

Pris au piège

Le motif de l'enfermement chez Goya

MAUD LE GUELLEC

(Université Lille III)

Résumé. Parmi les caractéristiques de l'œuvre de Goya qui font son originalité esthétique et qui portent son engagement politique, on peut relever son obsession pour le motif de l'enfermement. En privant ses personnages de la possibilité de résister, de fuir, ou même de se tenir debout dans des lieux toujours plus confinés, il donne à voir leur impuissance et dénonce l'inhumanité des combats, des prisons et de l'existence même. En obligeant le spectateur à pénétrer dans cet étouffant huis clos, il s'assure en outre de l'efficacité de son discours.

Mots-clés. Goya, XVIII^e siècle, Lumières, Guerre d'Indépendance, enfermement, prison, victime, fuite

Abstract. Among the distinctive features of Goya's work that allow his originality as an artist and sustain his political commitment is his obsession for the notion of imprisonment. While excluding for his characters the option of withstanding, going away or even standing up in places always more confined, he exposes their lack of power and condemns the inhumanity of battles, jails and of existence itself. And he forces the spectator to enter this suffocating and out of exit space to make sure his speech will be heard.

Keywords. Goya, Eighteenth century, the Enlightenment, Spanish war of Independence, imprisonment, jail, victim, run away

El Dos de mayo et *El Tres de mayo*, réalisés par Goya au sortir de la Guerre d'Indépendance, s'opposent en bien des points. La lumière timide du jour du premier tableau laisse place, dans le second tableau, à la nuit la plus noire. À une scène de combat succède une scène d'exécution. Les coups portés avec furie et les corps à corps acharnés donnent au *Dos de mayo* des allures de chaos infernal : on pourrait presque entendre les cris des assaillants, les râles des mourants et les hennissements des chevaux pris dans la bataille. Le *Tres de mayo*, au contraire, semble dominé par un silence glacial et les soldats français, masse anonyme d'une rigidité absolue, imposent au tableau une impression d'immobilisme. Mais ces contrastes n'empêchent en rien les résonances. Les cadavres du premier plan, notamment, créent une continuité morbide d'un tableau à l'autre. Le décor madrilène de l'arrière-plan, entre ancrage et indéfinition, induit quant à lui une continuité spatiale. Enfin – et c'est ce qui nous intéresse ici – *El Dos de mayo* et *El Tres de mayo* donnent tous deux à voir des victimes

prises au piège. Les mamelouks et le dragon de la garde impériale sont ainsi encerclés par le peuple espagnol : si les attaques principales se déroulent sur leur droite, d'autres assaillants les prennent en joue par la gauche, tandis que la foule bloque toute possibilité de repli. C'est au tour des Espagnols d'être ensuite acculés : la colline contre laquelle l'armée française les a adossés sert ainsi de poteau d'exécution, en empêchant tout mouvement de recul ou de fuite. Rien ne saurait les soustraire au sort qui les attend.

Or ce thème de l'enfermement dépasse largement le cadre de ce seul diptyque – aussi célèbre et réussi soit-il – pour revenir sans cesse dans l'œuvre de Goya après 1792, notamment, et, plus encore, après 1808. Avant la maladie qui le laissera sourd, avant que la crise de l'Ancien Régime ne soit irrémédiable, avant que n'éclate la Guerre d'Indépendance, les scènes en plein air, les larges horizons et les lointaines perspectives ne manquent pas. Il suffit de penser au *Baile a orillas del Manzanares*, à *La pradera de San Isidro* ou aux tableaux des quatre saisons – tous réalisés pour le Palais d'El Pardo – pour s'en convaincre. Mais au-delà des différentes séries des *cartones para tapices*, les lieux ouverts et aérés se raréfient et s'ils ne disparaissent pas complètement – songeons à la *Procesión en Valencia*, réalisée pourtant pendant la guerre –, ce sont les lieux clos qui envahissent tableaux, gravures et dessins de Goya. L'horizon se ferme, les points de fuite disparaissent, l'espace se resserre.

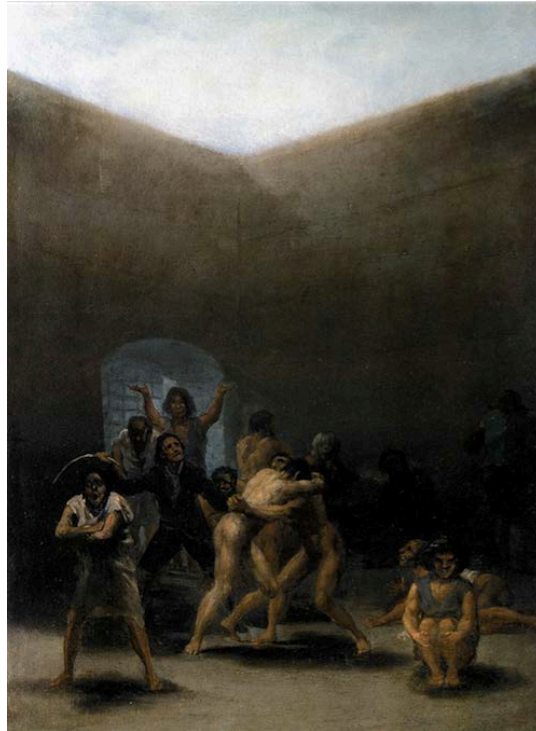
Et cette obsession n'est pas seulement esthétique. S'intéresser aux victimes, de quelque camp qu'elles soient, comme le fait Goya dans *El Dos de mayo* et *El Tres de mayo*, dépeindre l'inexorabilité de leur situation, c'est en effet assumer un certain message politique. C'est se dresser face à la barbarie : celle de la guerre, mais pas seulement, car le motif de l'enfermement dépasse les seules limites du combat militaire pour envahir d'autres sphères. Ce sont les différentes facettes de ce motif, porteur d'un engagement de l'artiste vis-à-vis de son temps, que je me propose de mettre en lumière dans cette étude.

