



Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale
EUROPES / AMÉRIQUES
<http://www.univ-brest.fr/amnis/>

Les désastres de la guerre

Jean-Philippe Chimot
Université de Paris I Panthéon-Sorbonne
France

Entre 1808 et 1814, les armées françaises ont envahi l'Espagne, chassant les Bourbons. Napoléon installe son frère aîné Joseph en roi fantoche à Madrid. En 1814 les armées françaises, dans le reflux général de la marée impériale sur l'Europe, repassent les Pyrénées alourdis par leur butin. Une telle séquence dynastique et militaire n'a *a priori* rien de nouveau, elle s'inscrit dans la longue suite de « l'Histoire vue d'en haut » – une ou deux batailles décisives, des généraux triomphants, les vaincus en tout petit au bas de la page, la valse des portraits, le discours aux sujets : « le précédent souverain ne vous aimait pas, le suivant sera votre vrai père ». Joseph Bonaparte y crut quelques mois, et qui d'autre ? En tout cas, pas son frère !

Le même procédé cavalier fut employé, dès le Directoire, sur d'autres voisins de la France. Ce qui distingue l'épisode espagnol, c'est que l'irruption française, ressentie comme un viol, a déclenché une réaction massive, violente et durable sous deux formes : guerre conventionnelle d'une part, non conventionnelle de l'autre – et le terme de « guérilla » entre dans le vocabulaire commun pour n'en plus sortir – , contre les Français, doublée d'une guerre civile. On dit d'ailleurs que cette Guerre de Libération (terme qu'en France même on a bien dû finir par retenir) est la première des guerres civiles modernes, ce qui donne de la perspective...

Cette Guerre de Libération est devenue un des éléments déterminants dans l'appréciation européenne, sinon française, du bilan napoléonien. Nombre d'esprits « avancés » en France voulaient bien critiquer tous les impérialismes, excepté celui de... l'Empire. Les aspects « réactionnaires » de l'Espagne étaient énumérés. Les lumières françaises – brillant sur les sabres – avaient voulu dissiper les ombres de l'Inquisition. Mais la Nuit avait triomphé, et le régime de Restauration en Espagne n'avait-il pas justifié la déconvenue des combattants de l'Indépendance ? Et que dire de l'effroyable Ferdinand VII, cagot sadique, dont Goya lui-même s'est vengé à sa manière en quelques portraits officiels après 1814, portraits où la répulsion profonde du peintre élimine toute positivité de commande ?

L'implication massive du peuple dans une guerre où son destin se jouait serait donc LE caractère original décisif du conflit espagnol. Ce qui peut justifier ma contribution ne réside pas là, mais en ce que Goya – saisissant ce moment de l'Histoire – en a tiré une série de gravures comme on n'en avait jamais vu auparavant.

Yo lo vi (« Je l'ai vu »), tel est le titre que Goya a donné à l'une des gravures¹ qui composent la série *Desastres de la guerra* (*Désastres de la guerre*). On a glosé ce titre en examinant ce que Goya avait, ou n'avait pas pu « voir » de ses yeux, ce qui soulève au passage la question éprouvée de l'« artiste-témoin » ; on n'a évidemment abouti à aucune réponse certaine, parce que voir a plusieurs niveaux de sens, du sensuel à l'intellectuel, et que le qualificatif essentiel de la question, s'agissant d'un artiste est : comment a-t-il vu pour faire voir ? Rien ne me semble désormais plus urgent, passant à l'acte, que d'essayer de montrer comment Goya fait voir les désastres de la guerre.

L'ensemble des planches a été produit entre 1810 et 1820 dans le secret de l'atelier. On n'est pas absolument sûr que Goya souhaitait le publier, et il n'en a jamais eu l'occasion. Le contenu patent de l'ensemble était irrecevable. Quarante-sept planches sur quatre-vingt deux touchent à la Guerre de Libération, le reste est partagé entre planches évoquant la famine de 1811-1812 à Madrid – qui appartient bien aussi aux **conséquences** de la guerre, et planches dites « *enfaticas* », qui traitent la réalité de plus loin, tenant de la forme ancienne du fantastique goyesque (*Caprichos* [*Caprices*]) mais aussi de la forme future (*Disparates*), d'une rationalité encore plus elliptique.

