière-plan de cette estampe, une seconde métamorphose en cours, avec cet être hybride à deux têtes et tronc commun : la tête de droite est celle d'un âne, tandis que la tête de gauche est celle d'un homme à oreilles d'âne. L'instinct domine progressivement la raison et le faux devient plus vrai que le vrai.

Dans *Les Désastres de la guerre*, chiens et chevaux finissent par occuper le devant de la scène et leur présence s'affirmera encore, ultérieurement, sur les planches de la *Tauromachie* et des *Disparates*, en ce qui concerne le cheval, ou sur l'un des murs de la *Maison du sourd*, pour ce qui est du chien, futur gardien du dernier sommeil de Goya[1]. Chacun de ces deux animaux apparaît séparément et à plusieurs reprises, dans un crescendo dramatique, puis ils finissent par se partager l'affiche, à la fin de la série : le chien (*fig. 4*) effraie les femmes de la dernière scène de guerre, le *Désastre 65*, puis termine au côté du cheval (*fig. 5*), tout d'abord instrument de guerre, puis sujet central de la planche 78, intitulée : "Il se défend bien". En examinant de plus près ces planches 65 et 78, nous avons remarqué que leurs constructions étaient identiques : sur la première, Goya a saisi le geste d'effroi d'une femme, sur la seconde, la ruade d'un cheval, et le mouvement de ces deux corps humain et animal, fixé par lui dans toute son ampleur, imprime sur les planches en question une ligne oblique qui va de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit et qui partage ces gravures en deux triangles identiques et spéculaires. La construction triangulaire et spéculaire de la gravure 65 assimile ainsi l'animal à l'homme, aussi dangereux l'un que l'autre pour cette femme sans défense. La même construction tend à identifier, sur l'estampe 78, le groupe de chiens (que Goya place encore à droite) à celui des loups (à gauche) qui harcèlent le cheval blanc. Cette gravure 78 est capitale en ce qu'elle se distingue des autres par son inspiration : il s'agit de la

1. Ces deux animaux sont d'ailleurs intimement liés par leur pouvoir nocturne commun, celui "de voir ce que ne voit pas l'homme" (Jean-Paul Cléber, *Dictionnaire du symbolisme animal*, Paris, Albin Michel, 1971, p. 112-114).

seule gravure de la série qui ne fasse pas intervenir l'être humain. Elle représente, au contraire, des animaux qui ne semblent pas avoir été "retouchés" par Goya : son cheval, sa meute de chiens et sa horde de loups sont hurlants de vérité. Seule manifestation de l'empreinte humaine, de son emprise sur le règne animal : le collier de force que porte chacun des chiens, utilisé pour mater les animaux désobéissants et qui rappelle fort le garrot des *Désastres 34* et *35*. Le chien doté de cet attribut est donc la preuve de la prédominance de l'instinct sur l'esprit d'obéissance et de soumission. Sur cette gravure, ce n'est que l'attribut, imposé par l'homme, qui distingue le chien de sa version sauvage, le loup. Goya développe ainsi, avec ces deux planches, un syllogisme iconique qui illustre parfaitement, nous semble-t-il, la dégradation progressive qui fait de l'homme, une bête : sur le *Désastre 65*, l'homme est identifié à un chien ; sur le *Désastre 78*, le chien est identifié au loup. Et cette figure de rhétorique iconographique trouve sa proposition finale dans la représentation, sur l'estampe 74, d'un loup en train d'écrire, dans une attitude tout à fait parallèle à celle du soldat de la gravure 65. Il s'agit de la transcription iconographique de l'antique adage latin : "*Homo homini lupus*", "L'homme est un loup pour l'homme".

Fig. 4.– Goya, *Les Désastres de la guerre*, 1863, pl. 74.