L'univers goyesque ou le règne du huis clos

Avant d'explorer plus avant les implications militaires de cette thématique, j'aimerais commencer par évoquer l'enfermement dans son sens le plus littéral : celui de l'emprisonnement. C'est là un aspect de l'œuvre de Goya que les brillantes analyses de Lucienne Domergue sur la condamnation par l'artiste d'une justice répressive ont déjà mis en

valeur¹ mais je me propose, modestement, de reprendre une partie de ses réflexions au prisme de ce seul thème du huis clos, tout en rajoutant quelques exemples.

Parfois, les personnes que l'on trouve prisonnières de ces espaces clos sont des malades – qu'ils soient fous ou pestiférés – que la société veille à tenir à l'écart du reste de la population.



Francisco Goya, *Corral de locos*, 1793-1794, huile sur fer-blanc, 43 x 32 cm, Meadows Museum (Dallas)

Dès 1793-1794, Goya inclut ainsi dans la série de petits tableaux sur fer-blanc qu'il envoie au vice-protecteur de l'Académie de San Fernando, Bernardo de Iriarte, une scène d'emprisonnement – à laquelle il dit avoir assisté. L'espace représenté n'est pas à proprement parler fermé, puisqu'on est ici dans le patio d'un asile d'aliénés et que le ciel domine le tableau, éclairant ainsi certains des personnages, dont l'ombre se reflète sur le sol. Mais aucun des fous ne dirige son regard vers cet espace de liberté, illusoire. Ils ne s'y trompent pas : entassés comme ils le sont dans cette impasse aux murs hauts et épais, ils ne peuvent qu'accepter leur sort. Tout au plus peuvent-ils espérer capter un regard extérieur : le nôtre.

¹ Voir notamment Lucienne DOMERGUE, *Goya. Des délits et des peines*, Paris, Honoré Champion, 2000 et Lucienne DOMERGUE, « Goya y el universo carcelario », *Congreso internacional. Goya. 250 años después. 1746-1996*, Marbella, Museo del grabado español contemporáneo, 1996, p. 97-110.



Francisco Goya, *Casa de locos*, c. 1808-1816, huile sur toile, 45 x 72 cm, Real Academia de San Fernando

L'un des tableaux de la collection du banquier Manuel García de la Prada, réalisés pendant la Guerre d'Indépendance ou peu après le conflit, présente une scène similaire. Des fous, entassés dans un espace exigu, sont montrés en proie à leurs délires : déguisé ou non, debout, assis ou allongé, chacun donne à voir qui il croit être et quelle est la nature de sa folie. Si la brutalité du corps à corps que l'on voyait au centre du *Corral de locos* disparaît, chacun étant ici isolé dans son hallucination, l'espace dans lequel les fous sont regroupés se referme dangereusement. Le ciel n'est plus visible qu'à travers une fenêtre à barreaux et la lumière qui éclaire la scène, quoiqu'intense, ne parvient pas à éliminer les zones d'ombre qui s'imposent de part et d'autre de la pièce. Les hauts murs droits du patio ont laissé place ici aux arches voûtées qui caractériseront bien souvent les huis clos de Goya. Ce sont ainsi ces mêmes voûtes et ce même éclairage insuffisant que l'on retrouve dans un autre tableau, faisant état de l'emprisonnement d'un autre type de malades : *Hospital de apestados*. La lumière maladive qui règne ici, l'état d'abattement des pestiférés allongés à même le sol dans une promiscuité imposée transmettent l'impression d'un air totalement vicié. Les malades ne sont plus que des silhouettes, des formes qui se détachent difficilement d'un amas de couvertures. Ils n'ont plus ni visage, ni identité.



Francisco Goya, *Hospital de apestados*, c. 1808-1812, huile sur toile, 32 x 57 cm, collection Marqués de la Romana (Madrid)

La plupart du temps, cependant, ce sont de véritables prisonniers que Goya représente. La série des peintures sur fer-blanc inclut ainsi, outre le *Corral de locos*, un *Interior de prisión*. La série de tableaux du Marqués de la Romana inclut à son tour, outre l'*Hospital de apestados*, un autre *Interior de prisión*.



Francisco Goya, *Interior de prisión*, 1793-1794, peinture sur fer-blanc, 42.9 x 31.7 cm, The Bowes Museum (Royaume-Uni)



Francisco Goya, *Interior de prisión*, c. 1808-1812, huile sur toile, 40 x 32 cm, collection Marqués de la Romana (Madrid)

Dans ces deux tableaux, si semblables dans leur thématique que la critique leur a souvent attribué le même titre, on retrouve les tonalités sombres et les postures avachies des

prisonniers. Les deux tableaux sont néanmoins très différents. Le premier reprend des éléments présents dans les œuvres précédentes – voûte encore plus accentuée ici, nombre important de personnages, isolés les uns des autres et vêtus de simples guenilles –, et y ajoute un élément propre à l'univers de la prison : l'omniprésence des chaînes. Les chevilles et les poignets des prisonniers sont ainsi lourdement entravés : à l'impossibilité de sortir de ce lieu s'ajoute celle de bouger. Dans le second tableau, aucune menotte n'est visible aux yeux du spectateur. Et seules deux des femmes présentes dans le cachot – la protagoniste, au premier plan, et la vieille femme qui semble endormie sur sa chaise, dans l'obscurité de la partie gauche du tableau – semblent réellement prisonnières. Les autres femmes, lancées dans une conversation des plus animées, viennent-elles assister la jeune femme ? Mais les postures des deux condamnées suffisent à traduire tout leur abattement, et les jeux de clair-obscur comme l'attention portée aux plis du châle de la protagoniste invitent le spectateur à prendre fait et cause pour ces prisonnières.

