

Images de femmes, images de guerre

Les représentations de la femme dans *Los Desastres de la guerra* de Goya

JACQUES SOUBEYROUX

(Université de Saint-Etienne)

Résumé. Les images de la femme occupent une place importante dans l'œuvre de Goya, mais c'est dans les collections de gravures, et en particulier dans *Los Desastres de la guerra*, créés dans la clandestinité entre 1810 et 1815, qu'elles prennent toute leur signification idéologique. Le présent travail s'attachera à analyser trois images de la femme :

- avec la femme combattante Goya rend hommage au courage des héroïnes anonymes que la guerre a converties parfois en bêtes sauvages inhumaines ;
- mais la femme incarne le plus souvent la victime des horreurs de la guerre, objet de la profonde compassion de l'artiste ;
- l'analyse du diptyque final de la collection, et sa mise en relation avec d'autres œuvres de Goya (peintures et dessins) dans lesquelles la femme représente aussi l'allégorie de la Vérité, montrent l'engagement libéral de Goya et son adhésion profonde à la Constitution de Cadix de 1812.

Mots-clés. Goya, *Desastres de la guerra*, femmes, allégories, libéralisme.

Abstract. The portrayal of women, which is central to Goya's work, achieves an ideological dimension in his collections of prints, particularly in *Los Desastres de la guerra* produced clandestinely from 1810 to 1815. This paper focuses on three images of women:

- by representing female fighters Goya pays homage to the courage of anonymous heroines who were turned into wild beasts by war.
- but the woman generally embodies the victim of the horrors of war depicted by the artist with true compassion,
- the analysis of the last diptych of the collection and its interplay with other works by Goya —drawings and paintings— in which the woman also stands for an allegory of Truth, testify to Goya's liberal commitment and his deep attachment to the Constitution of Cadiz of 1812.

Keywords. Goya, *Desastres de la guerra*, women, allegory, liberalism.

On a beaucoup écrit à une certaine époque sur une prétendue misogynie de Goya en s'appuyant sur plusieurs gravures représentant des femmes à double visage (*Songe du mensonge et de l'inconstance*) ou portant un masque grotesque derrière leur tête (planche n° 2 des *Caprices*, « El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega... »). Loin d'être un

jugement général sur le sexe féminin, ces images de la femme volage et inconstante, qui a souvent les traits de la duchesse d'Albe, correspondent probablement à un moment douloureux de la vie sentimentale de l'artiste et à la profonde désillusion qu'il ressentit au terme d'une aventure sans lendemain.

Par contre, si on observe l'œuvre de Goya dans son ensemble, on peut voir que la femme y occupe une place importante depuis les premiers cartons de tapisseries des années 1770 (*El quitasol*, *El columpio*) jusqu'au dernier album de dessins (*Album H* : « Jeune sorcière volant sur une corde », « La dame aux petits chiens »). Cette importance est d'abord esthétique : les plus beaux portraits de Goya sont sans doute des portraits féminins (la duchesse d'Albe, Francisca Sabasa y García, Isabel de Porcel, sans oublier les deux *Majas* ou *La Lechera de Burdeos*, pour ne citer que quelques exemples). Mais c'est dans les collections de gravures que l'on peut le mieux percevoir, au-delà des qualités esthétiques, les fonctions que l'artiste attribue à la femme dans son univers personnel et son système de représentations idéologiques. Dans les *Caprichos* (1799) le couple constitué par les femmes vieilles / jeunes (entremetteuse / prostituée, sorcière confirmée / apprentie sorcière) est un des éléments principaux de la structuration satirique de toute la collection. Mais c'est dans les *Desastres de la guerra*, l'œuvre la plus ambitieuse et la plus complexe de Goya, gravée en trois temps pendant les années 1810-1815, que les personnages féminins prennent toute leur signification. Les représentations de la femme s'y démultiplient en se diversifiant pour atteindre une grande richesse anecdotique, une authentique profondeur dramatique et humaine et une véritable portée idéologique.

Je rappellerai brièvement les caractéristiques de la structure interne de la collection que Goya avait intitulée *Fatales consecuencias de la sangrienta guerra en España contra Buonaparte. Y otros caprichos enfáticos*¹ dans le premier exemplaire relié qu'il avait remis en 1820 à son ami Ceán Bermúdez. Cet exemplaire se composait de 82 planches dont les deux dernières furent séparées du reste de la collection au cours de la première moitié du XIX^e siècle, et n'apparaissent pas dans la première édition réalisée par l'Académie des

¹ On sait que le titre *Desastres de la guerra* a été donné à la collection par l'Académie Royale des Beaux-Arts de Madrid lors de sa première édition, en 1863. Goya a pu s'inspirer en 1820 du titre de l'ouvrage publié en 1818, *Historia de la Guerra de España contra Napoleón Bonaparte, escrita y publicada de orden de Su Majestad*, généralement attribuée à Francisco Xavier de Cabanes, en ajoutant l'adjectif « sangrienta » qui donne le ton de sa collection. L'expression « guerra de la Independencia » apparaît pour la première fois dans *La historia política y militar de la guerra de la Independencia en España contra Napoleón Bonaparte de 1808 a 1814*, de José Muñoz Maldonado (1833), mais il a fallu attendre 1860 pour que cette dénomination soit consolidée par la publication du tome XXIII de la *Historia General de España* de Modesto Lafuente, intitulé *Guerra de la Independencia de España* (voir Mariano ESTEBAN DE VEGA, « La guerre d'Indépendance dans l'historiographie du XIX^e siècle », *La guerre d'indépendance et le libéralisme au XIX^e siècle*, études réunies par Jean-Philippe Luis, Madrid, Casa de Velázquez, 2011, p. 57-72).