***No se puede mirar* (« On ne peut pas voir », Désastre 26²)**

No se puede mirar est l'un de ces titres paradoxaux que Goya emprunte à l'usage courant, expression que nous sommes susceptibles de reprendre tous les jours à notre compte pour définir un spectacle insoutenable. Ici comme dans les *Caprices*, Goya tient à ce supplément de prise de position : l'écrit – sous la forme d'une inscription qui figure sous la gravure – sans être un titre, est toujours une contribution au sens, à la portée de ce qui est offert au regard.

A cette formule, nous répondons *in petto* : « et tu nous le montres, pourtant ! », ce qui implique une légitimation de l'acte de Goya. Qu'il ait « vu » ou pas, il ne montre pas ce qu'il a vu, il trouve une forme pour une représentation mentale.

Sur une sorte de plate-forme ombrée, un groupe composé d'hommes et de femmes agenouillés, sans doute sur ordre, va être fusillé. Terriblement près, à bout portant, huit canons de fusil où pointe une baïonnette pénètrent à droite. C'est tout ce que l'on verra des exécuteurs. Goya a construit une dramaturgie des postures. Une figure d'homme légèrement en avant des autres implore mains jointes, une autre lui fait face comme en un rite de déploration. En clair au centre les femmes, l'une voilée comme pour ne pas voir, protégeant un enfant, l'autre, jeune et belle, renversée comme une Sainte Femme au Calvaire, soutenue par une compagne. Ces figures font saillie sur un fond très sombre. Goya a disposé très succinctement un décor quasiment abstrait, et les gris semblent naître de coups de projecteur.

Rien ne distraît d'une scène qui fera légitimement penser aux grands groupes de bois représentant les stations de la Passion du Christ – la Passion, dans le christianisme, constituant cet événement purement humain, suite d'épreuves et de tortures infligées à un innocent. Les Espagnols ont toujours vécu intensément cette séquence pour des raisons qui, à mon sens, débordent toute formalisation – d'autres diraient récupération – à fins religieuses. Les bourreaux, d'être hors de la vue, sont ainsi mis hors de l'humanité. Goya nous montre (ce que l'on ne peut voir...) qu'ils sont incompatibles ici avec ceux qu'ils vont faire disparaître.

No se puede mirar, à l'examen, prend encore plus de sens si l'on s'avise que Goya ne montre aucun de ses personnages en train de regarder : yeux fermés, têtes baissées renversées ou voilées. Comment échapper au moment de sa mort, faute d'échapper à sa mort ? Ceux, qui probablement voient à peine plus loin que le bout de leur baïonnette (les soldats français), ne méritent pas ici d'être vus.

¹ *Desastres de la guerra* (*Désastres de la guerre*), série de 82 eaux-fortes, 1^{ère} édition, Madrid, 1863.

² Le chiffre correspond au numéro de planche dans le recueil des *Désastres*.

Cette planche est considérée comme un premier projet réalisé pour le *Tres de mayo*³, que Goya offrit au roi rétabli en 1814. Cette œuvre, rappelons-le d'un mot, accomplit magistralement un face à face nocturne entre bourreaux – les soldats alignés, mannequins sans visage en position de tir – et victimes, ordonnancées en une noria de pauvres bougres qui montent en se cachant les yeux, pantins déjà répandus à terre par la salve précédente et, trouvaille, cet individu hagard au visage *formé* par le dernier cri, bras en croix, chemise blanche en attente du rouge final. Hors de toute exégèse historique (qui a fait quoi, dans quelles conditions ?), le *Tres de mayo* est devenu une icône opératoire du rapport entre militaires et civils, bourreaux et victimes en temps de guerre. Les fusilleurs ne sont pas en train de « faire la guerre », mais c'est pendant les guerres que ce genre de choses arrivent. On ne saurait dire si les bras écartés, la bouche hurlante, les yeux écarquillés de celui qui n'est pas encore mort signifient révolte, invective, hurlement brut. Mais cette imprécision organisée par les touches de la peinture situe le statut de la victime : au moment où elle n'est plus que ce qu'elle subit, elle se mue en germe d'indignation.