À leur tour, les collections de gravures et les albums de dessins pénètrent souvent à l'intérieur des cachots. Dans les *Caprichos*, mis en vente en 1799, on peut dénombrer au moins trois scènes carcérales. Si l'estampe 49 (« Duendecitos »), clairement caricaturale, correspond à un propos et à une esthétique un peu à part, les gravures « Porque fue sensible » et « Las rinde el sueño » reprennent à leur compte les motifs des peintures évoquées précédemment. L'éclairage souffreteux de la lanterne de la première, les rayons du soleil qui pénètrent timidement par la porte à barreaux de la seconde, la position, tête baissée, de celle que l'on suppose être une femme adultère et de celle qui semble avoir été emprisonnée pour prostitution traduisent la difficulté de leur sort.



Capricho 32, « Porque fue sensible »



Capricho 34, « Las rinde el sueño »
©Trustees of the British Museum



Capricho 49, « Duendecitos »

À la même époque, une gravure isolée reprend cette même thématique : *La prisionera*. Ici, les détails sur la matérialité de l'univers carcéral sont plus nombreux : la porte du cachot est clairement représentée, les chaînes qui lient les pieds de la jeune fille aux murs ainsi que l'anneau accroché au-dessus d'elle – destiné, peut-être, à des sentences plus sévères – sont dessinés avec précision, tout comme l'est la cruche que l'on a apportée à la prisonnière pour qu'elle se désaltère ou bien pour qu'elle se lave. C'est ainsi un espace plus éclairé et plus propre qui est donné à voir mais la jeune femme, elle, se trouve esseulée, écrasée par la hauteur de ce plafond et par les arcs de pierre qui se croisent au-dessus d'elle. Ses pieds sont entravés, à la différence de ceux de la jeune femme de « Porque fue sensible ». On ne saurait dire si elle dort ou si elle se lamente sur son triste sort, mais le fait qu'elle soit recroquevillée sur elle-même et que son visage trouve refuge au creux de ses bras renforce l'impression de fragilité qu'elle dégage.



Francisco Goya, *La prisionera*, c. 1797-1798, gravure

Par la suite, au cours du conflit qui oppose l'Espagne à la France et dans les années immédiatement postérieures, trois gravures dépeignent à nouveau des situations d'emprisonnement².

² Il existe un dessin préparatoire pour chacune de ces estampes, ainsi qu'un quatrième dessin préparatoire qui n'a pas donné lieu à une gravure.



*La seguridad de un reo
no exige tormento*



Si es delincuente que muera presto



*Tan bárbara la seguridad
como el delito*

©Trustees of the British Museum

Ces trois gravures, intégrées à l'exemplaire des *Desastres de la guerra* que Goya offrit à Ceán Bermúdez, détonnent dans un ensemble essentiellement composé de scènes extérieures. D'ailleurs, elles ne figureront pas dans la collection lorsqu'elle sera publiée – pour la première fois – par la *Real Academia de Bellas Artes*, en 1863. La timide lueur qui éclairait les cellules des *Caprichos* laisse place ici à une plus grande obscurité, tandis que l'espace se resserre encore autour de ces trois corps entravés par des fers qui semblent démesurés, contraints à se contorsionner pour survivre dans un cachot toujours plus étroit. Les postures des prisonniers, d'ailleurs, valent davantage par leur expressivité que par leur réalisme : dans la première gravure, notamment, c'est toute la fragilité de cet homme qui transparaît à travers l'instabilité de sa position. Est-il en équilibre – impossible – sur ses talons, ou son dos est-il calé contre un pan du mur ? Qu'importe, son recroquevillement dit son abattement. Et cette position mi-assis mi-debout à laquelle sont contraints les condamnés incarne la torture à laquelle ils sont soumis. Une torture explicitement dénoncée par les légendes des gravures : tandis que *La seguridad de un reo no exige tormento* expose le rejet de Goya vis-à-vis d'une telle pratique, *Tan bárbara la seguridad como el delito* lui permet d'accuser la justice de son temps de sauvagerie et *Si es delincuente que muera presto* montre à quel point cette soi-disant justice est inhumaine, puisque la mort même serait un sort plus clément.

Les scènes collectives des tableaux ont ainsi laissé place, dans la plupart des gravures, à la solitude de chaque prisonnier. Un isolement qui vient renforcer l'idée que ces condamnés sont complètement coupés du monde et dont Goya rend compte par le dénuement le plus complet des lieux qu'il représente, comme le souligne Lucienne Domergue :

C'est l'isolement cruel que l'artiste a voulu nous faire saisir ainsi que le vide sensoriel : murs suant l'ennui, lumière chiche, éléments architecturaux symboliques (ouvertures à barreaux, poutres et montants de bois des installations de torture) ou épurés, voire indigents (quelques marches, une rampe d'escalier, l'arc d'une porte close, d'un soupirail)³.

Ils n'ont ainsi aucune autre alternative que d'attendre indéfiniment. Attendre un procès et une libération – peut-être – ou – plus certainement – une exécution. Ou attendre qu'une mort « naturelle » les soustraie à ces cachots insalubres.

L'album C, enfin, fait la part belle à l'univers carcéral à partir de l'estampe 93, « Por casarse con quien quiso ». Ici aussi, chaque prisonnier est isolé. Parfois, ils sont représentés dans un espace abstrait : les parois, les grillages, les voûtes ont disparu, et ne restent que le condamné, ses chaînes et les instruments disposés pour le faire céder. L'accent est alors mis davantage sur la torture et sa condamnation que sur l'enfermement à proprement parler. C'est le cas, par exemple, de la représentation de Galilée (« Por descubrir el movimiento de la tierra », C 94) ou du dessin « ¿Por liberal? » (C 98). Ailleurs, on retrouve les pierres et les murs oppressants des cachots, la lumière qui s'introduit parfois difficilement à travers les barreaux des fenêtres, et l'encre de chine et le sépia permettent à Goya d'inonder ses dessins – comme ses tableaux et ses gravures – de ténèbres. Parmi les plus parlantes, on peut relever les quatre scènes suivantes :



« No lo saben todos » (C 95)



« No haber escrito para tontos » (C 96)

³ Lucienne DOMERGUE, *Goya. Des délits et des peines, op. cit.*, p. 101.