Beaux-Arts de Madrid en 1863. Ces deux planches (n° 81 et 82), retrouvées par Lefort, et remises à l'Académie en 1870, figurent désormais dans plusieurs éditions contemporaines².

Les 82 planches des *Desastres de la guerra* correspondent à trois contextes historiques différents dans lesquels l'artiste s'est trouvé personnellement impliqué. À l'origine il y a les souvenirs de la réalité que Goya avait pu découvrir au cours de sa visite des ruines de Saragosse en octobre 1808 et les croquis qu'il avait dessinés sur place avec l'aide des témoignages de combattants et dont nous connaissons l'existence grâce à plusieurs témoins. Cette connaissance directe de la réalité est à la base de la volonté testimoniale qui est explicitement affirmée par les légendes des gravures 44 (« Yo lo vi »), 45 (« Y esto también ») et 47 (« Así sucedió ») et qui s'oppose aux articles et aux estampes d'exaltation patriotique et de propagande publiés par les deux camps. Mais dans cette reconstruction des événements intervient une bonne part de fiction : les planches 2 à 47 accumulent des scènes d'une violence brutale qui font défiler sous les yeux du spectateur toutes les formes possibles de la mort. La structure purement linéaire de cette première partie, sans aucun ordre apparent, est destinée à traduire le chaos qui est une caractéristique essentielle de la guerre. Les *Desastres* sont une œuvre à thèse : refusant toute vision manichéenne, Goya condamne les excès et les atrocités des deux camps, il dénonce l'absurdité de la guerre en elle-même, la folie meurtrière qu'elle provoque et la férocité de l'être humain qu'elle révèle.

La deuxième partie de la collection (planches 48 à 65) est consacrée aux conséquences de la famine qu'a connue Madrid en 1811-1812. Ce ne sont donc plus des événements reconstruits par la mémoire traumatisée de l'artiste, mais une réalité que Goya avait personnellement vécue. Aux combats de la première partie succèdent la misère et la faim, mais la mort reste omniprésente, cette fois dans un environnement urbain de rues encombrées de cadavres, et c'est toujours le peuple qui est la victime. Dans ce panorama de souffrances, on peut observer un certain glissement idéologique : alors qu'aucune différence sociale n'apparaissait dans les victimes de la guerre, Goya dénonce dans cette deuxième partie les injustices sociales et la misère des plus déshérités due aux insuffisances de la charité et à l'égoïsme des nantis.

Avec les quinze dernières gravures, appelées par Goya lui-même « Caprichos enfáticos », nous passons au présent de la création de l'œuvre, c'est-à-dire à l'époque postérieure au rétablissement de la monarchie absolue par Ferdinand VII, dont les acteurs et les institutions

² Outre ces deux planches 81 et 82, il en existe une autre qualifiée d'« additionnelle » par Gassier, intitulée « Infame provecho », dont je reparlerai plus loin, et on conserve aussi six dessins à la sanguine répertoriés par Gassier (n° 1142-1148) qui décrivent des scènes de guerre et de famine mais qui n'ont donné lieu à aucune épreuve.

deviennent la cible de la satire. Dans ces planches, gravées sous le feu d'une actualité dont Goya a lui-même souffert, la représentation réaliste des événements tragiques cède la place à un langage crypté, à base d'allégories et de symboles, mais doté d'une charge politique très forte.

Ainsi, bien qu'ils correspondent à trois contextes historiques différents et à trois moments distincts de création, les *Desastres de la guerra* sont structurés comme un véritable projet politique qui suit un ordre logique allant de la représentation de la réalité – la « sangrienta guerra » et ses « fatales consecuencias » – à la dénonciation des responsables de ces souffrances. Je voudrais montrer comment les représentations de la femme s'inscrivent dans cette structure et quels rôles lui sont attribués dans le projet politique de Goya. Pour cela j'étudierai tour à tour les images de la femme combattante, de la femme victime et les représentations allégoriques de la femme.

La femme combattante

D'entrée de jeu, immédiatement après la gravure aperturale à fonction de titre, « Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer », et les gravures 2 et 3 qui dénoncent la violence irraisonnée des combattants des deux camps qualifiée par le même titre « Con razón o sin ella » et qui affirment ainsi la thèse anti-manichéenne de toute la collection, ce sont les femmes combattantes qui sont mises en scène (planches 4, 5 et 7). Leur courage allant jusqu'à la férocité est souligné dans les légendes par la répétition du substantif « valor » (« Las mujeres dan valor », « ¡Qué valor! »), qui ne sera plus jamais employé par la suite quand il s'agira d'hommes au combat, et par la comparaison hyperbolique avec des bêtes sauvages (« Y son fieras »). On remarquera qu'aucune de ces trois gravures ne faisait partie du lot des sept premières planches dessinées et gravées en 1810-1811. La place que Goya leur a attribuée a posteriori, lors de la mise en ordre définitive de la collection effectuée en 1820 pour l'exemplaire qu'il avait remis à Ceán Bermúdez, relève donc d'un choix correspondant à un projet de structure raisonné de l'artiste.