Caridad (« Charité », *Désastre 27*)

Un enterrement sommaire, suite vraisemblable de la scène précédente d'exécution – elle aussi sommaire – tel est le sujet de *Caridad*. Le point de vue est assez bas, si bien que ce coin de terre porte des cadavres en ligne d'horizon. Ce « détail », avant tout autre, donne – dans cette planche comme dans tant d'autres – la dimension de la vision de Goya : la terre *est* couverte de cadavres, le monde *est* catastrophe. Le noir absorbant qui était, *Désastre 26*, en haut à gauche derrière les condamnés est désormais en bas à droite devant les cadavres, il signifie la fosse, la crevasse où les vivants s'attèlent à faire basculer les morts. On compte six morts, sept si l'horizon à droite est un ventre et une jambe, et quatre vivants, dont trois seulement s'échinent à la besogne.



Caridad

Ces morts sont nus, alors que toutes les traditions civilisées les habillent ou les parent. Peut-être ont-ils été dépouillés par leurs meurtriers. Ils s'entrecroisent en bouquet d'académies acrobatiques, trop raides, trop lourds, trop flasques, accouplés sans grâce avec ceux qui cherchent à les faire disparaître une seconde fois. Ils incarnent (?) une ultime résistance de la chair morte à sortir de notre espace, de notre vue. Il faut « se débarrasser »,

³ Musée du Prado, Madrid, 1814.

hors de toute psychologie, de tout attachement. Goya fait émerger le grotesque, c'est-à-dire ce qu'il y a de désaccordé dans le pathétique. L'un cherche à courber « son » cadavre en dépit de la colonne vertébrale, le cadavre voisin « plonge », sous une poussée réussie, avec un enthousiasme natatoire hallucinant. Morts et vifs liés dans l'effort forment un étrange monstre floral au ras de l'horizon, au bord du gouffre.

Le cinéma – pour ne faire référence qu'au monde de l'art – nous a familiarisés avec le poids rebelle et hostile des cadavres (cf. la scène de *Frenzy* d'Alfred Hitchcock, qui se déroule dans un camion de pommes de terre, quand le meurtrier s'acharne à récupérer sur la victime la preuve de sa culpabilité). Toutefois du « grotesque léger » de Hitchcock au pathétique légèrement grotesque de Goya, il faut d'abord admettre le sarcasme grinçant du titre : *Caridad*. Est-ce le dernier bienfait que les vivants peuvent rendre aux morts, et surtout à eux-mêmes en se débarrassant de leur présence pourrissante ?

De là, notre mémoire visuelle reviendra inéluctablement à un passé plus proche, rarement artialisé. Je pense évidemment au poids énorme en nous, et sur nous, des clichés de cadavres amoncelés dans les camps de concentration, parfois filmés, où la matière humaine des corps squelettiques est manipulée, où des engins la « traitent » pour la faire disparaître. Chacun sait que les charniers ne se sont pas arrêtés en 1945, qu'ils se sont systématisés et mondialisés. Des pelleteuses épargnent aujourd'hui aux bourreaux de se salir plus.

Ces gravures ont été publiées pour la première fois en 1863, l'année de l'*Olympia* de Manet et du Salon des refusés. Le scandale ouvert par les *Désastres* fut moins ponctuel. Cependant, si le christianisme, religion de supplicé, nous a familiarisés avec le traitement des cadavres, peu d'artistes avaient été aussi laïcs dans l'absence de ménagements (euphémisme, s'il en est) des vivants pour les morts. Mais l'expérience contemporaine rattrape Goya. D'où le poids qu'il a acquis.