« Mejor es morir » (C 103)



« El tiempo hablará » (C 107)

Les postures voûtées des différents personnages, l'expression de leur visage et de leur regard reflètent leur plus profond désespoir. Et la très grande similitude des lieux représentés, des jeux de clair-obscur auxquels se livre Goya pour représenter ces espaces que l'on devine souterrains, ainsi que le fait que ces scènes se suivent dans l'album C, nous incitent à y voir une galerie de portraits. Hommes et femmes, jeunes et vieillards, auteurs de crimes politiques, de délits de mœurs ou simplement coupables d'avoir voulu s'exprimer librement : ce sont les visages des différentes victimes d'une répression aveugle que Goya veut nous livrer.

Cette omniprésence des situations d'emprisonnement dans l'œuvre de Goya correspond évidemment à une réalité de l'époque dans laquelle il vit : le pouvoir inquisitorial et le pouvoir absolutiste – notamment après le retour de Ferdinand VII en 1814 – sont ainsi à l'origine de nombreuses condamnations. En outre, la lutte acharnée contre la mendicité donne lieu à la construction de nombreux hospices et hôpitaux pour écarter les pauvres et les infirmes de la rue. Selon Roberto Alcalá Flecha, l'Espagne compte ainsi deux mille cent soixante-six centres de ce type en 1795, regroupant plus de vingt mille lits⁴. D'ailleurs, les *ilustrados* de toute l'Europe, à la suite de la publication de *Dei delitti e delle pene* de Cesare Beccaria (1764) ou de celle de *L'état des prisons, des hôpitaux et des maisons de force en Europe au XVIII^e siècle* de l'hygiéniste anglais John Howard (1777), ne tardent pas à questionner cet univers carcéral, son fonctionnement et les conditions d'emprisonnement.

⁴ Roberto ALCALÁ FLECHA, *Literatura e ideología en el arte de Goya*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1988, p. 412.

Dans ce contexte idéologique, le fait que cet intérêt se traduise dans des œuvres artistiques n'est guère étonnant : les *Prisons imaginaires* du Piranèse, publiées dans leur version complète en 1761, en sont l'illustration. Mais si les prisons du Piranèse sont *d'invenzione*, celles de Goya traduisent la plus sordide des réalités. D'ailleurs le Piranèse – également architecte – se plaît à graver une multitude de détails pour rendre compte d'édifices complexes aux escaliers enchevêtrés, au centre desquels on peine à distinguer quelques silhouettes. Goya, lui, ne s'intéresse nullement aux prisons en elles-mêmes, et à peine aux cachots : c'est l'enfermement dont est victime le prisonnier qui retient toute son attention. Parfois, il est vrai, on relève chez Goya une scène d'emprisonnement porteuse d'un discours positif. Dans *San Hermenegildo en la prisión* (1800), où la noirceur du cachot dans lequel il est enfermé ne fait que mettre en valeur la bravoure et la sainteté du martyr. Dans le dessin de l'album B « San Fernando. ¡Cómo hilan! » (1797-1798, n° 84), où les trois prostituées arrêtées, isolées dans l'hospice de San Fernando et mises au travail de couturière, semblent ravies de leur nouveau sort. Mais en dehors de ces deux exceptions, toutes les scènes carcérales permettent à Goya de dénoncer – avec une partie de ses contemporains – les châtiments inhumains, les peines excessives et les incarcérations systématiques, de prendre le parti du faible contre l'autorité.

Vers l'impossibilité de fuir

Si l'on revient à présent aux champs de bataille, les situations d'enfermement dépeintes par Goya deviennent moins absolues, moins concrètes, mais restent tout aussi tragiques.

Que Goya, dans ses tableaux historiques, marque sa différence face aux représentations classiques est une évidence. Mais sur quoi repose cette originalité que tous lui reconnaissent ? Sur le choix des moments représentés, le cadrage des scènes, l'affirmation de valeurs plus atemporelles et universelles que celles d'une seule guerre et d'une seule nation, entre autres. Mais elle repose aussi sur le fait que Goya s'attarde bien plus volontiers à représenter la victime que le guerrier. L'exaltation traditionnelle du héros laisse ainsi place à un autre type de discours. La figure de l'attaquant s'efface parfois devant celle du résistant, comme dans « No quieren » (*Desastres*, n° 9), où une vieille femme – la mère de la victime ? – s'apprête à poignarder un soldat français, que l'on voit au centre de l'estampe en train d'agresser une jeune Espagnole. La plupart du temps, néanmoins, le combat disparaît tout à fait pour donner à voir la fuite à laquelle se voient contraintes les populations les plus vulnérables – les femmes et les vieillards d'« Escapan entre las llamas » (*Desastres*, n° 41) – ou les plus lâches

– comme ont l’air de l’être les moines de « También esto » (*Desastres*, n° 43). On trouve ainsi dans l’œuvre de Goya de nombreuses scènes de fuite collective. Dans *El coloso*⁵, c’est la fuite incontrôlée de tout un village qui est donnée à voir : la toile est d’ailleurs également connue sous le titre *El pánico*. Hommes et femmes quittent leur foyer dans une telle précipitation que les scènes de chute et de piétinements se multiplient et que le bétail, laissé libre, fuit dans une autre direction. Les villageois sont pour ainsi dire des tâches de couleurs posées sur la toile, leurs traits ne sont pas même esquissés, mais on perçoit leur course effrénée vers la gauche de la toile, à l’opposé de leur village probablement assiégé.