De nombreuses chroniques de l'époque et plusieurs récits de voyageurs étrangers ont confirmé la participation des femmes à la guerre, en mettant l'accent sur la singularité de leur engagement et sur les rôles qu'elles ont joués. Dans un article récent, Elena Fernández García a recensé la quasi totalité des formes de cette implication féminine, en fonction des circonstances (sièges de différentes villes, actions de guérillas) et de leur niveau de participation (combat en première ligne, espionnage ou différentes formes d'assistance à

l'arrière-garde : soins aux blessés, ravitaillement, aide aux patriotes poursuivis, etc.) en insistant sur le degré de transgression que cet engagement représentait par rapport au modèle de féminité dominant dans la société espagnole du début du XIX^e siècle³. Jean-Philippe Luis va dans le même sens quand il souligne l'influence qu'a eue cette image nouvelle de la femme combattante dans la construction de l'histoire du genre en Espagne :

Il ne s'agit pas simplement d'une histoire des acteurs féminins du conflit, qui restait largement indispensable car presque inexistante, mais aussi d'une histoire de la construction de la féminité comme catégorie sociale qui s'insère explicitement dans une perspective comparatiste avec des travaux menés pour la même période dans d'autres espaces⁴.

Tous les documents précédemment cités accordent une place privilégiée aux héroïnes du siège de Saragosse, Manuela Sancho, la comtesse de Bureta et, bien sûr, Agustina de Aragón, dont Elena Fernández García évoque en ces termes l'image de combattante : « La imagen de Agustina salvando la puerta del Portillo, de pie en la cureña del cañón, con la mecha en la mano, animando a sus compatriotas para que la acompañasen en la lucha, es ya un referente en nuestra memoria colectiva »⁵.

C'est cette image devenue mythique qu'on trouve dans les estampes de l'époque, entre autres dans l'un des douze portraits des héros de la défense de la ville martyre constituant la troisième partie de la collection de Juan Gálvez et Fernando Brambila, *Las ruinas de Zaragoza*, publiée en 1812. On y voit Agustina, enjambant un cadavre gisant près de quatre boulets, d'un couteau et d'un panier de nourriture, et allumant un canon avec la mèche qu'elle tient dans sa main gauche.

Goya reprend la même scène dans sa gravure n° 7, « ¡Qué valor! », mais en réduisant le nombre de ses éléments : les boulets, le panier de provisions et les régiments figurant à l'arrière-plan disparaissent, ainsi que la mèche qui illuminait le fond de la gravure de Brambila. Pour dramatiser la représentation de l'événement, Goya ajoute un autre cadavre gisant sur le sol et met davantage en valeur la silhouette du personnage, debout devant un énorme canon, se détachant sur un fond gris uniforme à l'aquatinte. Les vêtements multicolores et les cheveux blonds d'Agustina sont remplacés par une chevelure noire et une simple robe blanche, mais surtout l'image de dos et l'absence de toute référence précise tant à l'événement qu'à l'identité du personnage marquent la différence profonde d'intentionnalité

³ Elena FERNÁNDEZ GARCÍA, « Transgresión total y transgresión parcial en las defensoras de la patria », *Mélanges de la Casa de Velázquez*, vol. 38-1 (2008), p. 135-154.

⁴ Jean-Philippe LUIS, « Déconstruction et ouverture : l'apport de la célébration du bicentenaire de la guerre d'indépendance espagnole », *Annales historiques de la Révolution française*, octobre-décembre 2011, p. 149.

⁵ Elena FERNÁNDEZ GARCÍA, *art. cit.*, p. 9.

entre les deux représentations : alors que Gálvez et Brambila se proposaient d'exalter les hauts faits d'une héroïne inscrits dans la mémoire collective d'une ville, Goya veut souligner le courage (« ¡Qué valor! ») de toutes les héroïnes anonymes qui ont généreusement lutté partout en Espagne pour la défense de leur patrie. Cette volonté est d'autant plus remarquable que Goya était Aragonais de naissance, alors que les deux autres artistes étaient l'un castillan, né à Tolède et l'autre italien, né à Milan. Mais dans les conditions particulières de cet événement, les valeurs humaines universelles sont plus importantes pour Goya que la référence provinciale.



Juan Gálvez et Fernando Brambila, *Agustina de Aragón*, dans *Ruinas de Zaragoza*, 1812-1813, gravure



Desastres de la guerra, planche 7, « ¡Qué valor ! »
©Trustees of the British Museum

Il faut pourtant aller plus loin pour comprendre l'intentionnalité de Goya dans la représentation de la femme combattante. J'ai déjà signalé le glissement de l'éloge du courage féminin (gravures n° 4 et n° 7) à l'idée de férocité introduite par la légende de la planche n° 5, « Y son fieras » qui nous montre une femme, portant un bébé attaché sur son dos, qui se jette sur un militaire français et lui enfonce une pique dans le ventre. Plus féroce encore est cette autre femme de la gravure 28, « Populacho », qui roue sauvagement de coups le cadavre d'un soldat traîné sur le sol par un homme qui lui plante une pique dans la cuisse. Le titre suffit à indiquer la condamnation par Goya de ces atrocités et ces violences irrationnelles que les Espagnols, qu'ils soient hommes ou femmes, sont conduits à commettre. Il montre ainsi les effets terribles de la guerre qui peut transformer n'importe quel individu, en dépit de son infériorité physique préalable, en une bête sauvage inhumaine.