***Populacho* (« Populace », *Désastre 28*) et *Lo merecía* (« Il le méritait », *Désastre 29*)**

Les deux gravures *Populacho* et *Lo merecía* traitent du même phénomène. La guerre civile se développe en conséquence de la guerre à plus grande échelle qui sévit, compliquant encore la conjoncture. Or, les pouvoirs, anciens et récents, aiment clarifier le fait de guerre. Un peuple en combat un autre ; un peuple élimine les coupables d'un autre peuple innocent ; la nation fait bloc ; il y a des traîtres. Tout cela est un peu vrai et complètement faux, mais ni les discours des pouvoirs ni les œuvres de commande ne s'écartent volontiers de ces représentations truquées. Si l'on caricature un peu les choses, il y aurait deux types de victimes : certaines sublimes, et d'autres qui – en un sens – n'auraient pas volé leur sort. Pourtant si l'on y regarde d'un peu plus près – sans l'aveuglement qui brouille les lignes hier comme aujourd'hui –, toute guerre est une guerre civile (entre hommes, veux-je dire) et aucune ne respecte d'autre règle que celles, aberrantes, de la destruction. Chaque conflit met à nu les antagonismes. *Populacho*, par son titre, exprime le mépris : les gens qui s'acharnent sur un – probable – traître (à quelle cause ?) ne méritent plus, pour Goya, d'appartenir au *pueblo*. Tout le XIX^e siècle s'est tourmenté pour identifier et distinguer le peuple de la plèbe, de la populace, sur les voies d'une rationalité assez manichéenne, mais rassurante.

Le probable *afrancesado* (partisan de Joseph Bonaparte) est tué à coups de bâton – s'il n'était déjà mort. On l'a empalé, soit tué et humilié. La forme de son corps demi-nu commence à se perdre. Dans une ellipse spatiale sur la gauche, le voyeurisme se conjugue au sadisme : Goya donne au « public » un air de satisfaction repue.

La planche 29 suit logiquement la précédente, l'imparfait du titre (*merecía*) servant de faire-part justificatif. Goya a tracé ici une métaphore grotesque : les vengeurs sont attelés à leur crime purificateur, un comparse pousse l'illusion agraire en levant son bâton comme pour stimuler l'attelage, mais c'est au cadavre qui tient lieu de charrue qu'est promis un coup de plus. Comme dans la planche 28, l'assistance est sur les talons des acteurs, elle occupe, au ras

du sol, selon un effet grossissant de contre-plongée, toute la ligne d'horizon, irrémédiable et obsédant soutien humain à un des paroxysmes courants dans les guerres qu'on dit civiles !

Dans les deux planches, le trait de Goya a quelque chose d'approximatif, de désinvolte, comme arraché, bien moins médité et décidé que celui des *Caprices*.

Lo merecía offre une terrible, car implacable, allégorie de l'humanité, comme creuset d'exploitation, et ce d'autant que la corde à traîner les cadavres est prolongée jusqu'au bord droit de l'image, postulant d'autres bourreaux victimes de leur aveugle rage.

Ici encore, nous avons, en retour de mémoire, les scènes de « justice » spontanée enregistrées à foison dans les dernières semaines de la seconde guerre mondiale, entre autres.

***Estragos de la guerra* (« Les ravages de la guerre », *Désastre 30*)**

Sous le titre, *Estragos de la guerra*, très proche de celui du recueil, Goya amène l'une des images les plus surprenantes des *Désastres*, qui montre ce en quoi la guerre change les gens. Dans une écriture et un accomplissement technique particulièrement serrés, c'est une chute des corps dans l'enfer terrestre qu'il met en scène. On distingue deux hommes et deux femmes ; en s'écrasant sur le sol, les têtes se tordent, les corps s'enchevêtrent, s'ouvrent comme fruits mûrs. L'érotisme d'abandon dans la mort nous offre un corps féminin désirable. Dans cette position, le viol ici ne viendra que du regard, mais la signification de l'image est bien de cet ordre : des êtres humains sont violemment dé-logés et précipités par une explosion, leur monde, leur « lieu de vie » (comme on dit maintenant) s'effondre avec eux ; ils n'ont pas été abattus, tout s'écroule avec eux et les écrasera. Le faux effet d'instantané que produisent le dessin, et plus encore l'eau-forte, rend l'imprévisible de la scène invraisemblable par le fauteuil qui plane en oblique en haut à droite. Dérision des objets familiers.