Francisco Goya (?), *El coloso*, 1808-1812 (ou 1818-1825 ?), huile sur toile, 116 x 105 cm, Museo del Prado

Les estampes « Yo lo vi » et « Y esto también » des *Desastres de la guerra* (n° 44 et 45) prolongent ce même thème de la fuite. La seconde suit un autre *tempo* : l’attention se centre en effet sur trois personnages, chargés de lourds paquetages et d’ustensiles de cuisine, qui quittent leur foyer d’un pas lent. Mais la première, « Yo lo vi », reprend l’agitation d’*El*

⁵ L’attribution de cette toile fait largement débat. Le Musée du Prado, qui abrite le tableau, suit le point de vue de Manuela Mena Marqués, qui considère *El coloso* comme étant l’œuvre de disciple de Goya, Asensio Juliá (voir Manuela MENA MARQUES, « *El Coloso y su atribución a Goya* », *Boletín del Museo del Prado*, t. XXVI, n° 44 (2008), p. 34-61). Mais d’autres spécialistes – et notamment Nigel Glendinning – démontrent au contraire que le tableau appartient à la plume de Goya en répondant aux arguments avancés contre cette attribution (voir Nigel GLENDINNING, « En torno al *Coloso* atribuido a Goya una vez más », *Goya. Revista de arte*, n° 329 (2009), p. 294-299).

Coloso. On y voit, au troisième plan, la campagne déserte ; au second plan, la foule des villageois qui fuient à la hâte les combats, à cheval pour certains, à pied pour la plupart et qui tentent d'emporter dans la débâcle leurs biens les plus précieux. Au premier plan, enfin, se dressent quelques personnages emblématiques. Sur ceux de gauche – un curé obèse agrippé à son sac d'or et un propriétaire en proie à la plus grande panique –, Goya pose un regard des plus critiques. Le trio que forment la femme et ses deux enfants, à droite de l'estampe, obtient au contraire toute sa compassion. Tous les trois occupent la partie la plus lumineuse, ce qui permet de nettement distinguer leurs traits et les plis de leurs vêtements et de souligner ainsi que, contrairement à la foule des villageois, eux ont dû fuir sans emporter le moindre bien. La proximité des assaillants, invisibles dans le hors-champ de la gravure, se devine dans la peur des regards de l'enfant et de sa mère, contrainte à revenir sur ses pas pour aider son fils dans sa course.



Francisco Goya, *Desastres de la guerra* n° 44, « Yo lo vi »
©Trustees of the British Museum

À travers ces différentes gravures, Goya déplore donc l'impérieuse nécessité dans laquelle se trouvent les populations espagnoles de fuir les combats, vers un hypothétique refuge. Le soldat qui fuit, effrayé, un gigantesque fantôme qui n'est probablement rien d'autre qu'un arbre recouvert d'un drap, dans « *Disparate de miedo* » (*Disparates*, n° 2) – version cauchemardesque de « *Lo que puede un sastre* » (*Caprichos*, n° 52) –, prolonge, bien des années plus tard, la thématique, mais il est loin de susciter ce type d'empathie.

Les attaques cèdent ainsi la place, chez Goya, aux actes de résistance. Et les actes de résistance, à leur tour, se dérobent à la faveur des mouvements de fuite. Plutôt que de glorifier les héros, l'artiste préfère donner la parole aux victimes des situations les plus tragiques. C'est là une manière de prendre parti, de mettre sa plume au service de la veuve et de l'orphelin. Et ce d'autant plus que l'option de fuir, qui s'offre à quelques villageois, est en réalité niée à la grande majorité des personnages représentés. Face à l'attaque, face aux coups, face aux violences, ils n'ont bien souvent aucune échappatoire. Qu'ils souhaitent combattre ou qu'ils souhaitent se dérober aux combats, ils se retrouvent acculés, impuissants, tout comme les Français du *Dos de mayo* et les Espagnols du *Tres de mayo*. Dans toutes ces situations, le motif de l'enfermement – on y revient – reprend ainsi le dessus. Si même prendre la fuite n'est plus possible, il ne reste qu'à subir. On pourrait penser au *Duelo a garrotazos*, si les études radiographiques ne montraient pas que cet enlèvement des deux hommes se livrant un duel acharné n'est en fait qu'un ajout de celui qui a transféré l'ensemble des *Pinturas negras* sur toile, Salvador Martínez Cubells⁶. Mais les exemples originaux ne manquent pas.

Dès les années 1790, Goya représente parfois ces situations extrêmes, dans lesquelles les personnages sont à la merci de leurs agresseurs.



Francisco Goya, *Asalto de ladrones*, 1793-1794, huile sur fer-blanc, 50 x 32 cm, Colección Várez Fisa (Madrid)

⁶ Sur ce sujet, aller voir Corinne CRISTINI, « De la peinture à la photographie : étude autour de la figure du Chien de Goya », *Iberic@l*, n° 4 (automne 2013), p. 137-148, <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2013/10/004-11.pdf>.

Dans *Asalto de ladrones*, l'unique survivant de l'attaque des bandits se retrouve ainsi coincé entre les corps inertes de ses compagnons à sa gauche, les roues de la diligence devant lui et, derrière lui, un mur de pierre et une rivière qui lui ôtent tout espoir de fuite. À genoux, les mains jointes, il ne lui reste plus qu'à implorer le chef de la bande qui lui fait face de lui laisser la vie sauve. Celui-ci, armé de son fusil et dominant toute la scène depuis le carrosse en haut duquel il s'est assis, détourne la tête et semble peu sensible à ses prières.

Si la scène « ¡Cual la descañonan! » des *Caprichos* (n° 21) sort du contexte quotidien pour entrer dans l'univers des analogies, on y retrouve la même impuissance de la victime, le même enfermement spatial.