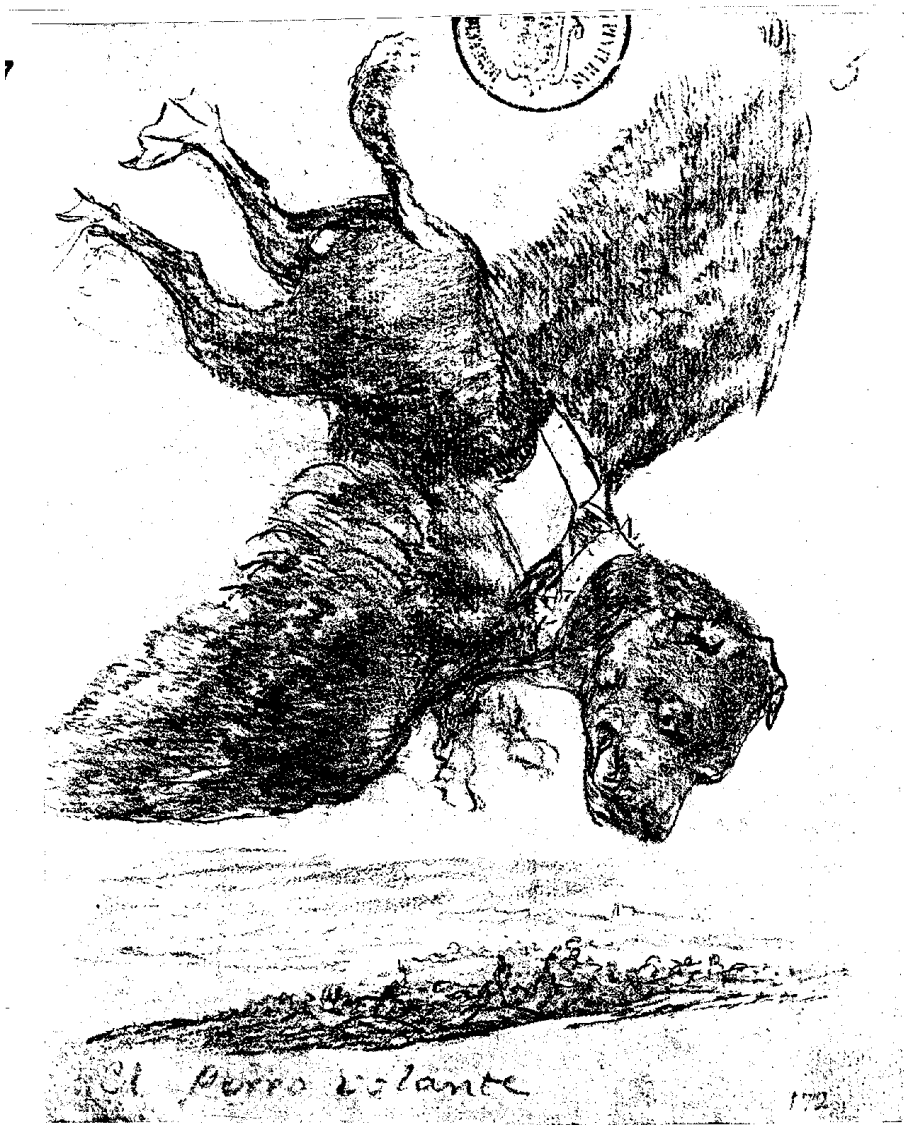

Fig. 5. – Goya, *El Perro volante*, dessin n° G.5[369]
de l'*Album de Bordeaux* (1824-1828).