La femme victime

Cela étant, il est certain que ces déchaînements de fureur sont exceptionnels et que la condition ordinaire de la femme, censée être plus faible physiquement que l'homme et habituée à de longs siècles de soumission, est celle de victime, et c'est bien le rôle principal que lui attribue Goya en la plaçant dans cette situation, seule ou en compagnie d'hommes,

dans près de la moitié des planches des deux premières parties (31 sur 65). Chacune de ces planches permet au lecteur-spectateur d'imaginer l'anecdote dans laquelle cette scène est censée s'inscrire.



Desastres de la guerra, planche 44, « Yo lo vi »
©Trustees of the British Museum

Je partirai de la planche 44, « Yo lo vi », par laquelle la mémoire meurtrie de Goya témoigne, avec la force particulière que donne l'emploi emphatique du pronom personnel sujet (la seule occurrence de la première personne dans l'ensemble des légendes de la collection), sur la réalité qu'il dénonce. L'image représente une scène d'exode, comme il y en a dans toutes les guerres : une foule d'hommes et de femmes s'enfuit d'un village qui apparaît au second plan. L'impression de peur est transcrite par le mouvement des personnages qui se précipitent tous vers la gauche pour échapper à un danger d'autant plus terrifiant qu'il reste indéterminé. Seule exception à ce mouvement de fuite générale, au premier plan et au centre de la gravure, une jeune femme en blanc portant un bébé sur son épaule gauche est obligée de revenir en arrière et de se pencher pour entraîner un autre enfant effrayé par la menace terrible venant de la droite. Dans cette scène de panique que la guerre provoque dans les populations, c'est une femme, et plus encore une mère luttant pour sauver ses enfants, que Goya choisit pour transmettre au spectateur le sentiment d'angoisse que la guerre provoque.

La gravure 45, « Y esto también », redouble la précédente en nous montrant en plan rapproché deux femmes, dont une porte un bébé sous son bras gauche, qui fuient toujours dans la même direction, de la droite vers la gauche. Le ciel sombre à l'eau-forte qui, contrairement à la gravure 44, couvre toute la scène, figure le danger toujours indéterminé qui les menace. Parfois ce danger est précisé : c'est le cas dans la gravure 41, « Escapan entre las llamas », où dans un éclat de lumière déchirant la nuit sombre, trois femmes, toutes en robe blanche, échappent à un incendie, l'une en courant en tête du groupe, les autres évanouies dans les bras ou sur les épaules d'un homme. Deux hommes emportent aussi le cadavre d'une femme dans la gravure 50, « ¡Madre infeliz! ». Derrière le groupe qui forme une tache claire sur le fond noir uniforme à l'aquatinte se détache la petite silhouette blanche d'un enfant en larmes. Une fois encore le couple mère-enfant renforce l'effet tragique que produit la scène sur le spectateur.

Parmi les dangers qui menacent particulièrement les femmes, celui du viol fait l'objet d'un traitement privilégié avec cinq gravures qui lui sont consacrées. Dans la planche 9, « No quieren », une jeune femme essaie de se dégager des bras d'un soldat français qui l'enserrent et auxquels elle ne pourra échapper que grâce à l'intervention d'une vieille femme, la mère peut-être, qui s'apprête à poignarder par derrière le militaire lubrique. La planche 10, « Tampoco », montre le tourbillon confus des corps de deux jeunes femmes aux prises avec des militaires qui les assaillent. La gravure intitulée « Ni por ésas » (n° 11) met encore en scène deux militaires, debout cette fois, qui essaient de maîtriser deux jeunes femmes qui se débattent. On retrouve au premier plan les mêmes facteurs de dramatisation que dans plusieurs scènes déjà commentées : le bébé abandonné sur le sol, devant sa mère, la robe blanche comme signe d'innocence. Mais la dramatisation de la scène peut être due aussi à la présence du mari qui assiste, impuissant, attaché sur un siège, au viol de son épouse (planche 13, « Amarga presencia »). Enfin, dans la planche 19, « Ya no hay tiempo », c'est l'épée à la main qu'un militaire part à l'attaque de la jeune femme qui attend vaillamment son assaut, tandis qu'au second plan et à gauche de la scène principale, un autre soldat est déjà en train de déshabiller une jeune femme qu'il a maîtrisée.

À ces cinq gravures il faudrait en ajouter une sixième, qualifiée d'« additionnelle » par Gassier, qui faisait partie du projet initial mais qui a été écartée en raison des imperfections techniques constatées lors du tirage de la première épreuve (« prueba de estado »). Cette planche, intitulée « Infame provecho », représente une autre scène de viol dont les différents plans nous donnent à lire trois moments successifs de l'action : les cadavres d'hommes gisant sur le sol témoignent de ce que fut la phase antérieure du combat ; au centre un militaire armé

d'un poignard est en train de culbuter une jeune femme ; au second plan la haute silhouette d'un autre militaire armé, qui se détache dans la lumière à l'entrée d'une voûte, annonce la phase suivante dont les victimes seront les deux autres femmes entourant celle qui subit l'assaut présent.