Francisco Goya, *Caprichos*, n° 21, « ¡Cual la descañonan! », 1797-1799
©Trustees of the British Museum

La jeune femme/oiseau au centre de la gravure est ainsi attaquée de part et d'autre par deux représentants du pouvoir/chats qui lui dévorent les ailes. Coincée entre ses deux bourreaux, dominée par une troisième figure qui bloque son envol, minuscule par rapport à ces trois figures à la stature imposante, la jeune femme ne peut pas lutter, et l'angoisse se lit sur son visage, seul point lumineux dans cette estampe noircie à l'aquatinte.

Puis, avec la Guerre d'Indépendance, les scènes où toute fuite s'avère impossible se multiplient et l'enfermement s'affirme comme un *leitmotiv* des situations de combat. D'ailleurs, on peut lire l'estampe 78 des *Desastres de la guerra* comme une véritable

allégorie de l'impuissance. Le cheval au centre de la gravure lutte vaillamment contre les loups noirs qui l'attaquent par la gauche. Il rue, il mord et le mouvement de sa queue est à l'image de l'énergie qu'il met dans ce combat. Mais c'est l'énergie du désespoir, puisqu'il est seul contre une meute, qu'il est encerclé et que les chiens à sa droite, sans être ses assaillants, assistent passivement à la tragédie sans lui porter secours et finissent de compléter le cercle qui l'emprisonne. Ils semblent paisibles, et même satisfaits comme en témoignent les sourires – preuve que ces animaux n'en sont pas ? – esquissés par trois d'entre eux. Est-ce le peuple espagnol luttant contre les troupes françaises, abandonné par ceux qui auraient dû lui porter secours ? Si l'on suit cette interprétation, l'hypothèse selon laquelle ces coupables témoins du massacre seraient les Bourbons qui ont accepté de livrer l'Espagne à Napoléon est tentante, même si elle semble peu probable. Est-ce l'Espagne libérale qui, après le retour de Ferdinand VII, est dévorée par les forces absolutistes et abandonnée par la majorité des Espagnols ? Toujours est-il que pour ce cheval, dont la blancheur symbolise l'innocence, il n'y a bel et bien aucune échappatoire possible.



Francisco Goya, *Desastres de la guerra*, n° 78, « Se defiende bien »
 ©Trustees of the British Museum

Dans « ¿Qué alboroto es este? » (*Desastres de la guerra*, n° 65), les loups assaillants sont remplacés par des chiens, à droite de l'estampe, et les chiens passifs mais complices sont remplacés par les soldats français, à gauche, tandis que les masses sombres du second plan

suppriment tout point de fuite. Le cheval blanc, lui, a laissé place à deux femmes qui, de désespoir, cachent leur visage entre leurs mains et qui, elles aussi, semblent encerclées.



Francisco Goya, *Desastres de la guerra*, n° 65, « ¿Qué alboroto es este? »
©Trustees of the British Museum

D’ailleurs la plupart des œuvres de Goya qui mettent en avant le motif de l’enfermement ont pour protagonistes des femmes qui viennent ainsi incarner la figure par excellence de la victime sans défense, dans la guerre qui fait rage en Espagne – même si dans d’autres estampes elles remplissent un autre rôle⁷. Dans *Fusilamiento en un campo militar*, le sujet central est une jeune femme portant son enfant dans ses bras et tentant d’échapper aux soldats français qui la tiennent en joue. Les cheveux détachés, les épaules et les pieds nus, vêtue d’une longue robe jaune, si légère qu’elle semble être une simple chemise de nuit, elle a dû quitter précipitamment son lit et son logis pour s’enfuir en courant. Le peu de lumière éclairant ce tableau se concentre sur sa silhouette et l’expression apeurée de son visage, tourné vers la menace à laquelle elle tente de se soustraire. Mais sa fuite est vouée à l’échec, car même si elle échappait aux tirs des militaires français, ses pas s’apprêtent à buter sur les corps des soldats espagnols qui jonchent le sol.

⁷ Sur la complexité de la figure féminine dans les œuvres de Goya, voir l’article de Jacques Soubeyrou dans ce même numéro de la revue.



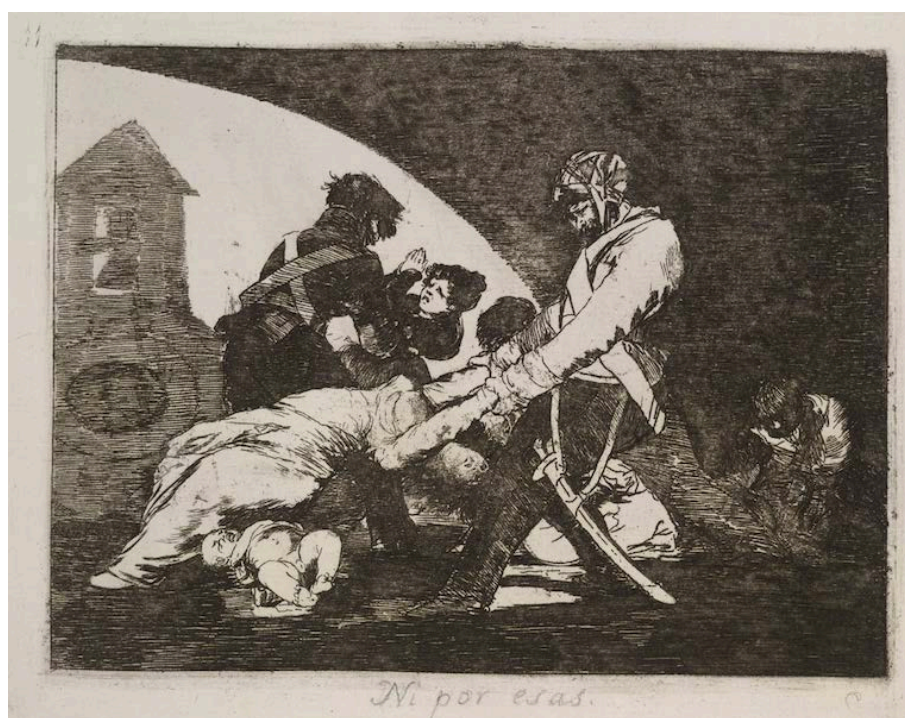
Francisco Goya, *Fusilamiento en un campo militar*, c. 1808-1812, huile sur toile, 33 x 57 cm, collection Marqués de la Romana (Madrid)