Estragos de la guerra

Comme dans le *Désastre 27* mais différemment, le bouleversement du quotidien, arrêtant brusquement les vies, présente les corps en désordre, au moment où les êtres ne les maîtrisent plus. On découvre ce que signifie exactement subir, être victime.

Derrière le feston catastrophique des corps, Goya a construit, dans les hachures rageuses de l'eau-forte, une architecture défaite de poutres disloquées, une sorte d'esquisse de milieu à la Anselm Kiefer qui, dans une théâtralité barbare, a associé avec tant d'efficacité obsessionnelle le bois et le souvenir de l'oppression nazie.

La raison pour proposer cette référence à un artiste allemand tient en ceci : dans les *Désastres*, Goya a construit très peu de décors. Cette ascèse constitue son système visuel et sa

méthode pour faire sens. Il s'agit de traiter plastiquement les antagonismes fondamentaux dans une conjoncture qui, en tirant force des ellipses sur le détail documentaire, est référée solidement, dans les grands traits, au conflit entre Français et Espagnols, ainsi qu'entre Espagnols. Dans la planche 30, les éléments d'une civilisation urbaine sont fortement présents et actifs (dans la chute et l'écrasement) : les maisons finiront ce que l'explosion a commencé.

Or Kiefer a imposé la présence de cages optiques de bois qui évoquent un ordre construit, une clôture où se développe un imaginaire. Goya, lui, institue que le Jugement dernier survient n'importe quand entre hommes, que la chute ne doit rien à une faute, que ce n'est pas un dieu qui punit. Il renverse les jugements derniers en injustice qui tue à tout moment et qui marie le désirable au périssable. Et Kiefer aujourd'hui a rebâti la cage des aliénations et des supplices.

Il n'y a pas de crescendo dans les *Désastres de la guerre*. L'ensemble se réfère de plus ou moins loin à une histoire que l'œuvre ne raconte ni n'analyse et, si l'on veut, à une condition humaine dont, à l'heure où ceci est écrit, on peut dire que seule s'améliore la connaissance des horreurs qui la scandent, seule s'étend la conscience du scandale, mais nullement la résolution d'y porter remède.

Goya a saisi cette conjoncture en une succession de raccourcis, de condensations plastiques ponctuées de propos laconiques. Sa modernité est aussi dans la manière de penser.

A ceux qui se demandent ce qu'est la guerre moderne, on ne répondra pas ici par des critères techniques, trop évidents. La cruauté n'a progressé que sur l'échelle du quantitatif. Chacun connaît cette image idéale de la guerre « médiévale » ou « Renaissance » où, paraît-il, quelques professionnels se combattaient à la bonne saison et soucieux de respecter les règles, de ne détruire ni le matériel ni les hommes, de gagner quelques écus en faisant des prisonniers riches. Vérité très partielle, sœur de complaisant leurre.

A vrai dire dans la guerre, rien n'est vraiment moderne (et non pas nouveau) que la perception désacralisée que l'on peut s'en faire ; à savoir qu'elle est toujours totale, du moins totalement destructrice et humiliante pour ceux qui la font ou la subissent, qu'il n'y a guère de héros, que personne n'en sort grandi, et que les faibles pâtissent plus gravement encore en période de conflit qu'en temps de paix. De ce point de vue, Goya projette jusqu'à nous une vision non-folklorique et moderne de la guerre : toutes les guerres ont de « *Fatales conséquences* ».

Le temps de guerre fait que l'on se demande si la guerre ne durera pas toujours, si elle n'est pas l'état « naturel » : *homo homini lupus*. Il accentue une temporalité intense, il met en branle les limites de définition de l'humain. C'est ce que j'essaierai de montrer en analysant quatre planches des *Désastres*, prises non plus en séquence, mais selon un choix synthétique.