Desastres de la guerra, planche 9, « No quieren »
©Trustees of the British Museum

Ces six gravures dotées d'une forte intensité dramatique soulignent l'un des effets collatéraux particuliers de la guerre dans lequel les femmes combattent pour défendre leur intégrité physique attaquée par la brutalité et la lubricité des soldats français. Pas d'équivalence ici entre la cruauté d'un camp ou de l'autre : ce sont les soldats français, toujours représentés en uniforme, qui sont accusés des violences commises à l'encontre de femmes espagnoles désarmées, qui n'ont le plus souvent que leur courage pour se défendre. Mais l'accusation n'en a pas moins une portée universelle en termes génériques : elle concerne les violences exercées par les hommes contre les femmes, qui ne sont pas propres à la guerre de l'Indépendance, mais qui sont une des « fatales conséquences » de toutes les guerres.

Une autre thématique qui fait une large place aux femmes est celle de la misère et de la charité, qui n'occupe pas moins de huit gravures de la deuxième partie. Si le mot « Caridad »

était déjà employé dans la première partie (gravure 27) pour qualifier l'action d'un groupe de combattants espagnols jetant dans une fosse les cadavres de soldats ennemis, c'est la planche 49, « Caridad de una mujer », qui associe explicitement la femme et la charité et qui inaugure une série de gravures dénonçant les insuffisances de celle-ci. Aux images sombres exprimant le sort cruel des victimes (gravure 48, « Cruel lástima »), s'ajoute la récurrence des formes négatives (mots et locutions) dans les légendes : « *No llegan a tiempo* » (gravure 52), « *Espiró sin remedio* » (n° 53), « *Clamores en vano* » (n° 54), « *Lo peor es pedir* » (n° 55), « *No hay que dar voces* » (n° 58), « *¿De qué sirve una taza?* » (n° 59), « *No hay quien los socorra* » (n° 60). La silhouette féminine solitaire et en larmes qui se dresse (gravure 60), entourée de cadavres dans un paysage désolé, est emblématique de cet abandon des classes populaires. Ce ne sont plus les Français qui sont les responsables directs de cette misère, même si la guerre en est l'origine. Ce que dénonce Goya, c'est surtout l'égoïsme et le mépris des plus riches (gravure 61, « Si son de otro linaje »), qui sont les causes de la maladie (gravure 57, « Sanos y enfermos ») et de la mort : « *Las camas de la muerte* » (n° 62), « *Muertos recogidos* » (n° 63), « *Carretadas al cementerio* » (n° 64). On assiste donc dans cette deuxième partie de la collection à une montée en puissance de la critique sociale qui annonce le pamphlet politique de la troisième partie.



Desastres de la guerra, planche 60, « No hay quien los socorra »

©Trustees of the British Museum

Si quelques bouillies retardent parfois l'échéance (gravure 51, « Gracias a la almorta »), ce sont les scènes représentant des femmes mortes dans la rue qui dominent : « Espiró sin remedio » (planche 53), « No ligan a tiempo » (planche 52). Dans cette dernière gravure où deux femmes soulèvent le corps d'une troisième qui vient de mourir, on peut voir une réminiscence des « Pietà » chrétiennes qui contribue à sacraliser cette image de la femme victime.

Mourir de faim dans la rue semble donc être le sort qui attend les femmes plus fréquemment que le peloton d'exécution dont on ne trouve qu'un seul exemple avec la gravure 26, « No se puede mirar », où un groupe composé de femmes et d'hommes agenouillés tombe sous les balles des fusils dont on n'aperçoit que la pointe des canons prolongée par des baïonnettes : comme dans plusieurs autres gravures, Goya dénonce la violence aveugle de la guerre en nous montrant les visages des victimes innocentes qui se tordent de douleur, alors que leurs bourreaux restent invisibles, extérieurs au cadre de la gravure.

Mais la scène de mort la plus spectaculaire est sans doute celle de la planche n° 30, « Estragos de la guerra », qui semble être un instantané d'une scène de bombardement : des objets (un fauteuil) et des corps (un homme vu de profil, une femme de dos, une autre à demi nue, les cuisses ouvertes, tenant un enfant), sont vus d'en haut, précipités dans le trou béant d'une maison qui s'écroule. Cet enchevêtrement de corps et d'objets semble à première vue incompréhensible, mais ce que Goya veut montrer, c'est que tout est sens dessus dessous, « Todo va revuelto », comme l'affirme la légende de la gravure 42, et que cette confusion insensée est précisément le non-sens de la guerre. Goya transforme ainsi quelques scènes authentiques qu'on lui a racontées en éléments paradigmatiques définissant les coordonnées d'un monde absurde, cruel, impitoyable, dans lequel la mort est une fatalité à laquelle nul ne peut échapper, comme l'affirme la légende de la planche 12, « Para eso habéis nacido ». Tout ce qui reste à faire, c'est « Enterrar y callar » (planche 18). Les monceaux de cadavres, hommes et femmes mêlés, se succèdent dans des gravures dont les légendes insistent sur le nombre des morts (planche 22, « Tanto y más ») et sur la multiplication des charniers (planches 23, « Lo mismo en otras partes », 62, « Las camas de la muerte », 63, « Muertos recogidos » et 64, « Carretadas al cementerio »).