Dans les *Desastres de la guerra*, ce sont des scènes de violences commises par des Français en dehors du champ de bataille qui mettent en scène la fuite impossible des femmes espagnoles. Certaines sont prisonnières des bras de leurs agresseurs, comme celles que l'on voit prises au piège dans l'estampe 10 dont le titre, « Tampoco », renvoie à la gravure précédente : « No quieren ». L'enchevêtrement de bras, de jambes, de pieds est tel qu'il est difficile de discerner le nombre de personnages mais on voit très clairement l'ascendant des soldats sur leurs victimes, qui se retrouvent plaquées au sol, inexorablement coincées entre ces hommes et la terre. Les efforts de la femme du premier plan pour se dégager sont ainsi voués à l'échec.



Desastres de la guerra, n° 10, « Tampoco »
©Trustees of the British Museum

D'autres sont doublement prisonnières : des bras de leurs agresseurs, mais aussi des murs qui les entourent. Prenons-en pour exemple « Ni por esas » (n° 11). Chacune des deux femmes au centre du tableau est empoignée par un soldat et rien ne saurait mettre fin à cette emprise : ni la tentative de résistance de la femme tirée en arrière par son agresseur, ni les prières de celle qui se trouve juste derrière elle, ni les cris du bébé posé à même le sol. Mais le décor vient ajouter un autre type d'enfermement, plus symbolique. Ce qui semble être le dessous d'un pont sert en effet de sinistre protection pour les soldats français qui, dans l'ombre, peuvent se livrer aux pires atrocités. Réapparaissent ainsi les voûtes des prisons, mais elles servent ici de frontière entre un espace sombre et confiné, lieu de tous les crimes, et le dehors, lieu de liberté inaccessible. L'église qui se dresse au second plan n'est ainsi d'aucun secours pour les deux femmes. On retrouve des représentations très similaires à celle-ci dans les estampes 13 (« Amarga presencia ») et 19 (« Ya no hay tiempo ») de la collection, qui ne font que confirmer l'obsession de Goya pour ces scènes où l'étau se resserre sur les victimes de la barbarie.



Desastres de la guerra, n° 11, « Ni por esas »
©Trustees of the British Museum

Ainsi les protagonistes de toutes ces œuvres sont très loin d'être de formidables héros, fiers et triomphants, tels El Empecinado ou José Palafox : ceux-là ne font leur apparition que dans les œuvres de commande que reçoit Goya. Les personnages qui retiennent l'attention de l'artiste dans ses œuvres plus personnelles sont au contraire malmenés par les événements,

traqués comme des animaux blessés. D'ailleurs si l'on rapprochait ces scènes de combat des scènes de tauromachie, que Goya s'est plu à représenter à maintes reprises, force est de constater que les personnages de Goya ressemblent davantage au taureau, victime, qu'au torero, en position de force. Dans « Otro modo de cazar a pie » (*Tauromaquia*, n° 2), c'est au taureau encerclé et attaqué par deux Maures que l'estampe invite à s'identifier. Dans « Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza » (*Tauromaquia*, n° 18), si l'adresse de Martincho est soulignée, c'est également le taureau, prisonnier entre le mur et son adversaire, qui attire les regards, placé au milieu de l'estampe et dépeint dans toute la splendeur d'une résistance acharnée.



Francisco Goya, *Tauromaquia*, n° 2, « Otro modo de cazar a pie », 1814-1816
©Trustees of the British Museum



Francisco Goya, *Tauromaquia*, n° 18, « Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza », 1814-1816
©Trustees of the British Museum

De l'enfermement à l'asphyxie

On le voit, l'enfermement auquel sont soumis les personnages de Goya peut être des plus concrets : l'isolement des fous et des malades, l'emprisonnement des condamnés, la fuite impossible des civils face à l'invasion, la résistance inutile des femmes agressées. Mais c'est aussi un enfermement symbolique que l'artiste dépeint, et cet enfermement symbolique dépasse les seules scènes de guerre pour envahir la vie quotidienne.

Les *Majas al balcón*, quoique souriantes et tout occupées à aguicher le passant – et le spectateur – semblent ainsi coincées entre la balustrade – un autre type de grille – et les deux ombres menaçantes qui se dressent derrière chacune des deux prostituées. Le contraste chromatique du tableau souligne d'ailleurs l'opposition entre les deux proies et leurs gardiens. Si l'impression d'enfermement est moins évidente dans *Maja y Celestina*, le fonctionnement du tableau reste similaire : devant la *maja*, donnée en pâture aux potentiels clients, une balustrade ; derrière elle l'obscurité la plus complète – et qui contraste avec les tons lumineux qui mettent en relief la jeune femme – ; à sa droite la *celestina* ferme l'espace tandis qu'à sa gauche c'est le rideau – dont la couleur et les plis font écho à la robe de la vieille femme – qui fait office de clôture.