Canidés (*Désastres 40, 74, 78, 81*) et chiroptères (*Désastres 71, 72*) sont les deux familles monstrueuses qui habitent les dernières planches de la série des *Désastres*. Deux familles distinctes mais très voisines, voire même plutôt cousines car chez Goya les premiers sont des lycanthropes et les seconds des vampires[1]. La lycanthropie est, selon le *Dictionnaire* de Littré, une "espèce de maladie mentale dans laquelle le malade s'imagine être changé en loup", mais par extension elle s'appliquerait à d'autres espèces animales, comme le chien, la chauve-souris ou le chat. Roland Villeneuve nous décrit quelques aspects de la personnalité des lycanthropes : "pervers et sadiques, attirés par le viol des jeunes enfants, le dépeçage et le cannibalisme, les loups-garous déshabillaient leurs victimes"[2]. Comment ne pas penser à de multiples scènes des *Désastres de la Guerre*, où des soldats français se livrent à des viols, des scènes de pillage sur des morts, et font preuve de sadisme et de perversion en exécutant leurs victimes et en dépeçant leurs cadavres ? Rien d'étonnant à ce que Goya transforme ainsi leurs auteurs (encore humains) en chiens et en loups féroces, qui se repaissent de chair humaine avant l'ultime métamorphose en vampires diaboliques. Cette figure du lycanthrope devenu vampire a d'ailleurs été magistralement fixée par Goya sur un dessin de l'*Album de Bordeaux*, dont la légende est "Le chien volant"[3] (*fig. 5*). Ce chien devenu vampire porte son éternel collier de force, comme sur la gravure 78, mais il se voit affublé de pattes membraneuses et d'une paire d'ailes qui lui permettent de planer sur la foule d'un air menaçant.

Le vampire ne pouvait que plaire à Goya qui utilise, comme lui, les armes qui sont à sa portée (le burin et l'acide en l'occurrence) pour se ressourcer et tirer ainsi la force de survivre. Ce vampire ne serait-il pas aussi, d'une certaine façon, une image christique inversée ? Car si le Christ donne son sang pour le salut des hommes et meurt à cause d'eux, et pour eux, le vampire est un mort qui revit grâce aux hommes et en leur suçant le sang. Le premier défend la vie tandis que le second la prend. Le premier meurt pour donner la vie tandis que le second vit parce qu'il a donné la mort. Instrument déclencheur et révélateur, l'animal goyesque permet ainsi le dérapage vers la satire carnavalesque, la sorcellerie et l'irrationnel. D'abord animal de compagnie, il se transforme instinctivement en animal sauvage. La dernière étape de la métamorphose correspond au monstre, qui apparaît comme la déformation de l'animal, lui-même déformation de l'homme, dans un processus de dégradations et de perversions en

1. Pratiques que Goya connaissait parfaitement dès 1798, c'est-à-dire au moment de la réalisation de ses tableaux d'inspiration satanique : *Aquelarre*, *Escena de brujas*, *Brujas en vuelo* ou *La cocina de las brujas*.

2. Rolland Villeneuve, *L'Univers diabolique*, Paris, Albin Michel, 1972, p. 221-222. Voir aussi, à propos du sadisme, la définition qu'il en donne dans *Loups-garous et Vampires* ainsi que son analyse du voyeurisme morbide (dont nous trouvons plusieurs cas dans *Les Désastres*, le plus bel exemple étant sans conteste l'estampe 36,"*Tampoco*"), du dépeçage *post mortem* et de la nécrophagie érotique (p. 218-281).

3. Dessin n° G.5 [369] de l'*Album de Bordeaux* (1824-1828). Voir *fig. 5*.

chaîne. Les *Caprices emphatiques* sont ainsi la traduction allégorique du combat métaphysique que l'homme livre sans relâche contre lui-même et qui met en présence deux ennemis étrangement semblables, puisqu'il s'agit de l'homme en lutte avec sa conscience et sa raison, dans un corps à corps apocalyptique où finissent par se confondre Homme bestial et Bête humaine.