Desastres de la guerra, planche 30, « Estragos de la guerra »
©Trustees of the British Museum

On peut considérer finalement que le motif qui résume le mieux cette deuxième partie est l'image de la douleur qui apparaît avec cette femme en pleurs, désespérée, entourée de cadavres qui s'entassent sur le sol ou qui sont emportés par deux hommes (planche 21, « Será lo mismo »). Et ce n'est sans doute pas un hasard si la représentation la plus terrible de la souffrance, nous la trouvons dans la gravure 65 (« ¿Qué alboroto es éste? »), l'une des gravures appartenant au lot le plus tardif, gravé en même temps que les *Caprices emphatiques*, où une femme, vêtue d'une longue robe blanche, se détache d'un groupe de personnages, eux aussi désespérés, et se précipite en avant, en s'arrachant les cheveux, pour échapper à une réalité horrible. La place stratégique occupée par cette gravure, qui sert de transition avec les « caprichos enfáticos », souligne la volonté de Goya de faire de la souffrance le dénouement de toutes les anecdotes tragiques racontées dans les deux premières parties de la collection. Le nombre des planches des deux premières parties de la collection qui mettent en scène des personnages, le plus souvent des femmes et des enfants, victimes innocentes des atrocités de la guerre, atteste la profonde *compassion* que Goya éprouve et qu'il entend faire partager par ses lecteurs-spectateurs. Une compassion qu'on trouve aussi dans plusieurs autres œuvres de Goya, en particulier dans les dessins de l'*Album C*, mais qui

est sans doute une des idées-force des *Désastres de la guerre*⁶.



Desastres de la guerra, planche 65, « ¿Qué alboroto es éste? »
©Trustees of the British Museum

Les représentations allégoriques de la femme

Aux représentations réalistes des combats et de la mort qui occupaient les deux premières parties de la collection succède dans la troisième partie, gravée plus tardivement, un langage nouveau qui fait une large place aux allégories représentées dans la majorité des cas par des figures féminines qui apparaissent en particulier dans trois gravures correspondant aux numéros 72 (« Las resultas »), 79 (« Murió la Verdad ») et 80 (« ¿Si resucitará? »), auxquelles on peut ajouter la gravure 82 (« Esto es lo verdadero ») qui faisait partie de la collection initiale remise par Goya à Ceán Bermúdez en 1820.

La gravure 72, « Las resultas », appartient à la galerie des monstres représentant le pouvoir de la monarchie absolue restaurée par Ferdinand VII et ses forfaits : on y voit un vampire à tête humaine, entouré d'un groupe d'oiseaux nocturnes, suçant le sang d'une

⁶ Sur ce sentiment de « compassion » et la place qu'il occupe dans l'éthique de Goya, voir la conclusion de mon livre *Goya politique*, Cabris, éditions Sulliver, 2011, p. 162-163.

femme agonisante qui est une allégorie de l'Espagne. Comme dans la deuxième partie, c'est donc encore une femme qui incarne les souffrances de tout un peuple. Cette dénonciation de la cruauté et de la rapacité des ministres exploitant un peuple à l'agonie est reprise par les images d'autres monstres, chat, oiseaux de proie, renard (gravures 71 à 76) qui rappellent en écho toutes les représentations de la mort présentes dans les deux premières parties, et aussi par l'image terrible du cadavre qui se soulève dans sa tombe pour écrire sur la pierre la légende qui symbolise l'état de l'Espagne après la restauration de Ferdinand VII : « Nada. Ello dirá » (planche 69). Mais les dernières gravures de la collection viennent nuancer cette vision pessimiste et préciser l'engagement politique de Goya. Après la gravure 78, « Se defiende bien », représentant un cheval blanc, allégorie du peuple, luttant contre la horde de loups qui l'attaque, on retrouve dans le diptyque final le personnage de la jeune femme en robe blanche, qui était déjà récurrent dans les première et deuxième parties (voir planches 44 et 65, entre autres), mais qui est ici explicitement désigné par les légendes comme une allégorie de la Vérité.

La planche 79, « Murió la Verdad », représente une scène d'enterrement, dans une atmosphère très sombre. La belle jeune femme incarnant la Vérité git sur le sol, illuminée par un halo de lumière, la tête couronnée de lauriers et la poitrine nue. Tout en elle est paisible, comme si elle était seulement assoupie. Elle est entourée par un cercle de moines et d'ecclésiastiques, munis de pelles et de pioches pour l'enterrer, sous les yeux d'un évêque qui dirige les opérations. À droite, éclairée par un autre rayon de lumière, se tient une jeune femme en larmes, que la balance qu'elle tient d'une main permet d'identifier comme l'allégorie de la Justice. On retrouve la même scène dans un dessin de l'*Album F* intitulé « La Verdad sitiada por las fuerzas del mal » dont la datation imprécise, entre 1812 et 1823 selon Gassier, ne permet pas de dire s'il est antérieur ou postérieur à la planche 79 des *Désastres de la guerre*.