Quatre Désastres : *Yo lo vi, Ya no hay tiempo, ¡Grande hazaña ! ¡Con muertos !, Enterrar y callar*

Yo lo vi (« Je l'ai vu », *Désastre* 44) n'est sans doute pas l'une des planches les plus fortes, d'un point de vue formel. Cette petite foule qui s'apprête à fuir est calée, selon un schéma narratif classique, par des figures de premier plan menant la pantomime de l'épouvante avec raideur. Le paysage qui, pour une fois, compose l'arrière-plan n'ajoute rien aux effets : il desserre la conjoncture, alors que Goya presque toujours concentre par l'ellipse spatiale. Mais c'est précisément par cette banalité figurative que la planche gagne en puissance évocatrice. Une petite troupe de *campesinos* est sur les pistes de l'exode, SAISIE d'effroi. Goya écrit qu'il a vu cette scène, et la présence du danger – que certains voient, d'autres pas – se met à jouer selon un mécanisme de **contagion**. Le malheur qui planait sur les victimes SURVIENT, se répand. Selon une symbolique populaire et, du coup, pathétique, Goya a figuré au premier

plan les éléments vraisemblables d'une famille : l'homme, tout en donnant l'alarme, prend la fuite, tandis que la femme a d'abord le réflexe de récupérer son enfant...

J'ai retenu ensuite *Ya no hay tiempo* (« Il n'est déjà plus temps », *Désastre* 19), parce que la dramaturgie y impose un autre suspens angoissant et décisif dans le cycle de l'oppression et du massacre. Face à face au centre du plan un soldat français sabre en main et une femme jeune, intense, dense et pleine de vie comme Goya les fait, dansent une mise à mort. Elle est acculée, le dos à une ruine, flanquée d'une autre femme agenouillée et d'un autre soldat lui aussi sabre en main. A ses pieds un homme déjà mort, renversé à terre comme dans le *Tres de mayo*, frère de tous ceux qui, chez Goya, aplatis en anamorphose, épousent la terre en « mordant la poussière ». Le regard de la victime centrale a l'urgence affolée et lucide du dernier moment.



Ya no hay tiempo

Mais il y a pire et plus dans le pouvoir de la scène : dans un groupe à gauche, un autre militaire s'empare d'une femme avec des intentions évidentes ; avant la mort, il y aura viol, à n'en pas douter. Le rendu de cette scène a, à mes yeux, quelque chose d'hallucinant, comme dans cette séquence de ralenti où le triste héros de *Los Olvidados* de *Luis Buñuel* aperçoit en rêve sa mère disparue. D'une part, le désir est présent – même s'il est en l'occurrence brutal –, car Goya ne renonce pas aux rondeurs éclatantes des seins, qu'il excelle à tourner. D'autre part, devant l'homme désarticulé qu'il vient d'abattre, le soldat central qui donne la profondeur du groupe tient cette pause gauche et avantageuse, comme un ours de foire, ivre de son triomphe qui adossera le sexe au meurtre.

Ya no hay tiempo joue, au sens étroit, sur la survie des victimes, et au sens large, bien sûr, sur la conjoncture espagnole. Le suspens est donc maintenu.

Dans la série, *¡Grande hazaña ! ¡Con muertos !* (« Grand exploit ! Avec des morts ! », *Désastre* 39) frappe d'autant que, dans les faits de guerre en général, comme d'ailleurs aussi dans les crimes, les sévices infligés aux victimes déjà tuées apportent encore un surcroît d'inhumanité. L'acharnement sur la victime désormais hors d'état de nuire – à supposer qu'elle ait été dangereuse – fascine et déconcerte. S'agit-il d'un rituel, d'une symbolique qui, du moins pour la castration, est parfaitement claire ? L'anthropologie nous a appris à ne pas condamner les pratiques des Jivaros, des Dayaks, d'autres peuples que l'on n'appelle plus primitifs. Soit. Mais, pour éviter le politiquement correct, ces pratiques symboliques d'exposition n'ont pas le même sens dans des civilisations où elles ne signifient que

régression à la barbarie : si le christianisme est une religion de supplicé, c'est sur l'intolérable du supplice qu'il a, apparemment, gagné son aura d'humanité.