Les Désastres de la guerre sont plus subtils que *Les Caprices*, qui affichaient plus clairement leur propos satirique, et ils illustrent la longue descente aux enfers vers la connaissance de l'Homme. Ils matérialisent aussi les étapes successives du processus de la caricature, qui consiste à partir d'une réalité pour en donner une autre version, revue et corrigée. La série des *Désastres de la guerre* apparaît comme une sorte de discours subliminal qui se construit à partir de la récupération et de la transgression du texte culturel qu'est la passion du Christ. Le dysfonctionnement de ce message apparaît dès le *Désastre 14* qui ne représente, en fait, ni une crucifixion ni une descente de croix, puisqu'il s'agit en réalité d'une montée au gibet. Les saints anonymes et sincères, qui jalonnent la série en y laissant l'empreinte de leur générosité et de leur martyre, s'opposent systématiquement aux moines poltrons et hypocrites qui ne savent que vénérer des statues de bois, dans des scènes blasphématoires de fausse piété, où les vierges montrent leurs dessous et les animaux jugent l'Homme[1]. Goya nous suggère que la Vérité est inaccessible car elle se trouve au-delà de ce qu'il nous montre dans ses gravures. La dernière estampe des *Désastres de la guerre*, le *Désastre 82* ("Voilà la vérité"), n'a rien du paradis que l'on fait miroiter aux chrétiens comme récompense après une vie de souffrances et de tourments. Au pied de ce pommier du Jardin des délices, Goya nous donne la vision d'un Adam pénitent qui, bêche à la main, tente de racheter ses fautes à la sueur de son front, ou encore celle d'un homme banni et chassé, auquel on montre du doigt la sortie du paradis. La présence de la bêche et de l'agneau, réunis sur la même gravure, pourrait suggérer que si l'homme des *Désastres* n'est pas le premier, il est peut-être le second ou le troisième, et l'allusion au couple métaphorique formé par Caïn et Abel, réduit ici à la seule présence du vainqueur, pour évoquer la guerre fratricide entre ces deux peuples voisins que sont les Français et les Espagnols, donne aux *Désastres* une dimension chrétienne, allégorique et symbolique, qui dépasse de loin la seule interprétation de type historique et événementiel.

L'homme que Goya évoque dans *Les Désastres de la guerre* rappelle la créature romantique du Docteur Frankenstein, élaborée à l'image de l'homme, mais dans une version amplifiée et déformée de l'être humain et qui, par son anormalité, devient d'abord l'objet des cauchemars de son créateur, puis, progressivement, le monstre à abattre à tout prix. Goya et Frankenstein sont à la

1. Le parchemin que le loup du *Désastre 74* tient entre ses pattes porte l'inscription : "*Mísera humanidad, la culpa es tuya. Casti*" ("Misérable humanité, c'est de ta faute. Casti"). Il s'agit de vers tirés de *Gli animali parlanti* (*Les Animaux parlants*), 1802, de Giambattista Casti, abbé et poète italien, mort à Paris en 1803.

fois sorciers et savants et altèrent sérieusement les prérogatives du créateur en élaborant un être nouveau, le premier avec son burin et le second avec son bistouri. Par l'image chez Goya, comme par l'écriture chez Mary Shelley, nous retrouvons bien là le mythe prométhéen : par leur nature titanesque, le monstre de Frankenstein et les ogres de Goya sont directement associés aux origines de l'humanité. Goya est un Prométhée moderne ; il a créé un nouvel homme qui s'élabore progressivement dans les séries gravées et qui verra le jour, "grandeur contre nature", avec les *Peintures noires* de la Maison du sourd, nom de la demeure de Goya à la fin de sa vie. Cette créature devient monstrueuse par excès de réel et finit par échapper à son créateur. Elle acquiert ainsi une autonomie diabolique dans une dynamique verticale omniprésente chez Goya : lévitation de sorcières pour le sabbat, envol d'oiseaux inquiétants, décollement systématique de l'homme, et ce dès les premières œuvres de commande, avec les jeux représentés sur les *Cartons pour tapisseries*. Ce décollement mégalomane, souvent avorté d'ailleurs, traduit la perversion et l'aberration de cette création ainsi que la frustration de son créateur, omniprésent et omniscient vis-à-vis de ses créatures mais impuissant à lutter contre sa propre déchéance et contre son propre désenchantement.