La gravure 80, « ¿Si resucitará? », prolonge la scène d'enterrement, en s'opposant à elle. La forme interrogative de la légende, qui est censée exprimer les craintes des fossoyeurs ecclésiastiques incapables de supporter un possible triomphe de la Vérité, ouvre pour le lecteur-spectateur une lueur d'espoir après les images sombres qui précèdent. Elle nous montre la Vérité rayonnante de lumière, en train de se redresser dans son sépulcre en dépit des efforts de ses fossoyeurs qui ne semblent pas pouvoir résister à la force des rayons lumineux qui forment une barrière protégeant le corps de la jeune femme.



Desastres de la guerra, planche 79, « Murió la Verdad »
©Trustees of the British Museum



Desastres de la guerra, planche 80, « ¿Si resucitará? »
©Trustees of the British Museum

Ce diptyque final est redoublé par deux autres images, elles aussi de signe opposé. Au monstre de la guerre et de l'absolutisme dévorant les hommes dans la planche 81, « Fiero monstro », s'oppose dans la planche 82, « Esto es lo verdadero », l'image idyllique d'un couple : une jeune femme en robe blanche, la tête couronnée d'un rameau d'olivier, appuie sa main sur l'épaule d'un vieux paysan portant une houe. C'est cette image de la paix et du travail agricole qui explicite le concept de Vérité et le message proposé par Goya pour restaurer la prospérité de la nation déchirée par les horreurs de la guerre.

Parce que les allégories ne sont pas très nombreuses dans l'œuvre de Goya, l'usage qu'il en fait dans les dernières gravures des *Désastres de la guerre* nous interpelle et demande à être justifié. Cette troisième partie de la collection étant globalement un pamphlet politique contre la monarchie absolue restaurée par Ferdinand VII, c'est à la valeur politique de ce langage allégorique qu'il convient de réfléchir.

Je m'arrêterai d'abord sur une première composante qui est commune à toutes les représentations allégoriques précédemment envisagées : la lumière. Dans chacune des gravures examinées, le personnage féminin, toujours vêtu d'une robe blanche comme beaucoup de femmes des deux premières parties, est éclairé par un halo de lumière (planche 79), ou semble constituer lui-même une source de lumière qui rayonne autour de lui (planche 80), dans la pénombre environnante. Cette dialectique de l'ombre et de la lumière renvoie au motif de la vérité triomphante éclairant le monde qu'on retrouve dans plusieurs dessins de l'album C, datant des mêmes années que les « Caprices emphatiques », entre autres celui qui porte le numéro 117, intitulé « Lux ex tenebris », et qui représente une jeune femme descendant du ciel pour apporter la lumière à la foule qui s'agite dans les ténèbres.

Il s'agit là d'un motif qui appartient au répertoire symbolique des Lumières⁷, mais qui a incontestablement une origine religieuse, comme d'autres symboles éthico-politiques dont Michel de Certeau a retrouvé des exemples dans les écrits des philosophes français du XVIII^e siècle qui l'ont amené à écrire : « Il semble que la pratique éclairée s'organise selon des formalités qui *ont été* religieuses avant d'être reprises comme postulats d'une morale »⁸. Ce lien entre politique et religion se retrouve aussi dans un autre dessin de l'album C (n° 118, « Sol de justicia ») qui associe la lumière à l'allégorie de la justice : ce n'est plus la Justice en larmes de la gravure 79 des *Désastres de la guerre*, mais une Justice rayonnante dans un

⁷ Gérard Dufour a signalé la possible origine maçonnique de ce motif, mais sans pouvoir prouver l'appartenance de Goya à la franc-maçonnerie (Gérard DUFOUR, *Goya durante la guerra de la Independencia*, Madrid, Cátedra, 2008, p. 254-257).

⁸ Michel DE CERTEAU, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, Folio Histoire, 1975, p. 178-179.

grand cercle de lumière descendant du ciel au-dessus d'une foule qui exprime sa joie en dansant.

L'association entre lumière et Vérité, que j'ai soulignée dans l'analyse du diptyque final des *Désastres de la guerre*, se retrouve aussi dans une autre allégorie peinte par Goya, le grand tableau du musée de Stockholm longtemps désigné sous le titre *La Verdad, el Tiempo y la Historia*, et plus connu de nos jours comme *Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812*. Je ne reviendrai pas ici sur les débats auxquels a donné lieu la datation de ce tableau (1798-1802 ou bien 1812-1813 ?) pour me limiter au contenu de l'œuvre et à son interprétation.