Francisco Goya, *Majas al balcón*, c. 1808-1812, huile sur toile, 162 x 107 cm, collection particulière en Suisse



Francisco Goya, *Maja y Celestina*, c. 1808-1812, huile sur toile, 106 x 108 cm, collection Bartolomé March (Madrid)

Et au-delà des scènes quotidiennes, c'est parfois l'existence même que Goya semble accuser de condamner les hommes à l'asphyxie. C'est en tout cas l'impression qui peut se dégager du *Perro semihundido* – et le titre en lui-même est déjà révélateur – des *Pinturas negras*. Au-delà de toutes les interprétations possibles qui ont été faites et continueront à être faites sur ce que symbolise ce chien, l'impression d'enlèvement qui se dégage du tableau ne fait aucun doute. Seule sa tête émerge timidement de ce qui semble être une dune et, dans ce paysage où sol et ciel se confondent dans des tons d'un ocre menaçant, son sort semble scellé. Son regard implorant se lève d'ailleurs vers une masse imprécise, dont l'aspect menaçant est confirmé par les études radiographiques réalisées. Goya traduit-il ici sa propre asphyxie ? Celle de l'Espagne de Ferdinand VII ? Est-ce le sort de la condition humaine qu'il dépeint ? Probablement tout cela à la fois : l'enfermement, l'impuissance, la fatalité qui se dégageaient des œuvres précédemment analysées trouvent ici leur expression la plus absolue.



Francisco Goya, *Perro semihundido*, c. 1820-1823, peinture murale, 131 x 79 cm, Musée du Prado



Étude radiographique⁸

Or, pour être sûr que le spectateur entende le cri de détresse de ses victimes sans défense, Goya veille à ce que lui non plus ne puisse s'échapper. À l'enfermement du personnage

⁸ Jesús María GONZÁLEZ DE ZARATE, *Goya, de lo bello a lo sublime*, Vitoria, Instituto de Estudios Iconográficos, 1990, p. 74.

répond, donc, celui du spectateur. Comme le souligne Valeriano Bozal à propos de la représentation de la Guerre d'Indépendance, Goya place en effet très souvent les scènes au plus près de celui qui les regarde, rendant ainsi toute distanciation impossible :

No hay distancia física entre los hechos narrados y el espectador, que podría « participar » en los acontecimientos, estar en ellos. La pintura de Goya supone un sujeto que puede participar en la resistencia a los franceses, no alguien que contempla el *heroísmo*. La distancia que el término « contemplar » implica ha sido aquí anulada, se ha perdido el espectáculo, se ha ganado proximidad⁹.

Dévier le regard d'une scène insoutenable n'est plus une option, pas plus que se perdre dans le lointain d'une profondeur de champ, invisible, ou s'échapper en prêtant attention à une scène annexe, inexistante ou réplique parfaite de la scène principale. L'espace se referme donc autour du spectateur qui n'a d'autre choix que d'être le témoin, aussi impuissant que l'est le personnage, de la situation pathétique dans laquelle se trouvent les prisonniers, du sort tragique qui attend les victimes d'une attaque ou, plus généralement, du huis clos auquel les hommes sont condamnés.



Francisco Goya, *Desastres de la guerra*, n° 30, « Estragos de la guerra »
©Trustees of the British Museum

Dans « Estragos de la guerra » (*Desastres de la guerra*, n° 30), par exemple, tout est mis en œuvre pour qu'aucune distance n'existe entre la scène et le spectateur. Le massacre est là, face à nous, près de nous et nous sommes contraints de regarder. D'ailleurs les corps sans vie

⁹ Valeriano BOZAL, *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza Editorial, 1994, p. 169.

de la mère et de son enfant sortent du cadre pour venir capter notre attention, leurs visages aux yeux clos sont tournés vers nous. Dans l'estampe « Tampoco » évoquée plus haut (*Desastres*, n° 10), c'est cette fois une femme en vie dont le corps s'avance vers le public en tentant de s'extraire des griffes de son agresseur. Et si sa tentative est vaine, tout le haut de son corps, ses bras, son visage viennent nous agripper pour nous précipiter, nous aussi, dans cette scène d'enfermement. D'autres fois, lorsque l'un des personnages est de dos – comme dans « Mejor es morir », « No quieren » ou *Fusilamiento en un campo militar* –, on dirait que Goya invite le spectateur à s'identifier à lui. Ainsi happé par la scène, il se retrouve, lui aussi, prisonnier.

Des espaces confinés, avec pour tout éclairage une lueur malade, des chaînes dont le poids fait courber le dos, des obstacles qui s'amoncellent et empêchent de fuir, des étreintes qui se resserrent, implacables : par ce retour des situations d'enfermement, Goya dénonce – quoique bien souvent cette prise de position se fasse dans le secret de son atelier – l'impuissance à laquelle sont réduits ses contemporains, soumis aux sauvages attaques des assaillants étrangers ou à la répression inhumaine d'un pouvoir autoritaire. Loin de s'attarder à glorifier des héros, il met ainsi sa plume au service des victimes de tout bord, prisonnières de la fatalité de leur sort comme du cadre de la gravure. Claude Esteban décrivait d'ailleurs en ces termes les œuvres cauchemardesques de Goya :

L'homme de Goya, celui du *Sueño de la razón*, mais aussi, et très vite, celui des *Disparates* et des peintures noires est pris dans un huis clos avec pour seuls compagnons ces bêtes qui jaillissent de ses rêves. Pas d'issue, fût-elle morale, à cet enfermement qui évoque celui, plus manifeste, de la folie. Le rêveur du *Sueño* ne trouvera nulle échappatoire à ce tête-à-tête de soi avec soi¹⁰.

Ce huis clos des scènes issues de l'imagination de l'artiste, c'est aussi celui des hôpitaux, des cachots et des agressions – militaires ou non. Sans pour autant faire disparaître de l'œuvre de Goya des scènes plus optimistes, l'enfermement s'impose comme un motif obsédant. Les personnages étouffent, *El perro* est englouti par ces sables peut-être mouvants et bientôt l'asphyxie nous gagne, nous aussi.

¹⁰ Claude ESTEBAN, « Sommeil, songe, mélancolie », *Trois Espagnols. Velázquez, Goya, Picasso*, Tours, Farrago, 2000, p. 58-59.