Le *Désastre* 39 fait groupe avec huit autres épisodes d'exécution, dont certains avec mutilation (planche 37, par exemple). Comme il avait l'avait fait auparavant en montrant un corps mutilé transpercé par l'arbre où il a été empalé, Goya associe encore l'arbre et les corps martyrisés. Deux cadavres sont ligotés tête-bêche. Ils ont été châtrés. Un troisième est pendu tête en bas, surcroît d'humiliation. Les bras et la tête, séparés, sont « rangés » à côté. Boucherie. Ce « soin », l'effet incongru d'un arbre décoré – après avoir, lui aussi, été amputé de branches inutiles au rituel – éloignent de toute tolérance ou compréhension anthropologique. Les actes violents sont parfois « compris » comme impulsions ; mais plus le comportement dénote de la « méthode » (Eichmann était un bourreau minutieux, rappelons-le), moins on admet appartenir à la même tribu que les opérateurs. Goya a sans doute voulu signifier cela par le fini, le détaillé du feuillage et des anatomies. Ce qui est fait à froid à ces corps refroidis doit être bien visible, comme un boucher doit savoir trancher net, avant que la marchandise ne soit exposée en vitrine !



¡Grande hazaña! ¡Con muertos!

Ajoutons – ce qui inscrit plus profondément encore la différence de la pratique artistique parmi les activités humaines – que les trois cadavres plus ou moins tronçonnés sont parents des figures d'académies, des moulages de fragments traînant dans les ateliers, grinçant retour de l'art vers la vie, de la vie vers la mort, du tout vers les parties. La guerre dé-fait, mais Goya fait.

Pour refermer cette analyse, voici une image plus accablante encore peut-être, par ce qu'elle pointe le moment de la plus grande résignation.

Avec *Enterrar y callar* (« Enterrer et se taire », *Désastre* 18), l'essentiel est pesanteur, écrasement. Prise en contre-plongée, une portion de terre est jonchée de cadavres nus (donc « traités » après massacre). Derrière un repli de terrain, d'autres cadavres. A gauche, pathétiques et dérisoires, pointent des pieds, et seules les lois de la perspective nous privent du cadavre attendant, et peut-être d'autres encore.



Enterrar y callar

Si l'on cédait à une mode de mythification, on verrait en ce couple qui semble pleurer, les derniers spécimens d'une communauté anéantie. Mais Goya, que le mythe par ailleurs séduit sans doute, n'est pas si simplificateur. Les attitudes ici sont moins définitives, exemplaires, qu'elles ne suivent une postulation mythique. Et si ce couple où l'un s'adosse à l'autre avait d'abord à se moucher le nez ? Les cadavres puent dans les charniers ; ils punissent ainsi les vivants, tout en prolongeant leurs reproches à leur égard. Verser des pleurs ? Se boucher le nez ? Les deux sont compatibles, et la simultanée constitutive du figuratif y trouverait sa coutumière richesse. Le grotesque dépasse le pathétique en montrant combien les gens sont comme distraits par leur faiblesse, devant les outrages infligés à leurs sens.

Bien d'autres images, bien d'autres aspects auraient pu être approchés dans un ensemble qui ne dépasse pas que l'auteur de cet article. Goya lui-même a voulu que dans le recueil s'affirme une hétérogénéité où les désastres de la guerre, où le sort historique et social des victimes ne remplissaient pas toutes les cases d'un jeu de l'oie mortel. Le « deuxième Goya », celui d'après la maladie et la crise de 1793, le sourd devenu voyant, combine, mais sans l'esprit de système d'un Füssli, les registres du réel et de l'imaginaire – fantastique. C'est ainsi que la condition harcelée des humains peut être symbolisée par un énorme vautour⁴ – qu'une masse groupée s'efforce d'écarter à la fourche –, ou par une bête énorme et informe⁵, gavée à tel point d'humains, qu'elle en vomit le surplus.