La figure de la Vérité apparaît vêtue d'une robe blanche et la poitrine nue, comme dans le diptyque final des *Désastres de la guerre*, pour rappeler le symbolisme traditionnel de la vérité qui n'admet pas d'être dissimulée sous une quelconque apparence. Le titre originel du tableau, *La Verdad, el Tiempo y la Historia*, ou *El Tiempo y la Verdad escribiendo la Historia*, correspond aux trois personnages allégoriques qui y sont représentés : le Temps, barbu et tenant un sablier dans sa main gauche, guide la Vérité portant un petit livre dans une main et un sceptre dans l'autre, tandis qu'une autre jeune femme, l'Histoire, écrit avec une plume sur un petit cahier. Le sablier plein et les vieux ouvrages contenant les événements passés que l'Histoire foule aux pieds tandis qu'elle écrit sur quelques feuillets les événements récents, sont autant de symboles qui annoncent la naissance d'une ère nouvelle qui est précisée par le petit livre qu'apporte la Vérité qui serait, selon la lecture proposée en 1979 par l'historienne américaine Eleanor A. Sayre⁹ une édition de la Constitution de Cadix qui renfermerait donc la Vérité, dont le pouvoir est souligné par le sceptre. Cette lecture d'une indéniable cohérence situe ainsi clairement cette allégorie, et par voie de conséquence l'ensemble des allégories féminines des années 1812 à 1820 que j'ai convoquées (les gravures des *Désastres de la guerre*, mais aussi les dessins de l'*Album C*), dans le courant de pensée des libéraux radicaux défenseurs de la Constitution de 1812 que les historiens espagnols ont baptisé « doceañismo ».

⁹ Eleanor A. SAYRE, « Goya, un momento en tiempo », *Goya y la constitución de 1812*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1982.



Alegoría de la aprobación de la Constitución de Cádiz de 1812, [datation en débat], huile sur toile, 294 x 244 cm, Musée National de Stockholm

Mais il faut replacer cette interprétation historique dans le mouvement plus large dans lequel elle s'inscrit. En effet, cette référence à la vérité n'est pas propre à Goya puisqu'on la retrouve chez de nombreux intellectuels européens de son temps, comme le montre la conclusion du livre de Didier Masseau sur *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, intitulée « Le pouvoir des intellectuels », où on peut lire :

Une rupture a eu lieu, car l'intellectuel affirme désormais son pouvoir en revendiquant sa mission morale et en admettant qu'un contrat le lie à la société tout entière [...]. La relation directe qu'il entretient avec la vérité l'autorise à prendre parti dans les affaires de la cité.

Et, parlant de « l'affirmation d'une hauteur de vue qui légitime un accès privilégié à la vérité », il note que « le religieux peut, à l'occasion, se réinvestir dans telle mission

civilisatrice entreprise au nom de « la liberté » et de « la justice »¹⁰.

Les représentations allégoriques de la Vérité dans les œuvres de Goya diffèrent sans doute profondément par leur forme des « instances de légitimation de la vérité » dans les discours des philosophes, mais les deux démarches n'en ont pas moins des références et des visées communes : on peut dire que, à travers les allégories féminines qu'il investit dans son œuvre, Goya « prend parti dans les affaires de la cité », comme le font les « intellectuels » de son temps, et il propose à ses lecteurs-spectateurs son idéal de Vérité, de Paix et de Justice en s'impliquant pleinement dans les débats sur constitution libérale de Cadix qui sont au centre de la réalité historique de l'Espagne de la deuxième décennie du XIX^e siècle.

Conclusion

Pour caractériser les *Désastres de la guerre*, Jesusa Vega, l'historienne de l'art espagnole qui a le plus travaillé sur cette œuvre, écrit :

La primera observación que cabe hacer al contemplar la serie de Goya es que el pintor decidió no dar el protagonismo ni a los héroes, ni al pueblo, tampoco eligió una narración sucesiva de las hazañas, ni optó por la exaltación patriótica. A lo largo de la serie hay un único protagonista: las gentes, los seres humanos viviendo una guerra¹¹.

J'ai voulu montrer que, parmi ces êtres humains en situation de guerre, c'est aux personnages féminins que Goya attribue un rôle essentiel dans la structure idéologique de la collection, avec les conséquences qu'on peut en tirer pour l'histoire du genre. On peut considérer que les trois thèmes que j'ai distingués dans mon analyse – la femme combattante, la femme victime et les allégories féminines – correspondent de façon générale à trois moments de l'attitude de Goya et à trois étapes de la structure des *Désastres de la guerre* : le témoignage, la compassion et l'accusation. Tout au long de ces trois étapes les figures féminines en robe blanche tracent une ligne symbolique qui annonce les représentations allégoriques des dernières gravures. Les analogies que l'on peut établir entre les allégories féminines des *Désastres de la guerre* et celles qui apparaissent dans d'autres œuvres de la même époque (dessins et peintures) attestent la profonde cohérence du message idéologique délivré par Goya à travers sa production clandestine des années 1812-1815 : un message de raison, de vérité et de justice que j'avais déjà mis en lumière dans l'ensemble de l'œuvre du peintre aragonais¹² et qui reprend les grands principes affirmés par la constitution de Cadix de

¹⁰ Didier MASSEAU, *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIII^e siècle*, Paris, PUF, 1994, p. 162 et 161.

¹¹ Jesusa VEGA, *Francisco de Goya y Lucientes. Los Desastres de la guerra*, Madrid, colecciones Fundación Mapfre, 2015, p. 22.

¹² Voir la conclusion de *Goya politique, op. cit.*, p. 163-166.

1812. La révision historiographique en cours portant sur les liens entre la guerre d'indépendance et le libéralisme au XIX^e siècle¹³ devrait permettre de mieux comprendre comment ce message s'inscrit dans le mouvement des idées politiques dans l'Espagne de l'époque et quelle place il convient de lui attribuer.

¹³ Cette réflexion a été lancée par l'ouvrage *La guerre d'indépendance espagnole et le libéralisme au XIX^e siècle*, *op. cit.*