Le néant des espérances de Goya se traduit dans la planche 69, *Nada. Ello dirá* (« Rien. C'est ce qu'il dira »). Il est figuré par une image qui nous met en communication immédiate, nous, contemporains de l'après-XX^e siècle, avec l'œuvre de Zoran Music, et avec toutes les visions de charniers que notre terre ne cesse d'inhumer puis d'exhumer. Un cadavre en voie de transformation, d'effacement tient dans ce qui reste de sa main droite ce texte du néant, les quatre lettres de NADA.

Avec les *Désastres de la guerre*, trois phénomènes sont mis en relation.

1. La Guerre de Libération est d'un type nouveau, par la conflagration *in situ* et par le choc dans les consciences entre un soulèvement populaire et le tarissement des idéaux révolutionnaires, transformés en impérialisme. On pouvait refuser les Lumières si elles brûlaient gravement. Léopold Hugo, le général, loyal à son empereur mais républicain constant, évoque dans ses *Mémoires* : « de simples laboureurs, des artisans ignorés qui

⁴ Cf. *El buitre carnívoro* (« Le vautour carnivore », *Désastre* 76).

⁵ Cf. *Fiero monstruo* (« Monstre féroce », *Désastre* 81).

n'avaient point participé aux horreurs des Bourbons [...] s'armaient pour défendre des principes qu'ils ne connaissaient peut-être que par les vexations de leurs ministres, mais auxquels ils avaient voué leur foi. »⁶

La conscience des horreurs insoutenables d'une guerre sans nom, parce que sans règles, tend à ôter toute légitimité à la guerre et ne laisse que des victimes à divers titres. La guerre de libération d'Espagne est un portail flamboyant pour accéder à l'époque contemporaine.

2. Goya est pleinement engagé dans la complexité contradictoire du phénomène. « On ne pouvait supporter cela », dirait-il à peu près, mais, après 1814, « il n'y a pas de solution ». Lui, seul, renonçant au rococo de sa jeunesse, résistant aux tensions raides de l'« art régénéré » (et pourtant, il admire David, et sans avoir vu son Marat !), se fraye un chemin par une iconographie assez populaire sans être populiste, prenant tous les styles à contre-pied. Sa démarche – si l'on pense à l'ensemble des gravures – déborde le réel, même halluciné et, comme souvent, incroyable, pour intégrer le fantastique (on ne connaît pas un continent sans sillonner les océans qui l'entourent).

3. Sans cependant régresser au statut de « modèle », c'est par les *Désastres* que Goya devient un repère – Baudelaire disait un « phare » – dans les tempêtes contemporaines. André Malraux, dans son « Saturne »⁷ écrit, avec, j'imagine, l'esquisse d'un sourire : « Goya est un prophète : mais il ne sait pas exactement de quoi ». Ce propos ne fait pas seulement écho au texte du Frontispice des *Désastres* : « *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* » (Tristes pressentiments quant à ce qui doit advenir). Pour nous en 2006, les prophéties rétrospectives sont vraiment trop aisées, comme tous les topos sur la misère humaine. Tout n'est pas triste dans ce qui adviendra parce que se situer hors de la sphère du sacré, c'est échapper aux idéologies de certitude (positive ou négative) ; c'est, entre autres, aller là où l'art mène, essaye d'aller, où l'on peut le suivre à ses risques – mais sans trop de périls –, au-delà du bien et du mal.

⁶ Général Léopold Hugo, *Mémoires*, 3 vols in8°, Ladvocat, 1823, p. 263, in Aymes, Jean-René, *L'Espagne contre Napoléon : la Guerre d'Indépendance espagnole 1808-1814*, Paris, Nouveau monde éditions, Bibliothèque Napoléon, 2003, p. 70.

⁷ Malraux, André, « Saturne. Le destin, l'art et Goya », in *Ecrits sur l'art*, Paris, 1950 ; pour l'édition de référence : Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004.